

28

**UNIVERSIDADE DE
SÃO PAULO****Reitor**

Marco Antonio Zago

Vice-Reitor

Vahan Agopyan

**Pró-Reitor de
Pós-Graduação**Bernadette Dora Gombossy
de Melo Franco**Pró-Reitora de
Graduação**

Antonio Carlos Hernandez

Pró-Reitor de Pesquisa

José Eduardo Krieger

**Pró-Reitora de Cultura e
Extensão Universitária**Marcelo de Andrade
Roméro**ESCOLA DE
COMUNICAÇÕES E ARTES****Diretora**Margarida Maria Krohling
Kunsch**Vice-Diretor**Eduardo Henrique Soares
Monteiro**COMISSÃO DE PÓS-
GRADUAÇÃO DA ECA****Presidente**Eneus Trindade Barreto
Filho**Vice-Presidente**Mário Rodrigues Videira
Júnior**PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM
ARTES VISUAIS DA ECA****Coordenadora**

Sônia Salzstein

Vice-Coordenador

Marco Buti

**DEPARTAMENTO DE
ARTES PLÁSTICAS****Chefe**

Claudio Mubarac

Vice-Chefe

Marco Buti

SecretariaRaul Cecilio
Regina Landanji
Solange dos Santos
Stela M. Martins Garcia**Apoio:**

A revista *Ars* é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP que reúne trabalhos relevantes no debate da arte produzidos no meio universitário e fora dele. Propõe um foco ampliado na abordagem conforme, ademais, as exigências da própria produção artística contemporânea. Com isso, objetiva contribuir no debate cultural para além dos muros da universidade e interrogar as próprias perspectivas da arte no contexto contemporâneo. Ao mesmo tempo, valoriza a área teórica e a contribuição de disciplinas mais antigas, como a filosofia, a estética e a história da arte, ainda que frequentemente se trate de confrontar ou apontar os limites dessa tradição em face dos desafios da situação contemporânea. *Ars* tem interesse em divulgar, ao lado dos trabalhos dos artistas, críticos, historiadores de arte e alunos de pós-graduação do Departamento de Artes Visuais colaborações de pesquisadores, artistas, intelectuais e outros profissionais do meio artístico, favoráveis à experimentação e à pesquisa teórica especializada.

Editores	Conselho Editorial		Tradução
Dária Jaremtchuk	Alckmar Luiz dos Santos	Mario Costa	Deborah Alice Bruel Gemin,
Liliane Benetti	[UFSC]	[Univ. de Salerno]	Juliana Gisi Martins de
Mario Ramiro	Annateresa Fabris	Milton Sogabe	Almeida, Liliane Benetti,
	[USP]	[UNESP]	Vera Casa Nova
Logotipo	Antoni Muntadas	Mirian Nogueira Tavares	
Donato Ferrari	[M.I.T.]	[UALg]	www.cap.eca.usp.br/ars.htm
Projeto Gráfico e	Arlindo Machado	Regina Silveira	© dos autores e do
Direção de Arte	[USP]	[USP]	Depto. de Artes Plásticas
Mario Ramiro	Carlos Fajardo	Robert Kudielka	ECA_USP 2016
	[USP]	[Univ. der Künste Berlin]	
Secretaria	Carlos Zilio	Rodrigo Duarte	impresso no Brasil
Marcelo Berg	[UFRJ]	[UFMG]	ISSN: 1678-5320
Raul Cecílio	Eduardo Kac	Sandra Rey	ISSN eletrônico: 2178-0447
	[Art Institute of Chicago]	[UFRGS]	Para contatos escreva para
Revisão	Emilio Martinez	Suzete Venturelli	ars@usp.br
Carlos Eduardo Riccioppo	[UPV-Valencia]	[UnB]	
Juliano Gouveia dos Santos	François Soulages	Simone Osthoff	
	[Univ. Paris 8]	[Penn State University]	
Arte Final	Ismail Xavier	Tadeu Chiarelli	
Filipe Barrocas	[USP]	[USP]	
Marcelo Berg	Karen O'Rourke	Walmeri Ribeiro	
	[Univ. Paris I]	[UFC]	
	Ismail Xavier	Walter Zanini (<i>in memoriam</i>)	
	[USP]	[USP]	
	Luiz Sérgio Oliveira		
	[UFF]		
	Maria Beatriz de Medeiros		
	[UnB]		



A publicação reflete ainda a diversidade das áreas de atuação do Departamento de Artes Plásticas – em multimídia, pintura, escultura, gravura, história e crítica da arte, nos estudos ligados à licenciatura – e a multiplicidade de experiências profissionais de seu quadro de professores. Congrega, assim, como aspecto produtivo, a eventual ausência de unidade nas tendências de pensamento que expressa.

Como iniciativa acadêmica, nascida numa escola de artes, abre-se, enfim, à discussão do problema da formação, não apenas aquela dos estudantes que pretendem tornar-se artistas, professores, educadores ou teóricos, mas também a formação de uma experiência de criação e reflexão, capaz de favorecer a constituição de pontos de vista emancipados no ambiente globalizado da cultura contemporânea. O conselho editorial da Ars agradece a generosidade dos diversos autores que se dispuseram a ceder trabalhos para esta publicação.



Sumário

- 08 Ensaio Visual
Sofia Borges
- 017 Levantes
Vera Casa Nova
- 028 Desaparecimento no mar: imagem e tempo na obra de Tacita Dean
Rodrigo Freitas Rodrigues
- 052 Dois Angélicos: Argan e Didi-Huberman
João Cícero Teixeira Bezerra
- 092 Uma ninfa a perseguir cabeças: imagens de Salomé na coluna Garotas do Alceu
Daniela Queiroz Campos
- 114 RE-TRATOS-VISUALES
Josu Larrañaga Altuna
- 134 Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de “Shoah” a “O filho de Saul”
Ilana Feldman
- 154 Apesar da noite: a materialidade da figura humana em Philippe Grandrieux
Edson Costa Júnior
- 180 O ecossistema criativo de Otoni Mesquita
Ítala Clay Freitas e Rafael de Figueiredo Lopes
- 206 A farmácia performática: corpo e anticorpo no ato performativo
Elisa de Magalhães
- 220 Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes
Luís Rocha Melo
- 246 Anotações sobre o nascimento da gravura de estampa (mestres anônimos)
Claudio Mubarac

- 256 Entre soirées e óperas: o espaço teatral na pintura
Richard Santiago Costa
- 282 “Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros
em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970.
Dária Jaremtchuk
- 298 Rito e violência - vigília pelos 111, por Nuno Ramos
Priscila Rossinetti Rufinoni
- 312 Thomas Demand e suas alegorias da intenção;
“exclusão” em Candida Höfer, Hiroshi Sugimoto, e Thomas Struth
Michael Fried
- 352 “Ficção corrói fato”: uma introdução aos escritos de Bruce Nauman
Liliane Benetti
- 376 Fotografia e arquitetura: invenção e modernidade.
Rubens Fernandes Junior



Ensaio Visual

Sofia Borges

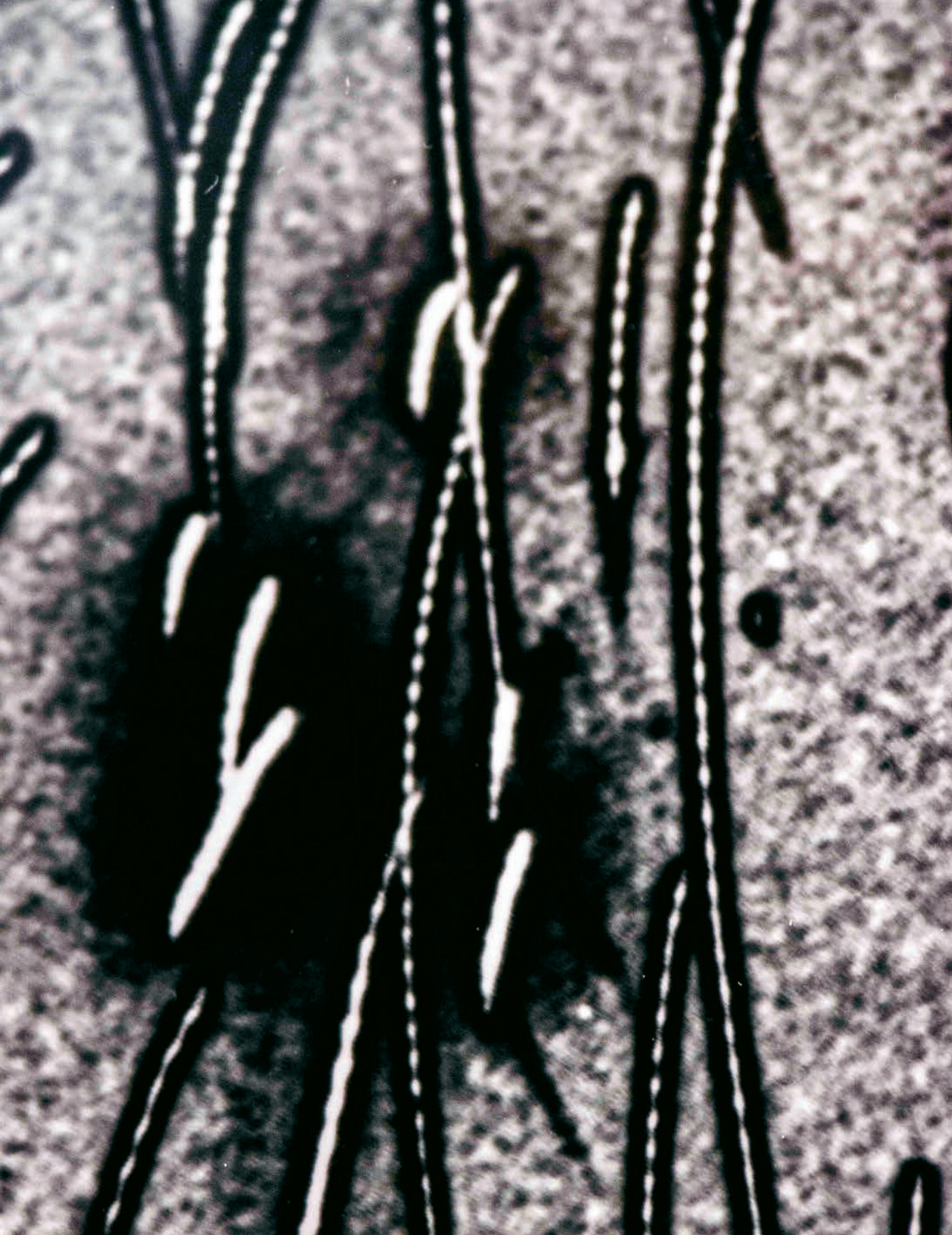
Ensaio fotográfico realizado
na exposição *Soulèvements*
em exibição no museu
Jeu de Paume, em Paris, 2016

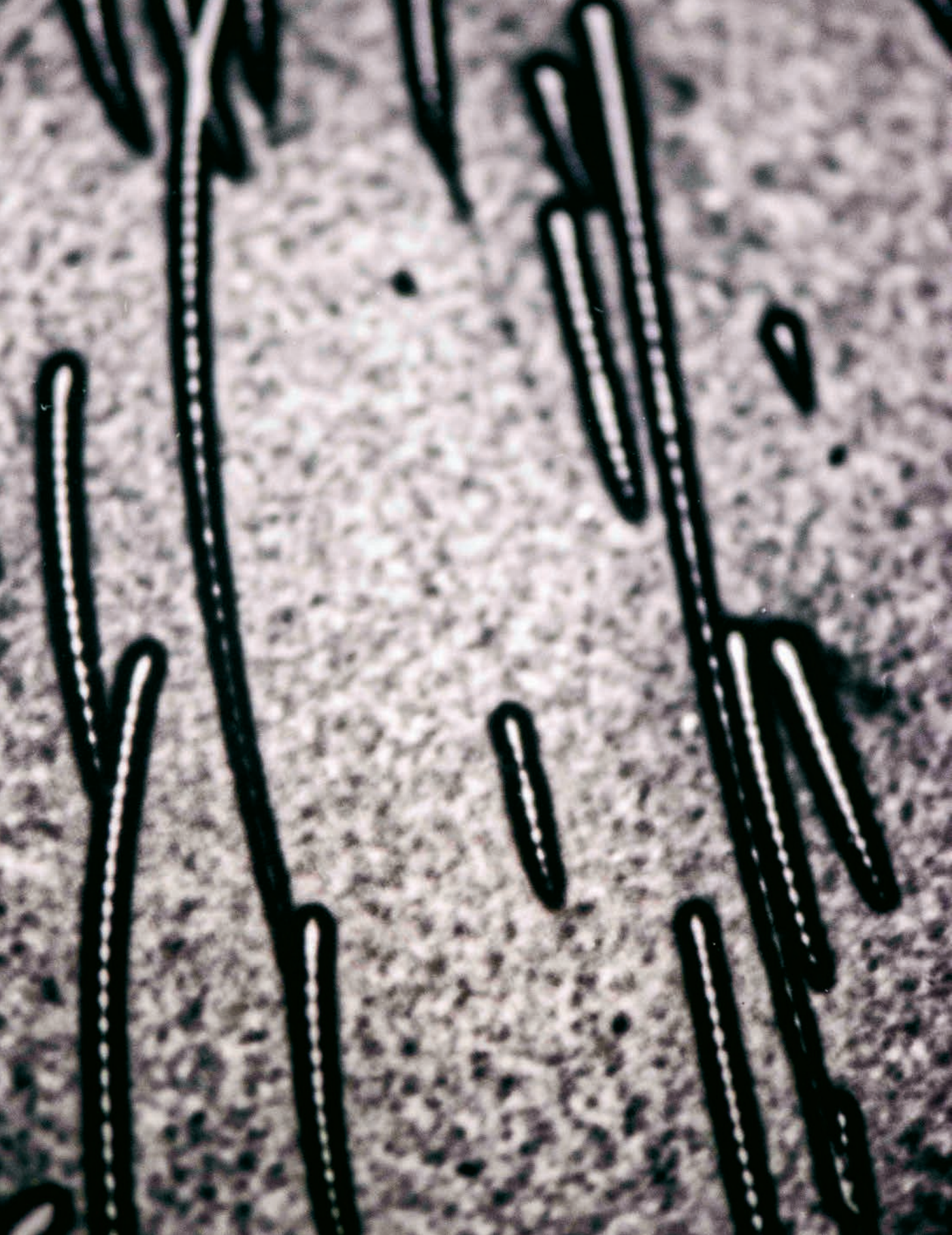
8

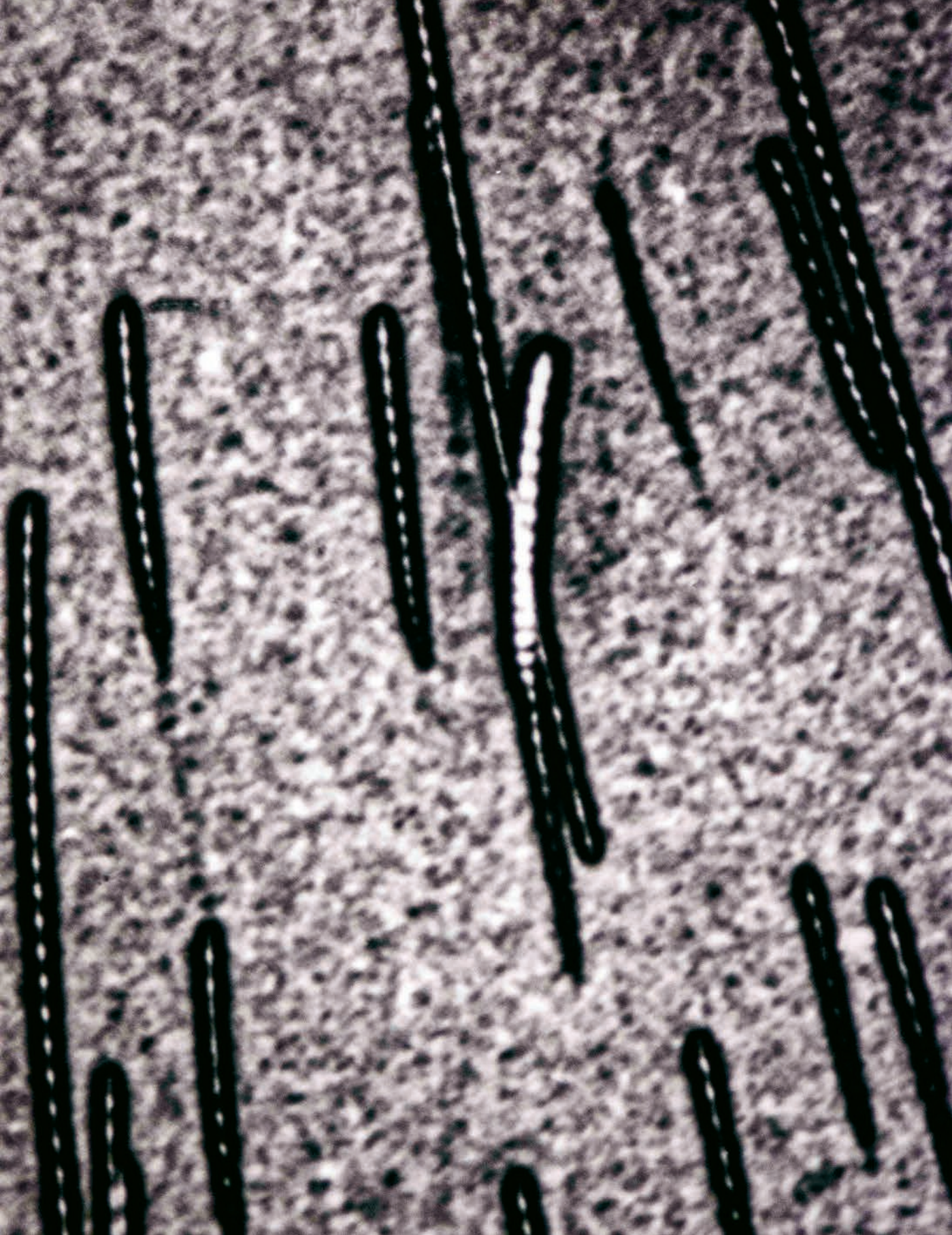
ARS

ano 14

n. 28



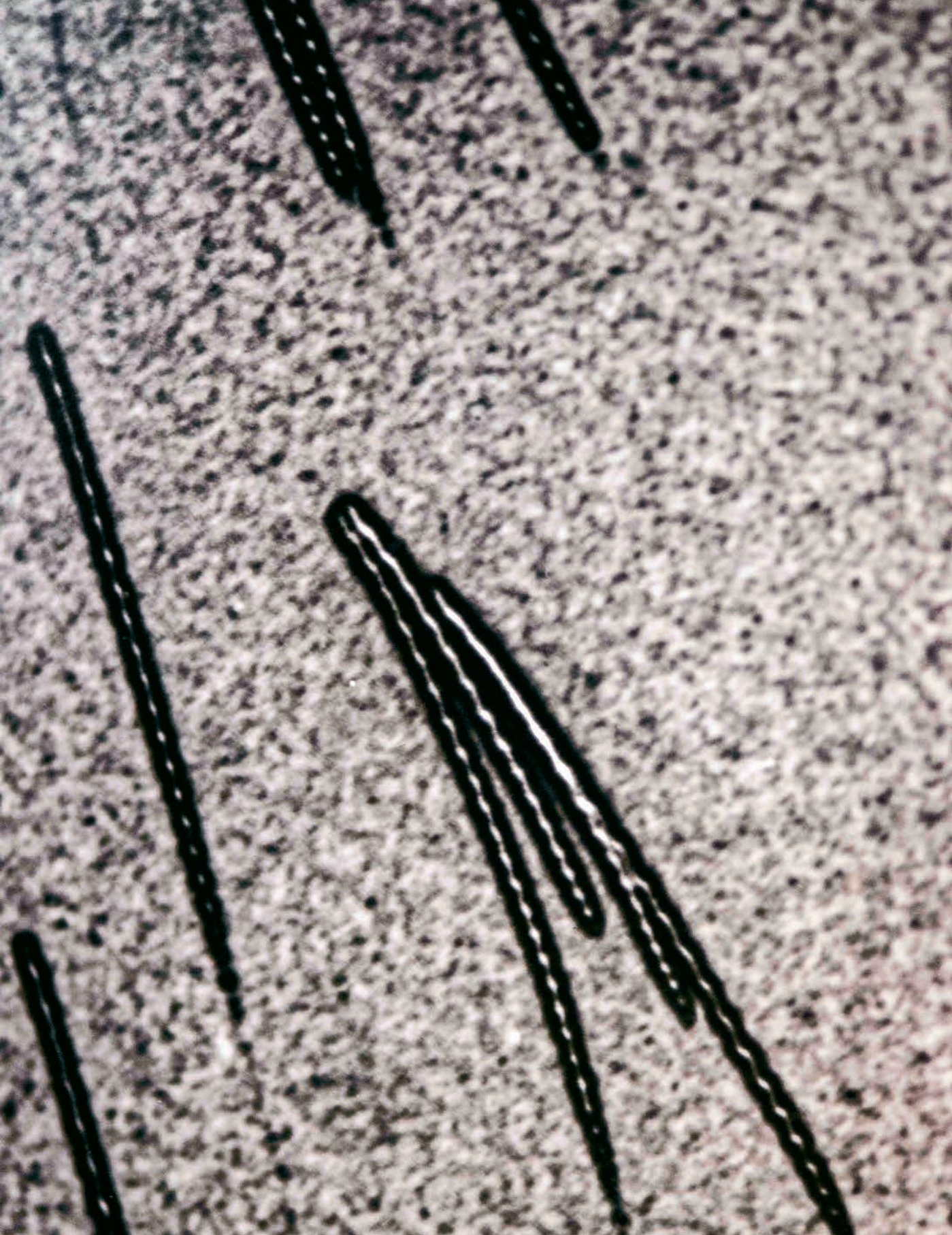


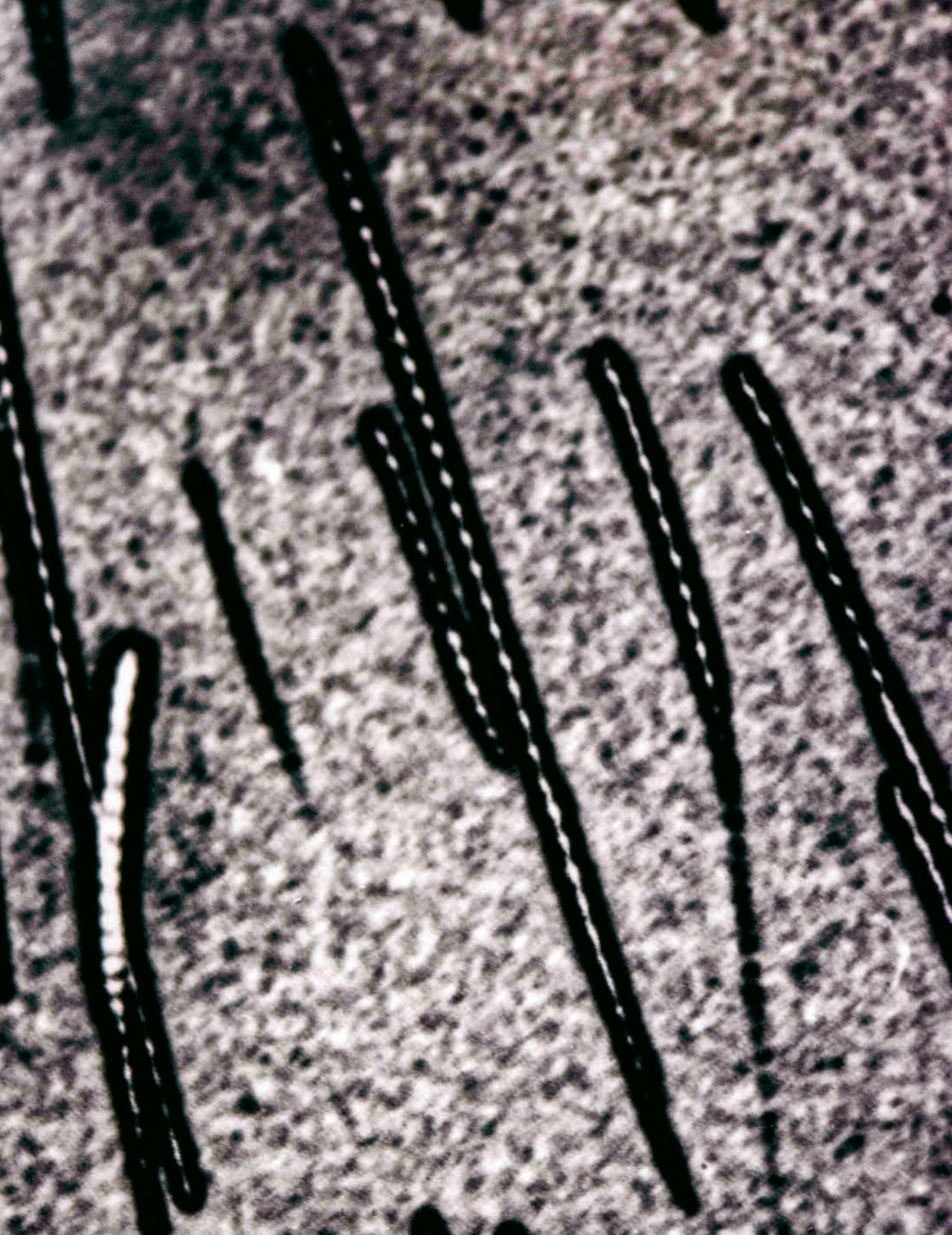














palavras-chave:
Arte; Didi-Huberman; entrevista

Entrevista com Georges Didi-Huberman para L'Humanité a propósito da exposição "Soulèvements", no museu do Jeu de Paume (Paris, novembro de 2016), realizada por Magali Joffret.

keywords:
Art; Didi-Huberman; interview

Translation of interview with Georges Didi-Huberman by Magali Joffret for L'Humanité on the exhibition "Soulèvements" at the Jeu de Paume museum (Paris, November 2016).

* Universidade Federal de
Minas Gerais [UFMG]

Hiroji Kubota, *Black Panthers
in Chicago*, Illinois, 1969

À guisa de apresentação

O que dizer de Georges Didi-Huberman? Quem é Georges Didi-Huberman? Filósofo da arte? Historiador da arte? Crítico de arte? Quantas possibilidades mais para qualificá-lo?

Georges Didi-Huberman, hoje, conta com uma infinidade de livros, cujos capítulos enriquecem a história das artes, para não dizer de todos os estudos sobre a imagem – uma história das imagens, uma história através das imagens.

Historiador por natureza, ele trilha/caminha nos rastros de Aby Warburg, Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Pierre Fedida, Hubert Damisch, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Georges Bataille e Walter Benjamin.

Seus textos unem a complexidade da análise à poeticidade de argumentos e discurso. Em seu percurso de historiador e filósofo, chamo a atenção para uma tendência que se manifesta em espiral. Um movimento de ir e vir teórico que se repete aqui e ali, se expandindo, engendrando um outro conhecimento sobre as imagens, interdisciplinar sobretudo, movimento que retrai e se amplia, através de sucessivas evocações de seus fantasmas.

São textos que nos capturam pela excelência de argumentação, exposição de imagens e estilo. O fio da textura de uma tela, um detalhe, um texto literário que se ancora numa teoria da arte, em busca da “significância” como diria um de seus fantasmas, Roland Barthes. Na procura de peles que se conjugam no corpo de uma obra.

Uma outra história da arte, um outro olhar sobre as imagens, sem as tramas positivistas, filiando-se a outros paradigmas – estético, antropológico, patético, semiológico. Um drapeado, a nudez, a crueldade, entre outros significantes se enredam em seus textos, assim como os principais conceitos com que trabalha a imagem e sua crítica: montagem, remontagem, semelhança, dessemelhança, sintoma, formas páticas, sobrevivência das imagens, legibilidade e visibilidade entre outros conceitos que se cruzam.

Um outro olhar, nem tão novo assim, mas que vive reclamando desde seus estudos de iconologia com Erwin Panofsky. Obras inquietantes sobre obras perturbadoras. Paradigmas que despertam a atenção ao mesmo tempo de historiadores e de artistas. Imagens – contatos. Imagens que tocam alguma coisa e alguém. Historiador como trapeiro, aquele que busca restos, trapos, farrapos. Imagens de imagens.

Com uma preocupação ética e política, além de todo caminho de escolhas epistemológicas feito, e já que o conhecimento é sua obsessão intelectual, Didi-Huberman questiona as fontes visuais para a história. Como a imagem toca o real? Como ler uma imagem? Qual o papel das imagens na legibilidade da história? O que há nas imagens são vestígios da história? Traços? Sintomas? Perguntas que o autor se faz diante das imagens, e que os incita à análise. Seus livros são assim uma verdadeira exposição de imagens que nos convidam a uma longa viagem.

Levantes

Entrevista com Georges Didi-Huberman para *L'Humanité* a propósito da exposição “Soulèvements”, no museu do Jeu de Paume (Paris, novembro de 2016), realizada por Magali Joffret.

Qual foi o disparador desse longo trabalho?

Georges Didi-Huberman: Não houve um “disparador”. Mas uma série de cliques, como um mecanismo feito de várias rodas que girassem perpetuamente. Um projeto me leva a vários outros. Meu primeiro livro sobre a histeria, enquanto era influenciado por Michel Foucault, já era um modo de descrever o conflito entre uma espécie de polícia médica e mulheres que sofriam e se sublevavam a partir de seu sofrimento.

“Levantes” seria a continuação de sua exposição anterior sobre a lamentação na qual o senhor mostrava que os povos em prantos tornam-se povos armados?

GDH: O trabalho sobre a lamentação vem de uma série de livros que intitulei “O olho da história” e cujo primeiro volume *Como as imagens tomam posição* apresenta Bertold Brecht e Walter Benjamin. Eu já estava muito próximo da questão. Depois a exposição “Atlas”, no Museu Rainha Sofia de Madrid, foi uma etapa muito importante. Eu me debrucei, tanto sobre o domínio das ciências humanas quanto no da arte, sobre uma forma de saber imaginativo. Atlas é um titã que se revolta contra a autoridade dos deuses do Olimpo. Sua revolta fracassa. Ele foi punido com seu irmão Prometeu. Condenado a

sustentar a esfera terrestre. Suas revoltas fracassaram, com exceção de Prometeu que verdadeiramente transmitiu o fogo aos homens e Atlas o saber das estrelas, logo o das revoluções.

O que me interessa dessa parábola, é que através de seus inumeráveis fracassos, há sempre alguma coisa das revoltas que sobrevive e se transmite. Desde que me aproximei dos pensamentos de Freud, Benjamin e sobretudo de Aby Warburg, o que me interessa é a potência política como ela se transmite, como sobrevive. Então, em termos de exposição, “Levantes” é a continuação de “Atlas” e das “Histórias de fantasmas para gente grande”. E, em termos de pesquisa, da série de livros “O olho da história” que termina com Eisenstein, esse grande pensador da energia revolucionária, enquanto essa energia necessita da memória (o que Stalin não queria compreender, evidentemente).

Como foi escolhido o título “Levantes”, muito apreciado pelos Surrealistas?

GDH: Veio-me imediatamente, e nesse caso, quer dizer que há o inconsciente por detrás. Esse termo é de grande riqueza. Quando trabalhei sobre a Nínia no Renascimento, as dobras (*draperies*), os vestidos se rebelavam por todo lado. Era o índice do desejo. Quando mergulhei em *Trabalhadores do mar*, de Vitor Hugo, foi a tempestade que se sublevou. É índice da potência e do conflito. Espontaneamente, essa palavra nos ajuda a fazer uma abordagem poética do político, o que não quer dizer uma abordagem estetizante. Poética vem do verbo fazer. Não estamos nas nuvens, mas no real das práticas muito modestas e, eventualmente, muito solitárias. Quem me guiou foi o poeta Henri Michaux. Só em seu quarto, ele diz melhor que ninguém o que é uma força de revolta, pois quando se revolta, ele não é um “eu”, mas uma multidão inteira...

Acabamos de viver uma década louca, de Primaveras Árabes com levantes em massa contra atentados, o Mediterrâneo transformado em fossa comum para os refugiados. Isso explica por que essa exposição acontece agora?

GDH: Seria preciso perguntar à Marie Gili, a diretora do Jeu de Pomme. Ela é uma das raras, nesse mundo das instituições artísticas a

ter uma preocupação política da apresentação das imagens. Encontro nela a potência da reflexão social sobre o que é um museu, que também aprecio em Manolo Borja do Museu Rainha Sofia, em Madrid. Todos os dois dividem uma capacidade de transmitir, não somente a alegria estética exuberante, mas a profundidade visual e o cuidado ético. Por que agora? Porque a imensa cólera que irrompe é exatamente como a que descrevo em Einsenstein, a propósito da lamentação-insurreição. Depois de ter trabalhado durante muito tempo sobre Auschwitz, é evidente que era preciso jogar minha melancolia política sobre os ombros, como Atlas. Em meu livro *Sobrevivência dos vagalumes*, tratei do pessimismo como tema central, no qual nos encontramos e que não deve ser levado para um tom apocalíptico, e que serve tanto à esquerda (por péssimas razões) quanto à direita (por especular sobre o desespero). Contra isso, há uma frase admirável de Walter Benjamin: “é preciso organizar o pessimismo, e as imagens são um espaço para tal organização”. Evidentemente, nada se resolve pelas imagens. Mas o assunto desta exposição, e eu digo, particularmente, à senhora, no contexto de *L'Humanité*, são as possibilidades de uma imaginação política. A exposição mostra inúmeras variações, com a ideia que, até na maior dificuldade, a maior opressão, até no fracasso de uma revolta, o desejo, como nos mostra Freud em seu livro sobre o sonho, é indestrutível.

Num tempo anestesiado, os assalariados, exasperados, levantam a cabeça...

GDH: Sim... desde que alguém exprima o fato que se levanta, é importante. Mas atenção, uma revolta não é nem a solução de tudo nem uma palavra mágica. Mas penso que as pessoas têm memória. Outro dia, vi um muro do 20º distrito, um cartaz da ZAD (Zone À Defendre)¹ com essa inscrição sobre uma bandeirola: “Lembre-se de Larzac”². Jovens vão buscar energia no fato de que em Larzac os “jovens de outrora” ganharam. O CPE (Certificado de Educação Primária) também, lembremos disso. É um elemento determinante na energia do desejo contra a lei El Khomri [projeto de reforma da lei do trabalho da ministra Myrian El Khomri]. Podemos assim observar como o desejo, que vai ao futuro e que introduz coisas radicalmente novas, tem necessidade de uma certa memória. O que eu queria era oferecer aos jovens uma espécie de tesouro de imagens,

1. Zona proibida, zona de ocupação.

2. Comuna francesa na região da Aquitânia, departamento de Dordonha.

o que Walter Benjamin chamava de “a tradição dos oprimidos” e que é preciso constantemente recolocar hoje. O verdadeiro sujeito da história é o “sem nome”. Um belo poema de Brecht questionava: “Quem construiu Tebas com sete portas, o rei ou os operários? E como esses últimos moravam, alimentavam-se, para onde eles foram?”

Como se revoltar para guardar sua dignidade de homem e não cair na violência?

GDH: A questão da violência é muito complicada. Deu muito trabalho o texto de Walter Benjamin “Para uma crítica da violência”, no qual ele questiona a legitimidade da violência. Não nos esqueçamos do destino fascista dos levantes. Poderíamos estabelecer uma distinção a partir da palavra caçar³. Caçar pode ser revoltar-se para caçar seu explorador, colocá-lo à distância. Mas também, pegar alguém para matá-lo, com a ideia de caça ao homem. Vemos que com uma só palavra temos dois destinos opostos, duas práticas da violência. Em seu admirável *Diário de um retorno ao país natal*, Aimé Césaire, que eu amo, dizia de Lautréamont (este poeta mestiço): “sua poesia é bela como um decreto de desapropriação” (a desapropriação, entenda-se). Vemos que cada palavra, cada coisa tem seu valor de uso e que isso pode ser para o pior ou para o melhor. Outro exemplo: todo mundo fez de Nelson Mandela um personagem grandioso, e eu estou de acordo. Mas não esqueçamos que ele tentou a não violência, antes de ter passado por ela, tendo um horizonte da não violência que o coloca em pé de igualdade com Gandhi ou Martin Luther King. Em 1969, Angela Davis, antes de ser despedida da Universidade da Califórnia, deu um curso intitulado “*O caminho da escravidão à liberdade*”, no qual relia um texto magnífico das memórias de um escravo negro americano chamado Frederick Douglass. Sua revolta foi feita em dois tempos: um dia, fatigado, recusou receber a punição do chicote. Lutou durante duas horas com seu feitor, que o deixou partir. Ele disse: “eu não sei de onde me veio tanta força”. É o que eu chamaria de uma coragem de impaciência. Depois, enquanto escravo jovem, sozinho aprendeu a ler e escrever. É o que eu chamaria de uma coragem de paciência. Fazendo isso ele se tornou um dos primeiros homens políticos representante dos escravos. É o ancestral de Martin Luther King.

3. N. do T. Em francês, o verbo “chasser” possui, entre outros, o significado de “perseguir para matar (animais)” e o de “colocar à distância, excluir, despedir”. A tradução habitual para o verbo “caçar”, em português, perde esta última acepção do francês, que se aproxima, em alguma medida, do verbo “cassar” em referência a “privar de”.

Qual é a função da arte no contexto atual?

GDH: A arte não é uma palavra mágica. Ela não nos salva de nada. No pior dos casos é uma forma de recobrir as coisas com um verniz e esquecer o que está embaixo. A arte não tem valor em si. Especialmente porque é absorvida pelo mercado. Há que se ver o caso de Anish Kapoor, que se apropriou, por meio de financiamento, da descoberta de um pigmento que seria o preto mais absoluto. No melhor dos casos, a arte provoca o impensado, o recalcado, um real. E então, é magnífica no que isso abre de possibilidades e permite o exercício de uma imaginação política.

É o caso da sua exposição?

GDH: Essa exposição não apresenta somente obras de arte. Nós nos confrontamos com o fato que certos documentos históricos maiores, como fotos da Guerra Civil grega se tornaram uma trama de resgates de agências privadas como a Getty, que as amoedavam de modo escandaloso. Há então um problema hoje: para se chegar à memória da história, é preciso pagar à Getty!! Daí a impotência de restituir ao espaço público essa memória histórica, em processo de ser privatizada.

Outras dificuldades estão ligadas aos incômodos do tempo, do espaço, nas possibilidades institucionais. Muitos museus recusam emprestar suas obras para uma exposição desse tipo. O Museu d'Orsay acabou aceitando nos emprestar o primeiro daguerreotipo de uma barricada, realizada durante a Revolução de 1848. É preciso negociar, renunciar, mudar de ideias. O resto é só prazer, prazer da pesquisa, que ela parta de uma problemática, ou que seja aleatória. A exposição não é um ponto final, mas um momento fecundo que permite renovar sua energia de ver e de pensar.

Finalmente, dos filósofos aos historiadores e ao mundo da arte, a representação do povo é um grande negócio?

GDH: O mais frequente é que o povo seja o pano de fundo dos heróis, sobre a espécie de papel pintado que serve de decoro. Mesmo na arte antiga, é preciso pesquisar Brueghel, Callot ou Rembrandt para achar o povo. É por isso que o cinema é tão importante. O filme dos irmãos

Lumière mostrando a saída da usina inverte desde o início a relação habitual figurante/ator, fundo/forma. Seria preciso devolver, também, seus rostos à multidão daqueles que entalharam os rostos ou os corpos dos ditadores (penso nos cartazes de Mussolini). É isso que interessava ao genial Pasolini: devolver aos povos seus rostos.

O que a exposição tem a ver com a sua escrita?

GDH: Sempre me fazem essa pergunta. Existe uma dialética entre os dois. Eu construo meus livros como exposições e minhas exposições não são ilustrações de uma tese. Nos dois casos, é montagem, isto é, uma experimentação de pensamento sensível.

Por que uma exposição? Trata-se de fazer e experimentar, no público o sensível, a emoção, o desejo?

GDH: Exatamente. Eu mesmo estou impaciente em descobrir as obras, como elas coabitam. Tenho necessidade do sensível para fazer funcionar meu cérebro.

O objetivo desta exposição é provocar o medo?

GDH: Sim, é a aposta. Tudo é feito em torno de nós, para que as pessoas tenham medo, e então aceitem que sejam erguidos muros. Contra isso, é preciso jogar fora o medo, a submissão. Essa é a condição primeira da emancipação.

Vera Casa Nova é professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Possui mestrado e doutorado em Poética e Semiologia pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pós-doutorado na Ecole Pratique des Hautes Etudes en Sciences Sociales em Antropologia da Imagem, com supervisão de Georges Didi Huberman. Poeta, ensaísta e tradutora. Atualmente é professora do mestrado interdisciplinar em Estudos Culturais da FUMEC/BH. Tem inúmeros livros e artigos publicados na área de literatura e outras artes e mídias.

Tina Modotti, *Mulher com bandeira*, Mexico, 1928

Artigo recebido em
28 de novembro de 2016.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2016.123427.





Rodrigo Freitas Rodrigues***Desaparecimento no mar: imagem e tempo na obra de Tacita Dean**

Disappearance at the sea: image and time in Tacita Dean's work.

palavras-chave:

Tacita Dean; tempo; imagem

O presente texto investiga a relação entre tempo e imagem com base em alguns trabalhos de Tacita Dean. Ao recuperar a trágica história do navegador inglês Donald Crowhurst, que tentou dar a volta ao mundo e acabou enredado em sua própria narrativa, a artista sinaliza as intermitências da imagem, cuja temporalidade é marcada por desaparecimentos e sobrevivências. As fotografias e os vídeos de Dean nos apresentam um presente mantido em suspensão e povoado de múltiplos passados. Entretanto, o que se vislumbra são projeções sobre as lacunas e os restos da história, assinalando que a própria imagem se funda sob o signo da ausência. A partir dessa premissa, Dean investiga a nossa cultura da obsolescência explorando temas como as ruínas arquitetônicas, os resquícios do passado e da história e também a própria memória. Ao fazer uso de tecnologias obsoletas em seu processo de trabalho, a artista indaga sobre a natureza da imagem e sua relação intrínseca com o tempo.

keywords:

Tacita Dean; time; image

This article investigates the relation between time and image based on some works of Tacita Dean. When the artist recovers the tragic story of the English navigator Donald Crowhurst, who tried to go around the world and became entangled in his own narrative, she points out the intermittency of the image, whose temporality is marked by disappearances and returns. Dean's photographs and videos present us with a present that has been kept in suspension and populated by multiple pasts. However, what is glimpsed are the projections about the gaps and the remains of history, noting that the image itself is founded under the sign of absence. From this premise, Dean investigates our culture of obsolescence exploring themes such as architectural ruins, remnants of the past and history and memory itself. By making use of obsolete technologies in her work process, the artist inquires about the nature of image itself and its intrinsic relationship with time.

* Universidade Federal de
Uberlândia (UFU).

Era uma vez, em outro tempo, a história de um homem que navegou para além do horizonte, rumo ao desaparecimento. Donald Crowhurst, ao contrário de Ulisses, não se amarrou ao mastro de seu trimarã, mas criou, ele mesmo, seu próprio *canto das sereias* e, enredado em uma narrativa sem fim e sem retorno, transformou sua vida na orla exígua de uma imagem.

No verão de 1968, o jornal inglês Sunday Times promoveu uma competição marítima, que premiaria o primeiro homem a circunavegar, sozinho e sem escalas, o globo terrestre. Cada participante poderia escolher o lugar de partida e zarpar entre 1 de junho e 31 de outubro daquele ano, concorrendo a dois prêmios: um para o primeiro a completar a odisseia e outro para quem fizesse a viagem mais rápida. Entre os oito navegadores profissionais, inscreveu-se, também, um velejador amador e desconhecido. Em relação a esse navegante solitário, sabemos, apenas, que era casado, pai de quatro filhos e que enfrentava uma crise em seu pequeno negócio, estabelecido em Teignmouth, uma pequena cidade costeira junto às falésias de Devon, no sul da Inglaterra.

A jornada de ilusão, na qual Crowhurst embarcou, foi o ponto de partida para outra viagem, mas realizada em outro mar e em outro tempo, pois ela se faz no *imaginário*. A partir da história desse aventureiro inglês, a artista Tacita Dean elaborou uma série de trabalhos relacionados ao mar e às viagens épicas, como em *Teignmouth Electron* e *Disappearance at the sea*¹. Como no jogo de espelhos de um caleidoscópio, fotografia, filme e escrita se atravessam, criando novas imagens fractais da saga daquele homem que naufragou em sua própria narrativa. Dean nos relata, enquanto procurava naquela cidadezinha provinciana um cartão-postal comemorativo do evento, a história desse destemido velejador, cuja vaga experiência não era o bastante para dissuadi-lo de se lançar ao mar em um barco inadequado e sem saber o que enfrentaria.

Durante os meses que antecederam à sua partida, Crowhurst tornou-se o orgulho de Teignmouth. Graças à Comissão de Relações Públicas, conseguiu financiar a construção de seu trimarã, o qual foi batizado com o nome de Teignmouth Electron em homenagem à cidade. Mas o frenesi em torno dele foi aos poucos se convertendo em um fardo angustiante, na medida em que o dia de sua partida se aproximava. Em meio aos festejos e comemorações, Crowhurst deve ter

1. Teignmouth Electron.

Fotografia colorida, 68 x 89 cm e filme em 16 mm, colorido, anamórfico, som óptico, 7 min., 2000.

Disappearance at the sea,

1996. Filme em 16 mm, colorido, anamórfico, som óptico, 14 min.

2. Cf. DEAN, Tacita. **Tacita Dean: a medida das coisas**. São Paulo: IMS, 2013, p. 30.

percebido o quanto estava embrenhado na armadilha de suas próprias bravatas e do ardor cívico daquela gente².

Na tarde de 31 de outubro, Crowhurst partiu levando consigo filmes de 16 mm, fitas para gravações e diários de bordo. Havia apostado tudo naquela aventura capaz de lhe dar notoriedade, salvar seu negócio e projetar o futuro da família; desistir, portanto, não era uma opção. Atravessou meio Atlântico até perceber que não tinha condições de durar um dia sequer nos vendavais da latitude 40, entre os paralelos 40° S e 50° S – conhecidos pelos navegantes como “The roaring forties” (Os quarenta rugidores) – quanto mais dar a volta ao mundo. Entretanto, na impossibilidade de dar *a volta ao mundo em oitenta dias*, Crowhurst inventa, também, uma forma de dar *a volta ao dia em oitenta mundos*. Para essa *ode marítima*, ele escolhe outro mar: o da ficção, da narrativa. Um mar mais sereno, talvez tenha pensado, porém igualmente sedutor e traiçoeiro. O *imaginário* é o lugar onde nada acontece de verdade; confiando nisso, Crowhurst forja sua viagem pela escrita. De um lugar recôndito no Atlântico Sul, por onde ele ficou navegando, estimava matematicamente a posição em que deveria estar, caso tivesse mantido o curso previsto na competição, e registrava aquela informação falsa em seus diários de bordo, criando uma viagem imaginária a lugares desconhecidos. Para não dar pistas de sua verdadeira localização, tomou o cuidado de cortar o sinal de rádio e de evitar as rotas dos navios.

Por meio da narrativa, ele singrava os mares avançando bravamente pelas intempéries e pelas tormentas que ameaçavam seu frágil trimarã. Navegava na ficção, inventando laboriosamente as coordenadas falsas, as descrições atmosféricas detalhadas e alguns pormenores anedóticos, que, como em toda boa narrativa, oferece uma preciosa aparência de credibilidade. Depois de um tempo, os registros lançados em seus diários de bordo eram cada vez mais insólitos, incluindo especulações a respeito das teorias de Einstein sobre a relatividade e seu discurso pessoal com Deus e com o universo. Enquanto Crowhurst se debatia contra as ondas do *imaginário*, o mundo acreditava que o inexperiente velejador avançava prodigiosamente sobre as águas e, devido ao silêncio do rádio, o assessor de imprensa em Teignmouth exagerava o progresso dele pelos mares, criando uma dupla narrativa fantástica.

Quando em junho de 1969, as coordenadas de sua viagem ficcional coincidiram com sua posição real no Atlântico, ele pôde

reestabelecer contato com a estação de Portishead, quando, oficialmente descobriu que liderava a competição. Haveria uma equipe de reportagem enviada pela BBC à sua espera nas proximidades da costa britânica. A Inglaterra o esperava, como Ítaca outrora havia esperado pelo seu herói. Porém, Crowhurst estava, inteiramente, absorvido pela narrativa que criara, não sabia mais onde exatamente se encontrava e tinha perdido por completo a noção do tempo. Os marinheiros, como se sabe, são observadores do tempo, mas há entre eles um problema recorrente, denominado “loucura de tempo”. Esse transtorno acontece quando não se sabe precisamente que horas são e, conseqüentemente, não se pode determinar a posição no mar, pois a longitude só poderia ser deduzida calculando a diferença entre o horário local e o marco zero, Greenwich. Para obter essa informação precisa, os navegantes utilizavam o cronômetro de navegação e faziam do ato de dar corda a esse instrumento, o ritual mais importante do dia. O atraso de apenas alguns minutos poderia resultar em um desvio de centenas de milhas para fora da rota traçada.

A distorção na percepção temporal desorientou Crowhurst na imensa massa de águas encrespadas do oceano. Ele escreve em seu diário: “o relógio de Deus não é o mesmo que o nosso. Ele tem uma quantidade infinita do ‘nosso’ tempo”³. Esmagado pela enormidade da ficção que criou, entregou-se à escrita e ao delírio até que sucumbiu aos encantos de uma *voz vinda de outro lugar*, oriunda das profundezas do oceano, deixando as últimas palavras: “Acabou – Acabou. É a misericórdia”⁴. Ao encontro desse canto, ele submerge na calmaria do mar dos Sargaços, apenas a algumas centenas de milhas da costa inglesa, levando consigo o cronômetro de navegação.

Quando localizaram o trimarã no Atlântico, acreditaram em acidente e sua mulher ainda tecia esperança. Entretanto, o exame dos diários de bordo revelou a agonia daquela navegação – “feliz, infeliz, que é a da narrativa”⁵ – na qual Crowhurst destemidamente embarcou. Suas anotações foram publicadas em folhetim pelos jornais britânicos, e assim, o atraiu irremediavelmente para as profundezas de um outro mar, não mais de águas crispadas, mas o da escrita.

Se o navegador trapaceou, entretanto, não foi com ceras nem correntes para gozar “aquele gozo covarde, medíocre, tranquilo e comedido, como convém a um grego da decadência, que nunca mereceu ser o herói da *Ilíada*”⁶. A trapaça de Crowhurst não lhe salvou a vida,

3. CROWHURST, Donald apud DEAN, Tacita. Op. cit., 2013, p. 40.

4. Idem, p. 40.

5. BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 6.

6. Idem, p. 5.

7. Idem, p. 7.

nem o livrou do encantamento fatal daquela *outra* navegação, pelo contrário, inscreveu-o no movimento sem volta em direção ao canto de sua própria ficção. Direção essa que, desenraizada, está aquém ou além de qualquer centro e tem no desaparecimento a sua única possibilidade. Ele precisou sucumbir nas águas para que sua narrativa pudesse finalmente emergir anadiômena, tremulante como a crista das ondas. Sua obra consistiu em “fazer do tempo humano um jogo e, do jogo, uma ocupação livre, destituída de todo interesse imediato e de toda utilidade, essencialmente superficial e capaz, por esse movimento de superfície, de absorver, entretanto, todo o ser”⁷, narrando-se a si mesma. Porque a narrativa – e em sentido ampliado a imagem – não é o relato de um acontecimento, mas o próprio acontecimento, já que a ação que ela presentifica é, segundo Blanchot, a da metamorfose. Podemos pensá-la então como o desejo de dar a palavra ao tempo, uma vez que é o tempo cotidiano que faz avançar o romance. A narrativa em si, se desdobra em *outro* tempo, naquela outra navegação que é a passagem do canto real ao canto imaginário, como nos diria Blanchot. Nesse encontro reside toda ambiguidade da imagem, que vem, portanto, da ambiguidade do tempo. É ela que possibilita a fascinante experiência de algo que está presente enquanto imagem, embora essa experiência não pertença a nenhum presente, e até mesmo destrua o presente no qual se insere. Assim, se desdobra o tempo na imagem, ao fazer do acontecimento memória e da memória, imagem, a partir da montagem.

O que Crowhurst nos conta por meio de seus diários e aquilo que Tacita Dean nos apresenta em imagens é, duplamente, a abertura de um movimento infinito em direção ao encontro do acontecimento que toca o presente e anuncia um conto ainda por vir. Entretanto, esse encontro inapreensível não pode ser tornado presente, pois está sempre afastado do tempo e do espaço nos quais se afirma. Além disso, se distancia, também, do real ao qual a narrativa tenta se aproximar, como escreve Blanchot:

Esse acontecimento transtorna as relações do tempo, porém afirma o tempo, um modo particular de realização do tempo, tempo próprio da narrativa que se introduz na duração do narrador de uma maneira que a transforma, tempo das metamorfoses em que coincidem, numa simultaneidade imaginária e sob a forma do espaço que a arte busca realizar, as diferentes estases temporais.⁸

8. BLANCHOT, Maurice. Op. cit., p. 13.

Na odisseia de Donald Crowhurst, contemplamos a aparição da imagem em sua inapreensível presença e nos deparamos com o “tempo da ausência de tempo”, como propõe Blanchot. Talvez tenha sido a radicalidade dessa narrativa que seduziu Tacita Dean à realização de *Desaparecimento no mar* e *Teignmouth Electron*. O trabalho da artista é marcado por um olhar atento e absorto sobre objetos e acontecimentos aparentemente simples, mas cuja efemeridade os torna intangíveis e preciosos. Interessa-lhe registrar pessoas, histórias e lugares antes que estes se apaguem definitivamente da memória. Sua prática artística consiste em um elaborado processo de observação, a partir do qual os objetos de seu interesse são deslocados de seus contornos familiares, para que, pacientemente, emergjam como imagem. A obra de Dean se ocupa, precisamente, do limiar entre acontecimento e narração, do encontro entre o acontecimento e a sua imagem. O que resulta desse trabalho intenso e silencioso é um presente em suspensão, mas atravessado por múltiplos passados.

As imagens de Dean não são nada simples, pois elas estabelecem uma complexa rede de conexões incomuns a partir de um processo associativo entre coincidência e contingência, que criam novos estratos de significado. Nesse processo de construção da imagem, o acaso, sempre, se manifesta como um instante decisivo, irrompendo como *kairós* na linearidade cronológica. Para que esse acontecimento se torne parte da obra, é preciso estar aberto a ele, como nos revela a artista: “a ideia do acaso sempre me interessou, mas acho que é algo que depende mais da facilidade para notar – de estar em um estado de graça – do que de qualquer outra coisa”⁹.

Em seu processo de trabalho, Tacita Dean parte da montagem como método e prática de pensamento e de criação da imagem. Sua paixão por pesquisar e por coletar materiais variados se revela no intrincado jogo que entrelaça diversos lugares, objetos e histórias na ampla constelação de suas narrativas. Todo processo de montagem pressupõe antes a desmontagem, ou seja, retirar determinado objeto ou imagem de seu contexto usual e fraturar-lhe o sentido, para que se abra ao diálogo com outros objetos e imagens. Nesses desdobramentos em diferentes direções, revelam-se as ambiguidades e a condição intermitente da imagem, que impossibilita a fixação de um único significado, enquanto faz surgir infinitos outros, adiando sempre qualquer conclusão.

9. DEAN, Tacita apud WARNER, Marina. Interview: Marina Warner in Conversation with Tacita Dean. In: ROYUX, Jean-Christophe. **Tacita Dean**. Londres e Nova Iorque: Phaidon, 2006, p. 13.

10. DEAN, Tacita. Op. cit.,
2013, p. 10.

Se a montagem constitui seu método de trabalho, os meios pelos quais ela o emprega são bastante variados, incluindo desenho, fotografia, impressões, livros de artista, instalações sonoras, escritos e *objets trouvés*. Entretanto, o filme de celulóse em 16 milímetros tem um papel de destaque na obra da artista, técnica que ela considera preciosa “tanto pelo imediatismo físico e artesanal quanto por permitir registrar momentos aleatórios e fixar o efêmero”¹⁰. Além disso, devemos considerar, também, o fato de que esse meio demanda um estado de latência, uma espera que engendra a própria imagem na materialidade por meio da qual ela se revela.

11. Ibidem, p. 10.

A preocupação com o tempo perpassa toda a sua obra, revelando-se por meio da imagem, o entrecruzamento de passado e futuro no presente suspenso da narrativa, cuja estrutura discreta e condensada confere um ritmo próprio ao fluxo temporal de aparições e repetições da imagem. Suas tomadas longas com a câmera fixa intensificam o esgarçamento do tempo pela imagem, conferindo um ritmo lento e prolongado às cenas filmadas. “Essa duração estendida da tomada, por sua vez, é ecoada e expandida pela reação do expectador à experiência temporal, tal como estruturada por sua própria subjetividade”¹¹. Além disso, a projeção em *loop* inscreve o presente sem fim na circularidade que rompe definitivamente com a progressão linear do tempo cronológico.

Nos trabalhos de Dean, as narrativas não são, apenas, imagéticas, mas também escritas. Em paralelo aos filmes, a artista escreve textos que funcionam como uma história adjacente, lado a lado com o filme, criando atravessamentos múltiplos, sem, contudo, se tornarem descritivos. Esses textos apontam detalhes de seu processo de criação, suas impressões pessoais – coisas que não são ditas no filme – criando um sistema aberto de correspondências. Palavra e imagem se entrecruzam, mutuamente, e adensam o complexo fluxo de sua obra. A escrita avança por diferentes trabalhos, permitindo que se complementem entre si. Esse procedimento inscreve a obra como um todo no movimento constante de novas apresentações, na medida em que outras conexões são criadas.

Desaparecimento no mar é o primeiro trabalho de uma sequência inspirada pela tragédia de Donald Crowhurst. Foi filmado em formato grande-angular anamórfico, no farol de St. Abb’s Head, em Berwickshire, na Escócia. O filme consiste em apresentar o

próprio desaparecimento enquanto acontecimento, mostrado por meio do movimento do sol que se põe no horizonte do oceano, até se tornar escuridão completa. Gravado com som ambiente, esse trabalho marca o início de um processo em que palavra e imagem se dissociam e se constituem em manifestações autônomas, conforme nos revela a artista:

Nos primeiros quatro filmes que fiz, o texto aparecia sobre a imagem. Depois, em *Disappearance at sea*, entendi que o material era autônomo e não precisava de uma narrativa. Quando abandonei a voz over e usei só o som ambiente foi um ponto de inflexão. A partir daí, texto e imagem passaram a ser duas partes da mesma coisa, outro ponto de vista, não uma explicação.¹²

O filme é composto por várias tomadas longas com base na torre do farol de Berwick, mostrando tanto o seu dentro – no qual vemos em *close* o prisma de vidro giratório e as lâmpadas do farol – quanto o fora, com o mar e seu horizonte ilimitado até o âmago da escuridão, que vai a qualquer lugar, pois não se vê. Na imagem, os limites entre interior e exterior são apagados, estabelecendo um espaço neutro, que é dentro e fora ao mesmo tempo, como nas duas projeções paralelas. De um lado, vemos o movimento rotativo das lentes do farol criar texturas visuais a partir do jogo de luz e sombra. De outro, olhamos para além da janela circular do farol, a paisagem marítima, vasta como a noite, que entrecortada pelos longos e persistentes raios de luz, aos poucos encobre tudo no desaparecimento. “Desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas”¹³. Essas palavras de Bachelard descrevem com precisão a densidade e a sutileza que caracterizam os trabalhos de Tacita Dean.

Na sala de exposição, a presença escultural do projetor, com seus carretéis giratórios, estabelece uma relação especular com o farol, repetindo na parede seu facho, sua paisagem *imaginária*. O que se apresenta nessas imagens é a frágil relação entre o homem e o incomensurável: o espaço e o tempo, o mar e o farol, cujo raio de luz, longo e firme, reacende na memória a tragédia de Crowhurst. Em diálogo com esse filme, há o seguinte texto da artista:

12. DEAN, Tacita apud PIGEOT, Anaël. Tacita Dean: time and ties. In: **Artpress**, n. 391, jul.-ago. 2012, p. 40.

13. BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 14.

O farol de Berwick fica no final do cais. O cais estende-se mar adentro, bem além da cidade e bem além do porto. À medida que o trem serpenteia ao longo da costa na chegada a Berwick-upon-Tweed, você consegue divisar o farol de Berwick como um ponto no final do cais e imaginar a pequenez desse espaço fechado em relação à vasta imensidão do espaço além dele: o espaço que é o mar.

O farol é o último sinal humano entre a terra e o oceano, e foi construído em escala humana. No entanto, sua presença indica outro aspecto mundano no mar: uma outra noção de espaço, daquilo que nunca será domesticado pela humanidade, que mais parece a distorcida percepção final das coisas de Crowhurst.

À noite, você espera na escuridão pelas rotações do farol e tenta decifrar o tempo nos intervalos dos *flashes*. Sem essa cifra, não há tempo. A “loucura de tempo” de Crowhurst, que o fazia acreditar estar flutuando pela pré-história, completamente sozinho numa implacável paisagem marinha muito distante do contato humano, só é possível de ser imaginada quando se está no último sinal de civilização, onde o oceano começa e a terra acaba num solitário ponto de orientação.

Da janela do farol, onde normalmente estaria a luz, é possível apenas vislumbrar o rosto angustiado de Donald Crowhurst. Como o rosto humano na cara da lua, ele se torna a luz do farol, com seu olhar eternamente fixo no horizonte, enquanto contempla o mar.¹⁴

A obra de Tacita Dean ocupa-se de histórias e de procedimentos que estão na iminência do desaparecimento. Seu ofício consiste em trançar, no tecido já esgarçado de uma narrativa, a trama da memória, desenhando, com as linhas de uma escrita lavada pelo tempo, os traços de uma nova imagem e as palavras de uma nova escritura. A imagem e aquilo do qual nos lembramos, não são jamais o acontecimento em si, mas o tecido, o texto, de sua rememoração, trançado a partir da urdidura do esquecimento. Assim, ao revés dos gestos de Penélope, a artista constrói imagens a partir de um substrato que se apaga, a partir daquilo que o esquecimento havia tecido durante a noite e que, a cada manhã, o dia insiste em desfazer ao rememorar e tramar os farrapos da existência vivida com os fios retirados do olvido¹⁵. O trabalho do dia consiste, pois, em desfiar os ornamentos do esquecimento para lançar as teias de uma outra história, um outro tempo, um outro lugar. Talvez por isso as imagens diurnas e densas de Tacita Dean pertençam ao limite em que

14. DEAN, Tacita. Op. cit., 2013, p. 23.

15. Cf. BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 38.

dentro e fora se tocam, em que o tempo e a sua ausência são presentes simultaneamente, abrindo a medida das coisas para uma outra duração, mais próxima dos sonhos, afinal, “somos feitos da mesma matéria dos sonhos”¹⁶.

A potência desses trabalhos consiste na visibilidade que coisas ilusórias e invisíveis adquirem pela imagem. O processo de elaboração de uma obra com base no tecido lacunar do tempo, ou seja, nos resíduos e, também, naquilo que falta e que, por isso mesmo, passa a significar, instaura uma relação com a imagem que não é mediada pela semelhança, mas pelo gesto. Em busca desses resquícios de tempo, Dean empreendeu uma pesquisa de quatro anos e desenvolveu trabalhos baseados na história de Donald Crowhurst. Ela viajou à Teignmouth e, posteriormente, à ilha de Cayman Brac, no mar do Caribe, para fotografar e filmar o trimarã em seu lugar de descanso final.

Depois de encontrado à deriva, o Teignmouth Electron foi levado ao Caribe e vendido por uma ninharia para um homem, que o usaria em seus passeios turísticos em Montego Bay. Ele fez algumas modificações no barco para melhorar sua navegação e comportar até dez pessoas. Com esses ajustes, o barco se tornou um potente veleiro e teria sido o mais veloz daquela competição, caso Donald Crowhurst tivesse empreendido essas melhorias. Em um período de crise do turismo na Jamaica, o barco foi novamente vendido e seu novo dono o levou para a ilha de Cayman Brac, em que seria usado nos negócios de mergulho.

Durante uma noite de furacão, o barco foi, severamente, danificado. Enquanto estava sendo reparado, descobriram-se quatro compartimentos secretos, que Crowhurst abastecera com suprimentos de emergência, para o caso de o barco emborcar. Também foram encontrados alguns mapas, a bússola de bronze, painéis e vasilhas. Entretanto, os reparos, nunca, se efetivaram e, ao longo dos anos, o barco foi sendo desmantelado aos poucos. O que resta dele é, apenas, o casco vazio e, no chão, pedaços abandonados da pia e do lavatório. Em meio à vegetação selvagem de uma praia deserta, está o barco entregue à ruína do tempo e afastado da fluidez que o completava.

Mesmo antes de encontrar o Teignmouth Electron encalhado no matagal em Cayman Brac, eu já o imaginara nos escritos de J.G. Ballard. Agora, quando caminhava pela estrada, que corria paralela à pista, e avistei o trima-

16. SHAKESPEARE, William.
A tempestade. Ato IV, cena I.
Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/tempestade.html>>. Acesso em: 06 jul. 2014.

17. DEAN, Tacita. Op. cit.,
2013, p. 39.

ra no mato, mais que nunca coloquei-o em seu mundo ficcional, um mundo em que o mar havia recuado e deixado nossos barcos encalhados, ou subido e carregado nossos portos para lugares estranhos e impróprios. De qualquer forma, o *Teignmouth Electron* não estava mais no lugar certo. (...) De outros ângulos, ele também parece um tanque ou a carcaça de um animal ou um exoesqueleto deixado ali por alguma criatura errante hoje extinta. Seja o que for, está em desacordo com sua função, esquecido por sua geração e abandonado por seu tempo.¹⁷

O trabalho *Teignmouth Electron* consiste em um vídeo e fotografias que foram reunidos em um livro com alguns textos da artista. As imagens silenciosas do barco devastado e abandonado à fixidez de arbustos e coqueiros criam um retrato contemplativo de algo fora do tempo e na paisagem sem rosto. Mais do que uma narrativa sobre a história do naufrágio, o filme e as fotografias se ocupam do tempo, que, em um eterno devir, modifica tudo, mas reconhece no presente os lastros de um passado. A câmera examina cada detalhe da estrutura deteriorada do barco e oscila entre quadros imóveis e demorados *travellings*. Vemos, então, que a vegetação verde ocupa o lugar das ondas, cresce sob o casco, inunda cada fenda. Em outra sequência, a câmera passeia pelo exterior do barco e mostra os efeitos do sol, que apaga as palavras e desbota as cores, rebaixando tudo a um tom gris, quase indistinto, sobre a carcaça quarada do veleiro. Sua pintura craquelada revela, como um palimpsesto, outras camadas tremulantes e a potência do encarnado latente. Com um *close*, a câmera nos conduz para dentro de um de seus compartimentos. Pelas superfícies de um branco perdido, a chuva cuidou de pintar aguadas em tons de roxo e ocre; oxidou algumas partes, corroeu outras, criou texturas e linhas que desenham o espaço e se adensam em planos e manchas de cor. Nessas imagens construídas com plasticidade pictórica, o branco maculado da embarcação se torna *sintoma*: é ao mesmo tempo o encarnado da pintura e a branca potência do subjétil. Fora da água, entre coqueiros e ervas resistentes ao solo arenoso, aquele veleiro abandonado surge com a mesma brancura ancestral e anacrônica de uma ossada pré-histórica, como o esqueleto de algum animal extinto, escavado das profundezas de mundos imaginários, e que ainda nos assombra no presente. Diante dessa aparição intempestiva, somos invadidos pelo passado, que se projeta sobre o nosso futuro, eis aí a fonte de nosso temor e do nosso tremor diante da imagem.

O tempo se impõe às cores, bem como aos seres e às coisas. Para reconhecer seu poder soberano, a grisalha, antiga prática pictórica de rebaixamento tonal, pode nos abrir a outras imagens através de sua cor, perdida na distância e no tempo. Ampliando o sentido desse “*coloris* de descoloração”, Didi-Huberman, vê a grisalha como uma forma de dizer do poder do tempo que age sobre as coisas, passa sobre tudo como um sopro e tudo esmaece.

Uma imagem em grisalha não nos apresenta nada de “neutro”, nada de estável, nada de estritamente definido. Parece antes resultar de um momento e de um movimento: trata-se do tempo que passou, como uma rajada de vento, e que ao passar, *pulverizou* (nos dois sentidos do verbo: depositar poeira e destruir) a cor das coisas.¹⁸

Essa descoloração que se interpõe entre a visibilidade e a invisibilidade é tanto a matéria quanto o tempo, ou melhor, é a matéria agitada pelo *vento do tempo*, que desbota e apaga tudo. Assim, aquele branco acinzentado, que pulveriza a ordem das cores, é a potência encarnada da imagem, a qual “reúne em si a essência do *chrôma* (a cor) e do *chronos* (o tempo)”¹⁹. É, então, como uma grisalha, que o Teignmouth Electron habita a paisagem aberta.

Na obra de Dean, a imagem não procura salvar as aparências, não se diz pela semelhança, mas antes pela diferença. Seus trabalhos não descrevem, literalmente, a história de Crowhurst, mas ampliam seu gesto em outro tempo e outro espaço. Sua poética consiste em revelar a vida oculta e misteriosa dos restos, dando voz e olhos a esses fragmentos, que pela imagem nos olham e se pronunciam. O sentido de tais trabalhos se edifica sobre as lacunas e os restos da história. É porque falta que imaginamos e criamos imagens. É sob o signo da ausência que se fundam tanto a imagem quanto a escrita, a partir da contradição de limites inseparáveis.

Palavra e imagem se misturam na obra de Dean e nos recordam de outros poetas-pintores, que embora inscritos em outro tempo, nos são contemporâneos, na medida em que suas imagens nos chegam do passado com o fulgor de um presente. Assim é a *imagem dialética* para Benjamin, como também o *contemporâneo*, no sentido proposto por Agamben, tempo anacrônico de imbricações múltiplas, no qual a imagem exerce seu *fascínio* e retorna em aparições inesperadas. Nesse fluxo

18. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Grisalha: poeira e poder do tempo**. Lisboa: KKYM+IHA, 2014. (Livro digital)

19. Ibidem.

e refluxo do tempo, movimento anadiômeno de desaparecimento e aparição, há sempre algo que fica, que permanece, que sobrevive. É a partir dessa presença, desse algo que fica, que o poeta-pintor Vitor Hugo pensa a imanência, em acordo com a raiz latina do verbo *immanere*, que significa ficar, permanecer. A respeito dessa escolha etimológica, Didi-Huberman nos esclarece:

Mas o poeta considera também o adjetivo latino que se encontra ao lado: a palavra *immanis*, que significa imenso, o demasiado vasto, o monstruoso, o prodigioso, o áspero e o selvagem, em suma, tudo o que Hugo empresta justamente às ‘forças obscuras’, daphysis como da psyché, da soberana tormenta natural como dos perpétuos tormentos da alma.²⁰

O que faz desse poeta francês, de meados do século XIX, contemporâneo de Dean é o gesto, através do qual a imagem flui como um turbilhão de “fluidos e de dobras”, dilacera a semelhança e faz da metamorfose sua potência. A imanência está ligada à fluidez, às dobras de cada coisa sobre si mesma, ao fluxo generalizado que cria um drapeado poroso e turbulento, o qual coloca em crise a representação ao dissolver os aspectos nos meios.

Vitor Hugo realizou diversas versões de uma mesma pintura – que, entretanto, é sempre outra – intitulada *A onda*. Sobre essa série de imagens, Didi-Huberman escreve: “é porque ele pensava em primeiro lugar não em definir o que via (aspectos), mas em afogar-se no que olhava (meios)”²¹. Hugo leu Ovídio e Lucrécio e aprendeu com eles a desenvolver seu “método do sonhador”, característico da antiga poesia filosófica. No poeta francês, a potência da metamorfose se manifesta sobre tudo, pois “todos os corpos irradiam sua substância e sua imagem”²². Em outro texto, ele fala da “onda inumerável”, em que tudo bate e respira, no ritmo da imanência, o mundo se faz onda. Pelo seu bater e sua respiração engendra a vida, faz tudo nascer e se desenvolver. O mar, com sua imensidão profunda, seus movimentos intermitentes de fluxo e refluxo, sua mutabilidade, se torna o paradigma da imanência para Vitor Hugo. Tudo retorna poeticamente para o mar, “porque o tempo e o ser são um oceano vivo” e o mar, escreve Vitor Hugo, “é patente e secreto; ele se esquia, não se preocupa em divulgar suas ações. Faz um naufrágio e o recobre; a engolição é seu pudor”²³. A imanência é fluida como o oceano e permite que tudo se interpenetre

20. DIDI-HUBERMAN, Georges. A imanência estética. In: **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 5, n. 1, jan.-jul., 2003. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2003000100009>>. Acesso em: 06 jul. 2014.

21. Ibidem.

22. HUGO, Victor apud DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., 2003.

23. DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., 2003.

e se modifique constantemente. Esse movimento engendra um ciclo de criação e destruição. Se a imanência pode ser análoga ao mar em toda a sua potência metamórfica, a onda, que nas palavras de Didi-Huberman é um “redemoinho de tempo físico”, seria então a forma elementar da imanência, como nos descreve este autor, a partir de um desenho realizado por Vitor Hugo em 1867:

É uma onda imensa: apenas um meandro ocupa todo o campo da imagem. A pena traçou e retraçou tantas vezes quanto necessário o grande movimento imperioso. O meandro – quase uma boca – é tão aberto que cria, na noite ambiente, um apelo de luminosidade. Ao que, ali onde ele se fecha, a aguada afoga tudo na indistinção do meio. Uma massa de guache branco se agarra à crista e flutua sobre ela: é a espuma arrancada ao próprio movimento. No meio de tudo isso, o navio – o tema submetido ao tempo, segundo a alegoria indicada com todas as letras por Hugo – está literalmente curvado pela força soberana. “Não há visão como as ondas”, escreve magistralmente Hugo em *O homem que ri*.²⁴

24. Ibidem.

Diante do oceano contemplamos o *informe*, por isso sua existência ininteligível. Ele é o próprio movimento de avanço e resistência, conforme o ritmo das águas. Diante disso, como pintar tal abismo? Como fazer da tinta seca a fluidez úmida das espumas? Quais as cores para seu movimento? E para aquilo que está submerso? Seria também a grisalha? Aí está ele, o indescritível, o mar, em toda parte, em cada rasgo, na desmesura que inunda os limites e mistura alto e baixo, dentro e fora. Não há onda sem o sopro do vento, como não há redemoinho na superfície sem que haja também nas profundezas. A própria duração da onda, que se eleva esculturalmente para depois se dissolver, repete esse indefinível. O que faz então o artista diante do indescritível? Ele faz mais do que descrever, ele imagina apesar de tudo, nos responde Didi-Huberman, acrescentando que o verdadeiro poeta será a própria onda e fará também ondas.

Ser vago, fazer ondas: outro modo de dizer a poética da imanência que caracteriza toda essa obra. Quando Hugo diz “eu trabalho”, explica que põe “papel sobre [sua] mesa, uma pena”, e que com tinta “sonha” – “Faço o que posso para me tirar da mentira” – a fim de que surja “o abismo obscuro das palavras flutuantes”. Como se trabalhar equivalesse, estritamente, a fazer

elevant em si (por meio do pensamento flutuante, da tinta marinha, na pena aérea e até mesmo sobre o próprio papel) o trabalho do mar. E, quando apreende o futuro de sua tarefa, o poeta escreve: “O trabalho que me resta a fazer aparece em minha mente como um mar, [um] acúmulo de obras flutuantes em que meu pensamento se embrenha”, acúmulo que termina por tomar Oceano como título genérico.²⁵

25. Ibidem.

Se o trabalho do poeta consiste em restituir a liquidez às palavras, fazendo-as flutuar sobre o abismo escuro da poesia, no que consiste o ofício do artista? O que fazer frente ao movimento inapreensível das ondas?

Faz primeiro como o poeta que é: trabalha. Põe papel sobre sua mesa, uma pena e tinta (e outros ingredientes para toda uma cozinha, se necessário). Ele não descreverá essa onda que não consegue imaginar exatamente. Mas a fará nascer, o que é bem melhor. Ele a fará jorrar, quase às cegas, abandonando-se ao material e no próprio meio que é o seu: uma mesa como crosta terrestre, uma folha como superfície de flutuação, tinta extravagante como “dobra misteriosa e negra do turbilhão”, o sopro do próprio artista como vento largo. Isso significa representar uma onda ou uma tempestade? Não exatamente, não simplesmente, uma vez que se tratou de produzi-la, isto é, de provocar seu real surgimento, de apresentá-la em ato... mas em miniatu-
ra, naturalmente. Tempestade real – fluida, acidentada, fazendo estragos – sobre uma mesa de trabalho.²⁶

26. Ibidem.

É pelo gesto de recriar, na imagem, a onda, que o artista fará seu *outro* mar no papel. Nesse mar, a água evapora e deixa, em pigmentos, a memória de movimentos extintos, preservados no traço do artista que repete o fluxo das ondas, mas que também apaga a semelhança da imagem. É nesse gesto que, de acordo com Didi-Huberman, reside o sentido radical da imanência estética, aquela que não deseja a representação e encena, no suporte da imagem, o “mistério da vida”.

Compreendemos, agora, como as imagens de Vitor Hugo estabelecem um diálogo bastante próximo com os procedimentos de trabalho escolhidos por Tacita Dean para criar suas imagens. *Desaparecimento no mar* e *Teignmouth Electron*, longe de qualquer representação no sentido literal, reencenam, em outro meio, a tragédia de Crowhurst. A escala humana do farol frente ao incomensurável do mar; os raios

de luz emitidos ritmicamente para orientar os navegantes; o sol que se põe no horizonte; o barco abandonado, como um fóssil, em um lugar que lhe é estranho. Tudo isso passa a significar, não como semelhança, mas como vestígios de uma outra narrativa. A força desses trabalhos reside na capacidade de apresentarem imagens a partir dos farrapos da história, a partir daquilo que falta. Entretanto, esse procedimento artístico não pretende fixar nada, nem o presente e sequer o passado. Ele reconhece o movimento que o origina e faz desse mesmo movimento, do gesto, a sua imagem.

Fazer do movimento imagem implica, ainda, uma dimensão temporal que a inscreve naquilo que Blanchot chama de “tempo da ausência de tempo”, pois no espaço sem lugar da narrativa os leitores se encontram na temporalidade sem engendramento da escrita, da imagem. “Para lidar com os fatos – constata Tacita Dean – o melhor é recorrer à ficção. E isto foi uma descoberta radical para mim”²⁷. Essa declaração da artista, que faz da narração o meio privilegiado de construir e organizar sua obra, coloca em evidência o encontro da imagem com o real. Além disso, a imagem cinematográfica demonstra a incerteza temporal de sua matriz, pois se encontra entre o passado da cena registrada e o presente da projeção, que simultaneamente se constitui como futuro daquele passado. Pela montagem, o tempo se manifesta no movimento das imagens e transtorna a relação encadeada entre presente e passado. “Para mim – declara a artista – fazer um filme se conecta com a ideia de perda e desaparecimento”²⁸. Diante dessa falta essencial, podemos enfim constatar que a imagem não habita o nosso presente, pois ela é um elemento anacrônico, temporalmente impuro e resultante de múltiplas relações temporais, das quais conhecemos apenas o presente. Na oscilação entre o desaparecimento e sua aparição, a imagem congrega em si mais memória e futuro do que o ser que a contempla e, justamente por isso, ela tem a capacidade de tornar visíveis as complexidades da história e de fazer emergir os estratos irreduzíveis ao nosso tempo.

No encontro das imagens com o real há sem dúvida um incêndio, que também não pode ser desconsiderado, porque “não se pode falar de imagens sem falar de cinzas”²⁹, assim como não há memória que não seja ameaçada pelo esquecimento. Da mesma forma, os trabalhos realizados em película, técnica de produção cinematográfica extinta pelos dispositivos digitais, encontram-se também no limiar do desapare-

27. DEAN, apud WARNER, Marina. Op. cit., p. 13.

28. Ibidem, p. 17.

29. DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In: **Pós: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG**, v. 2, n. 4, nov. 2012, p. 210.

30. DEAN Tacita. Artist questionnaire: 21 responses. In: **October Magazine**, n. 100, primavera 2002, p. 26.

31. Ibidem.

recimento. Coisas que no passado representaram algo futurístico, mas que, agora, se tornaram completamente obsoletas, atraem a atenção da artista pela possibilidade de se indagar sobre a natureza da imagem e sua relação intrínseca com o tempo. “A obsolescência diz respeito ao tempo do mesmo modo como o filme é sobre o tempo: tempo histórico; tempo alegórico; tempo analógico. Eu não consigo ser seduzida pelo não alinhavado [*seamlessness*] do tempo digital; como o silêncio digital, ele tem um componente de morte”³⁰. A esse tempo morto e silencioso do mundo digital, a artista opõe o tempo dos antigos meios de produção e exibição de imagens, um tempo que pode ser ouvido, como ela declara: “Eu gosto do tempo que se pode ouvir passando: o silêncio pungente de uma fita magnética ou o estático do gravador”³¹.

Os filmes de Dean realizados em película estão fadados a desaparecer juntamente com essa técnica, já em desuso. Com base na escolha estética, que incorpora a perda como um elemento do próprio trabalho, destinado a sucumbir nas águas do progresso tecnológico, pode-se estabelecer uma relação mais estreita com a tese benjaminiana sobre a história, na qual o filósofo alemão afirma que uma estrela brilha com maior intensidade no momento imediatamente anterior ao seu desaparecimento.

A verdadeira imagem do passado *passa voando*. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua cognoscibilidade. (...) Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico, no momento do perigo.³²

32. BENJAMIN, Walter. Op. cit., 2012, p. 243.

Já em 1930, Benjamin se mostrou consciente de que a emergência de uma nova tecnologia traz, sempre, um componente de esperança, tanto artística quanto política, o qual, entretanto, tende a desaparecer rapidamente. Talvez seja algo muito próximo dessa constatação que as obras de Dean nos apresentam. Quando ela se serve de um dispositivo tecnológico eclipsado pela obsolescência para a elaboração de um trabalho artístico, o primeiro elemento a ser considerado é o colapso da promessa original inerente a esse mecanismo, que sendo símbolo de um futuro, agora está fora de moda.

A complexidade da obra de Tacita Dean decorre, fundamentalmente, das entrelinhas criadas entre as narrativas e os liames temporais que perpassam cada um de seus trabalhos, visto que o interesse destes recai sempre sobre as coisas sobreviventes, aquelas que irrompem no presente como indício de outro tempo, de outro espaço. “Acho que me interesse pelas estruturas, pelo extraordinário, pelas formas anacrônicas, por aquilo que nunca se consegue datar, que está em desacordo com o contexto”³³.

Enquanto a artista estava no Caribe para fotografar o trimarã de Donald Crowhurst, ela encontra, em uma de suas incursões pela ilha de Cayman Brac, o esqueleto de uma casa futurista, a “Bubble house”³⁴, como era conhecida pela população local. O que se sabe a respeito daquela construção é que pertencia a um francês, condenado a 35 anos de prisão por desviar verbas do governo americano. A casa fora abandonada antes mesmo de ter sido terminada e a forma elíptica de sua arquitetura incomum surge no meio da vegetação como a ruína de uma promessa fracassada de futuro.

Deserta e inacabada, ela surgia como uma visão futurística; como um regime de outra era, um templo de uma seita, ou algum tipo de igreja com a tênue marca de uma cruz sobre a entrada. Sabíamos que tínhamos topado com algo de outro mundo; o par perfeito para o Teignmouth Electron.³⁵

A casa bolha e o barco, modelos de um futuro utópico se tornaram ruínas, antes mesmo de terem realizado o propósito a que se destinavam. Abandonados em uma ilha do Caribe o trimarã se desfaz sob o sol e as tormentas, enquanto a casa se vê invadida pela vegetação e pelos ventos. O que lhes concerne nessa existência anacrônica é o próprio tempo, impregnando-se silenciosamente na matéria mesma de que são feitos. E, aos poucos, desbota as cores, apaga as escritas, corrói as superfícies. A casa, extravagante e ousada em sua conformação oval, teria sido pensada para resistir aos furacões que varrem aquelas praias, mas à mercê dos ventos, os vãos das janelas se abrem para o mar como uma imensa tela de cinema, na qual as ondas criam um espetáculo interminável, em constante repetição. As águas alagam os interiores e nutrem as sementes que encontram brecha no cimento puído. O pó se acumula no vão da porta e nas escadas não terminadas. Entre as folhas, sob o teto, aranhas tecem obstinadamente e se multi-

33. DEAN, Tacita. Entrevistada por Hans Ulrich Obrist. In: OBRIST, Hans-Ulrich. **Entrevistas: volume 3.** Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim, 2010, p. 167.

34. *Bubble house*, 1999. Filme em 16 mm, colorido, som óptico, 7 min.

35. DEAN, Tacita. Op. cit., 2013, p. 42.

plicam. Desse lugar improvável, edificado na ilha paradisíaca, a artista realiza uma série de longas tomadas cinematográficas registrando o estado de ruína da casa. Filmando em tempo real, a artista subverte o conceito de tempo fílmico e coloca o espectador em posição de espera, o que provoca a consciência da duração temporal e faz dessas imagens testemunhas inegáveis da passagem do tempo, que consome a matéria e a modifica constantemente, como uma onda que retorna à massa enorme do mar.

Bubble house é um trabalho realizado com base na imagem de uma casa que funciona como um marcador temporal, como o vértice no qual tempo e espaço se encontram. Não se trata, de forma alguma, de uma espacialização do tempo, mas de uma atenção à sua passagem, que ao deixar marcas na matéria, sempre em devir, faz dessa visibilidade indícios de uma duração. Da mesma forma, como as coisas podem ser percebidas no espaço, elas também podem ser lembradas em sua passagem pelo tempo. A casa como um paradigma temporal, como um espaço que dura, também foi objeto de interesse da escritora inglesa Virginia Woolf. Em *O tempo passa*, a autora descreve a ruína de uma casa de praia abandonada ao movimento do tempo. Esse relato dá voz às existências inumanas, às coisas e aos objetos inanimados, que, contudo, sentem e perscrutam a passagem temporal. No interior imóvel da casa abandonada, *apenas certos ares, apartados do corpo do vento*, insinuavam-se pela dobradiça enferrujada e pelo madeirame inchado de tanta água, para se aventurarem casa adentro, tateando os objetos encontrados como se indagassem o quanto ainda durariam.

Depois, suavemente varrendo as paredes, passavam adiante, meditativamente, como se perguntando às flores rubras e amarelas do papel de parede se elas iriam desbotar, e interrogando (calmamente – tinham tempo de sobra) as cartas rasgadas na cesta de lixo de papéis, as flores, os livros, todos os quais estavam agora abertos para eles, em comunhão com eles, e suavemente iluminados, de quando em quando, por um raio vindo do farol. Vagando assim pelos quartos e atingindo a cozinha, eles pararam para fazer à mesa e às caçarolas de cabo de prata ordenadamente enfileiradas na prateleira, a mesma pergunta; por quanto tempo elas aguentariam, de que natureza eram elas? Eram elas feitas de vento e chuva, aliadas, com as quais, na escuridão, vento e chuva podiam comungar? Resistiriam elas? O tempo mostraria.³⁶

Em *O tempo passa*, os objetos inertes têm uma existência própria, inscrita no movimento do tempo que os consome. Nesse texto, os elementos naturais: as ondas, a sebe, as flores, os ventos, os raios do farol, o papel de parede, os livros na estante, tudo se encharca de espera e revela a consciência interna da duração vivida. Os filetes de vento, tendo dedos infatigáveis, corroem a fechadura e as frestas da janela, invadem a casa testando a duração das coisas; eles meditam sobre as maçãs na mesa para lhes descorar o vermelho e lhes mordiscar a firmeza. Nada resiste que não seja tocado por essa força etérea. Enquanto os ares, com seus espíões, fazem incursões diárias ao interior da casa para averiguar a inteireza das coisas, do lado de fora, a grama alta ondula com a brisa e as ervas daninhas batem na vidraça insistentemente. As árvores se prostram e se curvam pelo ritmo das estações e pelos braços dos ventos. A casa foi abandonada, foi deixada sozinha. “Foi abandonada como uma concha numa duna, à espera de ser enchida com grão de sal seco, agora que a vida a deixara”³⁷. À mercê das intempéries, a alma das coisas canta sua própria duração e a sua existência incerta por meio dos vestígios deixados pelo tempo que passa. As línguas latinas não diferenciam os dois tempos que a língua inglesa, por exemplo, distingue: o *time* do cronômetro e o *weather* do barômetro. Sobre esses dois sentidos diversos para uma mesma palavra, Michel Serres faz uma observação bastante precisa:

Alinhadas aleatoriamente sobre um deles, as intempéries das latitudes temperadas, as chuvas, as brisas e a neve aceleram – pelo ritmo dos invernos e das primaveras, dos meses e das semanas, dos clarões amarelos do farol que varrem com sua luz as janelas e as paredes – o trabalho da temporalidade contada sobre o outro.³⁸

De acordo com o autor, as línguas juntam três tempos que as ciências e a consciência íntima diferenciam: o primeiro, reversível e regular, gira como um farol e como os planetas; o segundo, negativo, irregular e irreversível, tempo da erosão, do desgaste, da fadiga, da doença e da morte; o terceiro, igualmente irregular e irreversível, mas novo e positivo, tempo do florescimento, do crescimento, das brincadeiras de criança no jardim.

As ciências e a experiência conhecem, enfim, um tempo que as línguas em questão fingem, tanto quanto sei, ignorar: aquele que se acumula lentamente por detrás de uma barragem ou de uma comporta e as leva de roldão num

37. Ibidem, p. 41.

38. SERRES, Michel. Tempo, erosão: faróis e sinais de bruma. In: WOOLF, Virginia. Op. cit., p. 63.

instante. A erosão se dá lentamente, mas leve como uma pluma, de repente faz desabar todas as proteções.³⁹

39. Ibidem, p. 64.

40. WOOLF, Virginia. Op. cit., p. 45.

41. Cf. SERRES, Michel. Op. cit., p. 71.

A casa de Woolf, situada perto de um porto entre as Ilhas Hébridas, na costa escocesa e a Bubble house, localizada na ilha Cayman Brac, no Caribe, ambas à beira-mar, expostas ao rumor das ondas, ao sabor marítimo dos ventos e às chuvas constantes, essas casas-relógios narram, pela precisão intimista da palavra e pelo silêncio poético da imagem, a multiplicidade de tempos que as atravessam em suas durações. As duas casas colocam, sobretudo, questões ardentes, pois nos deixam diante da própria devastação e da erosão que tudo devora. Resistir é uma questão de tempo, como escreve Woolf, até chegar aquele momento “quando uma pena, se posta na balança, fará descê-la. Uma única pena, e a casa, afundando, caindo, teria virado e se precipitado em direção às profundezas da escuridão”⁴⁰. A iminência do desaparecimento que paira sobre essas duas casas parece repetir o mesmo tremor da imagem, sobretudo daquela fotográfica, que por um breve instante, parece fixar o transitório e o efêmero daquilo que está diante da lente. Vazias de gente, as casas estão entregues à degradação, ao desabamento, estão sujeitas à entropia. Essa palavra, bastante utilizada no final da revolução industrial, era o grande temor dos últimos anos do século XIX, pois o rumor social encontrou na apropriação vulgarizada desse termo da física, uma autenticação para a crença de que corremos em direção à entropia crescente⁴¹. De acordo com essa lei natural, a termodinâmica, um corpo quente, se deixado à própria sorte, esfria. Da mesma forma, o caos se sobrepõe à ordem harmônica, não importa o que se faça, tudo tende a perecer.

Ao pânico entrópico, descoberto nas máquinas térmicas e difundido por toda parte, opõem-se outras concepções mais orgânicas de tempo, como a de Darwin, pela qual as espécies se metamorfoseiam e as formas naturais são constantemente modificadas e selecionadas, visando uma maior complexidade orgânica. Além dessa evolução criadora, a forma como Bergson intuiu o tempo enquanto *élan vital*, inscrito na duração que transforma com seu jorro ininterrupto de novidades, também se contrapõe à entropia fatalista. Os dois tempos irreversíveis e opostos, sugeridos por Michel Serres, mais uma vez se apresentam. Eles se manifestam no mundo e coabitam a matéria inerte e os seres vivos. “Enérgicos e duros, entrópicos, portanto, trabalhamos e morre-

mos; mas também pensamos e percebemos; macios, trocamos sinais”⁴². São esses, também, os tempos que perpassam a obra de Woolf e Dean, que nos mostram a ruína de duas casas com a sutileza singular de imagens atentas aos mínimos sinais deixados na matéria pelo tempo que passa, pelo vento que sopra e pela natureza que cuida de integrar, em sua transformação criadora, os restos humanos. Na imagem poética das casas, assim como em *Teignmouth Electron*, o passado se encontra com o presente ao colher na historicidade e nas marcas da decadência, um desejo irrealizado de futuro. A casa bolha, de formas arrojadas e inovadoras, sucumbiu pela fraude de seu idealizador, da mesma forma que o trimarã de Crowhurst, desmantelado em uma praia esquecida. Já a casa das ilhas Hébridas não sofreu as consequências de um fracasso, mas da própria guerra, que pôs fim a um período de crença irrestrita no progresso e na técnica. O que é comum às ruínas modernas é o fato de materializarem o desejo de um passado perdido.

De acordo com Andreas Huyssen, a obsessão moderna pela ruína esconde uma nostalgia pelo período inicial da modernidade, quando, ainda, não havia desvanecido a possibilidade de se imaginar outros futuros. “O que está em jogo é uma nostalgia da modernidade que não se atreve a dizer seu nome, depois de reconhecer as catástrofes do século XX e os danos remanescentes da colonização interna e externa”⁴³. A própria etimologia da palavra nostalgia, derivada do grego e composta por *nostos* (que significa lar) e *algos* (que significa dor), revela a irreversibilidade do tempo, expressa pelo desejo de um passado perdido. Dessa forma, a nostalgia se opõe às noções lineares de progresso e pode ser entendida como uma utopia inversa, na qual o desejo pelo passado é, também, o desejo de outro lugar, visto que tempo e espaço convergem na ruína arquitetônica. Presença e ausência se combinam na imagem desses restos de tempo, que pela incompletude passam a significar, da mesma forma que o presente imaginado de um passado só pode ser acessado pela condição mesma de sua decomposição.

Nesse contexto, a nostalgia deve ser entendida enquanto possibilidade de criar leituras reflexivas sobre as ruínas, valorizando os fragmentos da memória e do tempo como palimpsestos de múltiplos acontecimentos. Por esse viés, a ruína arquitetônica desestabiliza a linearidade histórica, visto que as marcas do passado incrustadas em sua própria sobrevivência são capazes de criar constelações significativas entre as diversas temporalidades que a atravessam. Assim, a alegoria da

42. Ibidem, p. 72.

43. HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2014, p. 91.

ruína corresponde também à necessidade de se elaborar um pensamento a respeito do estado de não permanência das coisas, da incompletude, do ruinoso. Como nas obras em questão, os tremores provocados pela ruína são acolhidos pelo pensamento estético que prioriza o fragmento, os andrajos, os restos materiais, a colagem e a montagem, como ferramentas e métodos de construção de um saber, no qual se colocam em jogo as relações entre tempo e história. A recorrência da ruína no contexto da arte contemporânea se justifica como parte de um discurso ampliado sobre a memória, o trauma, o genocídio e a guerra, pois não se pode falar sobre as casas arruinadas em ilhas afastadas sem que se recorde, também, das cidades bombardeadas e destruídas, tanto nas guerras do século XX quanto nos conflitos mais recentes. Da mesma forma, não se pode esquecer que as consequências daquele futuro prometido não são apenas as ruínas, mas também os escombros.

No atual domínio capitalista, as coisas se tornam obsoletas de forma extremamente rápida e têm pouca ou nenhuma possibilidade de envelhecer e se converter em ruínas autênticas, como por exemplo, aquelas que exerciam fascínio no século XVIII. Na cultura mercantil e memorialista do século XXI, as coisas transformadas em mercadorias envelhecem mal, graças à obsolescência programada, que impulsiona o consumo do novo e gera o descarte daquilo que já se tornou inútil e improdutivo. A ruína desse século é o escombros e o detrito, como a casa bolha e o barco, abandonados no Caribe. Se as obras de Dean nos dão acesso à nostalgia reflexiva, como convém a uma *imagem dialética*, elas o fazem projetando no passado um futuro para além das falsas promessas do neoliberalismo e do consumismo global, ao resgatar do esquecimento a velha tecnologia de criação de imagem com sua materialidade inconfundível e a sua sutileza característica.



2 Angélicos: Argan e Didi-Huberman.

2 Angelicos: Argan and Didi-Huberman

palavras-chave:
historiografia; Renascimento;
crítica; espaço; Fra Angelico

O presente artigo apresenta dois perfis criados para Fra Angelico por dois historiadores da arte, Giulio Carlo Argan e Georges Didi-Huberman. Cotejam-se aproximações existentes entre a percepção dos historiadores no que se refere ao caráter inabitual de Angelico dentro do contexto do Renascimento italiano e as diferentes metodologias de abordagens usadas pelos estudiosos. Analisa-se o modo diferenciado de interpretação dado pelos autores às pinturas do artista e às fontes intelectuais formativas de Angelico, como São Tomás de Aquino, e apresenta-se o diálogo de ambos com a produção de Giorgio Vasari. Assim, o trabalho ajuíza sobre duas perspectivas historiográficas, a moderna de Argan e a contemporânea de Didi-Huberman, a fim de produzir um juízo acerca dos limites dos métodos.

keywords:
historiography; Renaissance;
critical; space; Fra Angelico

This article presents two Fra Angelico profiles by two art historians, Giulio Carlo Argan and Georges Didi-Huberman. It shows existing approaches between the authors' perception about the unusual character of Angelico in the context of the Italian Renaissance and different methodologies used in these approaches. It analyzes the different interpretation given by the historians to the paintings of the artist, and talks about Angelico's formative intellectual sources, like St. Thomas Aquinas, and the dialogue of both authors with the production of Giorgio Vasari. Through this, this work reflects on two different historiographical perspectives (Argan's modern perspective and Didi-Huberman's contemporary perspective) looking for the limits of their methods.

* Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro
[PUC-Rio].

1 - Angelico e o Renascimento (espaço e cultura religiosa)

54

João Cícero T. Bezerra

2 Angélicos: Argan e

Didi-Huberman

A obra de Fra Angelico coloca diversas questões para a história da arte, uma vez que é vista em um momento intercalar: ora dentro dos limites do Renascimento, ora fora desse período. Ou é considerada anacrônica, como fruto do “atraso” medieval ou, ao contrário, como obra antecipatória do *elã* romântico. Tal visão conflituosa, como nos mostra Giulio Carlo Argan, está amparada em um entendimento de Renascimento que aprisiona o seu sentido a uma lógica unívoca e não capta as tensões internas do período. Em contrapartida a essas definições rígidas, Fra Angelico nos põe diante de outra concepção de Renascimento, isto é, perante uma época revestida de contradições internas na qual a cristandade, a latinidade e a descoberta de um novo espaço plástico se cruzam em um rico debate intelectual que não se esgota na normatividade.

No início de sua monografia sobre o artista Fra Angelico, Giulio Carlo Argan apresenta e refuta um lugar-comum crítico referente à obra deste pintor do Renascimento. De modo direto e claro, o historiador diz:

Giovanni da Fiesole foi considerado, sobretudo pelos românticos, o protótipo do artista místico e inspirado, mergulhado na contemplação de inefáveis visões celestiais, sem dúvida, foi homem de vida santa, religioso erudito e zeloso, pintor dos mais espirituais. Contudo, sua pintura parece intimamente ligada à cultura figurativa florentina da primeira metade do século XV e seu sentimento religioso está em relação estreita com a cultura religiosa de seu tempo.¹

Deve ser observado o fato de a monografia de Argan se iniciar pelo nome secular de Fra Angelico, “Giovanni da Fiesole”. Este nome não está sendo dito apenas como mera informação biográfica, mas é um dado factual que serve como amarra ao argumento do historiador, visto que ele busca abrandar a leitura contemplativa e mística que a obra do pintor herdara “sobretudo dos românticos”. O que Argan parece nos mostrar, de maneira cuidadosa, é que o nome de Fra Angelico, *dado a posteriori*, imprimiu na obra do pintor uma mitologia que o ligava à imagem do artista místico, e não dava conta de explicar a ação produtiva e reflexiva do pintor-teólogo na época, ou seja, tal leitura retirava a força material da prática artística de Giovanni da Fiesole, espiritualizando sua arte.

1. ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico Anticlássico – O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. Trad. Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 156.

Com sua erudição, Giulio Carlo Argan diz que “o nome Angelico ocorre pela primeira vez num texto de 1469 [...]” e que “foi acrescentado mais tarde o título de beato, meramente honorífico e não atribuído pela Igreja”². O objetivo do historiador é livrar o ofício do pintor de qualquer metafísica vinculada a uma leitura que intensifique o aspecto sagrado do trabalho de Angelico, sem a devida distinção entre a função produtiva de sua pintura e o seu sacerdócio na ordem Dominicana. Deste modo, o historiador italiano prossegue na construção de seu argumento:

O apelido de Angelico foi dado a Giovanni por seus confrades dominicanos – mas não, certamente, como pensava Vasari, porque suas pinturas parecessem obra mais angélica do que humana. Se, como tentaremos demonstrar, a pintura do dominicano possui um sólido fundamento doutrinário, e pode, num certo sentido, ser considerada como a proposta de uma estética tomista, não seria surpreendente que, para os frades de San Domenico, Giovanni da Fiesole fosse o *pictor angelicus*, no sentido em que São Tomás era *doctor angelicus*. Seria mais uma prova da necessidade de avaliar a pintura do frade do ponto de vista da intencionalidade, mais do que da inspiração religiosa extática.³

Argan questiona esta mitologia criada por Vasari e nos mostra igualmente o quanto uma ênfase interpretativa que se apoiava no nome do beato reduzia o entendimento sobre o fazer do pintor. Como se observa, o historiador prossegue neste fragmento de texto reforçando a intencionalidade do pintor teólogo que, sendo formado neste contexto ideológico religioso, ergue um debate consciente no seio da Igreja, debate este que vê na cristandade o tema primordial de sua discussão intelectual.

Neste trecho, observam-se também duas referências trazidas pelo historiador para análise da obra de Fra Angelico. A primeira é da obra de Giorgio Vasari, e a segunda é proveniente da filosofia de São Tomás de Aquino. A primeira referência está aí para ser refutada, ou melhor, corrigida. Já a segunda torna-se uma espécie de contexto epistemológico no qual Argan irá construir uma leitura da obra de Angelico a partir de uma hipótese de recepção deste pintor da doutrina teológica de São Tomás de Aquino. Assim sendo, seguiremos esses identificadores para entender a fundo o raciocínio de Argan – principalmente o que o crítico chama de a intencionalidade do pintor Giovanni da Fiesole.

Esquivou-se de todas as atividades do mundo e viveu com pureza e santidade; foi amigo dos pobres, convicto de que sua alma haveria de pertencer ao céu. Manteve o corpo continuamente ocupado no exercício da pintura e nunca quis executar obras que não representassem santos.⁴

Nessa passagem, notamos como “o exercício da pintura” de Angelico é apresentado por Giorgio Vasari como uma atividade ascética. Conforme narra o biógrafo, o corpo do pintor estava “continuamente ocupado no exercício da pintura”, ou seja, pintar era uma espécie de meditação que expressava o conteúdo da alma de Angelico, sua “pureza e santidade”. Sendo assim, a pintura dos afrescos da igreja de San Marco era entendida como um processo contínuo de expressão da santidade do beato, da mesma forma que essa ascese da arte de Angelico só pode ser demonstrada por Vasari através da separação do pintor do mundo. Nas palavras de Vasari:

Era humaníssimo e sóbrio e, vivendo castamente, desvencilhou-se dos laços do mundo; costumava dizer com frequência que quem pratica essa arte precisa viver em sossego e despreocupação, dedicado à alma, pois quem faz coisas de Cristo com Cristo deve estar sempre.⁵

5. Ibidem.

Fra Angelico é visto como um homem separado do mundo, ligado à meditação e à fé. Na perspectiva de Vasari, ele vive isolado das questões ordinárias do seu fazer. Mais do que um perfil artístico, o teórico do século XVI estabelece uma leitura altamente moral e religiosa da práxis do pintor Giovanni da Fiesole. Ele “falava com humildade e simplicidade, e suas obras sempre foram consideradas belíssimas e excelentes”⁶, ou seja, o valor das obras está internalizado na conduta do “santo”. É, portanto, o valor moral que fundamenta o valor estético, e não o intelectual e intencional, como defenderá Giulio Carlo Argan. Vasari prossegue no perfil artístico de Fra Angelico com a seguinte descrição.

6. Ibidem.

Dizem alguns que Frei Giovanni nunca pegava os pincéis sem antes orar. Nunca fez crucifixo sem que suas faces se banhassem de lágrimas. E isso se vê claramente nas atitudes de suas figuras, na bondade de sua grande disposição para a religião cristã.⁷

7. Idem, p. 283.

4. VASARI, Giorgio. *Vida dos artistas florentinos*. Trad. Luciano Belosi. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 281.

A descrição de Giorgio Vasari é bem conhecida. Ela é responsável pela crença romântica de que o pintor renascentista pintava suas obras absorto em emoção religiosa, a qual agia sobre seus sentidos como que impulsionando suas criações pictóricas. Certamente, este perfil feito pelo biógrafo italiano alimentou o preconceito da crítica romântica que, como nos preveniu Giulio Carlo Argan, compreendeu Giovanni da Fiesole como um pintor “místico e inspirado”.

Vasari é o principal responsável pela lenda que foi tecida em volta da figura histórica de Angelico. Sua tese é a seguinte: Angelico era santo, logo, toda a sua pintura é santa: antes de começar a pintar, rezava e chorava, portanto, suas obras refletem as visões paradisíacas de seus arrebatamentos extáticos.⁸

8. ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p. 158.

Este trecho de Argan responde diretamente e de modo crítico à fábula erguida por Giorgio Vasari. A lenda foi, certamente, a responsável pelo “salvamento” romântico de Fra Angelico como um pintor do período do Renascimento que desobedecia às “ordens” racionais da época. “Salvamento” que se erige através de um preconceito que reduz o sentido do período histórico do Renascimento e que se baseia em oposições estanques.

Argan prossegue nos apresentando as raízes desta construção vasariana. Ele comenta o trecho polêmico de Giorgio Vasari sobre o uso dos nus em Angelico, mostrando, a partir da referência à análise de Lionello Venturi, que o mesmo surge na segunda edição do livro de Giorgio Vasari como resposta ao moralismo contrarreformista dirigido à obra de Michelangelo⁹.

9. Cf. *ibidem*.

Há, assim, no texto de Vasari uma espécie de associação enviesada aproximando a obra de Fra Angelico da de Michelangelo. Tal procedimento, se não chegou a ligar analiticamente a obra de um artista à do outro, acabou por aproximar os dois pintores de valores metafísicos e religiosos que são caros ao Romantismo – isto talvez justifique a aura “encantatória” que os dois artistas passam a ter através da leitura dos pensadores românticos. Giulio Carlo Argan ambiciona localizar o pintor Fra Angelico em seu próprio contexto, desfazendo a mitologia criada por Giorgio Vasari e ampliando o sentido crítico do horizonte do Renascimento italiano.

Embora não se possa esperar de um biógrafo do século XVI um rigor historiográfico próprio ao debate contemporâneo da disciplina,

devemos considerar para efeito de nossa análise que o problema do texto de Giorgio Vasari não está tanto nos dados apresentados por ele, mas sim na ausência de cotejamento e análise dos mesmos. A seguinte passagem expressa claramente a deficiência do autor:

Antes de professar era pintor e iluminador, havendo em San Marco de Florença alguns livros em iluminuras suas e, por ser consciencioso e quieto, para satisfação da sua alma fez-se religioso, a fim de viver com mais decoro e boas disposições espirituais, deixando o mundo em tudo e por tudo.¹⁰

O fato de Fra Angelico ter sido pintor antes de professar seus votos religiosos não é significativo para Vasari. Toda a construção do perfil biográfico de Fra Angelico se assenta no nome que lhe é dado *a posteriori* – apesar de o fato ser conhecido e citado pelo biógrafo. Para Argan, a anterioridade do ofício de pintor em Fra Angelico lhe oferece uma interpretação da práxis do artista que refreia essa leitura mitológica feita pelo escritor de *Vida dos Artistas*. Ele diz: “Em 1417 ou 1418, entrou para a Ordem dos Dominicanos e, a julgar pelos documentos, parece ter sido pintor já antes de se tornar monge”¹¹.

Se a anterioridade de uma práxis não chega a reduzir em nada a entrega do fiel à doutrina, do mesmo modo, a escolha inicial e consciente de ser pintor e a continuidade deste ofício dentro da ordem não deve ser nublada pela devoção religiosa. Argan não diminui a questão da religiosidade em Angelico, todavia, ele dá outro tratamento a ela, mostrando como a religiosidade de Giovanni da Fiesole se funda no debate teológico e filosófico da doutrina de São Tomás de Aquino.

A religiosidade do pintor é, para o historiador, altamente consciente em face de seu momento histórico e não está perdida vagamente em um procedimento místico. Logo, Giovanni da Fiesole é um artista que tem conhecimento da revolução espacial que ocorre na primeira metade do século XV, e investe na discussão da representação do espaço pictórico, inaugurado por Brunelleschi, com o objetivo de restaurar a cristandade como valor histórico nesta cultura humanística renascentista. Apesar de conhecer bem o latim humanístico, como nos diz Argan, o que importa para o frade pintor é acompanhar essa descoberta espacial da perspectiva não tanto pela investigação dos antigos (ligando-a a Roma), mas recuperando, na medida do possível, o elo desta cultura com a teologia tomista¹².

10. VASARI, Giorgio. Op. cit., p. 281.

11. ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p. 156.

12. Ibidem.

13. Idem, p. 160-161.

Em suma, trata-se de perceber na obra do pintor uma religiosidade consciente, apoiada numa doutrina teológica. Para Giulio Carlo Argan, a religiosidade de Fra Angelico deve ser lida a partir da ordem religiosa à qual o santo está vinculado. “É absurdo querer separar a posição religiosa de Angelico da posição da ordem Dominicana”¹³. Esta insistência pelo contexto serve para o historiador mostrar quão severa é a religiosidade de Fra Angelico, e o quanto ela não está separada de um pensamento rigoroso metafísico que propõe uma ordenação do mundo, o que faz com que a pintura de Fra Angelico reflita acerca do espaço perspectivo da invenção brunelleschiana em tensão com a representação de mundo presente nos escritos de São Tomás de Aquino.

Acompanhemos alguns fragmentos de São Tomás de Aquino para entender de perto quais os elementos centrais desta metafísica. No livro *O ente e a essência*, São Tomás de Aquino atesta:

8 – Algumas das substâncias, porém, são simples e algumas, compostas, e em ambas há essência, mas nas simples de um modo mais verdadeiro e nobre, [...] a substância primeira e simples é Deus.

9 – Mas como essências daquelas substâncias nos são mais ocultas, daí devemos começar pelas essências das substâncias compostas, a fim de que, principiando pelo mais fácil, processe-se um aprendizado mais adequado.¹⁴

14. AQUINO, Tomás de. **O ente e a essência**. Trad. Carlos Artur do Nascimento. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 20-21.

Aqui, podemos fazer as seguintes considerações no que se refere ao pensamento de São Tomás de Aquino: há substâncias simples, e estas são, certamente, mais essenciais. Elas são as causas das outras substâncias mais complexas. Do mesmo modo, Deus é essa substância primeira e simples. Todavia, São Tomás de Aquino orienta-nos acerca do fato de que chegar às substâncias primeiras é mais difícil, já que elas estão ocultas (ou seja, não são imediatamente visíveis). Assim sendo, a experiência se processa, primeiramente, diante das substâncias compostas, visto que são elas que se apresentam à experiência.

Sobre as definições de São Tomás de Aquino, o filósofo Francisco Benjamin de Souza Neto comenta que “de início, *ens* e *essentia* se divisam como ‘aquilo’ que, primeiro, o intelecto concebe”¹⁵. Observa-se, portanto, que tanto o *ente* quanto a *essência* são categorias ligadas à faculdade cognoscível do indivíduo. Logo, a ontologia de São Tomás de Aquino se baseia no fato de que o conhecimento do indivíduo se dá mediante uma relação com as substâncias compostas e que há uma

15. NETO, Francisco Benjamin de Souza. “O opúsculo de ente et essentia – uma breve introdução”. In: AQUINO, Tomás de. Op. cit., p. 9-10.

anterioridade delas na cognição. Conhecer implica, assim, um processo de investigação mental, no qual um conteúdo se mostra inicialmente como complexo até alcançar a sua síntese. Deste modo, antes de atingir a essência de uma representação, o sujeito deve percorrer com sua inteligência o conjunto das substâncias compostas que formam essa variedade de formas.

Esta breve apreciação sobre a ontologia de São Tomás de Aquino nos põe diante do que Giulio Carlo Argan diz acerca de Fra Angelico. Sobretudo, quando ele apresenta a relação desta doutrina tomista com as pesquisas artísticas do pintor.

O frade remonta às grandes premissas ontológicas: no desenvolvimento histórico de sua pintura é possível enxergar um aprofundamento progressivo de sua doutrina. E, todavia, não é um doutrinário puro, um teólogo: da mesma maneira com que participa da discussão sobre a arte, também toma posição, quer demonstrar que uma pintura moderna não é necessariamente leiga e que uma pintura não é religiosa apenas porque ilustra piamente temas extraídos da vida de Cristo e dos santos. Sua pesquisa é dirigida, em suma, a conferir à pintura religiosa um valor intelectual, um fundamento teórico.¹⁶

16. ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p. 163.

O historiador nos mostra o empenho de Fra Angelico em conferir valor intelectual à pintura religiosa, construindo a partir dela um pensamento teórico. E este pensamento plástico surge de uma tensão entre a descoberta espacial da perspectiva e os ensinamentos de São Tomás de Aquino. Isto ocorre porque a unidade tempo-espacial própria do espaço perspectivo de Brunelleschi se choca com a formação teológica de Fra Angelico, herdada da ontologia tomasiana. Esta afirmação se vê claramente no texto de Giulio Carlo Argan.

É evidente que Angelico não desconhece as novas regras perspectivas, nem se recusa a aplicá-las, mas não as considera como sistema geométrico do espaço, como lei racional da realidade sensível. Por outro lado, evita cair no empirismo óptico. Do seu ponto de vista tomista, não existe um problema do espaço: o espaço é apenas lugar, e a perspectiva é um meio para atribuir um lugar perfeito às coisas perfeitas, ou para determinar uma cena hipotética para figurações que, não podendo ser totalmente celestes, são sempre figurações hipotéticas.¹⁷

17. Idem, p. 164.

Devido ao seu “ponto de vista tomista”, Fra Angelico se relaciona de modo singular com o espaço perspectivo. A perspectiva passa a ser um lugar hipotético e, como tal, revestida de dúvida quanto à sua veracidade. Por isso, Angelico faz uso desse espaço sem fundamentar nele qualquer certeza de realidade, mas sim vendo-o como um lugar mediado para se pensar a representação divina. Do ponto de vista tomista, como vimos, a representação da substância simples é mais difícil, por tratar-se de um conteúdo mais próximo a Deus. Nesse debate teológico que vê no homem obstáculos cognoscíveis de chegada até Deus, a representação “verdadeira” e inequívoca da perspectiva como forma de representação do real passa a ser questionável para Fra Angelico. Ela só pode ser compreendida como um lugar hipotético da experiência cognoscível ou, noutra direção, interpretada pelo prisma dos ensinamentos de São Tomás de Aquino, como uma demonstração hipotética (e não real) de alcance da unidade primeira – Deus.

Na leitura de Giulio Carlo Argan sobre o pintor Fra Angelico, o espaço é lugar, isto é, posição. Logo, a ideia de um espaço autônomo não é concebível. A perspectiva é apenas um “meio”, isto é, uma forma de representar os posicionamentos dos seres no mundo. Assim sendo, longe de ser absoluto, este modo de dar a ver o espaço plástico é, para Angelico, perene, uma vez que não pode mostrar “figurações” “totalmente celestes”.

De fato, tal caminho que explica a religiosidade do frade através dos textos de São Tomás de Aquino está bem distante da tese de Giorgio Vasari. Nela, como já foi apontado, o que se vê é sobretudo um religioso entregue à sua fé com extremada devoção. Esta discussão teológica trazida por Giulio Carlo Argan nos faz certamente reavaliar as características da religiosidade de Fra Angelico, embora saibamos que, para este historiador da arte, as ideologias religiosas não são as responsáveis pelo valor do trabalho artístico do pintor, mas fazem parte de um sistema de construção de sentido no qual o artista elabora a sua práxis.

No que se refere à questão da crença dos românticos apontada por Argan, é importante que se perceba o quanto o comentário do historiador não está voltado para rechaçar esse período histórico e estético. Ele mostra, sobretudo, a gênese de um maniqueísmo que sempre opôs o conceito de romantismo ao de classicismo, submetendo o período do Renascimento a esta última concepção. Cabe ressaltar também que Argan contrasta a leitura de vários críticos românticos (Wackenroder,

Montalembert, August Schlegel, entre outros), citando até mesmo o quanto Schlegel já apresentaria uma visão mais consistente sobre o pintor italiano – leitura diversa da de outros, uma vez que para os dois primeiros autores citados Angelico seria somente um “místico que pinta em estado de êxtase”¹⁸. Esta imagem de Angelico como um pintor místico está presente em Vasari, como mostramos acima. O que Argan faz é dar a ver como a crença de um Fra Angelico místico está sustentada por este preconceito – e a argúcia do historiador é a de revelar o fato de que essa ideia surge a partir de um desvio no argumento de Giorgio Vasari, no qual a querela religiosa contrarreformista era combatida no discurso dos nus.

A partir da relação do tomismo em Fra Angelico, Argan constrói duas saídas interpretativas. A primeira busca localizar o perfil religioso do frade, distante da ideia do santo místico. A segunda propõe uma relação formal do tomismo com a descoberta da perspectiva. Eis o ponto do texto em que este argumento se verifica:

Se Marchese, que no século passado defendeu programaticamente a tese do tomismo de Angelico, tivesse levado mais a fundo a análise dos valores formais da pintura do frade, poderia constatar que o tomismo dele era muito mais uma questão de estilo do que de conteúdos.¹⁹

19. Ibidem.

A tese do padre erudito Marchese é citada com o intuito de trazer à tona uma observação: a importância do tomismo de Angelico deve ser percebida mais na forma expressa pelos quadros (a composição das figuras em relação com a perspectiva) do que no conteúdo das mensagens trazidas por essas pinturas. A palavra estilo (*stile*) nessa citação pode muito bem significar *forma*, visto que em italiano, assim como em português, tais palavras são sinônimas.

Ressaltar a questão formal do tomismo de Angelico é ser sensível à pugna que o espaço perspectivo autônomo vai travar com o arranjo dos objetos e das figuras do quadro, conforme previsto por esta doutrina. Argan tem ciência de que “a abordagem tomista levava Angelico a uma maior disponibilidade para com a tradição do século XIV, rejeitada inteiramente por Alberti”²⁰. E não há dúvida de que há aproximações com o trabalho de Ghiberti. Contudo, o modo como Angelico se aproxima das tendências do século XIV processa-se por meio de uma renovada ação teológica e artística.

20. Idem, p. 163.

Angelico não pode aceitar de modo algum a tese de Alberti sobre a forma como imagem *ab omni materia separata* [separada de toda matéria] da qual decorre logicamente o pensamento de um espaço onde as coisas perdem sua individuação e sobrevivem apenas como valores.²¹

21. Ibidem.

Cada coisa, cada objeto (assim como em Ghiberti) não deve perder a sua individuação. Nas palavras de São Tomás, são como substâncias cuja essência deve ser absorvida cognitivamente. Logo, não podem ser reduzidas a grandezas e a valores de distância, conforme propõe a teoria de Leon Battista Alberti sobre a perspectiva. Angelico concilia, portanto, o uso da perspectiva com esta exigência da metafísica tomista. Faz com que este pensamento interfira na forma plástica de seus quadros mais do que no conteúdo das cenas. Porém, Angelico submete esses corpos a uma unidade espacial que dá uma totalidade abstrata ao quadro. Os corpos estão em tensão com esta linha de fuga perspectivada. Já em Ghiberti não há esse encontro, cada grupo de corpos cria um centro de força que impede a convergência do quadro a uma unidade. A partir da demonstração desta lógica religiosa expressa formalmente nos quadros de Fra Angelico, Giulio Carlo Argan reforça a intencionalidade deste pintor, mostrando onde está, de fato, o valor artístico de sua pintura. Nesta mesma direção argumentativa, o historiador descreve aspectos acerca da paisagem em Angelico:

Na *Deposição*, na *Lamentação sobre Cristo morto* e ainda em muitas cenas da *Predella*, encontram-se paisagens claramente perspectivas. Não surpreende que um pintor que se recusa a pensar o espaço como uma abstração geométrica e o considera como um lugar repleto de coisas (figuras, edifícios, árvores) tenha sido um dos primeiros a conceber a profundidade e a distância como paisagem; e que tenha aproveitado a perspectiva para colocar cada coisa no seu lugar e, assim, criar sustentáculos contínuos para a transmissão da luz.²²

22. Idem, p. 164.

Nesta passagem, Argan explica como a presença da paisagem em Angelico se edifica pela luz e, principalmente, como cada objeto e cada figura emerge por meio dela. Na *Deposição* (figura 1), vê-se com nitidez cada figura bem recortada pelo desenho, como é o caso do grupo de pessoas que está em primeiro plano (os apóstolos, os fiéis e os parentes), ou nas formas que estão mais ao fundo no caminho que leva à

**Fig.1***Fra Angelico. Deposição**(Retábulo de Santa Trinita).*

Têmpera sobre madeira, 176 x 185 cm. Museu de San Marco, Florença.

cidade, repleto de árvores e edifícios. Em cada objeto, a visão do espectador paralisa-se; e em conformidade com as mudanças sutis de foco de seu olhar, o espectador capta a tensão entre os corpos e a luz. É a partir da transmissão equilibrada da luz nos corpos e intensa no quadro que se costura uma unidade tensa do espaço perspectivo. A representação do desenho se submete às grandezas da perspectiva, reduzindo, razoavelmente, a cada distância a proporção dos corpos – sem transformá-los, entretanto, em simples grandezas. Contudo, a emanção constante da luz mostra que ela está abarcando todos os seres. Se o infinito visto pelo olho humano e histórico está ali pelo uso da perspectiva, o banhar da luz em todos os corpos ratifica que Deus (pela luz intensa) vê todos os corpos em sua completa individuação. Citando o crítico vitoriano John Ruskin, Argan diz: “até as sombras são luminosas, até a obscuridade máxima é cor [...] a contribuição de Angelico à experiência de seu tempo está justamente na definição, rigorosamente teórica, do valor da luz”²³.

Na medida em que a luz era um tema fundamental para o religioso, e se fazia presente pela cor, Angelico pôde construir, nesse período,

23. Idem, p. 159.

do de descobertas plásticas, uma importante pesquisa estética. Como nos mostra o historiador, o pintor fez esse aprofundamento plástico em função de operar em mediação constante a descoberta plástica do século XV e a metafísica tomista tão difundida no século anterior. Assim sendo, essa doutrina adentra os quadros do pintor mais na dimensão da forma, não podendo ser lida a partir de cenas de evangelização.



Fig. 2

Fra Angelico. *Lamentação sobre o Cristo morto*.
Têmpera e ouro sobre painel,
109 x 166 cm. Florença,
Museu de San Marco.

Na *Lamentação sobre o Cristo Morto* (figura 2), Fra Angelico tensiona o primeiro plano das figuras com a paisagem de Jerusalém em perspectiva ao fundo. Neste primeiro plano, com as figuras em torno do corpo, compondo uma espécie de retângulo horizontal levemente inclinado em diagonal para a esquerda (com os santos e os discípulos de Cristo), percebe-se o destaque de cada contorno e o peso visual para baixo e para frente do quadro. Ao fundo, uma grande linha perspectiva sustenta a paisagem, mostrando os muros que sitiam a cidade de Jerusalém à direita em contraste com um caminho cortante que passa pela natureza, linha esta que atravessa parte do centro e da esquerda da pintura. Logo, na *Lamentação...*, notamos que a perspectiva não é negada ou desconhecida, mas exposta como um hipotético caminho para a substância una – aquela explicada por São Tomás de Aquino. O Cristo morto jaz no primeiro plano do quadro. Há uma grande luminosidade ao fundo, no ponto de fuga do quadro. Esta pintura exemplifica bem o argumento de Giulio Carlo Argan. A perspectiva é uma repre-

sentação mental que concorre com outras experiências óticas, como a visão individualizada dos objetos no mundo. Não há subordinação dos objetos a este espaço novo. No mundo, o que se vê são lugares, e a própria perspectiva é, igualmente, um posicionamento para Fra Angelico. Por certo, a demarcação dos corpos e a coincidência da luminosidade ao fundo com a linha do infinito reforçam a metafísica de Tomás de Aquino.

2 - O outro Angelico: a leitura contemporânea de Georges Didi-Huberman

2.1 A experiência inconsciente / os limites da história e a ficção

Em *Diante da imagem*, Georges Didi-Huberman parte de um afresco de Fra Angelico, *Anunciação*, para propor uma leitura da época do Renascimento através da obra singular de um pintor ligado a uma ordem religiosa. Sua leitura se afasta, em alguns pontos, da que foi feita por Giulio Carlo Argan. Tentaremos, por isso, acompanhar o desenvolvimento do argumento do pensador, percebendo os problemas apontados por ele.

Pousemos um instante o nosso olhar sobre uma imagem célebre da pintura renascentista. É um afresco do convento de San Marco, em Florença. Provavelmente foi pintado, nos anos 1440, por um frade dominicano que habitava o local, mais tarde cognominado Fra Angelico. Ele se encontra numa cela muito pequena, caiada de branco, numa cela na clausura onde um mesmo religioso, podemos imaginá-lo, se recolheu cotidianamente durante anos do século XV para ali se isolar, meditar sobre as escrituras, dormir, sonhar, talvez morrer.²⁴

Observa-se que se está diante de uma abordagem diferente da oferecida por Giulio Carlo Argan. Além disso, o apreço recente que os meios acadêmicos brasileiros têm dedicado ao historiador francês e, por outro lado, o modismo acrítico que transforma em fundamento a obra de um estudioso que se pretende iconoclasta solicitam de nós o devido cuidado com a tese exposta por Didi-Huberman acerca da obra de Fra Angelico. Nota-se, neste fragmento de texto, a construção de um perfil próximo ao da crítica romântica, conforme foi atacado por Giulio Carlo Argan.

24. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 19.

25. Sinto-me forçado a usar o termo “pós-estruturalista” que define o grupo de pensadores que não adere ao projeto do estruturalismo: Jacques Derrida, Jacques Lacan, François Lyotard, Gilles Deleuze, Michel Foucault, entre outros. Porém, não gostaria que esta expressão reduzisse a inteligibilidade desses pensadores ao reduzi-los a um termo. No caso, o termo serve apenas para mostrar o contraste entre o marxismo de Walter Benjamin e a leitura desses pensadores na obra de Georges Didi-Huberman. Tal conjunto de pensadores parece se configurar cada vez mais como uma base da formação estético-crítica de pensadores da arte contemporânea.

É bem verdade que o “romantismo” do perfil construído por Georges Didi-Huberman está sobretudo enraizado numa ênfase epistemológica psicanalítica de base pós-estruturalista lacaniana²⁵, em que a crença na consciência do sujeito é questionada segundo o pressuposto de que nem todo o conhecimento praticado pelo gesto criativo pode ser dominado pelo indivíduo. Devemos, portanto, postular que grande parte da criação artística surge de regiões desconhecidas da subjetividade, não sendo, deste modo, controlada conscientemente pelo artista. Neste ponto, a sua abordagem difere bastante da de Giulio Carlo Argan.

Do mesmo modo que o processo de criação artística não pode ser compreendido como repleto de consciência, a escrita desta história da arte deve lutar contra o discurso de certeza que, segundo o autor, domina a disciplina desde o seu surgimento, com a catalogação biográfica processada em *Vida de Artistas* de Giorgio Vasari, passando por Winckelmann, Warburg e Panofsky – este último, certamente, o mais criticado pelo pensador francês.

Apesar de a descrição do perfil de Fra Angelico de Georges Didi-Huberman aproximar-se muito da biografia de Giorgio Vasari, vale notar que o contexto e a lógica que fundamentam o resultado é bem diferente. Vasari é um escritor classicista que, em torno do alto Renascimento, enaltece a estética de uma época e de um local, louvando suas técnicas pictóricas e conquistas formais. Didi-Huberman é um leitor de Walter Benjamin e de autores do pós-estruturalismo francês, que constrói uma escrita ensaística mais preocupada com o problema metateórico da historiografia da arte do que com o objeto artístico em si. Não que não haja análise da obra de Fra Angelico em Didi-Huberman, mas esta análise está subordinada ao jogo reflexivo de uma macroespeculação sobre a história da arte como campo discursivo. Didi-Huberman comenta sobre o discurso presente nos livros de história da arte:

Os livros de história da arte, porém, sabem nos dar a impressão de um objeto verdadeiramente apreendido e reconhecido em todas as suas faces como um passado elucidado sem resto. Sai o princípio de incerteza. Todo o passado parece lido, decifrado, segundo uma semiologia segura – apodítica – de um diagnóstico médico. E tudo isso constitui, dizem, uma ciência, ciência fundada em última instância sobre a certeza de que a representação funciona unitaria-

mente, de que ela é um espelho exato ou um vidro transparente, e de que, no nível imediato (“natural”) ou então transcendental (“simbólico”), ela terá sabido traduzir todos os conceitos em imagens, todas as imagens em conceitos.²⁶

A primeira afirmação de Georges Didi-Huberman é a de que os livros de história da arte mostram uma experiência do passado destituída de “resto”. Neste termo, utilizado inúmeras vezes pelo pensador contemporâneo, nota-se a presença do pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin. Este teórico formulou que a articulação histórica do “passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”²⁷. Assim, o exercício do historiador se pauta, principalmente, na incerteza do seu contato com o fato histórico, sendo esse compreendido e tratado como residual e inacabado.

No aforismo de Walter Benjamin, retirado de seu texto *Teses sobre o conceito de História*, nota-se a construção de uma ética para o historiador. Ética adotada por Didi-Huberman em sua crítica aos livros de história da arte, na qual o pensador francês reconhece a predominância de uma lógica discursiva própria desta disciplina, em que se assume constantemente o ponto de vista da história do vencedor, perspectiva criticada por Benjamin em sua tese. Nas visões historiográficas e filosóficas de Benjamin e Didi-Huberman, o problema de se assumir o ponto de vista do vencedor não se ancora apenas no fato de se defenderem reis, papas e heróis. O historicismo é um modo (uma forma) de se proceder historicamente, é uma narratologia. Mais do que a defesa de um conteúdo, ele é uma lógica do pensamento. E esta lógica deve ser atacada por meio de uma práxis.

Um aspecto significativo para o reconhecimento da proximidade de ambos os autores está no ataque às certezas históricas. O valor histórico de certeza é criticado seguidamente por Didi-Huberman e Benjamin, e eles acentuam a relação de ausência corpórea do historiador diante do fato. Se a presença no aqui-agora do fato/representação é impossível ao historiador, faz-se necessário uma postura ética de dúvida quanto ao objeto que se vai narrar. A partir deste prisma, a história só é válida na medida em que se parte de uma construção filosófica, uma vez que a verdade (*aletheia* – o desencobrimento) dos fatos não é o espelhamento da realidade, mas sim a sua reminiscência carregada da consciência do perigo de se estar diante de uma his-

26. DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., p. 11.

27. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense: São Paulo, 1996, p. 224.

tória contada pelo vencedor. Sendo assim, pensar historicamente é, para Benjamin e Didi-Huberman, uma espécie de salvação (redenção) messiânica da história.

Nesta mesma direção crítica, Georges Didi-Huberman define o historiador da arte:

[Questão colocada a um tom de certeza]

Sim, devemos ficar surpresos. Este livro gostaria de interrogar simplesmente o tom de certeza que reina com frequência na bela disciplina da história da arte. Deveria ser evidente que o elemento da história, sua fragilidade inerente em relação a todo o procedimento de verificação, seu caráter extremamente lacunar, em particular no domínio dos objetos fabricados pelo homem – é evidente que tudo isso deveria incitar maior modéstia. O historiador não é senão, em todos os sentidos do termo, o *fictor*, isto é, o modelador, o artífice, o autor e o inventor do passado que ele dá a ler.²⁸

28. DIDI-HUBERMAN,
Georges. Op. cit., p. 11.

Aqui percebemos, talvez, uma mínima diferença entre Benjamin e Didi-Huberman. Diferença (não oposição) que não chega a ser na configuração do que ambos compreendem como historiador e História, mas no tratamento dado ao contorno da questão. Em Benjamin, o historiador é antes um filósofo e um pensador da História. É um agente cuja responsabilidade social expressa uma práxis no mundo do materialismo histórico. Daí, a História ser captada como um perigo e um risco. O que foi dito acerca de Walter Benjamin é válido para Georges Didi-Huberman, e é sabido que o pensador francês se diz influenciado pelo autor alemão. Todavia, na obra de Didi-Huberman já se verifica (uma diferença) o tratamento pós-estruturalista no que diz respeito a uma alargada consciência (talvez sua única certeza) do caráter ficcional da História, a consciência de que um historiador é antes um ficcionista e um autor – ou seja, ele é um ponto discursivo: um ponto contextual a ser questionado/relativizado – não tanto um agente da realidade. Se as concepções de agentes (um pensador da história, um ficcionista e inventor do passado) não chegam a ser antagônicas, elas também não são idênticas. E sabido que Didi-Huberman se aproxima de Benjamin quanto à crítica à ideia de uma história dos vencedores, cremos ser forçoso considerar uma analogia, pacífica e sem tensão, no modo como ambos pensam o estatuto do ficcional na história.

Se a atenção dada ao componente residual da história provinda da matriz filosófica de Walter Benjamin predispõe o filósofo francês a uma ética diante da representação, uma espécie de dúvida perante o fato contado leva-o a enfatizar o elemento ficcional da escrita da história. Assim, Didi-Huberman ocupa-se principalmente do discurso metateórico da própria disciplina. No livro *Diante da imagem*, no qual disserta sobre a obra de Fra Angelico, o afresco *A Anunciação* (figura 3) torna-se pretexto para que se estabeleça um debate filosófico e historiográfico em torno da arte, não havendo a ambição, parece-nos, da construção de uma análise da obra do pintor italiano renascentista. A leitura de Didi-Huberman, do mesmo modo, não se encaminha para dar inteligibilidade à poética de Fra Angelico como um todo, mas sim para ampliar o seu deslocamento do contexto renascentista.

**Fig. 3**

Fra Angelico. *Anunciação*.
Afresco, 176 x 148 cm. Museu
de San Marco, Florença.

A diferença entre a proposta da historiografia de Giulio Carlo Argan e a de Didi-Huberman no que se refere à obra de Fra Angelico pode ser explicada a partir de dois pontos: 1. Argan busca ressituar o valor de consciência da religiosidade de Fra Angelico para produzir uma revisão do papel do artista no contexto do Renascimento (fora de uma leitura classicista ou romântica); 2. Didi-Huberman se utiliza d'A *Anunciação*, de Fra Angelico, com o objetivo de produzir uma reflexão acerca do discurso da história da arte. No primeiro caso, observa-se um historiador agindo dentro do sistema histórico da arte, buscando redefinir os conceitos e os valores dos artistas e dos objetos artísticos analisados por ele. No segundo, verifica-se uma leitura que problematiza o discurso da história da arte a partir da análise de um único quadro, transformado em prova negativa contra o discurso “hegemônico” e “hiperconsciente” da história da arte. Para se voltar contra essa discursividade hegemônica, autoritária e castradora (os adjetivos pertencem ao filósofo francês), Georges Didi-Huberman cita o fundo branco inusual da tela de Fra Angelico, que conquista o potencial crítico contra um sistema historiográfico que formula uma visada unívoca sobre o Renascimento.

Didi-Huberman edifica uma ética radical que questiona os limites disciplinares da história da arte, e mostra a vontade patrimonial desta disciplina de constituir-se como um discurso de verdade. No pensamento historiográfico do autor, observa-se um forte elo com o pensamento do filósofo Michel Foucault no que se refere ao rastreamento de um saber humanístico – no qual se vê uma “vontade de saber”, nas palavras de Foucault, ou uma “vontade de certeza”, nas de Didi-Huberman. Há uma breve passagem na qual Didi-Huberman faz uso de um conceito de Foucault.

Não podemos nos contentar em nos reportar à autoridade dos textos – ou à pesquisa das fontes escritas – se quisermos apreender algo da eficácia das imagens: pois esta é feita de empréstimos, é verdade, mas também de interrupções praticadas na *ordem do discurso*.²⁹

29. Idem, p. 28, grifo nosso.

Sabe-se que o termo “ordem do discurso” utilizado por Didi-Huberman foi retirado da obra homônima de Michel Foucault. A partir deste conceito, o filósofo francês conceitua uma série de interdições que se processam na linguagem dos sujeitos. Interdições

que acabam por influenciar o sentido das mensagens como um todo e, principalmente, o modo como os discursos se organizam³⁰. Tal ordem do discurso teria a função de organizar o caos dos acontecimentos, dando-lhes sentido por meio de prescrições. Deste modo, o autor de *Diante da Imagem* se refere ao fato de Santo Antonino não ter escrito nada sobre o branco da pintura de Angelico, e atribui a ordem do discurso vigente à não atenção a essa experiência estético-religiosa,³¹ que pode ser apreendida como um grande mistério, ou melhor, como um mistério religioso – já que para Didi-Huberman (e curiosamente para Vasari) o pintor produzia os seus quadros em um momento de epifania – que não carecia de ser explicado pela ordem do discurso vigente: os teólogos líderes daquela ordem religiosa. Era, certamente, uma espécie de “transe” inconsciente cujas prescrições religiosas da época não conseguiam produzir sentido, e sequer entender. Hipótese ousada e interessante a de Didi-Huberman: a falta de categorias para compreender este momento contemplativo e inconsciente não era capaz de alcançar a experiência produzida pelo branco deste afresco.

Esta referência a Michel Foucault na obra de George Didi-Huberman se observa igualmente no modo como o historiador contemporâneo responsabiliza a escrita pela mediação discursiva entre a imagem e o sentido. Escrita como relato de uma experiência estética, mas também como ferramenta da ficção. Tal processo praticado pelos pensadores pós-estruturalistas se move contra certo racionalismo e idealismo observados em pensadores racionalistas e humanistas, como é o caso de Panofsky, Wölfflin, e Argan (esse último não sendo citado por Didi-Huberman, mas de orientação igualmente idealista e humanista) se quisermos ficar nos exemplos da história da arte. Acerca desta relação entre a imagem e a palavra, Didi-Huberman diz:

Com frequência, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação do paradoxo. O que nos atinge imediatamente e sem desvio traz a marca da perturbação, como uma evidência que fosse obscura, enquanto o que nos parece claro e distinto é, rapidamente o percebemos, senão o resultado do grande desvio – uma mediação, um uso das palavras.³²

30. FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005, p. 8-9.

31. Importante religioso da Ordem Dominicana. Amigo de Fra Angelico.

32. DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., p. 9.

Na passagem, o autor nos expõe o paradoxo presente na mediação que há entre o olhar e a imagem. Essa mediação se dá por conta de uma operação crítica que transforma o visível em palavras, e as palavras são para o autor as responsáveis pela mediação. Novamente aqui observamos um desdobramento do argumento do pensador francês no que se refere à dúvida que deve ser lançada ao olhar. Desconfiança da representação. A imagem é sempre para Didi-Huberman um processo de perda, de intraduzibilidade.

Agora, podemos entender melhor em que medida as formulações de Didi-Huberman se aproximam das formuladas pelo irracionalismo romântico. A imagem passa a ser um enigma dotado de grande indiscernibilidade, porque ela é construída por um sujeito que, se não chega a ser completamente inconsciente, é no mínimo pouco consciente de suas escolhas. Assim, a definição de imagem de Georges Didi-Huberman está cindida entre o dizível e o visível – consequentemente, vê-se amalgamada ao paradoxo da própria linguagem.

O argumento e a explicação de Didi-Huberman têm grande relevância e sinalizam um problema que deve ser de conhecimento da crítica e da historiografia da arte: a existência de uma lógica paradoxal a se processar entre a imagem e o olhar. Contudo, a radicalização do argumento deixa de lado o fato de que há uma racionalidade que se comunica entre as obras e os artistas, isto é, os objetos de arte possuem um elo de sentido estético que se capta na relação existente entre eles – relação que não chega a ser de causa e efeito, construindo-se, na maioria das vezes, até mesmo por meio de choques e antagonismos.

Didi-Huberman aposta também, perigosamente, no maniqueísmo das rupturas, ou seja, escolhe isoladamente um único afresco de Fra Angelico. Nele, dá acentuado destaque ao fundo branco e produz uma leitura propositadamente indutiva, na qual reforça o caráter não representacional dessa profundidade. Faz isso porque, apesar de todas as incertezas que devem ser lembradas no que tange à história da arte, tem como certo o fato de que o historiador é sobretudo um *fictor*.

2.2 A análise do afresco de Angelico

Vejamos, pois, um fragmento de texto no qual Georges Didi-Huberman explica o afresco de Fra Angelico:

O espaço foi reduzido a um puro lugar de memória. Sua escala (personagens um pouco menores que o modelo “natural”, se podemos pronunciar aqui tal palavra) impede qualquer veleidade de *trompe-l'oeil*, mesmo se o pequeno alpendre representado prolongue de certo modo a arquitetura branca da cela. E, apesar do jogo de ogivas cruzadas no alto, o espaço pintado que se encontra à altura dos olhos não parece oferecer senão um suporte de cal, com seu piso pintado em largas pinceladas e que sobe abruptamente sem os pavimentos construídos por Piero della Francesca ou por Botticelli.³³

33. Idem, p. 22.

Nesse fragmento, observam-se alguns aspectos problemáticos do método de análise empregado por Georges Didi-Huberman. Primeiramente, a insistência na ausência do ilusionismo de um *trompe-l'oeil* no afresco de Fra Angelico. Se tal ilusionismo se caracteriza pelo domínio avançado da perspectiva somado a outras técnicas, não se pode generalizar essa busca em todas as obras dos quatrocentos. Se se está mencionando artistas como Andrea Mantegna, Paolo Uccello, a busca pelo ilusionismo ótico de um *trompe-l'oeil* torna-se mais plausível, pois o uso do *chiaroscuro* na pintura de Uccello e a iluminação mais realista de Mantegna nos encaminham para esta visão dos quatrocentos traçada por Didi-Huberman. Logo, temos de dar a atenção devida ao que se está nomeando como dotado de tais características. Para quem, como parece ser o caso do estudioso, pretende retirar o Renascimento de um lugar-comum, esta afirmação sem detalhamento circunscreve o período a uma operação que um olhar mais detalhado nota não proceder.

Argan nos mostra o quanto o espaço perspectivo de Masaccio era, na verdade, anti-ilusionístico, pois não estava em conformidade com a experiência psicofísica da visão do espectador da época³⁴. Gombrich concorda com o ponto de vista de Argan e comenta sobre o choque que a obra causara³⁵. Na época, a perspectiva não era um agente de naturalização do olhar. Tal espaço criava uma espécie de desconforto na visão do observador e exigia uma atenção diferenciada. Não se deve associar de imediato o espaço perspectivo ao ilusionismo ótico proveniente de um *trompe-l'oeil*. Uma tal associação reduz o problema desse espaço sem captar as devidas mudanças que ocorrem historicamente na construção do olhar do sujeito ocidental. Logo, não há *trompe-l'oeil* no afresco de Fra Angelico por este não ser um valor almejado pelo pintor, assim como por muitos pintores de sua época.

34. ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p. 43.

35. GOMBRICH, Ernest H. **A História da Arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC Editora, 2012, p. 229.

No final da passagem, observa-se outra questão acerca do fragmento, mais precisamente na parte em que o historiador francês menciona a falta de pavimentos no afresco de Angelico em comparação com obras de Botticelli e de Piero della Francesca. O modo ligeiro com que o autor lança esse comentário espanta por não haver qualquer alusão analítica acerca da diferença cronológica entre os pintores (ambos mais moços que Giovanni da Fiesole). Piero é contemporâneo da obra de Angelico, enquanto Botticelli é um pintor do final dos quatrocentos que, apesar de fazer uso de pavimentos em suas obras (não em todas), não faz uso pacífico e normativo do espaço perspectivo.

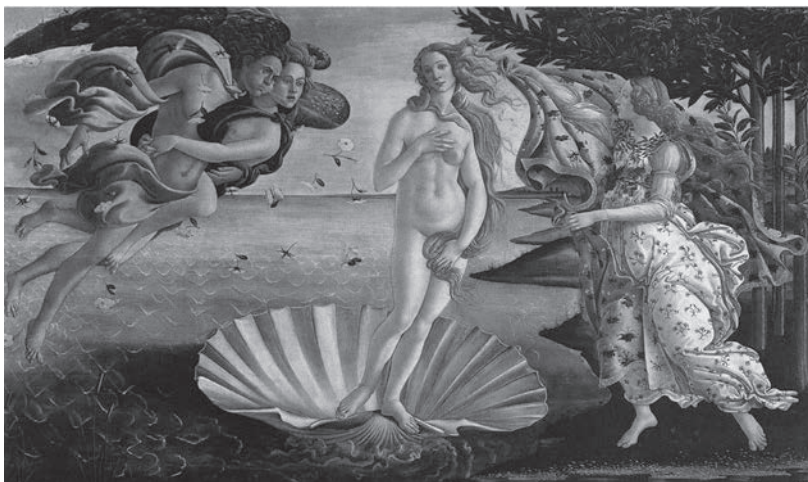


Fig. 4

Sandro Botticelli. *Anunciação*.
Têmpera sobre madeira, 150
x 156 cm. Florença, Galeria
dos Uffizi.

O comentário de Didi-Huberman deve se referir à *Anunciação* de Sandro Botticelli (figura 4), pintada quase cinquenta anos após o afresco de Fra Angelico. De fato, trata-se de uma obra em que o artista faz uso da perspectiva e a demarcação dos pavimentos colabora para o emprego dessa técnica. Mas se pensarmos nas obras *O nascimento*

da *Vênus* (figura 5) e *Primavera* (figura 6), constataremos que a obediência à perspectiva linear não é uma regra para Botticelli. Já a *Anunciação* de Piero della Francesca data de 1450 (figura 7) e está na igreja de São Francisco de Assis, em Florença. A pintura está cronologicamente mais próxima da de Angelico. De fato, a presença de quatro espacialidades demarcadas (o alto e o baixo da esquerda e da direita) exhibe um espaço mais complexo do que o criado pelo quadro de Giovanni da Fiesole. Contudo, a luminosidade homogênea de Piero não chega a construir, ao menos para os nossos olhares contemporâneos, o mesmo efeito ilusório que uma obra de

**Fig. 5**

Sandro Botticelli. *Nascimento da Vênus*. Têmpera sobre madeira, 172 x 278 cm. Galeria dos Uffizi, Florença.

**Fig. 6**

Sandro Botticelli. *Primavera*. Têmpera sobre madeira, 203 x 314 cm. Galeria dos Uffizi, Florença.

Mantegna ou de Uccello. Causa surpresa, o fato de o comentário de Didi-Huberman não apresentar qualquer relação mais substancial entre as poéticas dos artistas e suas obras.



Fig. 7

Piero della Francesca.
Anunciação. Afresco, 329 x 193
cm. Basílica de São Francisco
de Assis, Arezzo.

Há também uma outra consideração a ser feita. Angelico faz uso de pavimentos em suas pinturas, como é o caso do afresco *Madona com o menino* (figura 8), que está no museu São Marcos – mesmo local da obra *Anunciação*, analisada por Didi-Huberman. Isso ratifica o quanto não interessa ao estudioso apreender uma lógica interna presente na obra de Fra Angelico. Seu intuito é apenas o de destacar no afresco do pintor italiano a peculiaridade do branco ao fundo da tela e afirmar a propriedade anacrônica da história da arte (como um valor) – uma espécie de máxima de sua ética historiográfica que é válida para todos: o historiador compreende o passado a partir da visão que tem de seu tempo presente. O historiador da arte é, conseqüentemente, aquele capaz de entender a arte do passado a partir do juízo crítico que tem da arte do presente. Nesse ponto, Argan e Didi-Huberman se aproximam. A diferença é que a máxima metateórica é, em Didi-Huberman, o grande alvo, e seu método ensaístico se põe sempre diante desse problema.

**Fig. 8**

Fra Angelico. *Virgem em trono com Menino, anjos, oito santos e crucifixo*. Têmpera sobre madeira, 220 x 227 cm. Museu de San Marco, Florença.

36. DIDI-HUBERMAN,
Georges. Op. cit., p. 22.

A obra decepcionará também o historiador da arte muito bem informado da profusão estilística que caracteriza em geral as Anunciações dos quatrocentos: de fato, em todas elas há uma abundância de detalhes apócrifos, fantasias ilusionistas, espaços exageradamente complexificados, pinceladas realistas, acessórios cotidianos ou referências cronológicas. Aqui – exceto o tradicional livrinho nos braços da virgem – não há nada disso. Fra Angelico parece simplesmente inapto para uma das qualidades essenciais requeridas pela estética de seu tempo: a *varietà*, que Alberti considerava um paradigma maior para a invenção pictórica de uma história. Nesses tempos de Renascimento em que Masaccio na pintura, e Donatello na escultura reinventavam a psicologia dramática, nosso afresco parece fazer uma pálida figura, com sua *invenzione* muito pobre, muito minimalista.³⁶

Didi-Huberman prossegue no artifício retórico de direcionar sua exegese da obra de Fra Angelico a um insulamento crítico. Não é necessário ser um historiador da arte muito bem informado, como é o caso do personagem retórico criado pelo autor, para duvidar da existência de um quatrocentos como o que está descrito. Certamente, ele está combatendo uma corrente estilística da história da arte que explica os períodos por meio de laços de estilos nos quais a recorrência de procedimentos adotados em uma época passa a ser compreendida como norma. Em direção oposta, pela necessidade de confirmar uma antinormatividade radical do afresco do pintor, o teórico francês acaba por cair no mesmo preconceito, visto que o isolamento da obra funciona mais para ratificar a exceção do que para criar outras relações/iluminações com artistas e trabalhos da época. No século XV, não há apenas afrescos e quadros repletos de fantasias ilusionistas e espaços complexos. Há uma multiplicidade de produções artísticas e de desvios sobre técnicas perspectivas a partir de um mesmo tema, sendo que o próprio Angelico pintou outros trabalhos com o tema da anunciação. Neles, é pouco provável que o pintor tivesse realmente o interesse de produzir a representação de um espaço ilusionista. Antes, como um discípulo de São Tomás, o pintor pretendia discutir um sentido mais amplo da verdade em suas produções, e não enraizar-se numa busca por uma *mimesis* naturalista do olhar.

Noutra *Anunciação* de Angelico, de 1450 (figura 9), notamos semelhanças com o afresco estudado por Georges Didi-Huberman. Ambas se constroem dentro de um espaço arquitetônico feito por arcos ogivais, o que, de certo modo, faz menção ao gótico. Mas a aproximação

**Fig. 9**

Fra Angelico. *Anunciação*.
Afresco, 230 x 321 cm. Museu
de San Marco, Florença.

com este estilo não pode ser compreendida como obrigatória, porque há nos dois trabalhos um jogo plástico na representação desses arcos. Na primeira obra, a comentada por Didi-Huberman, vemos um ziguezague entre os arcos que saem da coluna, misturando a forma ogival e semiesférica numa perturbação ótica que desestabiliza o espaço arquitetônico – seguramente, o modelo desses arcos foi retirado dos corredores do convento de São Marcos (figura 10). Na segunda *Anunciação*, a entrada do espaço arquitetônico se dá a ver por meio de arcos românicos no primeiro plano, contrapondo-se a formas ogivais que estão ao fundo, apontando, propositadamente, para a presença de dois estilos arquitetônicos como os que estão misturados na construção da arquitetura onde ocorre a anunciação – mistura que também se observa na obra do convento analisada por Didi-Huberman (figura 3). A presença arquitetônica da igreja é importante para que se compreenda o seguinte aspecto apresentado por Georges Didi-Huberman em sua análise da representação na *Anunciação*:

Bem rapidamente, nossa curiosidade por detalhes representacionais corre o risco de diminuir e certo mal-estar, certa decepção virão talvez velar, mais uma vez, a clareza dos nossos olhares. Decepção quanto ao legível: de fato, esse afresco se apresenta como uma história contada muito pobre e sumária. Nenhum detalhe em realce, nenhuma particularidade aparente nos dirão

jamaís como Fra Angelico “via” a cidade de Nazaré – lugar “histórico”, dizem da anunciação – ou situava o encontro do anjo e da virgem. Nada de pitoresco nessa pintura: é a menos tagarela que existe.³⁷

37. Idem, p. 21.

Fig. 10

Interior do Convento São
Marco. Fotografia.



38. Ibidem.

Assim, Didi-Huberman menciona a ausência de representação do lugar histórico da Anunciação bíblica no quadro de Angelico. O fato de as obras de Angelico partirem da arquitetura do convento de São Marcos não deve, de modo algum, reduzir a discussão em torno da representação do tema da Anunciação. Entretanto, o procedimento de pintar as figuras dentro do espaço arquitetônico da igreja trata-se de um código que remonta, no mínimo, a Masaccio, se nos lembrarmos da *Trindade* (figura 11), na qual o Cristo em vez de estar no monte do Getsêmani se vê crucificado dentro do espaço arquitetônico da cúpula de Brunelleschi. Sendo assim, o fato de o afresco não representar nenhum detalhe da paisagem de Nazaré³⁸, como nos diz Georges Didi-Huberman, não faz dele uma exceção à regra, visto que é sabido que a localização do acontecimento religioso dentro da arquitetura da igreja era uma operação retórica de confirmação da sacralidade do templo religioso. Era o modo de colocar o acontecimento sagrado para além de suas circunstâncias factuais, dotando-o de atemporalidade através de uma operação atualizadora do fato sagrado.

O ponto forte do argumento do pensador francês se dá em torno da carnatura de tinta branca no fundo do afresco de Angelico. Neste branco, Didi-Huberman quer chegar ao minimalismo – na verdade, me-

João Cícero T. Bezerra

2 Angélicos: Argan e

Didi-Huberman



Fig. 11

Masaccio. *Trindade*. Afresco,
667 x 317 cm. Igreja de Santa
Maria Novella, Florença.

39. Em seu livro sobre Piero della Francesca, Roberto Longhi mostra como passou a entender a pintura e a cor na obra deste pintor renascentista a partir da obra de Paul Cézanne. (LONGHI, Roberto. **Piero Della Francesca**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 85).

Fig. 12
Janela ao lado do afresco
de Fra Angelico – Interior
do Convento de São Marco.
Fotografia.



ditar sobre a forma como a obra de Angelico se revela a ele através de uma experiência histórica que o minimalismo oferece ao seu olhar. De fato, nada de novo há neste caminho. Basta lembrarmos que o próprio Roberto Longhi propõe uma revisitação da obra de Piero della Francesca a partir de uma experiência com a pintura de Paul Cézanne.³⁹

A potência do branco explicada pelo filósofo se verifica com maior nitidez quando nos é dito que o afresco está “fixado numa cela” e pintado, propositadamente, “numa contraluz” que sai de uma janela que está ao lado da obra⁴⁰ (figura 12). Por esse caminho mais analítico, conseguimos captar o argumento do teórico, pois a escolha de Angelico em figurar um afresco com extremada brancura numa cela em contraluz amplia a força estética do branco, porque, no momento exato em que o observador se encontrar diante do branco do afresco e da luz que vem de fora da janela, ele experimentará uma luminosidade vigorosa em seu olhar que não pode ser reduzida à representação da Anunciação, mas à disponibilidade da arquitetura como um todo. Essa disposição

40. DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., p. 19.

espacial do afresco de Fra Angelico, narrada por Georges Didi-Huberman, nos faz perceber uma capacidade formal e consciente do pintor em operacionalizar um dispositivo ótico para a contemplação do seu afresco. Se a referência à luminosidade minimalista, como no caso das esculturas luminosas e monocromáticas de Donald Judd, por exemplo (figura 13), faz Didi-Huberman captar o jogo estético da obra de Angelico, a experiência, apesar de se processar em contrapelo (isto é, anacronicamente), não deve obscurecer o fato de que há uma inteligibilidade entre as obras do pintor, e uma relação ainda representativa da espacialidade sacra do convento nesta Anunciação. No caso específico da construção de Angelico, devemos afirmar que, se ele assim o fez, foi menos por delírios místicos do que por uma pesquisa plástica diante das possibilidades espaciais que o próprio convento lhe oferecia.

3 - Conclusão: O visível, o invisível e o visual / o virtual, e o sintoma contemplativo em Didi-Huberman, e a práxis evangelística de Angelico em Argan

A partir do branco do afresco da *Anunciação* de Fra Angelico, Georges Didi-Huberman propõe estabelecer uma fenomenologia crítica do olhar para a obra desse pintor religioso do Renascimento. Para o pensador (como para Argan) não é suficiente o perfil que a tradição atribuiu a Angelico, reduzindo a potência de sua obra. Diante da constatação de uma leitura negativa, Didi-Huberman busca seguir um caminho de interpretação dessa religiosidade, a fim de traçar uma nova proposta de leitura da obra do artista.

Dessa impressão de “malvisto, mal dito”, os historiadores de arte retiraram com frequência um julgamento mitigado quanto à obra em geral e quanto ao próprio artista. Ele é apresentado às vezes como um criador de imagens um pouco sumário ou mesmo *naïf* – beato, angélico, no sentido um pouco pejorativo dos termos – de uma iconografia religiosa à qual se consagrava de maneira exclusiva. Ou então, ao contrário, são valorizados o angelismo e a beatitude do pintor: se o visível ou o legível não foram o forte de Fra Angelico, é que lhe interessavam o invisível e o inefável, justamente. Se não há nada entre o anjo e a virgem da sua anunciação, é que nada dava testemunho da inefável e infigurável voz divina à qual, como a virgem, Fra Angelico devia se submeter inteiramente...⁴¹

41. Idem, p. 60.

Fig. 13
Donald Judd. *Sem título*. 1980.
Escultura.



Conforme nos diz Didi-Huberman, há uma tradição de historiadores da arte que reduz a importância da obra de Fra Angelico por situarem-na numa dicotomia entre o que está visível e invisível. Trata-se de dois paradigmas de historiadores (infelizmente não citados nominalmente por Georges Didi-Huberman) que exigem de Angelico uma visibilidade não pretendida por sua obra, ou elogiam a beatitude do artista por enxergarem na visão de que em sua obra há uma inefável e infigurável voz divina. Para o pensador, esse modo binário de formulação, além de incorrer num equívoco, reduz a experiência paradoxal da obra de Angelico, visto que ela sugere uma visualidade que não pode ser contida por meio de um visível ordinário. O branco da tela é matérico. Ele é uma qualidade da parede que está representada dentro do afresco. Logo, há nele um representável que não se explica através de uma iconografia precisa, indicando uma fissura na própria imagem. Fissura que, para Didi-Huberman, vem a ser expressa pela virtualidade aberta pela própria *Anunciação*.

Agora estamos no território da ética do olhar proposta por Didi-Huberman e vale a pena acompanhar como o estudioso francês formula esta leitura a partir da contextualização da religiosidade de Angelico – um dominicano criado na doutrina de São Tomás de Aquino. Essa leitura nos interessa, pois ela, apesar de reinterpretar o estatuto da religiosidade do pintor, formula uma interpretação que abre uma senda diversa daquela urdida por Giulio Carlo Argan.

Primeiramente, há uma diferença no procedimento fenomenológico dos dois historiadores: Argan constrói o perfil de um pintor teólogo produtivo que passa a sua vida construindo muitas obras e tem a prática de um evangelista; já Didi-Huberman mostra um religioso entregue à exegese bíblica, vivenciando uma religiosidade contemplativa. É na acentuação desta imagem de um religioso contemplativo que, curiosamente, Didi-Huberman vai se aproximar da construção elaborada por Giorgio Vasari.

A diferença entre os dois historiadores prossegue independentemente de ambos reforçarem a incompletude que o pensamento de São Tomás reivindica para si. Para Argan, essa incompletude – espécie de dúvida quanto às certezas do conhecimento – age na pintura de Fra Angelico desestabilizando o espaço perspectivo brunelleschiano. Para Didi-Huberman, trata-se, sobretudo, de uma atitude mais reflexiva e contemplativa diante do mistério de um Deus absoluto, uma espécie de enigma constante a que a subjetividade de Angelico estaria submetida. Vejamos o modo como Didi-Huberman explica a religiosidade de Fra Angelico por meio das sumas de São Tomás de Aquino:

Ora, o que encontramos nessas “sumas”? Sumas de saber? Não exatamente. Antes, labirintos nos quais o saber se desvia, vira fantasma, nos quais o sistema se torna um grande deslocamento, uma grande proliferação de imagens. A própria teologia não é considerada aí como um saber no sentido como o entendemos hoje, isto é, no sentido como o possuímos. Ela trata de um Outro absoluto e submete-se inteiramente a ele, um Deus que é o único a comandar e a possuir esse saber. Se há saber, ele não é “adquirido” ou apreendido por ninguém – nem mesmo São Tomás em pessoa. É *scientia Dei*, a ciência de Deus, em todos os sentidos do genitivo (...).⁴²

42. Idem, p. 29.

O saber pertence a Deus e não pode ser adquirido pelo homem. Para o pensador, o sistema de São Tomás de Aquino não seria um sistema, mas sim um grande deslocamento, uma grande proliferação de imagens. Igualmente, a teologia da época não pode ser vista como um saber como o entendemos hoje, pois a *scientia Dei* pertence unicamente a Deus. O modo ousado como Georges Didi-Huberman, filósofo de grande erudição, apreende o não saber na teologia de São Tomás, interpreta a arquitetura conceitual do tomismo como um conjunto de deslocamentos. Para Argan, ao contrário, é sim um grande sistema teológico que pressupõe um cume final que é Deus, que tudo conhece, cabendo ao fiel a mediação por meio da razão que o fará abarcar dogmaticamente o saber que só se alcança por meio da fé – apesar de considerar que este não será atingido. O fato de esse sistema filosófico propor uma abertura ao desconhecimento do homem não legitima a leitura radical de que haja nele a “suma” de um saber relativo. Antes é uma filosofia moral, e moralizadora, que põe um Deus Absoluto como ponto cego em relação a qualquer questionamento. Nestas sumas, o que há é a constatação moral de que todo o saber está assentado sob o domínio de um Deus Absoluto. Há, portanto, um dogma ao qual a razão do homem está submetida. Certamente, observa-se aí uma ética que limita a ação deste pensamento a qualquer vontade especulativa que queira caminhar em busca de uma outra resposta que não seja a deste Deus – entretanto, do mesmo modo, tal pensamento prevê o papel da razão humana diante desta caminhada.

O prestigiado historiador Étienne Gilson, em seu livro *A filosofia na Idade Média*, explica a filosofia de São Tomás de Aquino do seguinte modo:

O metafísico alcança assim, apenas pela razão, a verdade filosófica oculta sob o nome que Deus mesmo se deu para fazer-se conhecido do homem: *Ego sum qui sum* (ÊXODO, 3, p. 13). Deus é o ato puro de existir, isto é, nem mesmo uma essência qualquer, como o Uno, ou o Bem, ou o Pensamento, a que se abriria, além do mais, a existência; nem mesmo uma certa maneira eminente de existir, como a Eternidade, a imutabilidade ou a necessidade, que seria atribuída a seu ser como característica da realidade divina, mas o próprio existir (*ipsum esse*) colocado em si e sem nenhuma adição, pois que tudo o que se lhe poderia acrescentar limitá-lo-ia, determinando-o. O que se quer dizer é que, em Deus, a essência nos outros seres é nele o próprio ato de existir.⁴³

43. GILSON, Étienne. **A filosofia na Idade Média**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 661.

Como observamos, a razão cumpre um importante papel nessa metafísica. É por meio dela que o homem irá alcançar “a verdade filosófica oculta sob o nome de Deus”. O fato de haver aí esse ponto moral e misterioso, que conclui todo pensamento em nome de um Deus Absoluto, não deve reduzir a ação dessa razão e nem ampliar o seu estado contemplativo. Trata-se de um sistema filosófico que tem como objetivo direcionar a racionalidade à aceitação desta máxima: *Ego sum qui sum* (*eu sou o que sou*). Deus é, como nos mostra Gilson, o próprio ato de existir – uma espécie de paradoxo absoluto. Logo, há um sistema bem demarcado pela filosofia tomista, e não uma série de imagens desviantes. Ocorre que este sistema desemboca numa resposta que é, ao mesmo tempo, fixa e aberta. Fixa porque atinge um ponto unívoco: Deus. Aberta porque não explica o que vem a ser o seu alvo: *Ego sum qui sum*. É nesta abertura do verbo encarnado que Didi-Huberman apoia seu argumento, de modo a explicar o mistério presente no branco do afresco de Fra Angelico. A torção provocada pela metafísica cristã de construir-se por um Deus absoluto encarnado elabora um paradoxo que é, *grosso modo*, o mesmo que o autor capta na obra deste pintor religioso.

Se Tertuliano e muitos outros padres da Igreja começam a aceitar o mundo visível, aquele em que o Verbo se dignara encarnar-se e humilhar-se, foi com a condição implícita de fazê-lo sofrer uma perda, um dano sacrificial. Era preciso de certo modo “circuncidar” o mundo visível, poder praticar-lhe uma incisão e colocá-lo em crise, em débito, quase extenuá-lo e sacrificá-lo em parte, a fim de poder, adiante, dar-lhe a chance de um milagre, de um sacramento, de uma transfiguração.⁴⁴

44. DIDI-HUBERMAN,
Georges. Op. cit., p. 38.

O paradoxo do branco de Angelico é bem mais passível de ser localizado na explicação da metafísica cristã para a encarnação do verbo do que numa (des)razão do sistema tomista. Naquela metafísica, a imagem passa a ser explicada pela metáfora do Deus encarnado que se humilhou, tornando-se homem mortal. Assim, a imagem antes reprimida pela iconoclastia cristã adquire a potência encarnatória do divino, isto é, de humilhar-se como figura, elevando-se como transfiguração. É por meio dessa reinterpretação da imagem sacra, advinda de uma “fenomenologia mais retorcida, mais contraditória, também mais intensa – mais encarnada”, que Georges Didi-Huberman propõe sua exegese do quadro de Angelico.⁴⁵

45. Ibidem.

O branco de Angelico evidentemente faz parte da economia mimética do seu afresco: ele fornece, diria um filósofo, o atributo acidental desse alpendre representado, aqui branco, e que noutra parte ou mais tarde poderia ser policromo sem perder sua definição de alpendre. Nesse aspecto, pertence claramente ao mundo da representação. Mas a intensidade deste branco extravasa seus limites, desdobra outra coisa, atinge o espectador por outras vias. Chega mesmo a sugerir ao pesquisador de representações que “não há nada” – quando ele representa uma parede tão próxima da parede real, branca como ela, que acaba por apresentar somente sua brancura. Por outro lado, ele não é de modo algum abstrato, oferecendo-se, ao contrário, como a quase tangibilidade do choque, de um face a face visual.⁴⁶

46. Idem, p. 25.

Como diz o teórico francês, a imagem do branco da tela de Fra Angelico desdobra-se em possibilidades múltiplas de visualidade. Não é possível dizer que “não há nada” porque o branco é uma qualidade da parede representada na tela. Parede fictícia que, pela intensidade da cor, rivaliza com a parede real na qual o afresco se vê pintado. Nessa passagem, Didi-Huberman pretende, sobretudo, demonstrar o quanto a experiência diante do branco da tela de Angelico não pode ser entendida em oposições como visível-invisível, real-abstrato, visto que haveria aí uma espécie de sintoma, que o autor nomeia como “o inconsciente do visível”, fazendo referência clara à terminologia da psicanálise⁴⁷. O branco é, portanto, um sintoma e uma virtualidade na tela. Como vemos, o argumento de Georges Didi-Huberman torna-se mais potente quando não nos detemos no método de análise, mas sim nos ancoramos na fenomenologia criada pelo pensador para compreender o fenômeno pictórico do afresco de Angelico. Por sua vez, tal obra torna-se, consequentemente, uma espécie de célula para se refletir conceitualmente sobre a figuração na pintura sacra do cristianismo.

47. Idem, p. 38.

De fato, Didi-Huberman investiga a arte cristã por meio de um instrumental da psicanálise, utilizando categorias como sintoma e inconsciente, provindas desta ciência. Sobre esse uso, o autor dirá, contudo, o seguinte: “o destino dado neste livro à palavra sintoma, em particular, nada terá a ver com qualquer ‘aplicação’ ou resolução clínica”⁴⁸. Assim sendo, ele explica como estas categorias acabam por abarcar um significado mais crítico do que clínico, ou seja, elas oferecem a possibilidade de análise para a construção da imagem do afresco da *Anunciação* através de categorias que, apesar de anacrônicas

48. Ibidem.

(segundo palavras do próprio autor), dão a ver a fissura que se processa no cristianismo assim como na psicanálise. Didi-Huberman diz: “O anacronismo não é, em história da arte, aquilo do qual devemos absolutamente no livrar”⁴⁹. Dessa forma, na fenomenologia que o autor pretende edificar sobre a obra de Fra Angelico, os termos psicanalíticos são fundamentais por expressarem, de algum modo, novas ordens do discurso que trazem à luz significados que não eram compreensíveis na época, pois eram entendidos como um imenso mistério velado.

A leitura enfática de Georges Didi-Huberman de uma única obra de Fra Angelico, somada à sua rejeição radical da discursividade da história da arte (que ele nomeia como um grande bloco discursivo teleológico), impede-o de ver o afresco de Angelico em relação com outras obras do artista e com leituras críticas diversas. Se há certezas muito legitimadas no campo da historiografia da arte, Michel Foucault nos mostra que o mesmo ocorre no discurso psicanalítico⁵⁰. Talvez a dúvida proposta por Didi-Huberman devesse ser formulada sem a redução do argumento do interlocutor, captando as diferentes leituras que compõem a construção do perfil artístico de Fra Angelico. Ao negligenciar esse debate, o pensador acaba por construir um perfil muito próximo ao de Giorgio Vasari, apesar de suas enormes diferenças epistemológicas.

Ao comentar a concepção teológica de São Tomás de Aquino, Étienne Gilson faz uma relação direta com a incapacidade da linguagem humana de expressar a verdade divina:

Daí as múltiplas deficiências da linguagem em que nos exprimimos. Esse Deus cuja existência afirmamos não nos deixa penetrar o que ele é. É infinito e nossos espíritos são finitos; portanto, devemos contemplá-lo de tantos pontos de vista exteriores quanto pudermos, sem jamais pretendermos esgotar seu conteúdo.⁵¹

Como Gilson nos diz, Deus é um mistério insondável dentro da doutrina de São Tomás de Aquino. Nisso, Giulio Carlo Argan e Georges Didi-Huberman concordam. Ambos pressupõem que é a busca por um Deus inalcançável e misterioso que sustenta a lógica interna da arte de Fra Angelico. O que se configura como um diferencial do perfil do personagem histórico apresentado/construído por ambos toca no tema do grau da ação e da contemplação do artista. Para Didi-Huberman, Angelico é um religioso contemplativo, mergulhado no mistério da cria-

50. Michel Foucault propõe, em seus ensaios “Sexualidade e poder” e “Sexualidade e solidão”, uma arqueologia da psicanálise dentro da discursividade do cristianismo e do racionalismo ocidental, mostrando as heranças do pensamento psicanalítico vindas da religião cristã e do pensamento socrático. [Ver: FOUCAULT, Michel. **Ditos & escritos V: Ética, sexualidade, política**. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. São Paulo: Forense Universitária, 2010, p. 60-71].

51. GILSON, Étienne. Op. cit., p. 661.

52. ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p. 188-190.

53. Cf. GIANNOTTI, José Arthur. **Notícias no espelho**. São Paulo: Publifolha, 2011, p. 86.

ção, uma vez que o criador (o Divino) nunca será visto pelo pintor neste plano físico. Para Argan, ele é compreendido como um agente daquela cultura, cujo sentido de sua práxis revela o valor da cristandade doura para o contexto do Renascimento. Entretanto, Argan consegue notar, na *Anunciação* de Fra Angelico, uma força contemplativa e calma na cela do mosteiro de São Marcos⁵².

Há, nesses perfis criados pelos historiadores, duas formas de lidar com o objeto de arte. Argan nos apresenta um pintor ligado a um sistema de arte complexo em que uma razão fenomenológica reúne o debate filosófico e espacial vigente no século XV. A ambição do historiador é a de constituição de um todo, que, apesar de complexo, não experimenta a fragmentação – como explica José Arthur Giannotti em seu ensaio *Pintura em crise*, dedicado a comentar a obra de Giulio Carlo Argan⁵³. Em outra direção, Georges Didi-Huberman propõe o isolamento de um fragmento que ganha valor de todo, como crítica a uma razão sistêmica da história da arte. Entretanto, o historiador faz isso por meio da desconsideração e do rebaixamento do interlocutor. A partir desse caminho teórico e histórico observamos dois perfis distintos: um Fra Angelico ativo e autoconsciente (lido por um marxista) e um Fra Angelico contemplativo e aberto ao mistério da criação artística, cuja mística é compreendida como sintoma (por um teórico com forte pegada psicanalítica). Os dois optam por mostrar como Fra Angelico problematiza uma visão redutora do Renascimento italiano. A comparação dos caminhos teóricos nos ajuda a compreender como o trabalho historiográfico é uma construção e se dá em diálogo, e que a história da arte é um campo que pressupõe o debate e uma autocrítica sobre o seu próprio limite e seus métodos.



Daniela Queiroz Campos***Uma ninfa a perseguir cabeças: imagens de Salomé na coluna Garotas do Alceu**

A nymph to pursue heads: Salome pictures in the Alceu's Girls.

palavras-chave:
imagem; ninfa; Salomé

O presente artigo aborda as temporalidades das imagens da coluna Garotas do Alceu da revista *O Cruzeiro*. As *pin-ups* ilustradas por Alceu Penna para a coluna Garotas foram imagens permeadas de publicidades, comportamentos, morais e modas em voga em seu tempo histórico de produção. Contudo, segundo Georges Didi-Huberman, a imagem pertence ao tempo. Tempos múltiplos, impuros, heterogêneos, dialéticos, anacrônicos também perpassam as imagens da coluna em questão. Nas páginas que seguem as Garotas do Alceu, as *pin-ups*, foram também analisadas como ninfas modernas que associam o belo ao trauma. Entre as Garotas e as ninfas, as apresentações de Salomé e das cabeças decapitadas foram aqui destacadas e analisadas.

keywords:
image; nymph; Salome

The paper addresses the temporalities of images from the column Garotas of Alceu in the the pin-ups illustrated by Penna to the magazine were images surrounded by advertisements, behavior, morals and fashions in vogue in its historical production time. However, according to Georges Didi-Huberman, the image belongs to time. Multiple, impure, heterogenic, dialectic, anachronic times also permeate the images in study. The Garotas of Alceu (Girls of Alceu), pin-ups, were analyzed modern nymphs that associate beauty to trauma. Between the girls and the nymphs, the presentations of Salome and of the decapitated heads were here highlighted and analyzed.

* École des Hautes Etudes en
Sciences Sociales [EHESS]

As garotas e as ninfas

*Ninfa traverse tout cela comme un fantôme
ou un vent de temps survivant.*¹

A coluna Garotas coloria e divertia as páginas da conhecida revista semanal brasileira *O Cruzeiro*. As Garotas do Alceu estamparam as páginas em formato tabloide do periódico de variedades de 1938 até 1964; foram editadas semanalmente por ininterruptos 27 anos no mesmo magazine. Consistia numa coluna ilustrada de *pin-ups* sobre a vida cotidiana de jovens mulheres, suas personagens, naquele Rio de Janeiro de meados de século XX. Os textos eram vinculados aos desenhos de Alceu Penna, textos estes assinados por diferentes escritores ao longo dos anos de edição. A coluna Garotas era considerada a “expressão da vida moderna no Brasil”, apresentava semanalmente grupos de belas jovens vestidas segundo as últimas tendências da moda, conversando sobre os mais diversos assuntos.

Garota. Que brinca ou anda vadiando pelas ruas, travessa. Etimologicamente, a palavra garota, na língua portuguesa, tem como raiz a palavra celta *gara*, como as primeiras variantes: *gala*, *cara*, *cala*². O significado primeiro seria pedra e rocha, em seguida passou a significar abrigo de pedra, depois, abrigo qualquer; derivaram-se a palavra em língua francesa *gare* e em língua portuguesa garagem. De abrigo atrelou-se a ideia de proteção. À raiz celta *gar* fora somado o sufixo *oto*, de pequeno. Garoto, ou garota, designaria menino, ou menina, criança que ainda precisa de proteção. Uma garota seria uma ainda não mulher – algo como um meio ponto entre criança e mulher. Uma menina que necessite proteção, travessa e brincalhona.

Como as garotas, as ninfas eram travessas, mentiam, capturavam e raptavam homens. Segundo Homero, o primeiro ser que Apolo encontrou ao chegar à terra fora uma ninfa: Telfusa³. Ela imediatamente enganou o deus. A relação de Apolo com as ninfas foi, quase sempre, tortuosa, de atração, perseguição e fuga. As Thriai foram três ninfas que ensinaram Apolo a manejar o arco, quando comiam mel diziam a verdade, mas na privação do alimento mentiam e rodopiavam no ar.

As brincalhonas, jovens e belas ninfas encantaram um historiador da arte no final do século XIX. Em sua tese doutoral sobre o *Nascimento de Vênus e A Primavera*, de Sandro Botticelli, Aby Warburg⁴ teve seus olhos raptados pelas ninfas. Após sua tese e ainda em Florença, o jovem

Daniela Queiroz Campos

Uma ninfa a perseguir

cabeças: imagens de Salomé
na coluna Garotas do Alceu

1. DIDI-HUBERMAN, Georges.
**L'image survivante. Histoire
de l'art et temps des fantômes
selon Aby Warburg.** Paris:
Minuit, 2002. p. 220.

2. Cf. FERREIRA, Aurélio
Buarque de Holanda.
**Novo Aurélio século XXI:
o dicionário da língua
portuguesa.** Rio de Janeiro:
Editora Nova Fronteira, 1999.

3. Cf. HOMERO. *Ilíada*. São
Paulo: ebooksbrasil, 2009.

4. WARBURG, Aby. **A
renovação da Antiguidade
pagã. Contribuições científico-
culturais para a história do
Renascimento europeu.** Rio de
Janeiro: Editora Contraponto,
2013.

5. Idem. **Domenico Ghirlandaio**. Lisboa: Projecto Ymago, KKYM, 2015.

6. AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012. p.45.

7. Cf. JOLLES, André. Correspondência sobre as ninfas. In: WARBURG, Aby. Op. cit., 2015.

8. Cf. Ibidem.

9. DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempos dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

10. DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

11. WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Impresos Cofás S.A., 2010.

12. BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

13. EISENSTEIN, Serguei. **Notes pour une histoire générale du cinéma**. Paris: afrhc, 2013.

historiador de arte alemão trocou inúmeras cartas com um amigo holandês: André Jolles. Tal correspondência⁵ tratava de um “jogo de espírito”, de uma “brisa imaginária”⁶. Referiam-se a uma imagem feminina que saltava das paredes da igreja florentina Santa Maria Novella, era uma serviçal que figurava no fresco O nascimento de São João Batista (1485-1490), de Domenico Ghirlandaio. Dos poucos fragmentos publicados dessa correspondência, duas perguntas nos são caras. Jolles pergunta à Warburg: Mas afinal quem são as ninfas? E de onde elas vieram?⁷. A resposta de Aby Warburg foi simples: segundo sua realidade corpórea, era uma escrava tártara, mas segundo sua verdadeira essência, um espírito elementar, uma deusa pagã no exílio⁸. A ninfa permeou o trabalho de Warburg. De seu primeiro ao último e inacabado trabalho – o *Atlas Mnemosyne* – Warburg perseguiu ou foi perseguido por ninfas.

Georges Didi-Huberman escreveu que Aby Warburg era um homem que falava com as borboletas⁹. Bem, Aby Warburg era um homem que procurava borboletas, pois sabia que elas eram inapreensíveis como imagens. O que Georges Didi-Huberman não escreveu é que ele mesmo vive a procurar borboletas, vagalumes, ninfas. E é neste procurar que se corre o risco de ser perseguido.

As ninfas perseguiram Warburg, perseguiram Didi-Huberman. As ninfas parecem jamais cessarem. Sempre são capazes de nos mostrar uma outra apresentação, uma outra forma, uma outra vida. As páginas que seguem estão perseguindo ninfas. Ninfas brincalhonas e travessas que parecem embaralhar o tempo, como garotas.

O anacrônico e a imagem

O anacronismo da imagem. A imagem vê-se diante de um embaralhar de tempos¹⁰. O historiador vê seu organizado tempo desordenado. Os questionamentos do escrever sobre imagens apresentam-se múltiplos, inquietos. Uma imagem transborda uma simples e única temporalidade. Para Georges Didi-Huberman as imagens não falam de forma isolada, precisamos colocá-las em relação. Tais quais palavras que precisam de frases e parágrafos são as imagens. O conhecimento por montagem, tal qual reivindicado por Georges Didi-Huberman pauta-se principalmente nas obras de Aby Warburg¹¹, Walter Benjamin¹² e Serguei Eisenstein¹³. Três nomes essenciais ao presente trabalho.

Pensar a montagem didi-hubermaniana pressupõe pensar a desmontagem, uma vez que, para o intelectual, se precisamos montar imagens é porque as imagens desmontam. Tal concepção de desmontagem pauta-se, sobretudo, nos escritos de Walter Benjamin, para quem a imagem tem, resumidamente, a função de desmontar a história, “já que ela sobrevive, e sobrevivendo ela monta e desmonta o tempo. A imagem será então a malícia visual do tempo na história”¹⁴. As imagens dialéticas de Walter Benjamin configuram-se como imagens autênticas nos escritos de Didi-Huberman. Imagem crítica, imagem em crise¹⁵. Uma crise instaurada pela própria imagem. Ela alcança colocação como objeto ativo, de objeto do olhar para, um também, objeto que olha.

A imagem na concepção benjaminiana apresenta-se como encontro do Outrora com o Agora, do que sobrevive com a novidade. A aflição da imagem dialética na qual o presente pode interpretar, interrogar criticamente o passado – ou os passados. A tentativa de uma história a contrapelo, tão instigada por Walter Benjamin (Benjamin, 1996) – o desmontar, o desorientar. A imagem que diante da vida humana, marca-se pela sobrevivência.

A sobrevivência, ou melhor o *Nachleben*, também desponta como problema central nas montagens propostas por Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*. O chamado *Bilderatlas* ganhara forma na sala oval da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. O atlas consistia na organização visual do pensamento de Warburg, o projeto fora empreendido entre os anos de 1924 e 1929, mas é resultado de atividade que o erudito desenvolveu durante boa parte de sua vida. Warburg costumeiramente falava que aquele era o intento de contar uma história da arte sem palavras.

As mais de mil imagens montadas no *Atlas Mnemosyne* foram dispostas por Aby Warburg em 79 pranchas. A eleição e a disposição dessas imagens foram efetuadas por escolhas que perpassaram alguns elementos de arbitrariedade e acaso. No texto *Les condition des images*¹⁶, Didi-Huberman aponta a montagem como atividade constituída com base na aleatoriedade, na vitalidade e no ritmo – o trabalho combinado desses três aspectos que poderia ser denominado de um “conhecimento por montagem”. De tal feita, esse colocar as imagens em relação é repetitivamente relacionada ao aleatório, ao vital e ao ritmo – o amálgama destes três aspectos que constituem tal conhecimento. “Quando batemos as cartas, estamos, em efeito, numa operação de acasos. Mas seu coração

14. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Venus rajada**. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005, p. 1.

15. Cf. Idem. Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte. Madrid: Ediciones Cedeac, 2010.

16. Idem. **Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestas?** Texto de apresentação escrito por Georges Didi-Huberman no folder da exposição homônima realizada no Museu Reina Sofía. Madrid, mar. de 2011.

não bate por acaso, nem suas pálpebras, nem as asas de uma borboleta. E se vamos bater um tambor, é melhor estarmos no ritmo”¹⁷.

O conceito de montagem, fora, no entanto, elaborado por um cineasta: Serguei Eisenstein, entre os anos de 1923 e 1948. De modo que não podemos escrever sobre a existência de uma única teoria da montagem eisensteiniana, mas de várias teorias elaboradas ao longo de 25 anos de imensa dedicação teórica. Antonio Somaini¹⁸ sublinha que a montagem em Eisenstein não se reduz ao cinema, ela constitui uma maneira de operar. Em sua *História geral do cinema*, Serguei Eisenstein exemplifica montagens que antecedem as cinematográficas. Na passagem “Herança”, o cinema é apresentado como capaz de produzir uma síntese que se insere em linha genealógica que se inicia com os antigos gregos.

Serguei Eisenstein elabora a referida montagem atrelada da montagem da cena de um filme, uma montagem cinematográfica. Contudo, ele sublinha que a montagem pode ser visualizada não apenas no cinema, ele a compreende como “um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos”¹⁹. Todo o pensamento de Serguei Eisenstein se constrói com base no anacronismo – ele não se dá através do tempo organizado e linear. As imagens apresentam uma história descontínua e não linear, anacrônica, na qual sobrevivências são sempre colocadas.

A inquietação diante do anacronismo de algumas colunas Garotas do Alceu é notável. As bonecas desenhadas por Alceu Penna configuram-se como uma destas tantas imagens para as quais o anacronismo demonstra-se fecundo para analisá-las, senão para entendê-las, para questioná-las. Alceu Penna manipulou, em suas imagens, tempos que não foram exclusivamente os seus. Imagens de outras temporalidades foram por ele visualizadas, manipuladas. As suas bonecas marcam seu período de produção. São declaradamente bonecas do gênero ilustrativo de *pin-ups*. Gênero ilustrativo marcadamente do século XX. Os traços, o gênero, daquelas bonecas não colocam em cheque seu período de produção. Boa parte dos leigos, ao visualizarem uma *pin-up*, a apontam como uma imagem produzida, ou referente, a um pré, durante, entre ou pós as Grandes Guerras Mundiais. Entretanto, aquelas imagens manipulam muito mais tempos. Seria uma fácil solução afirmar que nelas só existem caracteres, formas, traços, elementos, questões de seu próprio tempo de produção.

17. Ibidem, p. 92.

18. SOMAINI, Antonio. Généalogie, morphologie, anthropologie des images, archéologie des médias. In: EISENSTEIN, Serguei. Op. cit., 2013.

19. Idem. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 14.

Aquelas Garotas apresentam imagens de mulheres. Imagens envoltas em beleza, juventude, erotismo, sedução. Logo, são imagens que não marcam, tão somente, um caráter de novidade naquele século. Elas têm um caráter de latência, um caráter de anacrônico. O Agora e o Outro encontram-se naquelas bonecas. Seu encontrar não busca dar simples respostas a nada, ele não apazigua nosso problema. A latência é a percepção dos ecos de variados tempos contidos naquela imagem. Entre mais de mil colunas, que circularam entre 1938 e 1964 na revista *O Cruzeiro*, algumas destacam-se pelo próprio lapso temporal. Colunas com imagens de mulheres, com imagens de personagens de um tempo que não era o mesmo de sua produção. Imagens de personagens tão recorridas por outras tantas imagens escultóricas, pictóricas, fotográficas, cinematográficas. Mulheres que se consolidam em uma tradição imagética Ocidental. Imagem do belo, do sedutor, do erótico.

A ninfa e os tempos

Memória. Desejo. Tempo. A imagem que marcou a história da arte warburguiniana, as belas aparições drapeadas que enfeitiçaram o olhar de Georges Didi-Huberman, as divindades menores sem poder instituído²⁰. Belas, inquietas, eróticas. O poder do movimento, da dança, da fascinação, do desejo, da memória, do tempo. O perigo inquietantemente erótico.

O perigo do belo e do traumático. O próprio olhar didi-hubermaniano, por alguns instantes, por alguns parágrafos, paralisou-se sobre uma certa parte dessa questão. Sobre as aparições da ninfa em mulheres fortes, belas, perigosas. Arria Marcella, Théophile Gautier, Aurélia de Nerval, Hérodiade de Mallarmé. Memória e desejo reunidos na mesma aparição²¹.

A nossa “moderna ciência das imagens”, aquela história da arte remexida e remontada por Aby Warburg, nasce interpenetrada pela própria figura, pela própria potência da ninfa, a ninfa sob uma de suas mais belas aparições, a ninfa renascentista de Botticelli, diante de um enigmático movimento exterior à tela. Madeixas e tecidos, os objetos inorgânicos, têm o movimento fixado nas têmporas. As ondas no cabelo, os drapeados nas vestimentas expressam o vento que jamais cessou de soprar diante das estonteantes ninfas warburguinianas. A heroína de um tempo distante, que se movimenta, se move e nos olha. Move-se constantemente entre ar e pedra, fluída como o vento, pálida e dura como o fóssil²². Apa-

20. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé**. Paris: Gallimard, 2008.

21. Ibidem.

22. Idem. Op. cit., 2005.

rição que mescla tempos e perpassa encarnações, como em um sonho.

Quando e onde a ninfa cessará suas aparições, suas encarnações²³? Ela se remodela, se redefine, se transforma, se esconde. Desde a Antiguidade, vem ensaiando uma diversidade de posições, posturas, cenas. Nas pinceladas precisas de Botticelli, a ninfa ensaia um *Nachleben* no Renascimento²⁴. Mas a bela ninfa de Didi-Huberman é uma criatura amoral. É a estrangeira que leva água pura no nascimento do santo (no fresco *O nascimento de São João Batista*, de Domenico Ghirlandaio). É a mesma encarnação da jovem que pede a cabeça de São João Batista, a Salomé. Para Didi-Huberman elas são irmãs gêmeas, os dois lados da mesma moeda. Todas essas personagens constituem encarnações possíveis dessa perigosa ninfa que reúne memória, desejo e tempo²⁵.

Como belas e drapeadas ninfas, as Garotas do Alceu serão aqui problematizadas. A *pin-up* foi pensada como heroína do *Narcheleben* warburguiniano. As mocinhas daquela coluna semanal podem ser analisadas como algumas dessas tantas deusas pagãs no exílio. Mas afinal, quem são as ninfas e de onde elas vieram? Nossas ninfas são jovens mulheres de corpos curvilíneos, de rostos expressivos. Seus olhos são ágeis, grandes e delineados, suas bochechas são marcadas, suas bocas são vermelhas como suas arredondadas unhas. Eram jovens mocinhas cariocas que frequentavam cafés e cinemas naquele Rio de Janeiro de outrora. Elas vieram das páginas em formato tabloide da revista *O Cruzeiro*. Eram traçadas e coloridas por Alceu Penna. Eram impressas semanalmente pelas rotogravuras daquela indústria gráfica brasileira. Mas, verdadeiramente, sabemos que elas eram muito mais do que isso. Devemos saber fechar os olhos.

De olhos abertos, ou como escreveu Warburg, segundo sua realidade corpórea, eram *pin-ups*. Marca da imprensa daquele século XX. Eram Garotas de seu tempo. Divertidas, ligeiras, atrapalhadas e maliciosas. Disseminavam aqueles novos hábitos “modernos”. Elas eram tudo isso, jamais tentaria negar o inegável.

De olhos fechados e segundo sua verdadeira essência. A resposta de Aby Warburg ainda cabe em nossa pergunta. Um século depois de ter sido formulada e respondida, a questão parece encaixar nesse desencaixe de imagens. As Garotas do Alceu também são um desses espíritos elementares, são deusas pagãs no exílio. Tal qual a ninfa pintada por Domenico Ghirlandaio no afresco de Santa Maria Novella, as Garotas do Alceu parecem saltar daquelas páginas, ou melhor, aquelas duas páginas

23. Idem. Op. cit., 2008.

24. Idem, Op. cit., 2013.

25. Idem. Op. cit., 2002, p. 10.

parecem saltar da revista. Aquelas páginas, aquelas imagens de jovens mulheres tinham um movimento próprio, estavam em uma espécie de compasso descompassado naquele periódico. Elas não pertenciam a ele, pelo menos não exclusivamente, elas tinham vida própria. Aquelas bonecas não estavam presas àquele papel imprensa. Ali, elas se reproduziram por contato. Era preciso mais do que dois grampos para prendê-las àque-la revista, àqueles dois grampos – de encadernação – não as impediam de nos saltar aos olhos. Elas tinham movimento, cores, traços, arranjos. Uma personalidade e uma ousadia que se tornaram visíveis naqueles traços. Elas eram ninfas. Eram belas e sedutoras ninfas.

Foram ninfas. Foram Salomé. Estas imagens de mulheres, estas personagens femininas, são uma forma de contar esta história. Foram colunas que sempre me saltaram aos olhos. Cada uma destas imagens em forma de mulher tem um grau indescritível de beleza mesclada ao trauma, de paixão emaranhada à dor, de desejo obcecado pela morte. As personagens criadas por Alceu Penna para figurarem aquela coluna da revista *O Cruzeiro* eram esta feminilidade em movimento, eram essa verdadeira figura plástica sobre as quais tanto escrevera Warburg. Essas Salomé atravessaram algumas colunas das Garotas do Alceu para nos lembrar de que elas se tratavam da mesma coisa, se tratavam do mesmo espírito elementar. Vestidas de Salomé as *pin-ups* eram movidas pelo mesmo desejo que moviam as ninfas. Ambas eram objetos da sedução amorosa. As Garotas do Alceu, as próprias *pin-ups*, eram uma das muitas encarnações possíveis dessa heroína impessoal do *Nachleben* que é a ninfa.

As caçadoras e as cabeças

No ano de 2013, o Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa recebeu como obra convidada²⁶ um tela de Judite expressa pelos pin-céis habilidosos de Lucas Cranach. Na ocasião, o museu promoveu o primeiro encontro de dois quadros: *Salomé com a cabeça de São João Batista* (1510) e *Judite com a cabeça de Holofernes* (1530). Na exposição, a tela de Judite fora colocada ao lado da de Salomé, também de autoria do artista alemão. Era como se Salomé recebesse Judite. Temos, então, o encontrar de duas caçadoras de cabeça.

As duas mulheres exibindo as cabeças de homens decepadas foram pintadas em momentos distintos da carreira de Cranach. *Ju-dite com a cabeça de Holofernes* traz uma heroína bíblica. Apesar de

26. O ciclo Obras Convidadas foi aberto no Museu de Nacional Arte Antiga de Lisboa (MNAA) com as obras *Judite com cabeça de Holofernes* do pintor Lucas Cranach, o Velho, do Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque, e *Salomé com a cabeça de São João Batista*, pertencente ao próprio MNAA. Tal ciclo ocorreu de 24 de janeiro a 28 de abril de 2013.

Fig. 1

Lucas Cranach, o Velho, *Judite com a cabeça de Holofernes*, 1530. Óleo sobre madeira. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

**Fig. 2**

Lucas Cranach, o Velho, *Salomé com a cabeça de São João Batista*, 1530. Óleo sobre madeira. Museu de Arte Antiga, Lisboa.



atualmente não constar na Bíblia, muito provavelmente sua história remonta ao século II a.C. Judite oferecera-se ao marechal do exército assírio – Holofernes – que, à época, ameaçava seu povo invadindo o território bertuliano. A bela viúva seduzira Holofernes, embebedara-o e após o ato sexual, quando o marechal dormia, cortou-lhe a cabeça com uma espada. Em seguida, Judite voltou para sua cidade com um saco contendo a cabeça do inimigo. De maneira oposta a Salomé, Judite fora uma heroína que salvara sua cidade, Betúlia, da ocupação dos assírios. Uma sedutora justiceira num ato de virtude heroica. Na tela de Cranach uma bela jovem ricamente adornada exibe uma espada no punho e a cabeça decapitada do tirano.

Verso e reverso da mesma moeda. Nossa outra caçadora de cabeça é uma sedutora perversa. A filha de Herodíades e Herodes Filipe, Salomé, protagoniza a história bíblica do século I d.C. Salomé fizera chantagem com Herodes Antipas, seu tio e padrasto. Após executar sensual dança, pela qual Herodes clamava, Salomé pede como prêmio a cabeça de São João Batista. O santo, primo de Jesus Cristo, foi executado e sua cabeça entregue à moça numa bandeja.

Duas caçadoras de cabeças. Belas mulheres que, a partir da sedução conquistam as cabeças decapitadas que desejam. Não são raras as associações entre essas personagens, como também não são raras as interpenetrações pictóricas entre elas. Erwin Panofsky, no ensaio "Iconografia e iconologia"²⁷, buscou desvendar um enigma pictórico

27. In PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

entre Judite e Salomé. Em uma tela de Francisco Maffei – atualmente intitulada *Judite* –, fora apresentada uma jovem mulher cuja mão direita segurava uma bandeja de prata com uma cabeça decapitada e a esquerda, uma espada. A questão desenrola-se pelo fato de, inicialmente, a tela ter sido publicada como o título de *Retrato de Salomé com a cabeça de São João Batista*. “De fato, a Bíblia afirma que a cabeça de São João Batista foi apresentada a Salomé numa bandeja ou prato. Mas, e a espada? A Salomé não decapitou o santo com suas próprias mãos”²⁸.

Panofsky, com sua iconografia e iconologia, dissecou a Bíblia, mas julga não encontrar a resposta para sua pergunta nas fontes literárias. Então recorreu a fontes imagéticas para chegar a uma conclusão, que ao menos a ele foi cara: “Embora não possamos aduzir nenhuma Salomé com uma espada, vamos encontrar, tanto na Alemanha quanto na Itália do Norte, várias pinturas do século XVI representando Judite com uma travessa”²⁹. Existiria assim um “tipo” de Judite com uma travessa, mas não existiria um “tipo” de Salomé com uma espada. Bem, se aquela era uma ou outra talvez não seja aqui nossa primordial questão. Porque aqui não tratamos de uma ou de outra, tratamos de caçadoras de cabeças.

Uma mulher segura em sua mão a cabeça decapitada de sua vítima de forma a exibir a carne aberta como grande conquista. No entanto, esta imagem extremamente violenta é marcada pelo erotismo. A cabeça decapitada marca a grande conquista de seu poder de sedução, exulta seu poder de trauma. E, neste ponto, talvez possamos sublinhar a observação feita por Georges Didi-Huberman acerca da colocação já citada, de Panofsky, e de seus olhos incrivelmente abertos. “Cada rota bifurca e mesmo desaparece no subsolo para ressurgir em outro lugar. Warburg compreende que não é mais necessário falar em termos iconográficos – Judite de um lado, Salomé de outro como Panofsky quer dizer mais tarde, uma vez por todas.”³⁰ E, mais uma vez, não cabe aqui descrever os traços, os objetos, as gestualidades que fazem pictoricamente uma Salomé ou uma Judite. Quiçá nem devamos procurar bifurcações, mas o ressurgir, o transformar-se em outra rota. Buscamos abordar esta mulher como um fantástico nebuloso, pouco importa se ela porta uma espada ou uma bandeja de prata. O que procuramos não são enquetes históricas. Procuramos a carne aberta, o corpo repartido, procuramos a caçadora de cabeças.

28. Ibidem, p. 59.

29. Ibidem, p. 61.

30. DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., 2002. p. 132.

O corpo e o erótico

Judites e Salomé. Personagens marcadas pela sedução e pelo erotismo. Georges Bataille³¹ assinala a clara função condenatória desempenhada pela religião cristã na história do erotismo. Para Bataille o Cristianismo atribuiu ao erotismo características diabólicas. Não esqueçamos que nossas duas eróticas caçadoras de cabeças são personagens bíblicas, ainda que a primeira tenha sido retirada da atual edição do livro. A mais perversa e mais erótica destas caçadoras de cabeças exhibe a carne aberta de São João Batista, precursor e primo de Jesus Cristo. Salomé exhibe de forma perversa a cabeça morta daquele que não conseguiu seduzir. Numa explicação freudiana, ela manda matar seu amor oculto, o homem cujo amor não poderia ter.

O chamado Renascimento Alemão exprime elementos eróticos antes mesmo de abandonar significativamente as formas medievais do traço. Nomes como Albert Dürer e Lucas Cranach começaram, ainda no século XV, a produzir imagens dotadas de erotismo. Contudo, tais imagens ficaram inicialmente restritas a uma gama bastante reduzida da população, homens abastados que poderiam pagar por elas, uma vez que tais imagens não eram produzidas para adornarem igrejas ou templos.

Cranach empenha seus pincéis e seus buris em personagens altamente eróticas. Fez incontáveis Evas, bem como outras imagens igualmente sedutoras: Lucrécia, Judite e Salomé. Imagens marcadas pelo erotismo repleto de violência e paixão. As mais célebres apresentações femininas produzidas por Cranach, assim como por Dürer, aponham uma sensualidade envolta em pecado, crueldade, brutalidade. Se as imagens deste Renascimento Alemão modificaram-se em relação às daquelas do Medievo para abordar a sensualidade, elas o fazem em atos poucos virtuosos. Estas obras abordam as incertezas de uma época. Bataille fala que os componentes eróticos são, de certa maneira, angustiosos. Não se trata de imagens totalmente abertas ao prazer.

Na compreensão batailliana, anterior à imagem do corpo morto é a imagem do erótico. As primeiras pinturas em cavernas nos apresentam a imagem do homem com o sexo ereto. Aqueles homens que se pintavam eretos nas paredes das cavernas sabiam de algo que os animais muito provavelmente desconheciam. “Não se diferenciavam dos animais unicamente pelo desejo que dessa maneira estava associado – no princípio – à essência de seu ser”³². Diferenciavam-se também por

31. BATAILLE, Georges. **Las lágrimas de Eros. Iconografía en colaboración con J. M. Lo Duca**. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

32. Ibidem, p. 41.

saber algo ignorado pelos animais, eles sabiam da morte – sabiam que morreriam. A consciência dos dois grandes corpos – o morto e o erótico – diferenciaram homem e animal. A consciência do diabólico.

O diabólico fora sublinhado essencialmente por este pensador do impensável como a consciência da morte e do erotismo. O diabo é a própria loucura e a própria consciência humana. É pelo que mais choramos e pelo que mais rimos. O nascimento do erotismo atrela-se à quase obsessão pela morte, pelo trágico. São ambos que nos fazem humanos. A caçadora e as cabeças decapitadas.

A caçadora de cabeças e os decapitados

Salomé – personagem que parece não cessar suas apresentações imagéticas e literárias. Bela, erótica e trágica mulher. As narrativas e as imagens acerca de Salomé não foram poucas. Como imagem, pode ser notada já no final da Idade Média, como no notável bronze de Donatello em Siena, de 1427, que apresenta a dançarina pedindo ao rei a cabeça de São João Batista, ou como no mosaico dourado da basílica de São Marcos em Veneza cuja imagem – ainda marcada por essências quase bizantinas – acolhem um rito pictural da decapitação de São João Batista³³. Contudo, sua apresentação solo é concebida notadamente a partir do século XVI, quando a imagem de Salomé assume os contornos pelos quais hoje a reconhecemos: uma bela dançarina, sensual, fria e perversa. Foram muitos os renascentistas que traçaram e coloriram Salomés assim: Bernardino Luini, Filippi Lippi, Benozzo Gozzoli, Ticiano, Cranach.

Entre as belas Garotas do Alceu, as belas aparições drapeadas, as mulheres do erótico e do trágico, estavam as belas e más mulheres. As jovens mulheres sempre memoradas. Dentre elas, aquela que pode ser considerada a grande decapitadora bíblica de cabeças. A bela, estonteante e dançante Salomé. Uma bela, sensual e fria mulher a segurar a cabeça decapitada de um homem. Assim Salomé também fora apresentada por Alceu Penna nas páginas de sua coluna Garotas. Ao longo dos anos de circulação da coluna, foram visualizadas cinco distintas apresentações da dançarina bíblica, publicadas respectivamente nos anos de 1941, 1943, 1944 e 1945 – todas portanto durante a II Guerra Mundial. As colunas que apresentaram a personagem abordavam sobremaneira do que poderia se chamar de

33. KRISTEVA, Julia. **Visions capitales. Arts et rituels de la décapitation**. Paris: Éditions Fayard, 2013.

“garotas da história”, mais especificamente “garotas perigosas” de um passado rememorado através de texto e imagem.

A coluna “Garotas perigosas” da edição de 29 de setembro de 1945 traz, em destaque, a ilustração de uma Salomé acompanhada por mais cinco dançarinas. A coluna “Garotas perigosas”, tal qual as demais que abordaram Salomé, tratou da personagem histórica específica. São personagens femininas marcadas pela sensualidade, eroticidade e poder. A coluna mencionada apresenta imagens de mais cinco figuras femininas, contudo todas evocam a mesma personagem. São dançarinas quase nuas, portando apenas véus – tratam-se de seis belas Salomés.

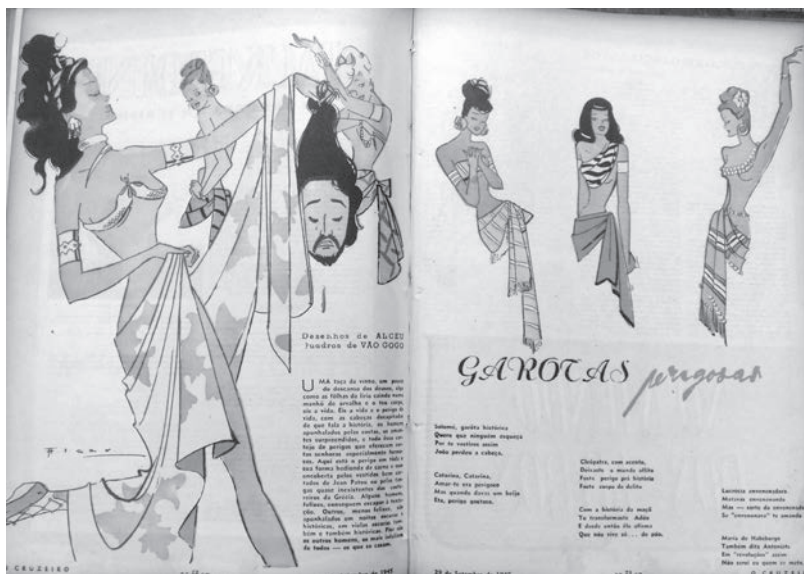


Fig. 3

Garotas perigosas. *O Cruzeiro*, 29 set. de 1945, ano XVII, n. 49, p. 22 e 23. Acervo: Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo-SP.

A destacada morena Salomé, de Penna, teve a parte inferior de seu corpo censurada por um drapeado véu, a draperia tomou forma no tecido amarelo estampado por abstratos elementos alaranjados. Seus seios estão encobertos por duas serpentes amarelo-douradas que se movimentam de forma a contornar também seu pescoço. A bela mulher está adornada de dourados braceletes e de tiara azul, que arranja o movimentado e ondulante cabelo negro. Sua mão direita segura uma das duas pontas do véu, a mão esquerda apoia a outra ponta e segura a cabeça decapitada de São João Batista.

As demais dançarinas apresentadas conjuntamente, de forma a construir uma linha quase horizontal de mulheres, também portam seus véus drapeados e coloridos. Os tecidos, que rodeiam e censuram

seus belos e curvilíneos corpos, são verdes, azuis, rosados. Os cabelos negros e loiros mesclam-se na imagem. Os corpos quase despídos dançam naquelas páginas em formato tabloide – as Salomés de Penna são dançarinas por excelência.

Salomé segura aquela cabeça pelos também negros e longos cabelos de São João Batista. Os olhos e a boca fechados, bem como a sobancelha do santo marcam expressão dicotômica de tristeza e de relativa paz, atrelada ao descanso. Abaixo da cabeça, uma grande e longa gota de sangue. Salomé não ostenta a cabeça conquistada numa bandeja de prata, mas a segura firme com sua mão. Exibe a cabeça e dança.

Alceu Penna apresentou suas Salomés como dançarinas, do mesmo modo que Gustave de Moureau. O pintor francês pode ser considerado um poeta de Salomés, as traçou como poucos: sempre belas, sempre nuas, sempre dançantes. Moureau nos lembra que Salomé conquistou a cabeça de São João Batista não pela espada, mas pelo leve e sensual movimentar de seu corpo. A Salomé da tela *A aparição* (1875) também dança sensualmente por entre véus e adornos. Fora o poder da sedução que fizera aparecer diante de seu corpo a cabeça de São João Batista. Na tela, a pintura é sobreposta por várias outras camadas de tinta. As camadas de pinturas fazem menção a uma espécie de tatuagem sobre paredes e colunas. Abaixo da cabeça decapitada do santo escoo sangue. Diante do corpo erótico de Salomé surge a cabeça morta daquele que desejara – vivo ou morto.

**Fig. 4**

Gustave Moreau, *A aparição*.
Óleo sobre tela, 1875. Museu
Gustave Moreau, Paris.

A *aparição* exhibe história do evangelho de Mateus. Em Mateus, a historieta fora narrada em poucas linhas nas quais se explica que o tetrarca Herodes mandara prender e acorrentar João Batista porque o santo disse que o tetrarca não poderia casar-se com Herodíades, ex-esposa de seu próprio irmão, Felipe. Herodíades deseja mandar matar o profeta por seus dizeres, mas não o faz pelo medo da multidão. Até que, por ocasião do aniversário de Herodes – em nenhum momento se encontra a palavra Salomé no Evangelho –, a filha de Herodíades dança para o padrasto e tio. Para que ela dançasse, o aniversariante teria prometido à jovem moça dar-lhe o que quisesse em troca. Então, instruída por sua mãe, Salomé pede a cabeça de São João Batista. O rei, em virtude do juramento diante dos convivas presentes, ordenara decapitar João Batista no cárcere. A cabeça fora trazida numa bandeja pelo carrasco e dada à moça. O corpo do morto fora levado e sepultado pelos discípulos de Cristo. Mas sua cabeça pertenceu para sempre à jovem e sedutora que a exhibe incessantemente. O corpo erótico que exhibe como triunfo, o corpo morto, desfeito.

A *aparição* de Moureau é uma das muitas apresentações de Salomé. Entre outras tantas apresentações imagéticas e literárias de Salomé, situamos os desenhos de Alceu Penna. A história bíblica transformou-se numa espécie de fábula. As imagens fazem da narração mítica uma espécie de sonho de sedução e de crueldade. A beleza cruel de Salomé desenhada por Moreau fora também narrada por Huysmans em *À rebours*. Salomé nesta imagem e neste texto apresenta-se como um sonho daquele chamado Simbolismo decadentista na França do final do século XIX, que retoma a imagem da dançarina bíblica sob a alegoria a mulher perversa, da mãe natureza cruel. Os artistas simbolistas reativam e revivem o mito judaico-cristão da queda.

Obsessões relacionadas à prostituição invasiva e flagelos de doenças venéreas da metrópole moderna alimentaram a imaginação da Eva pecadora. Os artistas se apoiam também no discurso científico contemporâneo, assombrado pelo determinismo, por meio do qual a natureza persegue o objetivo de manter a espécie, sacrificando voluntariamente o bem-estar dos indivíduos, enganados pelo prazer carnal e derrotados pela morte.³⁴

34. Dizeres de um dos quadros explicativos da exposição Anjos Bizarros. Museu d'Orsay, Paris, 2013.

Salomé fora mais que revisitada, fora reinventada; fora o sonho mau daquela modernidade que se instaurava e modificava, senão o mundo, as metrópoles do século XIX. Paris viu-se frente a mais uma destruição e uma nova construção. Aquela capital do século XIX embebida de vida boêmia estava repleta de prostíbulos. Repleta de dança, sensualidade, bebidas, drogas, erotismo e nudez. Mas aquela também era uma época de uma modernidade, de insaciáveis esforços científicos, de insaciáveis esforços sanitários. Os prostíbulos e suas belas mulheres eram também responsáveis pelas doenças venéreas do corpo. As mulheres apresentadas magistralmente belas por aqueles artistas do século XIX eram mulheres embebidas da perversidade de Eva. Eram Medusas, Helenas, Evas, Salomé. Eram belas e cruéis como um pesadelo desejável a ser sonhado a cada noite.

O corpo de um lado, a cabeça de outro. Se na arte, principalmente na francesa, a história da Salomé parece quase obsessiva, no final do século XIX, a decapitação vinha sendo ensaiada há muito tempo. No século vizinho, ela fora quase histórica. A decapitação marcara aquele século da guilhotina – o século XVIII. Tanto que muitos gravuristas franceses da época passaram a dedicar seu traço especialmente a retratos de guilhotinados³⁵. Uma moderna imagem antiga: Perseus com a cabeça de Medusa, Davi com a cabeça de Golias, o carrasco com a cabeça da vítima, Salomé com a cabeça de São João Batista. A obsessão por fixar a imagem da cabeça sem seu corpo – o prazer da carne aberta. “A partir de então, o mito do eterno feminino se uniu irremediavelmente à maldade: as últimas décadas do século se renderam aos apelos imaginários da mulher fatal, deixando-se fascinar pelas histórias das grandes cortesãs, das rainhas cruéis e das pecadoras famosas”³⁶.

No findar do século XIX, Salomé fora incrivelmente revisitada. Imagem de mulher fatal e sedutora, o eterno feminino veste os sete véus da dançarina e segura a cabeça do profeta. A literatura também teceu suas tramas narrativas acerca da personagem jamais nomeada pela Bíblia e cuja história foi contada nos evangelhos de Marcos e Mateus. Ela foi a triunfante protagonista em Oscar Wilde, Huysmans, Flaubert.

Alceu Penna traça suas Salomé em outro tempo e em outro espaço. Contudo, suas Garotas estão extremamente relacionadas a esse poder maléfico do feminino. A mulher que mente, que engana, que trapaceia.

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

36. Ibidem, p. 30.

Uma taça de vinho, um pouco do descanso dos deuses, algo como as folhas do lírio caindo numa manhã de orvalho e o teu corpo, eis a vida. Eis a vida e o perigo da vida, com as cabeças decapitadas de que fala a história, os homens apunhalados pelas costas, os amantes surpreendidos, e todo esse cortejo de perigo que oferecem certas senhoras especialmente formosas. Aqui está o perigo em toda forma hedionda de carne e osso encobertas pelos vestidos de Jean Patou ou pelas tanguas quase inexistentes dos costureiros da Grécia. Alguns homens, felizes, conseguem escapar à tentação. Outros, menos felizes são apunhalados em noites escuras também e também históricas. Pior são os outros homens, mais infelizes de todos – os que se casam.

Salomé, garota histórica.

Quero que ninguém esqueça

Por te vestires assim

João perdeu a cabeça (...) ³⁷

37. PENNA, Alceu. Garotas perigosas. **O Cruzeiro**, 29 set. de 1945, ano XVII, n. 49, p. 22 e 23.

O texto da coluna “Garotas perigosas” aborda justamente os perigos envoltos na beleza feminina. Os perigos que correm os homens envolvidos por essas formosas mulheres que os apunham pelas costas. É como se erotismo e morte fossem indissociáveis. A Salomé fora a Garota histórica que por razão de suas vestes – ou melhor, pela ausência delas – fizera João Batista perder a cabeça.

A cabeça decapitada marcou a coluna Garotas e a tela de Moreau. O corpo aberto e o sangue marcam a perversidade da carne aberta. A nudez do belo corpo de Salomé e a carne aberta e sangrenta da cabeça de João Batista. Contudo, Alceu Penna não apresentou o rosto do profeta de maneira a chocar com a perversidade de que fora vítima. É quase uma cabeça abandonada por seu corpo. Os olhos sempre belos e maus de Salomé também não são perceptíveis em tais imagens. A dançarina, ao contrário das clássicas apresentações de Cranach, não nos olha.

A Salomé da coluna “Garotas que felizmente não conhecemos pessoalmente” (figura 5), de 22 de julho de 1944, apresenta a mesma gestualidade da apresentada na coluna “Garotas perigosas” (figura 3). As duas portam a cabeça de São João Batista segurando-a pelos cabelos, e não em uma bandeja. Esse mesmo gesto pode ser visualizado em outras tantas imagens, não de Salomé, mas de Judites. Tal diferenciação e nomenclatura que aqui não nos é cara,

como já dissemos uma vez que não buscamos fazer a história da arte de olhos abertos, quase arregalados de Panofsky.

As caçadoras de cabeças de Cristofano Allori e de Jules Ziegler seguram bravamente a carne de sua conquista. As imagens apresentam cabeças mortas, mas ausentes de uma apresentação monstruosa e sangrenta. A gestualidade de ambas as caçadoras de cabeça, nesse caso, não apresenta uma inversão, pelo contrário marcam a mesma ação atrelada à mesma emoção – o exibir a conquista da cabeça.



Fig. 5

Detalhe da coluna “Garotas que felizmente não conhecemos pessoalmente”. **O Cruzeiro**, 22 jul. de 1944. Acervo: Biblioteca Mário de Andrade.

Fig. 6

Cristofano Allori, *Judite com a cabeça de Holofernes*, 1610-1615. Óleo sobre tela, Gemaldeaifrie, Berlim.

Fig. 7

Jules Ziegler, *Judite nas portas de Betulia*, 1847. Óleo sobre tela, Museu do Louvre, Paris.

Na coluna intitulada de “Mais Garotas da História”, de 14 de junho de 1941, Penna nos apresenta mais uma Salomé que não nos olha – uma outra Salomé dançante. Com menos teor de nudez e sensualidade, esta boneca porta uma longa capa vermelha estampada com a estrela judaica de Davi. A seus pés um homem que aplaude o movimentar de seu corpo e de seu véu que começa a desvendar suas pernas. Uma Salomé que, se não fosse o nome escrito em uma faixa azul celeste, provavelmente não seria reconhecida pelo espectador. Na imagem não temos a sua grande conquista: a cabeça decapitada.

Os olhos maléficos e a cabeça decapitada não constam na imagem desta Salomé dançante. Porém o texto, se não menciona a cabeça, deixa muito clara sua presença. “‘Seu’ Herodes mandou isto de presente e pede para a senhora não se esquecer de devolver a bandeja, como da outra vez, porque esta ‘custou os tubos...!’”³⁸. Na bandeja de prata, as Salomé costumeiramente carregam a cabeça de São João, apesar de muitas optarem por mostrar a conquista como o gesto frio e forte de sua própria mão, como as “Garotas perigosas” e as “Garotas que felizmente não conhecemos pessoalmente”.

38. COSTA, Ruy. Mais Garotas da História. **O Cruzeiro**, 14 jun. de 1941, p. 20 e 21.

Fig. 8

Detalhe da coluna “Mais Garotas da História”. *Revista O Cruzeiro*, 14 jun. de 1941, ano XIII, n. 33, p. 20 e 21. Acervo: Biblioteca Mário de Andrade



A mulher e o trauma

Na coluna “Na terra em que mandavam as Garotas”, de 22 de julho de 1944, a gestualidade da mão de Salomé parece ensaiar o ato executado da espada. A boneca faz com a mão direita um movimento sensual, calmo e suave. O mesmo movimento que custara a vida do santo que nem mesmo ousara olhar para aquela estonteante mulher. O hipnotizante olhar da mulher fatal não atingira os olhos daquele homem. Na peça escrita por Oscar Wilde, o texto nos transmite o repúdio da dançarina que não consegue seduzir o homem branco como uma estátua de marfim e casto como a lua³⁹. A princesa deseja ver a carne – fria como marfim e com uma impenetrabilidade digna de uma Vênus de Botticelli – mais de perto. Todavia, João Batista ciente da dor causada pela beleza dos olhos perversos de Salomé, recusa ver a princesa. Com a voz que soa aos ouvidos da princesa da Judeia como estranha música, o Iokanaan (São João Batista) de Wilde fala: “Quem é essa mulher, que tanto olha para mim? Não quero os seus olhos sobre os meus. Com que fim me olha ela, com seus olhos de ouro sob pálpebras douradas? Não sei quem é, nem quero saber. Ordena-lhe que saia. Não é a ela que desejo falar”⁴⁰.

40. Ibidem, p. 37.

A fala do personagem de Oscar Wilde, assim com a gestualidade da Garota Salomé e de Maria em *A virgem e o menino com São João Batista e os três anjos* (1490) de Domenico Ghirlandaio, anunciam o porvir. A fala era quase uma fala futura, o gesto era quase um gesto futuro. Uma fala de quem sabia que perderia a cabeça pelos olhos desejosos e pecaminosos da mulher que dizia desejar e amar o corpo branco do primo de Jesus Cristo, que suplicava e falava ter ouvidos rumores dos

39. WILDE, Oscar. *Salomé*. São Paulo: Martins Claret, 2003.

Uma ninfa a perseguir
cabeças: imagens de Salomé
na coluna Garotas do Alceu

anhos da morte. Rumores de um anjo em forma de princesa, em forma de jovem mulher, em forma de ninfa. “Para trás, filha da Babilônia. Pela mulher veio o mal ao mundo. Não me fales, porque não te escutarei. Eu só ouço a voz do Senhor”⁴¹. O Iokanaan não quer nem olhar a imagem, nem ouvir a voz da jovem mulher. A recusa afirma que, diante daqueles olhos, diante daquela voz, seu corpo se transformaria num corpo desejoso. Assim, ele abdica da imagem e da presença de Salomé, que desejava beijá-lo. Mas o João Batista daquela peça teatral sabe que o mal está no feminino, sabe que a imagem da mulher é o próprio trauma.



Fig. 9

Detalhe da coluna de Alceu Penna “Na terra em que mandavam as Garotas”. **O Cruzeiro**, 22 jul. de 1944. Acervo: Biblioteca Mário de Andrade.

Fig. 10

Domenico Ghirlandaio, *A virgem e o menino com São João Batista e os três anjos* (c. 1490). Têmpera sobre madeira. Museu do Louvre, Paris.

Se os olhos e a voz de Salomé não alcançaram Iokanaan – que fora preso pelo sacrifício religioso, acerca do qual tanto escrevera Bataille –, eles alcançaram outro homem. E foi pelos olhos desejosos de um outro homem que Salomé – com seu erótico e dançante corpo – conquistou a cabeça de João Batista.

A perversidade daquela que teve o objeto de desejo recusado. Daquele que teve seus sentimentos amorosos não correspondidos. Como a Vênus que permanece insensível e dura nas quatro têmperas *História de Nastagio degli Onesti* (1482-1483) de Sandro Botticelli – analisadas por Georges Didi-Huberman em *Ouvrir Vénus*⁴². Os painéis remontam à quinta jornada da oitava novela *Decameron* de Boccaccio e, grosso modo, contam a historietta do jovem que se apaixonou por uma mulher e não fora correspondido, como resposta ele a mata e suicida-se em seguida. A caça infernal – do primeiro painel da série – apresenta o “castigo” dado a *Nastagio* e a jovem moça. Ambos, no purgatório, participavam toda semana – em mesmo horário e local – de uma espécie de pesadelo interminável, uma caça infernal na qual *Nastagio* perseguia e matava sua amada. O personagem mata

42. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté**. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

eternamente a mulher que deseja. Talvez a dor de Nastagio seja a mesma dor psíquica destas duas Salomé. A dor da imagem das Vênus de Botticelli. Sua Vênus do Uffizi (Vênus d'O *nascimento de Vênus*), eternamente nascente e sua Vênus do Prado (Vênus dos quatro painéis de *História de Nastagio degli Onesti*), que é perpetuamente assassinada. A Vênus que morre para renascer. A Vênus que, como uma ninfa, parece desaparecer, mas busca sempre uma nova aparição. Uma ninfa da sobrevivência. Uma ninfa do nascimento e da morte. Uma ninfa da beleza e a dor. Uma ninfa do amor que jamais cessa de causar traumas, como uma caçadora de cabeças.

Daniela Queiroz Campos é pós-doutoranda na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) de Paris sob a supervisão de Georges Didi-Huberman e bolsista CNPq. Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (2014), com estágio doutoral sanduíche na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) de Paris. Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2010), graduada em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2007). Tem suas pesquisas voltadas a questões da imagem, da memória e das temporalidades, com ênfase nas perspectivas de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman.

et avec salutations cordiales

Pour Bonnet et Haigmann - caco.

section
du merde

allemande

l'œil bourgeois

d'expression

point du cul

vulgaire =
vagine

ca ca

l'œil mal

Jésus capitaliste

palavras-chave:
experiencia visual; imagen;
proceso de subjetivación;
retrato

En la medida en que atendemos el nuevo magma visual en el que habitamos y el tipo de formalizaciones que lo representan, se hace más evidente la condición contingente de la idea de imagen y su relación con los apriorismos históricos que conforman el mirar y el ver como experiencias complejas en cada período. Este artículo trata de acercarnos a la caracterización escópica de la actual sociedad de redes y a las complejas y diversas relaciones operadas entre la experiencia visual, su representación en figuras o estampas y su conversión en imágenes. Se procura poner de manifiesto lo que aparece como un nuevo trato con lo visual, que se produce desde la fricción de diversos agenciamientos, históricos, maquínicos, sociales, etc. (lo que podemos entender como un *re-trato*), y hacerlo a través de la confrontación de diversas maneras de concebir y construir al sujeto y a su figura (lo que entendemos como *retrato*). Para ello se traza un somero recorrido arqueológico por algunas prácticas cotidianas que tratan las imágenes en diferentes contextos, y se le confronta con propuestas artísticas que problematizan la mirada hoy.

keywords:
visual experience; image;
process of subjectivation;
portrait

As we attend to the new visual magma in which we inhabit and the type of formalizations representing it, the contingent condition of the idea of image and its relation to the historical apriorism that configures this view as complex experiences in each period becomes more evident. This article tries to get closer to the scopic characterization of the present society of networks and to the intricate and diverse relations operating among the visual experience, its representation through pictures or prints and their conversion into images. It seeks to reveal what appears as a new treatment of visual aspects, produced from the friction of various factors – historical, social, etc (what we can understand as a re-treat), and does so through the confrontation of various ways of conceiving and constructing the subject and its figure (what we understand as a portrait). For this, a brief archaeological tour is traced through some daily practices that treat the images in different contexts, and is confronted with artistic proposals that problematize this present view.

* Universidade Autônoma
de Madri, Espanha.

**A pedido do autor, o texto
procurou manter a diagramação
original.

Raoul Hausman, retrato de
Herwarth Walden, cartão
postal enviado a Théo Van
Doesburg, 1921

Es media mañana y en los alrededores del Marché des enfants rouges¹ no se percibe la frenética actividad que uno espera encontrar en las cercanías de las plazas de abastos, en los bazares o en las tiendas que los rodean. Quizás porque es entresemana, quizás por el día grisáceo - que lo mismo anuncia abrirse que cerrarse - o por los restos del rocío que aún permanecen adheridos a los extremos de los cristales - entre la masilla y el junquillo - y la temperatura entre fría y gélida que les acompaña.

No hay bullicio. Tan solo podremos observar, si dedicamos un poco de atención, que el movimiento de las gentes que van y vienen por la Rue de Bretagne se acelera levemente junto a los toldos que anuncian la presencia del mercado, como si su cercanía les dotara de un pequeño plus de vivacidad. Entre sus monótonos recorridos adivinamos la presencia de algún tendero encorvado, identificado por el café humeante que lleva entre sus manos y la gruesa bufanda que se enrosca en su cuello tapando parte de la cabeza. De vez en cuando, algunas carretillas y bicicletas serpentean por la acera, cargadas de bolsas de papel y cajas de madera, entre la librería “Comme un Roman” y los tenderetes aún desnudos.

En el interior se respira el olor húmedo de las verduras recién cortadas, los suelos aún mojados, los restos de tierra empapada y el riego de las plantas agrupadas en uno de los puestos centrales de la nave, confundido con el aroma untuoso de los quesos alineados en las vitrinas, mezclado con la aspereza de las cabezas, las escamas y las tripas del pescado, y con esa sensación pringosa que deja suspendida en el aire la sangre de los filetes pegada a los cuchillos y la piel de los pollos amontonada en un barreño que pronto tomará el camino de la basura. El humo de los primeros guisos de la mañana se agarra a los mostradores de madera y a los cerramientos de metal, y añade al tacto frío de su superficie una pátina pegajosa. Entre ellos podemos adivinar el perfume de los panes de semillas, los pasteles de miel y los vapores de hierbabuena².

El lateral izquierdo, a la espalda de la Rue Charlot, conserva una estrecha tienda de fotografía de nombre reiterativo- PHOT/OGRA/PHIE- que coloca en el intervalo entre la línea de viviendas y el mercado un pequeño tenderete con varias mesas desmontables y un par de caballetes. Sobre ellos y entre viejas revistas y antiguos sobres de entrega, una gran caja de metacrilato ofrece retratos de estudio a

1. Le Petit Marché du Marais es el más antiguo mercado de París. Construido en 1613 por encargo de Louis XIII, pasó a denominarse Marché des enfants rouges a finales del siglo XVIII, en referencia al color con el que se vestía a los huérfanos recogidos de las calles desde 1536, por iniciativa de Marguerite de Valois.



Interior del Marché des enfants rouges en el siglo XIX.

2. “El símbolo y la imagen realizan para Warburg la misma función que según Semon, realiza el engrama en el sistema nervioso central del individuo: en ellos se cristalizan una carga energética y una experiencia emotiva que sobreviven como una herencia transmitida por la memoria social y que, como la electricidad condensada en una botella de Leiden se tornan efectivas en el contacto de la “voluntad selectiva” de una época determinada (...) El símbolo pertenecía para él, por lo tanto, a una esfera intermedia entre la conciencia y la reacción primitiva, y portaba consigo tanto la posibilidad de la regresión como la del conocimiento más alto: eso es un Zwischenraum, un “intervalo”, una especie de tierra de nadie en el centro de los humanos”: Giorgio Agamben, “Aby Warburg y la ciencia sin

nombre", en *La potencia del pensamiento*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2008, pp. 136-138

3. El término "instantánea" asignado tradicionalmente a la fotografía analógica y que hace referencia a una acción momentánea, oculta sin embargo una cierta temporalidad, por pequeña que esta sea; un mínimo intervalo de tiempo. Un instante es más pequeño que la verbalización del término "instante". Algo parecido a lo que implica la pronunciación de la palabra "presente", que en el mismo transcurso de su enunciación se convierte en pasado, negando así su propia comprensión. "Instantánea" o "presente" son razonables en el ámbito conceptual como una abstracción con la que podemos tratar, y perceptibles en el afectivo como una infinitésima sacudida sensible, una sensación que nos golpea.



Mark Tansey, *Action painting II*,
oleo sobre lienzo,
76 x 110 cm. 1984.

4. En la historia de la creación de imágenes, los "anónimos" eran aquellos autores cuya identificación (su nombre o su figura) se desconocía aunque sus realizaciones se admiraban. Para reconocer su

un euro la pieza. Un poco más adelante, un gran recipiente de plástico guarda multitud de *instantáneas* familiares amontonadas, también a un euro³. En ambos lados y de forma bien visible, el vendedor anuncia: "anónimos"⁴.

Se trata de un grupo de estampas de personas que, mediante la fotografía, certifican que tuvieron una *presencia inmediata en el mundo*. En la medida en que la foto dice *lo que ha sido*, estas estampas indican que sus modelos antes fueron alguien. O alguien con la necesidad de ser alguien. Antes fueron, al menos, "imágenes" y "retratos", como dicen los reclamos de fachada.

Es decir, además de tener figura, tuvieron nombre. Se correspondían con personas que posaron para ello, decidieron hacerse una fotografía en un lugar especializado, quizás concertaron una cita, y desde luego se sometieron a un protocolo, se asearon, se vistieron, se peinaron, se irguieron sentados sobre un taburete mientras giraban levemente su cuerpo y alineaban sus ojos con la cámara... Bien, es cierto que uniformaron la posición en lo que se vino en llamar "retrato", pero a su vez identificaron su figura y singularizaron su apariencia subrayando el valor del rostro y la particularidad del maquillaje.

Querían poseer su imagen. Para ello acudieron a un especialista, forzaron su cuerpo, adhirieron su nombre y pagaron un precio. Tomaron delicadamente el retrato, lo cubrieron y lo guardaron en un sitio íntimo, o lo montaron en un marco, lo sujetaron y lo expusieron en un lugar preferente de la casa, porque esta era la forma habitual de mostrar/se como imagen ante aquellos que compartían su espacio privado.

Ahora sus estampas se muestran amontonadas en urnas de plástico en las que los transeúntes revuelven y manosean a la búsqueda de alguna singularidad. Entre libros y sobres de entrega en desuso. Instaladas en el intervalo de una pequeña tienda de souvenirs y un mercado en reconversión. De manera que los que allí eran "sujetos", aquí forman parte del baúl de los "anónimos"⁵.

*

Lo que llamamos "instante" es difícil de medir, de cuantificar, de localizar y relatar. Requiere una inmediatez, una ligereza, una contracción temporal que no parecen reconocerse en el desarrollo analógico, y menos aún en los lánguidos procesos de las primeras

fotografías de estudio, sometidas a la baja *sensibilidad* de las placas. La *imagen fática* (*imagen enfocada que fuerza la mirada y retiene la atención*, dice Virilio), reclamaba una disciplina corporal⁶.

En sus comienzos, posar suponía un verdadero tormento para el retratado⁷. La necesidad de permanecer inmóvil durante varios minutos en los que se ensayaban diversas tomas, atentaba a la propia idea de reposo, que requiere la posibilidad del movimiento para poder ser percibido como tal⁸. El cuerpo se rebelaba ante la tensión de la inmovilidad, y en el momento menos oportuno dejaba de obedecer a su cerebro y actuaba autónomamente: un ojo parpadeante, una mano temblorosa, un giro reflejo de la cabeza, un tirón en una pierna... Había que poner orden.

Ante la imposibilidad de acelerar el proceso o parar el tiempo (*Lo que queda por hacer es aumentar la rapidez hasta conseguir la instantaneidad*, decía Disderi), se optó por impedir el movimiento. Se trataba entonces de sujetar el cuerpo y apuntalar su posición para permitir que la luz sensibilizara la placa. Los corsés y las pequeñas prótesis debajo de la ropa, los reposacabezas y las estructuras de apoyo o sujeción en el exterior (además de otros inventos más rudimentarios) constituían el aparataje básico de todo estudio fotográfico destinado a inmovilizar el modelo y por lo tanto a garantizar la correcta concreción de la figura tras su "*revelado*"⁹.

Estos artefactos (corsés, prótesis, apoyos, muchos de ellos ya ensayados en la tradición pictórica) cumplían así una función disciplinaria para el cuerpo y a su vez para la imagen que se esperaba de él. Su imagen, naturalmente. Aquella que *revelaba* su secreto *instantáneamente*. Y lo hacía mediante procedimientos de *sensibilización*. Una imagen que surge del cuerpo. Una imagen sensible como él mismo. Porque hablamos de *la* imagen del cuerpo. La *verdadera*. La *suya*.

Una función disciplinaria, por lo tanto, en la que se veían arropados por un lenguaje aparentemente ecléctico pero imbuido de guiños místicos y de ideas preconcebidas sobre las condiciones espacio/temporales de la visualidad, la percepción o la interlocución sujeto-objeto; un conjunto de términos connotados, cargados de proyecciones ideológicas y prejuicios perceptivos. Un lenguaje fotográfico contaminado, lleno de trampas y dobles sentidos cuyo objeto principal consistía en afianzar la idea de naturalidad y autenticidad de su producción, es decir, la certificación de la imagen fotográfica

trabajo se ha empleado habitualmente un seudónimo que lo ubica en un oficio, una ciudad o un estilo. Es lo que sucedió, por ejemplo, con el gran pintor Andócicles, inventor de la técnica de pintura sobre cerámica reconocida como de las figuras rojas, y al que Plinio el viejo designa con el nombre del alfarero con el que trabajaba. En el caso que nos ocupa, el proceso es el inverso porque conocemos su retrato, le podemos ubicar temporal y espacialmente, pero no sabemos cuál es su nombre. Tenemos su figura pero nos falta su texto.

5.



Retratos "anónimos" amontonados en una caja de metacrilato, en el Marché des enfants rouges.

6.



Estudio fotográfico de mediados del siglo XIX.

7. "Lo que fundamenta la naturaleza de la Fotografía es la pose. Importa poco la duración física de dicha pose [...] pues no es sino el término de una "intención" de lectura [...] en la foto algo se ha posado ante el pequeño agujero quedándose en él para siempre": Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 2010 (1980), p. 123.

8. "La mirada, su organización espacio-temporal, preceden al gesto, a la palabra, a su coordinación en el conocer, reconocer, hacer conocer en tanto que imágenes de nuestros pensamientos, de nuestras funciones cognitivas que ignoran la pasividad": Paul Virilio, *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 17.

9. Una inmovilidad que requería, paradójicamente, una cierta actividad del espectador: "La veracidad de la obra depende, pues, en parte, de esta sollicitación del movimiento del ojo [y eventualmente del cuerpo] del testigo que, para sentir un objeto con un máximo de claridad, debe llevar a cabo un número considerable de movimientos minúsculos y rápidos de un punto al otro de ese objeto. Por el contrario, si esta movilidad ocular se transforma en fijeza «debido a algún instrumento óptico o a una mala costumbre, se ignoran y destruyen las condiciones necesarias para la sensación y la visión natural»": Ibíden, p.10. Cita a Aldous Huxley, *L'Art de voir*, París, Payot, 1943.

como portadora de verdad, de autoridad, de realidad, de exclusividad. Porque una sociedad disciplinaria requiere una imagen disciplinaria¹⁰. Y disciplinada. Para fotografiarse había que vestirse, arreglarse, disponerse en escena; había que conformarse. Y la fotografía tenía que estar ajustada a esta situación, debía adecuarse, amoldarse, someterse al modelo previsto.

La disciplina pasa factura. Dicen las crónicas que tras realizar diversas poses en el plató, los clientes sufrían dolor de cabeza, tortícolis, calambres... Bien, es cierto, pero podían mostrar a los demás cómo fueron en aquél momento, cómo eran sus manos, sus ojos, sus gestos... o al menos, cómo posaron, cómo cumplieron el protocolo de inmovilidad y escenificación, cómo obedecieron las indicaciones del fotógrafo y obtuvieron, a cambio, su imagen. Es como cuando alguien se prueba sus primeras gafas. Es evidente que el ocular-centrismo mejora la visión aunque al comienzo produzca cierta sensación de mareo y dolor de cabeza¹¹.

Mejora la visión aunque para ello deba delimitar las apariencias, someterlas a una formalización lumínica e incluirlas en un espacio ordenado y legible. Lo que queda estampado en una superficie plana y acotada, equivalente a la del cuadro de caballete, a los mapas y las pizarras, a las cartas de navegación, a los planos y las proyecciones, a los anuncios y los afiches, a las ilustraciones y los grabados, a las láminas científicas, a las anotaciones y dibujos de campo¹².

*



Cecilia Edefalk, *Autorretrato*, Fotografía gelatina de plata, 127 x 90 cm. 1993

1993. En la imagen fotográfica vemos a una mujer que sostiene en su mano derecha un revólver con el que apunta directamente a los ojos del espectador. Su mirada, concentrada en el visor del arma, su mano captada en el momento de disparar, y la nítida boca del cañón, ocupan de forma rotunda el centro superior de la imagen. Solo después, cuando nuestra mirada desciende por el cuerpo tenso de la protagonista, y si observamos el resto de la estampa, podemos descubrir que su mano izquierda también aprieta un disparador, en este caso el de la cámara de fotos que toma la instantánea de la escena. La mujer es Cecilia Edefalk (Norrköping, Suecia 1954) lo sabemos porque la imagen se titula *Aurorretrato*. De manera que no dispara al espectador sino a la cámara dispuesta para captar su propia imagen, que a su vez es disparada por su otra mano¹³.

Por eso disponemos ahora de la fotografía de un circuito cerrado en sí mismo, que nace y muere en el momento de “disparar”; el de la imagen¹⁴. Ida y vuelta, ojos frente a ojos, disparo frente a disparo. La cámara-lente se interfiere entre la acción y la recepción: congela pero muestra, narra pero comprime. Nos atrapa y nos permite *volver atrás* (retrahere-retractus-retrato) acercándonos a la escena fugaz de dos disparos cruzados, *atrayéndola, arrastrándola* hacia nosotros (raíz tragh de re-trahere), de la misma manera que nos aleja del carácter de lo visible envolvente y preformativo, al *abreviarla, contraerla*, también *abstraerla* (re-trahere), para que podamos *volver a tratar* (retractus) el asunto de la imagen de quien propone una imagen; la autora (retrato). De donde se produce un *contrato*, un *acuerdo*, un *pacto de rescate* (retractus-retracto) entre aquella visualidad envolvente de la escena, y esta estampa bidimensional y plana que la indica¹⁵.

Acción recíproca autora-modelo-cámara-imagen: El revólver es accionado por la modelo/autora (que está ahí en su imagen/vida que podemos imaginar pero no experimentar) y dispara a la cámara (a la que no vemos pero de la que tenemos noticia en tanto dispositivo para la obtención de la imagen/foto que vemos), no para anularla sino para hacerla presente (haciéndola desaparecer a los ojos del espectador mientras subraya su existencia como elemento central de la foto). Y a su vez, (de la misma manera) la cámara es activada por el disparador (extremo del sistema de captación- prótesis del cuerpo a imaginar) con el objeto de tomar una imagen fotográfica del instante de ambos disparos (como metáfora de la relación de imagen, dispositivo y cuerpo que llamamos retrato), no para anular su imagen/vida sino para hacerla presente, aunque el producirla

10. “La «disciplina» no puede identificarse ni con una institución ni con un aparato. Es un tipo de poder, una modalidad para ejercerlo, implicando todo un conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimientos, de niveles de aplicación, de metas; es una «física» o una «anatomía» del poder, una tecnología” [...] “Se puede pues hablar en total de la formación de una sociedad disciplinaria [...] No quiere decir esto que la modalidad disciplinaria del poder haya reemplazado a todas las demás; sino que se ha infiltrado entre las otras”: Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003 [1975], pp. 218 - 220.

“La llamo sociedad disciplinaria por oposición a las sociedades estrictamente penales que conocíamos anteriormente”: Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, E. Gedisa, 1996 [1973]. p.89.

11. “Cuando se define la Foto como una imagen inmóvil, no se quiere sólo decir que los personajes que aquélla representa no se mueven; quiere decir que no se salen: están anestesiados y clavados, como las mariposas”: Roland Barthes, op. cit. p. 95.

“Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y solo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo

más interesante, sólo veras las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello”:

Georges Didi-Huberman entrevistado por Pedro G. Romero en “Minerva”, Revista del Círculo de Bellas Artes de Madrid, IV época, n. 5, 2007.

12. En 1854 Eugène Disdéri estandarizó el tamaño de la fotografía como “carta de visita”. El formato (con vocación) universal era parte fundamental de una técnica de visualización de carácter narrativo y secuencial, que reclamaba una cierta comprensión contemplativa y conmemorativa del acto de ver. Formalización, montaje y composición aportaban autoridad en la misma medida en que eliminaba incertidumbres y proporcionaban uncidad a las apariencias delimitadas de la estampa.

13. “Para mí, el órgano del Fotógrafo no es el ojo (que me aterra), es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo (...) La vivencia del Fotógrafo no consiste en “ver” sino en encontrarse allí (...) Cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de “posar”, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen (...) siento que la Fotografía crea mi cuerpo o lo

suponga hacerla desaparecer como tal (en la medida en que *el efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido y que en la Fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación*).

En el lazo que une el acto de ambos disparos, uno anula al otro y a su vez, uno es el resultado del otro, ambos actúan como en un campo circular en el que se reconocen, se rechazan y se necesitan. Se trata del círculo en el que la imagen móvil de la protagonista/autora muere (en el cruce de dos disparos simultáneos) en beneficio de una imagen *pesada, inmóvil y obstinada* que fija el acontecimiento como contingencia, arrastrando con él la propia acción (el cuerpo) de la artista. Círculo que (en la tensión fotograma-foto) sustituye la puesta en abismo de Vertov, que entendía la cámara cinematográfica como prótesis del ojo, capaz de producir un reflejo especular en cascada, reflejo recíproco de espejos contrapuestos entre los que se formaba el discurso de reafirmación del autor; construcción abismal que afirmaba la equivalencia de ojo y objetivo a través del visor, y el dominio de la representación desde el movimiento¹⁶.

*



Cecilia Edefalk, Moment, instalación de fotografías, 2011.

2011. Una imagen de la misma serie, impresa en un formato mayor, aparece ahora enmarcada y posicionada como elemento preferente en la instalación de estampas realizada en el Moderna Musset de Estocolmo, con el título de *Momento*.

El montaje de Cecilia Edefalk es heredero de las estrategias metavisuales basadas en una comprensión interrelacional de la experiencia del ver; una práctica que ha atravesado la historia de las imágenes, el arte, la ciencia y la cultura durante siglos. Se trata de una propuesta dialógica en la que participan tanto los aspectos icónicos como los referenciales y discursivos que se derivan de ellos. Al ser expuesta como arte en una galería, todos los elementos que la conforman se entienden mediados por el relato artístico, por los

discursos tropológicos, envíos y referencialidades que lo conforman.

En este caso la conversación intertextual¹⁷ no se presenta “entre iguales” sino por el contrario entre tres formas diferentes de concebir la realización de una imagen: la pictórica, la fotográfica y la digital, que se corresponden a su vez con diferentes comprensiones y eras de la imagen. Esta última (digital) se muestra como descomposición en estampas de una imagen film (paseo de un mosquito por la cocina) y por lo tanto como distribución de fotogramas de una imagen-movimiento aislada de su proyección¹⁸.

En cuanto a la imagen más preeminente de la instalación (la fotográfica), se trata de una nueva toma de la misma sesión, que prescinde de algunos elementos contextuales de la anterior (el espacio del estudio, las carpetas de trabajo, la ropa de faena...) para concentrarse en los signos fundamentales de la reflexión fotográfica acerca de la imagen de uno mismo que había realizado en *Autorretrato*.

Entre las veinte estampas que la rodean, tan solo otra hace referencia directa de nuevo a su cuerpo, aunque en este caso no estamos ante una figura desafiante y frontal en el tenso momento de disparar a la cámara, al espectador y a su propia imagen, sino por el contrario ante la actitud reposada, melancólica y frágil de quien gira su cuerpo en dirección a la difusa fuente de luz lateral que le ilumina¹⁹.

La imagen es una reproducción de la obra *Painting* de 1992; una fotografía de la artista que previamente se ha pintado la cara de negro. Una estampa que sirvió a su vez de referente para la apertura del proceso de dos obras pictóricas; *Echo* (1992-99) y *First Elephant* (1994)²⁰. Ambas realizadas como sucesión de cuadros autorreferenciados, en la que el último hecho servía de modelo para el siguiente.

Se trata entonces de una sucesión de metáforas de la pintura y la representación que comienza en la ausencia de referentes espaciales identificables que han sido sustituidos por una pared plana e indiferente (lo sabemos por la ligera sombra que proyecta la modelo), pero que identificamos también en la iluminación lateral y difusa que cubre el cuerpo conformando su imagen (en ausencia de la ventana pero recordándola), en un rostro cubierto de pintura, subrayado y a su vez borrado por efecto de la saturación del maquillaje, desvanecido mediante su acentuación, un rostro al que ya no hay luz que nos lo atrape, reconstruido después en un flujo sucesivo de pinturas que, a falta de referente (¿qué es lo que podríamos identificar como tal en

mortifica, según su capricho”
[...] *La Fotografía tiene el poder de mirarme directamente a los ojos*”: Roland Barthes, op.cit. pp. 44 y 37.

14.



Pierre Jules Janssen, *Revólver fotográfico* que registra 48 estampas del paso de Venus delante del Sol en una sola placa de 25 cm. de diámetro. 1874. Étienne-Jules Marey, *Fusil fotográfico* que toma 12 fotogramas por segundo en una placa circular. 1882.

15. El autorretrato de Edefalk es una imagen de *estudio* en el sentido de que nos muestra el resultado de una puesta en escena *estudiada* para *decir algo*; pensada, prevista y organizada en el *estudio*, en el lugar donde se estudia. Pero lo es también en tanto tiene la voluntad de priorizar sus aspectos deícticos sobre los azarosos, y es desde allí que pueda generar efectos punzantes para quien la usa.

En este sentido decimos que *leemos* la imagen, o que la fotografía *habla*; debe hacerlo para poder *con/versar* sobre el propio hecho de fotografiar, que es su objeto. Y lo hace, como estamos viendo, en la medida en que produce una *re/flexión* acerca del acto de fotografiar.

16.



Dziga Vertov, *El hombre y la cámara*, 1929.

"Soy un ojo mecánico. Yo, una máquina, te enseño el mundo como sólo yo puedo verlo. Ahora y para siempre me libero de la inmovilidad humana, estoy en constante movimiento, me acerco y después me alejo de los objetos, me arrastro por debajo, escalo sobre ellos [...] Ahora yo, una cámara, me lanzo junto a sus maniobras resultantes en el caos del movimiento, registrando el movimiento y comenzando por el movimiento de las combinaciones más complejas": Dziga Vertov, *Declaraciones a la revista Lev*, 1919. Tomado de Jonathan Gray, *Suspensiones de la percepción*, T. Cantos-Madrid, Akal, 2008, p.331.

un cuerpo fotografiado?), se consuelan en una formalización sin fin de rasgos que se miran a su propia re/representación.

Estamos por lo tanto ante un nuevo círculo de inscripciones autorreferenciales; construido en forma de palimpsestos entrelazados: Al parecer Edefalk no encuentra cobijo para su reconocimiento como imagen ni en la pintura ni en la fotografía, ninguna de ellas posee ya la capacidad de actuar como síntesis visual o como modelo determinista de lo visible. Y sin embargo no puede prescindir de ellas. Por eso las llama a lo que podríamos denominar una "convención para la emergencia del *momento*"; una reunión parlamentaria (hablemos entre representantes) en la que participan pintura y fotografía, pero ahora como *objetos interpretantes*.

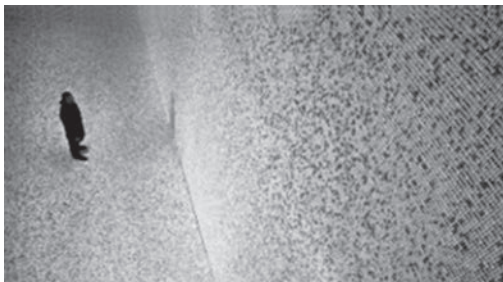
Volvamos a la instalación. Diecinueve de las veintiuna fotografías montadas sobre el panel vertical son instantáneas de un mismo acontecimiento; muestran a un mosquito zancudo posando sobre la ventana de la cocina de la propia artista.

Diecinueve posiciones, tantas como años (1993-2011, ambos incluidos), de un asunto aparentemente banal y cotidiano. Sin atisbo de trascendencia. Irrelevante. Un zancudo cualquiera se apoya en una superficie plana y transparente como otras miles de nuestro alrededor. En medio del cristal, como suspendido. Una stampa casi inmaterial que sin embargo constituye el argumento más presente en la instalación; una figura mínima captada en diversas posiciones, a distintas escalas, en diferentes formatos, en una suerte de cacería visual, el mosquito tipúlido aparece ahora como eje articulador de la nueva representación en multiplicidad, como indicador visual de su argumento en la exposición²¹. Un insecto, por cierto, extraordinariamente frágil, que puede subsistir mientras le dure el consumo del alimento almacenado en su cuerpo en el momento de nacer.

Así que hemos pasado de la mirada crítica al ocular-centrismo fotográfico y la proyección arqueológica de lo pictórico, a la proliferación de lo mismo flotando en la presencia insistente pero etérea de las mil pantallas. Y a su vez, del ámbito de las construcciones mediales en la práctica artística (fotografía/pintura), al espacio de lo doméstico (usos sociales) en relación con la biología de los dípteros (usos científicos), en un intento por abrir el círculo autorreferencial que parece cegar la construcción del retrato (es decir, el reclamo de un trato estable con la figura de alguien o algo).

Bien es cierto que se presentan ante nosotros como impresiones o estampas que podríamos denominar fotográficas, pero lejos de cualquier esencialidad, la copia es aquí un recurso de captación de momentos, una lámina como otras muchas, intercambiable con aquellas capaces de decir lo mismo en este mismo entorno²². Lo que les singulariza es su implicación en un espacio significativo articulado como una forma visual congruente, es decir, su instalación, que es aquello que les pone en relación con un diálogo coherente. Las impresiones digitales actúan aquí en representación de una multiplicidad de estampas desgastadas y diluidas en un sistema de latencia imaginaria, difuso y en cierta manera indiferente, que ha perdido su fuerza determinante, su particularidad, su afirmación unívoca. Y lo hacen ejerciendo más bien como indicaciones o índices, antes que como iconos. Señalan algo sin decir (casi) nada. Apuntan hacia los zancudos tipúlicos para remitir a su carácter efímero y frágil en relación a la idea de retrato, y al cristal en el que se apoyan para indicar el tipo de estampas con las que tratamos en la sociedad-red. Y lo hacen como colectivo de notaciones para proyectar la idea de discontinuidad temporal.

Nada que ver con aquellas imágenes fuertes, por asignación, por adecuación o contacto, de aquella imagen de imágenes pictóricas de 1992 o de la fotografía autorreflexiva de 1993, a las que Edefalk ha venido arrastrando pacientemente durante años en un proceso de construcción de referencias y significados con los que poder producir un corpus de sentido que actúe como dispositivo de articulación de las estampas. Imágenes disciplinadas sometidas a una función icónica determinada. Ahora se trata de *imágenes adelgazadas hasta su anorexia inmaterial* a las que se les exige un cierto rendimiento, se les reclama que cumplan una cierta función; imágenes intercambiables, sin exclusividad²³. Rendimiento vinculado a un sistema de control genérico, pero aplicado en un ámbito de sentido concreto; el de las imágenes.



17. "Defino la intertextualidad como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro": Jean Genette, *Palimpsestos* (la literatura en segundo grado), Madrid, Taurus, 1989 [1962], p. 10.

"Un nombre representa una cosa, otro nombre representa otra cosa y se combinan el uno con el otro. De este modo, el grupo entero - como una imagen viva - representa un hecho atómico": Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* 4.0311

Ryoji Ikeda, data.tron, 8 proyectores DLP, ordenadores y sistema de sonido 9,2 ch. Ars Electronica Center, Linz [Austria], de 01.01.2009 a 31.12.2010.

18. La obra de Edefalk puede relacionarse con el Atlas Mnemosyne de Warburg en tanto ambos podrían “aparecernos como una «instalación» visual gracias a la cual aquello que no se puede explicar de modo determinista, habrá que saber mostrarlo, presentarlo por medio de montajes”. Sin embargo, mientras en Warburg, las imágenes están agarradas a la arqueología de las formas, compuestas bajo el mandato de expresarse, tienen su propio cuerpo, son densas, se les ha conformado como portadoras de algo que mostrar, de algo que decir y por tanto están en condiciones de producir “una «mirada abrazadora» que podría «superar las proposiciones» unívocas e instaurar una «justa visión del mundo». Las impresiones digitales son aquí estampas aleatorias e intercambiables dispuestas para ser digeridas inmediatamente; indican, no dicen nada más allá de su secuencialidad y su evidencia. Absolutamente débiles, se encuentran suspendidas (literalmente) en un plano de transparencia y en una sucesión visualmente irrelevante:

Citas de: G. Didi Huberman, *Atlas*. Catálogo exposición MNCARS 11.2010-03.2011 pp. 175-179.
100,3 x 66,4 cm. y 60,1 x 40,2 cm. 1992-1999. Cecilia Edefalk, *First Elephant*, óleo sobre lienzo, 99,9 x 66,4 x 3,8 cm. cada uno, 2004.

Hacia cinco años que Ryoji Ikeda había presentado el proyecto *datamatics*, cuyo objetivo fundamental era “*explorar el potencial perceptivo de la invisible multisustancia de datos que impregnan nuestro mundo*”²⁴. Uno de sus desarrollos, el llamado *data-tron*, se presentaría el 1 de enero de 2009 en el Ars Electronica Center de Linz (Austria).

Se trata de una gran habitación en la que el espectador se encuentra sumergido en el paisaje producido por las proyecciones de billones de secuencias de números tomados de la actividad diaria de la red y que en consecuencia se modifican constantemente. Esta inmersión permite una percepción multisensorial asentada en la visualidad, una extraña experiencia carnal, que se acrecienta en la medida en que tomamos conciencia de que vivimos el movimiento del mundo, de que cada pixel proyectado en el suelo y la pared, proviene de la acción instantánea de una combinación matemática que lee todo tipo de datos dispersos.

Se trata ahora de un nuevo entorno visual fluido y envolvente, en un escenario de pantallas inmersivas compuesto por una enmarañada red de puntos de luz en movimiento, un magma de datos vibrantes y voraces que en su agitación nos engulle en una especie de sueño de la mirada, incapaz de posarse sin ser devorada inmediatamente por un torrente de píxeles, por la promesa de nuevos aluviones de cifras y anotaciones.

Una visualidad oscilante donde el mundo sucede como proyección y se presenta en superficie, y sin embargo, retumba en nuestro cerebro como red inabarcable de la multitud de movimientos, actuaciones, reflexiones o cálculos que lo reconocen como tal. En el que la experiencia se muestra como dato y el acontecer como tráfico de impactos. Porque la experiencia visual de este entorno-excitación que se sujeta en la relación cerebro-información, se percibe como flujo de disparos de luz incesantes que se resisten a ser atrapados en el recuerdo, como marcas o huellas que remiten a esta “retransmisión” del mundo en datos: *¿Podemos hablar verdaderamente de memoria, o bien el término de traza sería más apropiado para rendir cuenta de estos nuevos modos de inscripción de la subjetividad?*²⁵

Píxeles y datos que refieren movimientos, ajustes, acciones o combinaciones irreconocibles como figura para nosotros, los que

habitamos este nuevo espacio visual. Si “*ver es prever*”, como afirma Virilio, aquí siempre vemos lo mismo, porque prevemos luces y datos indiferenciados como forma, cuya morfología sólo puede ser distinguida y evaluada por máquinas; síntesis variables resultantes de cálculos constantes que, en principio, anuncian un flujo indefinido. Se trata de un presente visual continuo. Y sin embargo es un ver que nos envuelve²⁶.

Habitamos esta estancia como espectadores de la potencia de la nueva energía cinemática “*que resulta del efecto del movimiento y de su mayor o menor rapidez, sobre las percepciones oculares, óptica y opto-electrónicas*”²⁷ y como co-creadores de una *imaginación* en la que “*los hombres prestan a las máquinas algunas de sus capacidades mentales, especialmente de la comunicación y del tratamiento de la información; y recíprocamente las máquinas prestan a los hombres un plus de autonomía en sus interacciones*”²⁸.

Así que participamos de un medio visual basado en la pulsión escópica, y en el que las “*tomas de vista*” que anuncian la elaboración de la imagen han sido sustituidas por una automatización de la percepción que recoge escasamente ralladuras o muescas de luz. Aquí no hay estampa, ni figura, ni imagen. Sino las trazas de una nueva experiencia visual y las referencias al ciberespacio.

Experiencia del inmenso y enmarañado caudal de datos y puntos de luz que conforman nuestra nueva realidad, que se muestran aquí como una enorme fuerza proteiforme. Es esta energía vibrante de una realidad inabarcable la que nos sitúa como espectadores extasiados y seducidos por un mundo escópico sin fijación, que nos invita a un *mirar sin ver*. Un mirar sometido al flujo perenne de luces y cifras, a la circulación vertiginosa de trazas, al discurrir de la *invisible multisustancia de datos que impregnan nuestro mundo*.

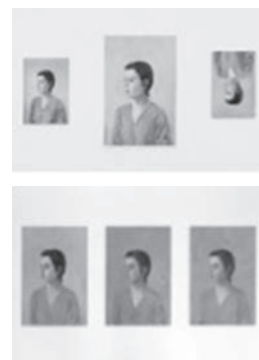
Podríamos identificar la sensación de este espectador, entonces, como aquella que puede sentir ante el fuego; quizás ante el leve movimiento de las nubes o la oscilación de las copas de los árboles. Es decir, como una ensoñación que conduce a una *pura contemplación*. Al fin y al cabo, ¿no estamos ante una nueva naturaleza? Y la naturaleza ¿no es, como aquí, contemplación y objeto de contemplación? (en nuestro caso diríamos contemplación *de datos que impregnan nuestro mundo*, y objeto de contemplación para el espectador).

19.



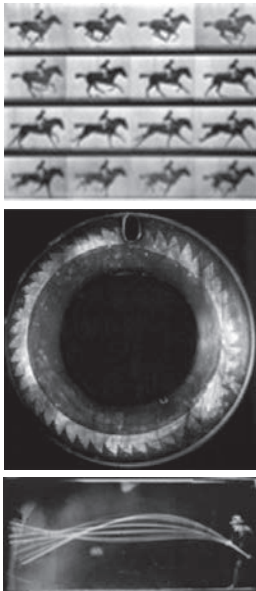
Cecilia Edefalk, *Painting*, fotografía en blanco y negro, 81 x 54 cm. 1992. Instalada en Moment, 2011.

20.



Cecilia Edefalk, *Echo*, óleo sobre lienzo, 60 x 42,1 cm. 100,3 x 66,4 cm. y 60,1 x 40,2 cm. 1992-1999. Cecilia Edefalk, *First Elephant*, óleo sobre lienzo, 99,9 x 66,4 x 3,8 cm. cada uno, 2004.

21. Como se sabe, la expresión de las multiplicidades formales asociadas al movimiento en una o varias imágenes fijas, fueron objeto de experimentación en la fotografía prácticamente desde sus comienzos:



Eadweard Muybridge, *Etapas del galope de un caballo*, 1872.
 Jules Janssen, *El tránsito de Venus*, 1874. Étienne-Jules Marey, *Cronografía de una percha en movimiento*, 1886.

Decía Bachelard que el fuego “*fue sin duda para el hombre el primer tema de ensoñación, el símbolo del reposo, la invitación al descanso* (que reclamaba) *una atención muy particular, que nada tiene en común con la atención del que acecha o del que observa* (produciendo una) *fascinación verdaderamente arrebatadora y dramática* (que) *ensancha el destino humano*”²⁹.

Podemos reconocer en esta sala de datos una ensoñación, un reposo, una atención, una fascinación, que de alguna manera nos remiten a aquella experiencia del fuego “*menos monótona y menos abstracta que el agua que fluye*”.

Sin embargo, desde la visualidad, aquella naturaleza se caracteriza por una tensión escópica en relación al espectador y a su trabajo como conformador de imágenes, y esta por una vibración inatrapable como figura. Podemos decir que mientras en aquella contemplación *las cosas se acercan al ojo*, produciendo en la persona “*la simple intuición de la verdad*”³⁰, aquí, la vibración de trazas se desliza entre los ojos y el sistema nervioso de registro escópico, tratando de identificar percepciones oculares, precisamente para identificarlas y registrarlas como tales, aunque lo que traslada en este caso no es ya una intuición de verdad o belleza sino más bien el poder espectacular del ciberespacio, que apenas puede simular el deseo de que ambas retarden su evanescencia.

*

Art Studio Random International, Rain Room, realizado en The Curve, Centro Barbican, Londres, (con la colaboración de Maxine and Stuart Frankel Foundation for Art), 10. 2012 a 03. 2013. Techo de paneles pixelados de 25 x 25 cm. con nueve puntos de lluvia cada uno, que vierten 1.000 litros de agua por minuto. Cámaras de detección 3D y suelo permeable con sistema de tratamiento y reciclado. La lluvia no moja al espectador, por mucho que este se mueva o la persiga.



Ahora se trata de una inmersión singular, porque el espectador espera la lluvia y, a su vez, espera no mojarse. El juego colectivo comienza en torno a la paradoja de un cuerpo al que no afecta su entorno, y pronto se transforma en una disputa técnica con los dispositivos de la máquina para encontrar el “error” del sistema (donde se manifiesta un cierto deseo de retorno).

Se trata de una *producción de presencia* que actúa, como en el caso anterior (*data-tron*), en el límite entre la percepción de los fenómenos naturales y la comprensión de las instancias tecnológicas. Lo que se percibe y se experimenta como espacio preformativo de carácter ficcio/real.

La apreciación de la lluvia incluye su constatación *visual* (observo las gotas de agua, las veo caer de una forma evanescente que reconozco, percibo su fragilidad, su transparencia y su iridiscencia, ese efecto vaporoso que envuelve el espacio abierto de la tormenta-ahora habitación cerrada); su sensación *táctil* (puedo sentir el chapoteo de mis zapatos sobre el suelo, la humedad circundante en mi piel); *gustativa* (el rocío me envuelve impregnando los ojos y asaltando los orificios de la nariz, hasta depositar en mi boca el sabor fresco del aguacero); *auditiva* (oigo el murmullo inconfundible de las gotas mientras surcan el aire y el traqueteo al llegar al suelo; también el alborozo de las gentes- especialmente los chiquillos-correteando y saltando alegres a mi alrededor); y *olfativa* (huelo a lluvia y a vaho, con ese aroma untuoso de los materiales húmedos que se condensa en mi cuerpo y con ese vapor de suelo empapado, que sube como un ungüento delicado)

Pero no me mojo.

Recuerdo mi experiencia con el agua, incluso puedo rememorar lo qué se siente cuando la lluvia encuentra mi cabeza y fluye lentamente por mi cara hasta desbordarse y caer; recuerdo la débil sensación palpitante de las gotas sobre la ropa y el lento avance de la humedad mientras la empapa, y la sensación fría al llegar al cuerpo.

Pero no me mojo.

Mis sensaciones se han puesto de acuerdo y -prodigios sinestésicos- conforman una percepción compleja que me remite a la experiencia de la lluvia, a la memoria de la lluvia, a la comprensión de la lluvia.

22. “Promesas de duración, de permanencia- contra el pasaje del tiempo- He aquí lo que las imágenes nos ofrecen, lo que nos entregan, lo que buscamos en ellas. Es un error pensar que ellas tienen algo que decirnos, acaso que representan el mundo- o lo real- No, no lo hacen. Ellas son portadoras, por encima de todo, de un potencial simbólico, de la fuerza de abrir para nosotros un mundo de esperanzas, de creencias, un horizonte de ideas muy generales y abstracto al que nos enfrentamos movilizándolo, sobre todo, nuestro deseo- acaso nuestro deseo de ser”: José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen*, Tres Cantos- Madrid, Akal, 2010, p. 9.

23. La postmodernidad implica “la aparición de un nuevo tipo de ausencia de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad”: Frederic Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 2001 (1987), p.67.

24. <<http://www.ryojiikeda.com/project/datamatics/>>

25. C. Larssonneur, A. Regnaud, P. Cassou-Nogués, S. Touiza (dir.): *Le sujet digital*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015, p.16.

26. "Yo, que veo, tengo también mi profundidad, ya que estoy adosado a lo visible que veo y que sé muy bien que me envuelve por detrás [...] Como han dicho muchos pintores, me siento mirado por las cosas [...] lo visible es siempre superficie de una profundidad inagotable": Maurice Merleau Ponty, *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 178.

27. Paul Virilio, *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 3.

28. Divina Frau-Meigs, *Penser la société de l'écran. Dispositifs et usages*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 61.

29. Gaston Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, alianza, 1966, pp. 29 y 32.

30. Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, II-II q. 180, a.3

31. Para la utilización de los términos *estado emocional*, *sentimiento*, *sensación*, *emoción* etc. se ha tomado como referencia la obra de Antonio Damasio, *En busca de Spinoza, Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona, Editorial Crítica, 2009.

Pero no me mojo.

Pienso en la lluvia que me rodea sin impregnar y me reconozco en un estado emocional excitante y contradictorio, que me produce un sentimiento paradójico que represento como tensión entre el juego (del paseo gozoso por la lluvia) y la paradoja (de un agua que no moja), y una sensación de incredulidad ante la experiencia confusa de la tormenta que se aparta de mí, porque se escapa de la cartografía que poseo de la relación lluvia/cuerpo³¹.

Pero no me mojo

Recurso a la memoria. La combinación es ahora más compleja, porque cada sensación precisa de una constatación de la experiencia que la reconozca. Así que la relación de los *ajustes metabólicos* que permitan confirmar la experiencia de lluvia, las *necesidades internas* que armonicen las sensaciones percibidas y los recuerdos almacenados, y la *situación externa*, que me posibilite conciliar la emoción del experimento, el deseo de sentirlo como nuevo y la posibilidad de entenderlo, pelean ahora para hacerse un nuevo hueco concurrente en mi proceso de regulación vital.

Pero no me mojo.

Me extraña el espacio en el que llueve; un cuarto cubierto y rodeado de paredes. No lo reconozco como entorno de lluvia, al contrario, me desconcierta y tengo la necesidad de corregir mi extrañeza, cada poco tiempo. Sin embargo, llego a familiarizarme con el escenario y recorro el proceso de adaptación con esta extraña lluvia, hasta que me olvido de sus contradicciones.

Pero no me mojo.

Disfruto del juego y de las risas hasta cansarme. Salgo del recinto con una extraña sensación de naturalidad, entro en el metro por un ascensor que se ha apresurado a recogerme de la acera en cuanto me ha identificado como usuario, recorro un andén rebosante de pantallas y tomo un tren sin conductor en el que logro hacerme un hueco entre gentes de todas las edades enredando con sus dispositivos. Aprovecho el trayecto para maquinizar acerca de las experiencias de la mañana.

Y es así como este paseo jocoso por la estancia donde llueve sin mojar, se conforma para mí como una metáfora experiencial de la nueva manera en que participamos del mundo matero-virtual que habitamos y el flujo visual en el que nos encontramos sumergidos.

*



James Auger & Jimmy Loizeau
: The Interstitial Space Helmet,
2004. El Casco está compuesto
por dos piezas realizadas en
polímero termoplástico (A.B.S.)
que se ajustan a la cara de
cada persona, insonorizándola.
Están equipados con una
cámara, una pantalla LCD y un
micrófono.

A primera vista, se trata de un dispositivo de mediación, que transmite al interlocutor un conjunto de estampas del rostro y sonidos de la voz del usuario, mediante una pantalla y un altavoz que por un lado los representan digitalmente, y por otro, los desplazan más allá del cuerpo.

Pero además, el usuario puede decidir cuál debe ser su presencia en función de sus potenciales interlocutores y entornos *“manipulando su imagen digital en vivo, tanto en reuniones reales como intersticiales, a través de un filtro electrónico con diferentes ángulos de cámara, iluminación y efectos digitales”*³².

De manera que actúa como metáfora de la nueva relación entre representación del cuerpo y comunicación, en una realidad tecnológicamente mediada, pero también, de la capacidad de conformación de una imagen desde interacciones físico-digitales, y cómo ésta interviene en el desarrollo de nuevos modos de comportamiento y en nuevas posibilidades expresivas y afectivas.

A estas alturas no parece necesario insistir en que las nuevas formas de mediación digital han introducido formas complejas de interrelación comunicativa, afectiva e intelectual, hasta el punto de hacerse cotidianamente imprescindibles. Aquí, simplemente, nos lo hacen presente en el mismo espacio/tiempo, y por lo tanto nos lo muestran como efecto proteico, insertado en el propio habitar de cada uno.

Y así nos hacen ver el valor subjetivo de tan fantástica alteración comunicativa, al mostrarnos las potencialidades transformadoras de la

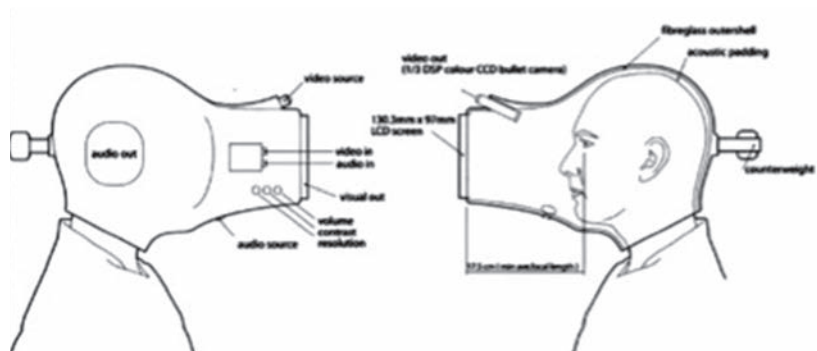
32. <<http://www.auger-loizeau.com/projects/interstitial+space+helmet>>

acción de cada uno sobre la construcción de su propia imagen (y de su propia voz). Lo que desde luego es una manera sencilla de hacer patente la distancia entre experiencia visual e imagen, pero a su vez, es también un *comentario experiencial* al conjunto de alteraciones producidas por las nuevas formas del ver y de la construcción de los imaginarios, más allá de los *modos normativos de conducta*.

Ahora, la imagen (también la voz) es un dispositivo de conformación subjetiva, que el propio actor está en condiciones de gestionar mediante un conjunto de instrumentos y aparatos vinculados a su actividad cotidiana, en su heterogeneidad y su complejidad. Lo que implica también su vinculación a las instancias colectivas e institucionales, a los procesos sociales y políticos, al *desarrollo masivo de las producciones maquínicas de subjetividad*.

Decía Guattari que “*lo importante no es la mera confrontación con una nueva materia de expresión, sino la constitución de complejos de subjetivación: individuo-grupo-máquina-intercambios múltiples (... que) ofrecen a la persona posibilidades diversificadas de rehacerse una corporeidad existencial, salir de sus atolladeros repetitivos y en cierto modo resingularizarse*”³³.

Desde este punto de vista, podemos interpretar este *Casco espacial* (metáfora de nuestras posibilidades de producción de subjetividad polifónica en el mundo de pantallas) como instrumento para la conformación de un “*inconsciente de flujos y máquinas abstractas más que inconsciente de estructura y lenguaje*”³⁴.



Al parecer, este es un nuevo mundo de lo visual. No se trata de que aquella estampa que requería un nombre- su nombre- porque reclamaba una función testimonial de carácter representacional;

aquella imagen asentada en un sujeto construido como estructura psicológica persistente, que se correspondía con una comprensión disciplinaria de la vida, haya desaparecido, dando paso a esta trama de viñetas y murmullos administrados por el propio individuo y entendidos como componentes que agencian su proceso de subjetivación, sino más bien de la coexistencia de modos diversos, que conforman nuestra experiencia visual con arreglo a diferentes intensidades, en función de la ubicación social de cada uno.

En el dibujo esquemático del dispositivo, aún representamos el rostro y sus facciones dentro de la sección de la escafandra: naturalmente, un rostro indiferente y sin nombre.

33. Félix Guattari, *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial, 1996, p.18

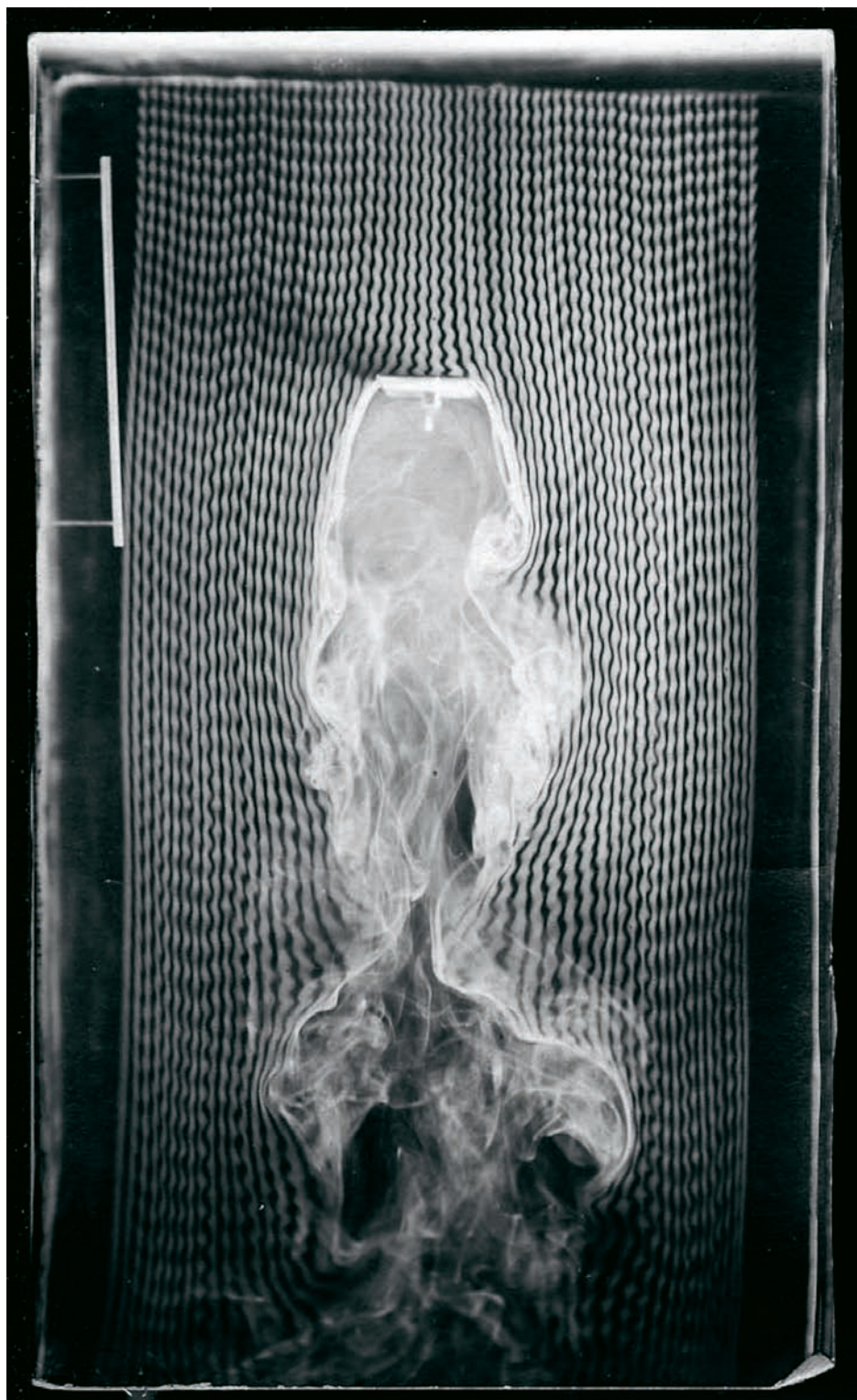
34. *Ibidem*, p.24

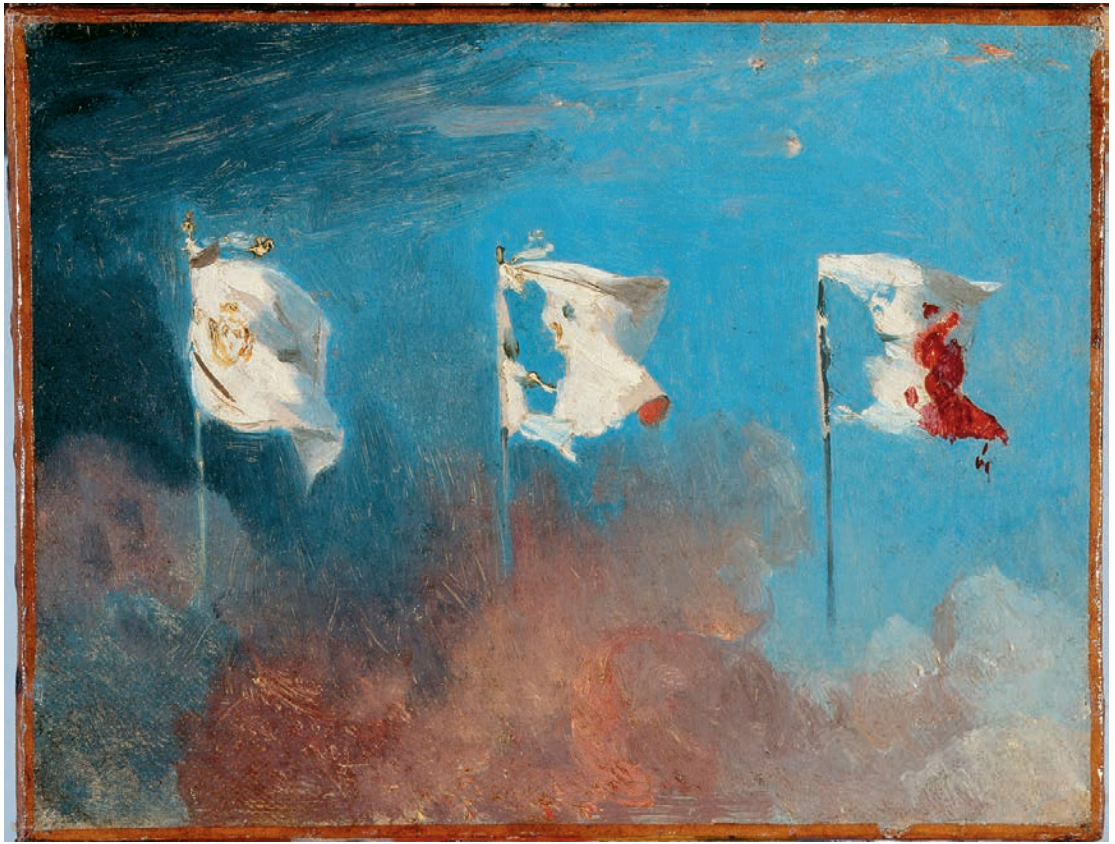
Josu Larrañaga Altuna. Artista plástico. Catedrático de Pintura de la Universidad Complutense de Madrid. Dirige el Grupo de Investigación Prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneo. Es investigador del I+D+i "Visualidades críticas. Reescritura de las narrativas a través de las imágenes". Ha realizado numerosas exposiciones, instalaciones e intervenciones artísticas. Los últimos artículos y capítulos de libro publicados son los siguientes: "El arte sabe" en la revista *Arte e Investigación*, La Plata, Argentina, 2016; "La nueva condición transitiva de la imagen", revista *BRAC*, Barcelona 2016; "Pinturas para un hermoso período de incertidumbres", en la Revista *METAL*, La Plata, Argentina, 2015; "Imágenes de/entre la seducción de estímulos transparentes", en la revista *Estudios Curatoriales*, número especial "Pensar con Imágenes", Buenos Aires, Instituto de Investigaciones de Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa- UNTREF, 2015; Imágenes/arte en la sociedad de rendimiento", en *Pensar la imagen. Pensar con las imágenes*, Madrid, Editorial Delirio, 2014; "La imagen instalada", en la revista *Re-visiones*, Madrid, diciembre de 2012.

Étienne-Jules Marey, máquina de fumaça com 58 trilhas, 1901

Artigo recebido em 12 de dezembro de 2016.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124056





Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah* a *O filho de Saul*

Images after all / Images despite everything: problems and controversies surrounding the representation, from *Shoah* to *Son of Saul*

palavras-chave:

Georges Didi-Huberman;
Shoah; cinema; inimaginável;
irrepresentável

Este artigo pretende investigar as polêmicas e os problemas em torno da representação do Holocausto (Shoah), a partir de três ensaios de Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* (2003), "Casas" (2013) e *Sortir du noir* (2015). Tais textos se endereçam ao "inimaginável" e ao "irrepresentável", filosófico e estético, e o refutam, por meio da análise de quatro fotografias, capturadas por membros do Sonderkommando em Auschwitz-Birkenau em agosto de 1944. Em cotejo com o cinema, de *Shoah* a *O filho de Saul*, passando por *Noite e neblina* e *Kapo*, atualizamos a querela das imagens, cada vez mais atual e longe de ser encerrada.

keywords:

Georges Didi-Huberman;
Shoah; cinema; unimaginable;
unrepresentable

This article intends to investigate the controversies and problems surrounding the Holocaust (Shoah) representation, from three essays by Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* (2003), "Ecorces" (2011) and *Sortir du noir* (2015). These texts address the "unimaginable" and the "unrepresentable", philosophical and aesthetic, and refute it by analyzing four photographs captured by members of the Sonderkommando at Auschwitz-Birkenau in August 1944. In comparison with the cinema, from *Shoah* to *Son of Saul*, passing through *Night and Fog* and *Kapo*, we updated the quarrel of images, more and more current and far from being closed.

Se queres encontrar o fogo, procura-o nas cinzas.

Walter Benjamin

Apesar de tudo

Imagens apesar de tudo (*Images malgré tout*¹), obra seminal do filósofo, historiador da arte e teórico das imagens Georges Didi-Huberman, lançada em 2003 na França, é uma extensa e densa elaboração do problema da visualidade da Shoah², ou Holocausto, a partir de quatro fotografias capturadas em agosto de 1944, no crematório V do campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau, por membros do Sonderkommando: grupo de judeus obrigados, sob pena de morte imediata e em troca de parca sobrevivência, a realizar um trabalho atroz, como direcionar os recém-chegados às câmeras de gás, recolher seus “pedaços” (“stücke”, como os alemães se referiam aos cadáveres), arrastá-los aos fornos crematórios, limpar os dejetos e dispersar as cinzas.

Naquele verão de 1944, alguns integrantes do Sonderkommando conseguiram, articulados à resistência polonesa e diante de todo perigo, transmitir ao mundo os únicos *testemunhos visuais* do genocídio. Traficados dentro de um tubo de pasta de dente, os negativos das quatro fotografias, junto com os “manuscritos dos Sonderkommando” (publicados na França sob o título de “Vozes sob as cinzas”³), nos foram relegados pelos próprios prisioneiros, como testemunhos destinados a furar a lógica implacável e fatal do universo concentracionário.

Escondida em um balde, o aparato fotográfico chega ao campo em um momento em que, é preciso lembrar, 24 mil judeus húngaros eram executados por dia, com a aniquilação de 435 mil deles em apenas quatro meses. Com as câmeras de gás funcionando 24 horas por dia, os fornos crematórios abarrotados e finalmente o fim do estoque de Zyklon B, a substância usada para produzir o gás letal, os judeus começaram a ser jogados vivos nas fossas de incineração. É nesse contexto que, protegido sob a moldura negra do interior da câmera de gás do Crematório V e sob pena de execução imediata, o judeu grego e membro do Sonderkommando, conhecido como “Alex”⁴, pode sacar a câmera, apertar o obturador e registrar algumas trêmulas imagens.

Dois anos antes da publicação de *Images malgré tout*, as quatro imagens do mais inimaginável e infernal dos eventos, tão singulares quanto precárias, tão reveladoras quanto faltantes, haviam se tornado,

Ilana Feldman

Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de Shoah a O filho de Saul

1. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Minuit, 2003.

2. Preferimos o termo “Shoah”, que em hebraico significa catástrofe ou desastre, em lugar do usual “Holocausto”, cuja significação sacrificial confere um sentido religioso e, portanto, problemático, para a eliminação de seis milhões de judeus na Segunda Guerra Mundial. A esse respeito, ver: DANZINGER, Leila. Shoah ou Holocausto: a aporia dos nomes. In: **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007.

3. Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommando. In: **Revue d’histoire de la Shoah**, n.171, 2001.

4. Após a publicação de **Images malgré tout**, o “autor” das imagens, até então conhecido como Alex, é identificado, segundo todas as probabilidades, por Alberto Errera, judeu grego nascido em 15 de janeiro de 1913 em Larissa e membro ativo da resistência grega. Capturado em 24 ou 25 de março de 1944, foi deportado à Auschwitz-Birkenau em 9 de abril e selecionado como membro do Sonderkommando do Crematório V para exercer a função de “chauffeur”, quer dizer, trabalhador nos fornos crematórios. Ele desempenhará um papel decisivo na preparação do levante dos prisioneiros.

Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sortir du noir**. Paris: Minuit, 2015, p. 11.

5. Sob a curadoria de Pierre Bonhomme e Clément Chéroux, a exposição ocorreu em Paris, no Hôtel de Sully, entre 12 de janeiro e 25 de março de 2001.

6. LANZMANN, Claude. La question n'est pas celle du document, mais celle de la vérité. In: **Le Monde**, 19 de janeiro de 2001. Entrevista concedida a Michel Guerrin.

7. WAJCMAN, Gérard. De la croyance photographique. In: **Les Temps Modernes**, vol. 56, n° 613 (mar.-mai. 2001), p. 46-83, e PAGNOUX, Elisabeth. Reporter photographe à Auschwitz. In: **Les Temps Modernes**, vol. 56, n° 613 (mar.-mai. 2001), p. 84-108.

8. FELDMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (Org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p.13-71.

9. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Op. cit., p. 76.

10. Ver: FUKS, Betty. **Freud e a Judeidade – a vocação do exílio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p.10

11. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Op. cit., p. 69.

entretanto, no contexto da exposição *Memoire des camps - Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933-1999*, realizada em 2001 em Paris⁵, objetos de acirrada disputa e polêmica.

Uma semana após a abertura da exposição, Claude Lanzmann, jornalista e realizador do monumental documentário *Shoah* (1985), concede uma entrevista ao *Le Monde*⁶, onde critica enfaticamente o projeto da exposição e recusa a exibição pública de imagens da Shoah, fazendo sérias ressalvas aos textos contidos no catálogo, entre eles o de Didi-Huberman. Posteriormente, o debate é abrigado e desenvolvido nas páginas da *Les Temps Modernes*, revista editada pelo próprio Lanzmann, sendo protagonizado pelo psicanalista Gérard Wajcman e por Elisabeth Pagnoux⁷. É então em resposta a essa polêmica, que Georges Didi-Huberman escreve seu livro.

Images malgré tout é composto, portanto, por duas metades. A primeira, “Images malgré tout” (“Imagens apesar de tudo”) foi publicada originalmente em 2001, no catálogo que acompanhava a exposição, no qual Didi-Huberman discorria sobre o aspecto fenomenológico das quatro fotografias (“quatro rolos de película arrancados do inferno”), salientando suas *precárias e perigosas condições de produção*, suas marcas visuais como *vestígios incompletos* e seus testemunhos tão necessários como *lacunares*, em uma situação em que a testemunha mesma sabia que não sobreviveria.

Assim, Didi-Huberman questionava o caráter indizível do testemunho, impensável da Shoah e inimaginável de Auschwitz. Se Auschwitz é um evento sem testemunha, como acredita Shoshana Feldman⁸, pois aqueles que verdadeiramente testemunharam morreram nas câmeras de gás – como essas mulheres que, no fundo da imagem, desnudas e desesperadas, correm em direção ao próprio fim –, é justamente por isso que *devemos olhar*, apesar de tudo, para aquilo que restou. Como percebe-se ao longo dessa primeira parte do livro, a imagem de que se trata aqui é *lacunar*, testemunho tanto de uma violência demential como de uma *ausência*; restituição de uma *desaparição*; pedaço, traço ou farrapo de uma resistência. “Para saber”, Didi-Huberman salienta tantas vezes, “é preciso imaginar”.

A segunda metade do livro, “Malgré toute image” (“Apesar da imagem toda”), foi redigida ao longo de 2001 e 2002, como elaboração das violentas críticas recebidas por Didi-Huberman na *Les Temps Modernes* pela dupla Wajcman e Pagnoux, que então acusavam-no de feti-

Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah* a *O filho de Saul*

chizar e adorar as imagens, como um “judeu cristianizado” e até mesmo pervertido. Para Wajcman, a singularidade visual das fotografias não ensinaria nada que já não soubéssemos, além de induzir o espectador ao “engano, ao fantasma, à ilusão, ao voyeurismo e ao fetichismo”, de uma maneira “abjeta”⁹.

Nesse debate entre a iconoclastia judaica e a iconofilia cristã – lembremos que a tradição cristã rompeu com o segundo mandamento da lei mosaica, para o qual nem a imagem do homem nem o nome de Deus poderiam ser figurados –, Didi-Huberman argumentava que a dupla de detratores (“metafísicos do tabernáculo”) havia absolutizado o real e totalizado as imagens, sacralizando-as e interditando-as. Se “a lei mosaica operou na cultura um retraimento do visível ao legível-audível”¹⁰, interditando a imagem em favor da valorização do som e da letra, Lanzmann, Wajcman e Pagnoux empregavam, no âmbito do debate estético, cultural e moral sobre a (im)possibilidade de representação da Shoah, critérios absolutos, de inspiração metafísica.

“O imaginável como experiência não pode ser o inimaginável como dogma”¹¹, defende Didi-Huberman, detendo seu olhar sobre essa imagem que nada revela, ou revela muito pouco, para além do gesto último do “fotógrafo”: aquele que, sob todas as formas de vigilância dos SS e numa situação de extremo perigo, faz aparecer ao mundo, sem enquadrar e sem saber, as árvores de Birkenau, as árvores de Birkenwald, literalmente, bosque de bétulas. De algum modo, as imagens interrogam essas testemunhas, indiferentes e mudas.

Tal postulado parece-nos essencial para que o debate¹² seja compreendido, porque Didi-Huberman não nega o “inimaginável” e o “irrepresentável” da ordem da *experiência traumática*, como aporia do testemunho (entre sua necessidade e crônica impossibilidade) e fundamento negativo da linguagem, encarnado na verdade do corpo do sobrevivente. O que ele parece negar é o “inimaginável” e o “irrepresentável” como norma, dogma e imperativo, fartamente evocados por certas “estéticas da negatividade” (dos quadros suprematistas de Malevitch aos monocromos negros de Ad Reinhardt), e, mais perigosamente, manipulados pelo negacionismo histórico.

Nesse sentido, a crença fervorosa de Lanzmann na dimensão inimaginável da Shoah e na potência do testemunho do sobrevivente através da *palavra*, crença que dá forma a seu filme *Shoah*, não poderia ser compreendida sem a tradição judaica, para a qual a palavra operaria de

12. Para uma revisão mais detalhada da polêmica, ver PENNA, João Camilo. Representar o irrepresentável?. In: **Sentido dos lugares**. Abralic. Associação Brasileira de Literatura Comparada. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2006.

13. De acordo com a psicanalista Betty Fuks, se, na tradição judaica, a interdição da imagem é correlata à importância atribuída ao som e à letra, “escutar e falar são os sentidos que ocupam um lugar de destaque na liturgia judaica, cuja prece principal tem o nome de Schemá (Escuta)”. Através das contribuições de Jean Lyotard, a autora também afirma que “o judaísmo é a expressão de um olho que se fechou para que a palavra fosse ouvida”. FUKS, Betty. Op. cit., p. 109.

Fig. 1. Anônimo (membro do Sonderkommando de Auschwitz, provavelmente Alberto Errera, dito “Alex”). Cremação de corpos gazeados em fossas de incineração ao ar livre, diante do Crematório V de Auschwitz, agosto de 1944, Museu de Estado Auschwitz-Birkenau (negativos nº 277-278)

Fig. 2. Anônimo (membro do Sonderkommando de Auschwitz). Mulheres empurradas em direção à câmara de gás do Crematório V de Auschwitz, agosto de 1944. Museu de Estado de Auschwitz-Birkenau (negativo nº 282)

Fig. 3. Idem (negativo nº 283).

14. Agradeço a João Moreira Salles pela precisa expressão, enunciada em uma aula na Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro, em 05 de dezembro 2016.



um modo performativo, não como desvelamento, mas como criação de sentido¹³. Em *Shoah*, esse sentido é encarnado no corpo do sobrevivente, quando, no presente da filmagem, “o conhecimento se faz carne”¹⁴. De acordo com o poeta Paul Celan, numa formulação que parece sintetizar o intento de Lanzmann, testemunhar é aguentar a solidão de uma responsabilidade e a aguentar a responsabilidade, precisamente, dessa solidão¹⁵.

Cascas

Em 2011, oito após a publicação de *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman vai ao campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau, como um turista até certo ponto qualquer, com sua máquina fotográfica em punho. Esse tour ou deambulação pelo coração do que sobrou da máquina de morte nazista dará origem ao ensaio “Cascas”¹⁶ (*Ecorces*, no original), publicado em português em 2013, como parte integrante de uma edição da revista *Serrote*. “Cascas” é uma espécie de caderno de notas, ou ensaio autobiográfico, escrito a partir das fotografias registradas pelo filósofo.

Didi-Huberman registrou pavilhões, caminhos, a loja de souvenirs, um passarinho entre duas cerca-elétricas de arame farpado, as ruínas do Crematório V, uma janela de onde um guarda da SS inspecionava as triagens e as árvores, na verdade bétulas, que dão nome a Birkenau. As cascas que arranca de um tronco são pensadas por ele como metáfora para a relação entre imagem e realidade, aparência e verdade, habitando o limiar entre uma aparência fugaz e uma inscrição sobrevivente: “A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime”¹⁷.

Suas fotos em preto e branco, publicadas em papel poroso e amarelado, são a expressão justa daquilo que sobreviveu, das cascas do bosque às imagens clandestinas capturadas pelos membros do Sonderkommando. Se o projeto nazista era não deixar rastros do extermínio em massa para torná-lo “inimaginável”, argumenta o filósofo, então as fotos dos prisioneiros “dirigem-se ao inimaginável, refutando-o”¹⁸. Por isso, Auschwitz não é inimaginável. Auschwitz é senão imaginável. E isso significa não uma negação da negação, mas um apelo, um chamado à tarefa – tão insuportável quanto necessária – de nos colocarmos a imaginar. Aqui, não podemos esquecer que Didi-Huberman dialoga com Hannah Arendt, para quem a imaginação é uma faculdade política¹⁹.

Ilana Feldman

Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah a O filho de Saul*

A certa altura, o filósofo espanta-se ao ver três das fotografias do Sonderkommando reproduzidas em totens enormes, em versões re-enquadradas e retocadas, de maneira a tornar mais “legível” a realidade que elas testemunham. Como se vê, as sombras foram eliminadas, tornando o enquadramento mais regular, numa supressão daquilo que justamente as tornaria possíveis, como o ângulo enviesado e a grande penumbra da própria câmera de gás; as duas imagens mostrando a incineração dos corpos ao ar livre foram “corrigidas” e os corpos das mulheres, correndo em direção às câmeras de gás, retocados, a partir de um close extraído da fotografia original. A quarta, a imagem abstrata das folhagens, sequer fora incluída no memorial:

Costumamos pensar que as imagens devem mostrar algo reconhecível, mas elas são mais do que isso. São *gestos, atos de fala*. As sombras e a falta de foco dessas fotos mostram a urgência e o perigo com que foram feitas. Eliminar isso com o pretexto de que prejudicam a visibilidade é errado. Essas fotos são testemunhos, e é desonesto cortar a fala de uma testemunha. Temos que escutar também seus silêncios.²⁰

Em uma instituição que transformou um “lugar de barbárie” (Auschwitz como *Lager*), em “lugar de cultura” (Auschwitz como Museu de Estado), como demonstram as estratégias do Museu de Auschwitz-Birkenau, seria preciso saber de que gênero de cultura esse lugar de barbárie tornou-se o espaço público exemplar²¹. Pois a cultura não é um adereço, ornamento ou apanágio. Antes, é um lugar de conflito e disputa, mal-estar e dissenso, um lugar, como queria Benjamin²², que testemunha a própria barbárie, onde processos históricos e sociais ganham forma e visibilidade. “O que dizer quando Auschwitz deve ser esquecido em seu próprio lugar, para construir-se como um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz?”²³, pergunta-se Didi-Huberman perplexo – questão que poderia ser endereçada a diversos monumentos de memória, da experiência da Shoah às ditaduras civis-militares na América Latina.

Caminhando por esse museu a céu aberto com o olhar de um “arqueólogo”, articulando e montando “o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido”²⁴, Didi-Huberman, em outro momento, fotografa um passarinho que pousou entre dois arames farpados, o arame farpado original, já enferrujado, da década de 1940, e o arame farpado atual, que parece ter sido instalado recen-

15. CELAN, Paul, *apud* FELDMAN, Shoshana. Op. cit., p. 15.

16. DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. In: **Serrote**, n.13, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

17. DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Op. cit., p. 132.

18. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Op. cit., p. 29.

19. *Ibidem*, p. 226.

20. Diz Didi-Huberman em uma entrevista a um jornalista brasileiro. Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. Georges Didi-Huberman fala sobre imagens e memórias do Holocausto. In: **O Globo**, 16 de março de 2003. Entrevista concedida a Guilherme Freitas. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-memorias-do-holocausto-489909.html>>

21. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Op. cit., p. 105.

22. Ver BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 222.

23. DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Op. cit., p. 108.

24. *Ibidem*, p. 117.

25. *Ibidem*, p. 106.

temente. Sem saber, o passarinho pousou entre duas temporalidades terrivelmente disjuntas, o passado e o presente. “Sem saber”, ele anota, “o passarinho pousou entre a barbárie e a cultura”²⁵.

Kapo e Noite e neblina

26. RIVETTE, Jacques. Da abjeção. In: **Cahiers du Cinéma**, nº 120, 1961.

27. No final dos anos 1980, Godard lançou-se em uma intensa polêmica com Claude Lanzmann a propósito de seu longo ensaio cinematográfico *Histoire du cinéma* (1988), no qual justapõe imagens de arquivo da abertura dos campos em 1945, captadas a cores pelo cineasta George Stevens, com cenas do cinema clássico americano realizado posteriormente pelo próprio Stevens, em *Um lugar ao sol* (1951), numa operação de montagem provocadora e radical. Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tou**. Op. cit., p. 172-187.

28. Em realidade, em uma mesa redonda a respeito do filme *Hiroshima, meu amor* (1959), de Alain Resnais, publicada na **Cahiers du Cinéma** (n. 70, 1960), Jean-Luc Godard inverte a fórmula do crítico Luc Moullet a propósito de Samuel Fuller (“A moral é uma questão de travelling”), formulada no texto “Sam Fuller: nos passos de Marlowe” (**Cahiers du Cinéma**, n. 93, 1959).

Fig. 4. Georges Didi-Huberman, Auschwitz-Birkenau, junho de 2011.

Fig. 5. Georges Didi-Huberman, Auschwitz-Birkenau, junho de 2011.

Fig. 6. Gillo Pontecorvo, três fotogramas de *Kapo*, 1960.

No contundente e paradigmático artigo “Da abjeção”²⁶, publicado em 1961 na revista *Cahiers du Cinéma*, o crítico Jacques Rivette estabelece uma recusa a *Kapo* (1960), de Gillo Pontecorvo, em um texto que consagra, no pensamento sobre cinema, uma relação entre forma e moral, entre estética e ética. Para Rivette, a encenação melodramática de um campo de concentração, cristalizada no detalhe de um único movimento de câmera (o travelling que mostra a morte de uma personagem, interpretada pela atriz Emmanuelle Riva, a qual se joga contra uma cerca de arame farpado eletrificado), tornaria o filme abjeto e o cineasta, por conseguinte, desprezível:

O homem que decide, nesse momento, fazer um travelling para a frente para reenquadrar o cadáver em contra-plongée, tomando cuidado para inscrever exatamente a mão levantada num ângulo de seu enquadramento final, esse homem só tem direito ao mais profundo desprezo.

Se Jean-Luc Godard²⁷, *l'enfant terrible* da história do cinema, já havia formulado a sua célebre *boutade* – “o travelling é uma questão de moral”²⁸ –, Rivette problematizava: “Existem coisas que só devem ser abordadas no temor e no terror; a morte é uma delas, sem dúvida; e como, no momento de filmar uma coisa tão misteriosa, não se sentir um impostor?”.



Imagens apesar de tudo: problemas e polémicas em torno da representação, de *Shoah* a *O filho de Saul*

Pontecorvo, o “impostor” para Rivette, também realizador de *A batalha de Argel* (1966) e *Queimada* (1969), após *Kapo* consagrou-se por fazer um cinema dito político que, como um típico cineasta de esquerda, subestimava os pressupostos políticos e formais da própria estética que realizava. Segundo o crítico Ruy Gardnier²⁹, mesmo querendo nos transmitir uma mensagem libertária, o diretor italiano nos carregava aos ápices do conformismo através de um didatismo sem par. “Que é um grande cineasta ninguém duvida. E que se trata de arranjar-lhe um lugar na história do cinema, idem. Gillo Pontecorvo é então o Steven Spielberg de esquerda. Mas a esquerda precisa de Steven Spielbergs?”, ele provoca.

Fazendo referência à *Noite e neblina* (1955), ensaio cinematográfico de Alain Resnais, lançado dez anos após o término da guerra, Rivette também acrescentava, como um princípio metodológico, que um cineasta deve *julgar o que mostra e ser julgado pela forma como mostra*, nunca se habituando ao horror. Por isso, se o público se habituava ao melodrama de *Kapo* por meio de uma identificação catártica, não era possível, jamais, habituar-se a *Noite e neblina*. Fundindo imagens documentais, captadas no momento da liberação dos campos, com filmes nazistas de ficção e sequências realizadas pelo próprio Resnais, *Noite e neblina* nascia como um dos expoentes do cinema moderno, o cinema de depois dos campos, marcando indelevelmente a geração que cresceu no pós-guerra na França e servindo de contraponto à “abjeção” de *Kapo*.

Décadas mais tarde, em 1992, o crítico Serge Daney retoma o texto de Rivette no belo ensaio autobiográfico “O travelling de *Kapo*”³⁰, no qual também aproxima *Kapo* de *Noite e neblina*, mas se pergunta se os jovens de seu tempo, espectadores de televisão e consumidores de publicidade, ainda conseguiriam se indignar diante de algum procedimento de linguagem. Em seu diagnóstico, “as imagens não estão mais do lado da dialética do ‘ver’ e do ‘mostrar’, elas passaram inteiramente para o lado da promoção, da publicidade, ou seja, do poder”. Por isso, a questão dos campos, a questão que marcara toda sua infância e adolescência, seria ainda e sempre colocada, mas não mais através do cinema:

É o que eu me dizia olhando, há alguns dias, um clip que entrelaçava, lango-rosamente, imagens de cantores verdadeiramente célebres e crianças africanas verdadeiramente famintas. Os cantores ricos – “We are the children / we are the world!” – misturando suas imagens com as imagens dos esfomeados. De fato, eles tomavam seu lugar, as substituíam, as eclipsavam. Fundin-

29. GARDNIER, Ruy. O cinema faz política: Gillo Pontecorvo. In: **Contracampo**, 22, online.

30. DANEY, Serge. O travelling de *Kapo*. In: **Revista de Comunicação e Linguagens**, nº 23, Lisboa, Edições Cosmos, 1996.

31. Ibidem, p.17.

32. Ibidem, p.18.

33. Seria interessante notar que alguns dos filmes mais instigantes e comoventes produzidos na atualidade são aqueles que conseguem construir uma escritura para o trauma, fazendo da dimensão “irrepresentável” do evento traumático – político, histórico ou pessoal – um princípio de invenção formal, como se vê em *A imagem que falta* (França/Camboja, 2013), de Rithy Pahn; *Isto não é um filme* (Irã, 2010), de Jafar Panahi; *Valsa com Baschir* (Israel, 2008), de Uri Folman; *Je veux voir* (França/Líbano, 2011), de Joanna Hadjthomas e Khalil Joreige; *O que resta do tempo* (França/Palestina, 2009), de Elia Suleiman; *The Pixelated Revolution* (Líbano, 2012), de Rabi Mroué; *Videogramas de uma revolução* (Alemanha, 1992), de Harum Farocki e Andrei Ujica; *Juízo* (Brasil, 2008), de Maria Augusta Ramos; *Orestes* (Brasil, 2015), de Rodrigo Siqueira; *Nostalgia da luz* (Chile, 2010), de Patricio Guzmán, entre outros. Afora algumas tentativas problemáticas, o genocídio que acontece desde 2011 na Síria permanece “sem imagem”.

34. ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: COHN, Gabriel (org.) **Theodor Adorno**. São Paulo: Ática, 1986, p. 91.

35. “Nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”. In: BENJAMIN, Walter. Op. cit., p.222.

36. SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.51.

37. Sobre a diferença entre essas duas modalidades *testemunhais, superstes e testis*, ver SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. In: **Proj. História**, São Paulo, n. 30, jun. 2005, p.81.

Fig. 7. Alain Resnais, *Noite e neblina*, 1955



do e encadeando estrelas e esqueletos em uma piscadela figurativa em que duas imagens tentam ser apenas uma, o clip executava com elegância essa comunhão eletrônica entre Norte e Sul. Eis então, me digo, a face atual da abjeção e a forma melhorada do meu travelling de *Kapo*. (...) Em 1961, um movimento de câmera estetizava um cadáver e, trinta anos mais tarde, uma série de fusões faz dançar os agonizantes e os vips. Nada mudou.

Segundo Daney, em *Kapo*, era ainda possível reclamar de Pontecorvo por abolir rapidamente uma distância que seria necessário “manter”. O travelling era imoral pelo motivo que ele nos colocava lá onde nós não estávamos. “Lá onde eu, em todo caso, não podia nem queria estar”. O travelling era imoral porque ele nos “deportava” de nossa situação real de espectadores e nos transformava em testemunhas, nos incluindo forçosamente no quadro. “Ora, que sentido poderia ter a fórmula de Godard senão que é necessário não se colocar lá onde não se está, nem falar em lugar dos outros?”³¹.

Se, no início dos anos 1990, Daney reclamava que, no mundo da televisão e da publicidade, não havendo mais nem bons nem maus procedimentos em relação à manipulação das imagens, a alteridade teria praticamente desaparecido, não sendo mais uma “imagem do outro”, mas “uma imagem entre outras” no mercado das imagens de marca, hoje, ele ficaria estarecido, senão apático, diante de um aparelho de TV. “E esse mundo que não me revolta mais, que só provoca em mim desgosto e inquietude, é exatamente o mundo sem o cinema”³², Daney poderia, melancólico, repetir. Para o crítico, fora o cinema que lhe ensinou a perceber, incansavelmente pelo olhar, a que distância de si começava o outro.

Por isso, em um momento histórico em que as distâncias foram abolidas e em que tudo parece ter se tornado visível e mostrável, quando morre-se ao vivo e repetidamente, dos programas de televisão vespertinos às imagens divulgadas pelo terrorismo internacional, a polêmica em torno da representação da Shoah continua sendo paradigmática para refletirmos sobre a “Era das catástrofes” em que ainda vivemos. Mais do que nunca, é preciso pensar de que modo a crítica da cultura em geral e das artes e do cinema em particular podem se posicionar diante de imagens traumáticas, de eventos extremos, inimagináveis e talvez irrepresentáveis – ou representáveis, apesar de tudo³³. Se algo aparece como impossível, é aí que deve resistir o pensamento.

Com todo o dogmatismo da ocasião, era isso a que Theodor

Adorno, em 1949, anos antes de Rivette, Godard, Daney e Lanzmann, nos convocava em seu “Crítica cultural e sociedade”: “É barbárie escrever um poema depois de Auschwitz”³⁴, imortalizou. Nesse texto, Adorno defendia que a crítica cultural da época se confrontava com os estertores da dialética entre cultura e barbárie, fazendo eco ao visionário postulado benjaminiano de que nunca existiu um documento da cultura que não fosse ao mesmo tempo um documento da barbárie³⁵.

Como ressalta Márcio Seligmann-Silva³⁶, esse tabu das imagens reinstaurado por Adorno era na verdade um chamado, um apelo – como o faz hoje, em outro sentido, Georges Didi-Huberman – para que refletíssemos sobre as aporias inerentes a toda tentativa de pensamento e representação após a catástrofe.

Shoah

Catástrofe é o significado de “Shoah”, palavra curta e opaca, como uma pedra, escolhida por Claude Lanzmann para intitular seu filme: obra monumental de nove horas de duração, realizada ao longo de 12 anos (entre 1972 e 1985), integralmente composta, no tempo presente da realização, por testemunhos de sobreviventes (incluindo alguns carrascos nazistas e poloneses moradores nas cercanias dos campos) e desprovida de uma única imagem de arquivo.

O arquivo, para Lanzmann, além de ser composto por “imagens sem imaginação”, como afirmou em algumas ocasiões, seria um conjunto de documentos visuais do passado, que, ao contrário dos testemunhos verbais no presente da filmagem, ancorados na verdade de seus corpos, de seus traumas e de suas vozes, poderiam ser falsificados ou refutados. De acordo com Lanzmann, todo procedimento que precisa, através de um documento ou imagem de arquivo, comprovar aquilo que é dito, entraria no regime da verificação e da contestação, inscrevendo o testemunho na esfera daquilo que pode ser provado, contestado ou refutado. De fato, tal lógica é extremamente grave quando se trata do testemunho de um sobrevivente (*superstes*) e não do modelo jurídico da testemunha ocular, o terceiro em uma cena de litígio, numa situação de tribunal (*testis*)³⁷.

Admitindo ou não, Lanzmann foi evidentemente influenciado por seu vasto conhecimento dos arquivos, chegando até mesmo a usá-lo de maneira indireta, através de seus entrevistados, como na sequência com o historiador Raul Hilberg, como chama atenção Simone de Beau-

Imagens apesar de tudo: problemas e polémicas em torno da representação, de *Shoah* a *O filho de Saul*

38. “Curiosamente, a recusa de Lanzmann é refutada em seu próprio filme, onde ele recorre, ainda que raramente, aos arquivos. A recusa aos arquivos é refutada pela declaração do historiador da Shoah, Raul Hilberg. Tendo em sua mão um documento original dos nazistas que detalhava o transporte dos trens da morte, Hilberg se pergunta: ‘Mas por que um documento como esse é tão fascinante? Quando tenho em mão tal documento, sobretudo em se tratando de um documento original, eu sei que a burocracia da época o teve, ela mesma, entre as mãos. Isto é um artefato. É isto que fica. Os mortos não estão mais aqui’, em nossa tradução. Ver: LANZMANN, Claude. **Shoah**. Paris: Gallimard, Folio, 2000.

39. Referência ao filme “A chegada do trem na estação de Ciotat” (França, 1895), dos Irmãos Lumière, exibido na primeira sessão pública paga da história do cinema.

40. A fotografia como “sudário”, “técnica de embalsamamento”, “presentificação da ausência”, “restituição de uma desapareção” e “arte crepuscular” foi profundamente formulada por teóricos como André Bazin, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Susan Sontag, Philippe Dubois, entre outros. Para uma revisão da questão, ver CORREIA, Maria da Luz. No negativo: morte e fotografia. In: M. L. Martins; M. L. Correia; P. Bernardo Vaz & Elton Antunes (ed.).

**Figurações da morte nos
mídia e na cultura: entre o
estranho e o familiar.** Braga:
CECS, 2016.

41. Segundo Paul Virilio, em **Guerra e cinema**, “a história das batalhas é, antes de mais nada, a história da metamorfose de seus campos de percepção”. apud FELDMAN, Ilana. A arma, o olho, o espetáculo. **Revista Trópico**, 2005, online. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2738,1.shl>>

42. LANZAMANN, Claude. Aqui não existe por que. Livreto que acompanha o DVD do filme *Shoah*. Instituto Moreira Salles, 2012, p.05.

43. DIDI-HUBERMAN, Georges. Le lieu malgré tout. In: **Vingtième Siècle, revue d'histoire**, n°46, abr-jun. 1995. Cinéma, le temps de l'histoire, p. 36-44. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1995_num_46_1_3152>

Fig. 8. Claude Lanzmann, *Shoah*, 1985



voir³⁸. Seu equívoco, entretanto, encontra-se no fato de “absolutizar” os documentos, como se fossem imagens totais, encobridoras da realidade e manipuladoras da verdade, em um típico preconceito metafísico. Mas as imagens, como insiste Didi-Huberman, não são portadoras da verdade, sendo antes um farrapo dela, um vestígio sempre incompleto. Nesse sentido, o grande engano de Lanzmann é tomar as quatro fotografias capturadas pelos membros do Sonderkommando como “documento” ou “prova”, como se essas imagens testemunhassem diante de um tribunal, e não como *testemunhos visuais* do genocídio, fragmentários e parciais, como todo testemunho.

Apesar de rejeitar *Noite e neblina* e de afirmar em diversas ocasiões, como um sacerdote do Templo, que “não há imagens da Shoah”, fala reverberada por Gérard Wajcman em seu artigo na *Les Temps Modernes*, Lanzmann não conseguiu escapar dos travellings, sobretudo aqueles tomados sobre os trilhos. O trem, óbvia metáfora do início do cinema³⁹, é aqui também, como era em *Noite e neblina*, signo do extermínio em massa dos judeus europeus. No entanto, no filme de Resnais, diferentemente do despojamento e da sobriedade radicais de *Shoah*, os travellings envolviam trilhos, maquinaria, maquinistas, eletricitas e assim por diante, vocábulos que a própria técnica cinematográfica e sua hierarquia militar tomou de empréstimo da cultura, e, por que não, da barbárie. Como sabemos, se as teorias da imagem e da fotografia estão intimamente atreladas à ideia da morte⁴⁰, a relação entre a guerra e o cinema é igualmente recíproca⁴¹.

Resultado de mais de uma década de trabalho obstinado, obsessivo, paciente e calculado, *Shoah* (1985) desenvolve seu método de acordo com seus objetivos: revelar, sempre por meio da palavra dos sobreviventes, o aspecto burocrático e a dimensão racional da máquina de morte nazista. Como um “geógrafo” ou “topógrafo”, como o próprio Lanzmann já se definira, ele faz dos espaços vazios e abertos, onde antes funcionavam os campos de concentração e extermínio, o lugar de emergência do testemunho da experiência traumática. *Shoah*, que não por acaso inicialmente teria o título de *O lugar e a fala*⁴², não é, como pode parecer, um filme sobre a memória como um conteúdo depositado no passado, mas, antes, uma investigação sobre o próprio presente, sobre o Holocausto que se passa no presente daquele que enuncia. Pois, na situação testemunhal, o tempo passado é sempre tempo presente.

Dez anos após o lançamento de *Shoah* na França, Georges Didi-

-Huberman dedicou-lhe um artigo relativamente curto, mas tocante, intitulado “O lugar, apesar de tudo” (“Le lieu, malgré tout”⁴³), que, segundo consta, fora bastante apreciado pelo próprio Lanzmann. Apesar de toda a polêmica que se sucedeu depois, farta de certa histeria e até mesmo má-fé, seu livro *Images malgré tout* não deixa de ser um desenvolvimento da problemática já apontada no texto de 1995. Lá, Didi-Huberman chamava atenção para o gesto empreendido por Lanzmann de retorno ao presente daqueles espaços vazios, através da dimensão material da presença, da voz e, sobretudo, do silêncio dos sobreviventes. Cada silêncio, ele escreve, é pleno e “pesado de inimaginável”⁴⁴.

Mas o “inimaginável” de Didi-Huberman não é, como sabemos, um impedimento, um dogma, e sim um *apelo à imaginação* – elemento fundamental para se enfrentar as crises e aporias do testemunho. No artigo “Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, Márcio Seligmann-Silva defende que “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma”⁴⁵, o qual encontraria na imaginação um meio para sua narração. Nesse sentido, o autor comenta a sensação de inverossimilhança vivida por sobreviventes como Primo Levi e Robert Antelme diante do absurdo da realidade narrada, marcada por uma radical desproporção entre a experiência vivida e a narração que era possível fazer dela. Em *A espécie humana*, de 1957, Antelme escreve:

Há dois anos, durante os primeiros dias que sucederam ao nosso retorno, estávamos todos, eu creio, tomados por um delírio. Nós queríamos falar, finalmente ser ouvidos. (...) E desde os primeiros dias, no entanto, parecia-nos impossível preencher a distância que descobrimos entre a linguagem de que dispúnhamos e essa experiência que, em sua maior parte, nos ocupávamos ainda em perceber nos nossos corpos. Como nos resignar a não tentar explicar como havíamos chegado lá? Nós ainda estávamos lá. E, no entanto, era impossível. Mal começávamos a contar e sufocávamos. A nós mesmos, aquilo que tínhamos a dizer começava então a parecer inimaginável. Essa desproporção entre a experiência que havíamos vivido e a narração que era possível fazer dela não fez mais que se confirmar em seguida. Nós nos defrontávamos, portanto, com uma dessas realidades que nos levam a dizer que elas ultrapassam a imaginação. Ficou claro então que seria apenas por meio da escolha, ou seja, ainda pela imaginação, que poderíamos tentar dizer algo delas⁴⁶.

44. Ibidem, p.41.

45. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Psicologia clínica**, vol. 20, no.1, Departamento de Psicologia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2008, p. 70.

46. ANTELME, Robert. **A espécie humana**. Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 09.

Recusando qualquer tipo de abstração e teorização, a finalidade de *Shoah*, segundo Lanzmann, não é a de imaginar, explicar ou compreender, mas a de relatar e descrever, com tantos pormenores quanto possível, o dia a dia da destruição massiva. Inspirado pelo método do historiador Raul Hilberg (“Sempre evite grandes perguntas temendo respostas menores”), Lanzmann faz então perguntas menores, objetivas, que mobilizarão a descrição, a rememoração e uma atualização da experiência no presente do testemunho, e não simplesmente uma interpretação ou leitura histórica. Para ele, em mais um posicionamento radical, “as explicações só dão margem a canalhices”.

Isso porque de acordo com seu próprio postulado:

Há uma obscenidade absoluta no intento de compreender. Não compreender foi minha regra inamovível ao longo de todos os anos de realização de *Shoah*: agarrei-me a essa recusa como sendo a única atitude possível, ao mesmo tempo ética e prática. (...) Para encarar o horror de frente, é preciso renunciar a todas as distrações e evasões, e, em primeiro lugar e acima de tudo, renunciar à questão mais falsamente central, a do porquê. “Aqui não existe por quê”: Primo Levi relembra que um guarda da SS ensinou-lhe a regra de Auschwitz no exato momento de sua chegada. Essa lei também vale para todo aquele que assume a responsabilidade de tal transmissão. Pois só o ato de transmissão importa, e nenhuma inteligibilidade, nenhum conhecimento, existe antes da transmissão. A transmissão é o conhecimento em si.⁴⁷

Por meio de um continuum temporal entre passado e presente como princípio formal, *Shoah* trata, portanto, de *como* funcionava a máquina de morte nazista (descrição a partir do presente), e não do *por que* de sua existência (interpretação a respeito do passado). Para Lanzmann, tentar compreender um evento sem precedentes como esse seria obsceno, pois seria dimensioná-lo dentro de uma lógica compreensível, causal e, portanto, aceitável. Não é por outra razão que o ponto de partida do filme é a Solução Final, em 1941 – figurada exemplarmente pelo gesto do maquinista Henryk Gawkowski, responsável por levar sua “carga”, diariamente, até o campo de extermínio de Treblinka –, e não a ascensão do nazismo em 1933 na Alemanha.

Ao fazer essa opção, Lanzmann, como ele mesmo diz, parte da “violência nua”, da “impossibilidade de recontar essa história”, acionando para isso certo princípio da crueldade. Como escreveu com

47. LANZAMANN, Claude. Aqui não existe por que. In: Op. cit., p. 4-5.

48. OPHULS, Marcel. Trens estreitamente vigiados. Libreto editado por José Carlos Avellar, no âmbito da programação de cinema do Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro, outubro de 2012, p. 07.

Fig. 9. Claude Lanzmann, *Shoah*, 1985: gesto do maquinista Henryk Gawkowski



Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah* a *O filho de Saul*

ironia o cineasta Marcel Ophuls: “Se ser um cavalheiro é prioridade máxima de um documentarista, é melhor que ele encontre outra área de trabalho”⁴⁸. Entretanto, tal princípio da crueldade não é posto em marcha apenas pela postura, por vezes autoritária, de Lanzmann em cena – como quando ele solicita a seus entrevistados “descreva, descreva!” –, mas também pelo próprio modo como o *filme põe o espectador, apesar de tudo, a imaginar*.

Porém, frente à compulsão de imaginar o horror, Lanzmann se recusa a nos oferecer qualquer imagem do passado, a não ser paisagens de agora, rostos de agora, falas de agora. “É preciso imaginar, mas sem dispor de imagens, como se imaginar aquilo tudo só fosse possível a partir de um grau zero da imagem. Imaginar o inimaginável sustentando-o enquanto inimaginável, é este o desafio paradoxal lançado por Lanzmann”, escreve Peter Pál Pelbart no ensaio “A vergonha e o intolerável – cinema e holocausto”⁴⁹.

Estruturado sobre tal paradoxo incontornável, *Shoah* é então sobre essa disjunção, esse abismo, entre o ver e o falar, o descrever e o imaginar, o testemunhar e o acreditar. Obsessão de descrever, impossibilidade de compreender, e, querendo Lanzmann ou não, imperativo de imaginar. “Imaginar o inimaginável, eis o que *Shoah* mostra ser tão impossível quanto inevitável”⁵⁰.

O filho de Saul

Georges Didi-Huberman tem enfatizado que o pensamento, a escrita e a arte devem resistir ao sentimento de impossibilidade. Quando algo se apresenta como impensável ou inimaginável, é aí que deve trabalhar o pensamento e a imaginação, a maior das faculdades políticas. “Podemos até partir do princípio”, ele diz em uma entrevista, “de que não há representação perfeita de um evento extremo como a Shoah. Mas se ficamos nessa posição tudo está perdido, porque nos submetemos ao inimaginável e fazemos dele algo sagrado. Prefiro dizer que podemos tentar imaginar, apesar de tudo”⁵¹.

Seguindo esse princípio, a realização de *O filho de Saul*, primeiro longa-metragem do jovem cineasta húngaro László Nemes, mobilizou o filósofo a escrever uma carta ao realizador, publicada como o livro *Sortir du noir* (“Sair da escuridão”), quando da estreia do filme na França em fins de 2015. “Caro László Nemes”, ele começa, “seu filme é um

49. PELBART, Peter Pál. A vergonha e o intolerável – cinema e holocausto. In: **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 224.

50. Ibidem.

51. DIDI-HUBERMAN, Georges. Georges Didi-Huberman fala sobre imagens e memórias do Holocausto. Op. cit.

52. DIDI-HUBERMAN. **Sortir du noir**. Op. cit., p. 15.

53. BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 36.

54. MOLDER, Maria Filomena. **O químico e o alquimista – Benjamin, leitor de Baudelaire**. Lisboa: Relógio D'água, 2011.

55. DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

56. Ver o nosso FELDMAN, Ilana. O irrepresentável no filme *O filho de Saul*. In: Caderno Ilustríssima, **Folha de S. Paulo**, 28/02/2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743669-o-irrepresentavel-no-filme-filho-de-saul.shtml>>

57. Provocador, Fleischer pergunta: “Se *O filho de Saul* é considerado como uma obra-prima sobre Auschwitz, deve-se compreender que já é tempo de se interessar por outros assuntos e que a Shoah é enfim passada da História à história da arte?” (em nossa tradução). FLEISCHER, Alain. **Retour au noir – Le cinéma de la Shoah: quand ça tourne au tour**. Paris: Editions Leo Scheer, 2016.

58. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O filho de Saul*, de László Nemes: um novo mito de Auschwitz?. In: **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v. 10, n. 18, mai. 2016.

monstro”. Em 54 páginas, Didi-Huberman dissecou a obra com doçura, a partir de uma leitura estética e ética, que, como o próprio movimento do filme, retira aquele agosto de 1944 da escuridão, do “buraco negro” que significa a dita impossibilidade de representação da Shoah.

Inspirado pela polêmica em torno das quatro fotografias e pelos manuscritos relegados pelos membros resistentes do Sonderkommando, publicados com o título de “Vozes sob as cinzas”, Nemes torna visível aquele momento histórico infernal, saindo tanto da escuridão quanto da mais pura negatividade e abstração. “Você não escolheu nem o negro radical, nem o silêncio radical. Seu filme é terrivelmente impuro (...)”⁵². Em *O filho de Saul*, a imagem, como queria Blanchot⁵³, nasce do espaço da morte, mas para restituir – a partir das cinzas – uma desapareição.

As cinzas, como se sabe, são uma figura cara a Walter Benjamin, para quem a atividade da crítica seria uma espécie de “alquimia”⁵⁴ que vê nas cinzas das obras de arte, nas cinzas das expressões da cultura, isto é, nos despojos de mortalidade humana, uma chama. Não é por outra razão que o interesse de Didi-Huberman, também nessa longa carta, vai ao encontro das cinzas, daquilo que resta, resiste e sobrevive – como a intermitência do brilho de vaga lumes na escuridão⁵⁵.

Ganhador de uma Palma de Outro em Cannes em 2015 e de um Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2016, *O filho de Saul* veio ao mundo com espantosa repercussão crítica⁵⁶, incluindo, evidentemente algumas reprovações. Ainda na França, Alain Fleischer, em resposta a Didi-Huberman, publicou *Retour au noir*⁵⁷ (“Retorno à escuridão”) e, no Brasil, Márcio Seligmann-Silva considerou que a trama “empurra o filme para o campo do mito”⁵⁸, desistoricizando-o. Evidentemente, não caberá neste espaço discutir tais críticas com profundidade. O que nos interessa é a forma como *O filho de Saul*, trazendo luz sobre uma vasta bagagem de debates e polêmicas, que remontam ao próprio advento do cinema moderno e à história da crítica cinematográfica, atualiza e elabora o debate entre forma e política, ética e estética, o qual tem marcado o cinema realizado a partir do pós-guerra.

Como vimos, desde *Noite e neblina* (1955), de Resnais, passando por *Kapo* (1960), de Pontecorvo, e por *Shoah* (1985), de Lanzmann, dentre tantos outros títulos que poderiam ser ainda citados e discutidos, o extenso debate, envolvendo críticos, teóricos e cineastas, será elaborado, de maneira audaciosa, por *O filho de Saul*. Com rigor e coragem, Nemes confronta-se, face a face, com o mais paradigmático dos eventos

Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah* a *O filho de Saul*

– cuja representação possível será, forçosamente, parcial e lacunar.

Situando seu filme entre agosto e outubro de 1944, em Auschwitz-Birkenau, o diretor, já no primeiro plano de *O filho de Saul*, escolhe o húngaro Saul Ausländer como seu protagonista, de forma que tudo o que será ouvido e visto a partir de então se dará por meio de sua escuta e de seu ponto de vista. Recusando a banalidade realista e a indecência do melodrama no contexto do extermínio concentracionário, o realizador opta por uma linguagem rigorosa, de uma parcialidade radical: assim como o protagonista, não vemos “o” campo e não temos acesso a nenhuma forma de totalidade do que se passa.

Parte desse efeito de restrição do campo visual é proporcionado pela tela quadrada, no formato reduzido do 1:37 e pela utilização de uma única lente objetiva de 40mm, os quais, além de se contrapor ao excesso de visibilidade do cinema scope, produz no espectador uma sensação de asfixia e confinamento. O formato restringido, quase quadrado, também faz referência, podemos supor, ao formato 6x9 daquelas quatro fotografias registradas por membros do Sonderkommando. Colados ao corpo de Saul, com suas costas, sua nuca e seu rosto sempre em primeiro plano, em geral fora de foco ou fora de campo, todo o “resto” nos chega aos fragmentos, como pilhas de corpos e gritos humanos, proferidos em diversas línguas⁵⁹. Para o espectador, ainda pior do que estar lá, é imaginar.

Ocorre que Saul, com quem não é possível estabelecer nenhuma relação de identificação, apesar da opção pelos primeiros planos e planos fechados, já está desumanizado, como que do outro lado do campo simbólico – “já estamos mortos”, ele diz. Na condição de membro do Sonderkommando, Saul faz parte do grupo que se prepara, em meio a tarefas atrozes e incessantes, para o levante de outubro de 1944, o qual, como sabemos, será massacrado. Nesse ínterim, o instante de captura das quatro fotografias do Crematório V é, pela primeira vez na história do cinema, encenado.

É em uma das atividades de “rotina” que Saul, vivido com magistral apatia pelo poeta húngaro Géza Röhrig⁶⁰, elege como filho um garoto que, tendo sobrevivido à câmara de gás, é morto por um oficial nazista. Para evitar que o corpo desse filho simbólico seja violado ou incinerado, Saul o rouba, e, desesperadamente, em meio a todo o cotidiano insano do extermínio, tenta lhe dar um enterro que seja, digamos assim, digno. Aqui, a tragédia coletiva e a loucura pessoal assumem ares de parábola bíblica, que de modo algum, nos parece, inscreveriam

59. Considerando o filme “esplêndido” e “raro”, Eduardo Escorel informa em sua crítica, no blog da revista *Piauí*, que o filme é falado em oito línguas, inclusive em diferentes tipos de Yiddish, de acordo com a região de origem de quem fala. “O filho de Saul procura indicar que, no inferno do campo, a língua talvez fosse a única morada que as pessoas podiam ter, conforme Nemes declarou”. Ver ESCOREL, Eduardo. *O filho de Saul: esplêndido e raro*. In: Blog Questões cinematográficas, **Revista Piauí**, 11 de março de 2016. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/questoes-cinematograficas/filho-de-saul-esplendido-e-raro/>>

60. Géza Röhrig, poeta húngaro radicado nos Estados Unidos, é ele próprio filho adotivo e protagonista de uma história pessoal comovente. Nascido em Budapeste, tornou-se órfão de pai aos quatro anos de idade, sendo enviado para viver num orfanato. Aos 12 anos, foi adotado por uma família húngara judia, cujo avô adotivo era um sobrevivente de Auschwitz. Foi numa primeira viagem ao campo de extermínio, durante uma estada de um mês, em que alugou um quarto numa cidade vizinha, que Röhrig escreveu seu primeiro livro de poemas. Ver: ANDERMAN, Nirit. *A film that tells the untold story of the Holocaust*. In: **Haaretz**, 11 de fevereiro de 2016.

61. KERTESZ, Imre. **Kadish: por uma criança não nascida**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

62. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sortir du noir**. Op. cit., p. 41.

63. Ibidem, p. 49.

64. VERNANT, Jean-Pierre apud GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 112.

65. LANZAMANN, Claude. Le Fils de Saul' est l'anti-'Liste de Schindler. In: **Télérama**, 24 de maio de 2015. Entrevista concedida a Mathilde Blotière. Disponível em: <<http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2015/claude-lanzmann-le-fils-de-saul-est-l-anti-liste-de-schindler,127045.php>>

Fig. 10. László Nemes, *O filho de Saul*, 2015



o filme no território desistoricizante do mito.

Se a tragédia *Antígona*, por sua trama, poderia ser evocada, o filme parece dialogar, de maneira mais evidente, com os contos hassídicos, alegóricos, da tradição judaica, tendo como tema, em geral, a própria narrativa, o dever da transmissão e a importância do Kadish, a reza aos mortos – que forçosamente nos faz pensar em *Kadish, por uma criança não nascida*⁶¹, do escritor, também húngaro, Imre Kertész. O próprio Didi-Huberman classifica o filme de Nemes como um “conto alegórico”⁶², afirmando que o realizador teria inventado, entre a precisão documental e uma dimensão legendária, um “conto documentário”⁶³.

Paradoxalmente, é essa alegoria, o reconhecimento do filho – símbolo de continuidade e transcendência, mesmo que morto –, aquilo que permite a Saul *estabelecer algum laço singular com a vida*, em uma situação em que toda singularidade fora anulada. É essa alegoria, o desejo alucinado de enterrar uma criança morta, salvando-a da incineração – contra toda verossimilhança possível –, aquilo que permite a Saul, a partir de um quinhão de imaginação, se *inscrever na história* para, justamente, “sobreviver”. Se levarmos em conta que, para a tradição judaica, a inscrição do nome na forma do sepultamento é um de seus momentos estruturantes, salvar um morto da anulação mais extrema e radical seria salvar toda a humanidade.

Como sabem os descendentes dos judeus exterminados nas câmeras de gás, os parentes dos desaparecidos políticos durante as ditaduras civil-militares, as mães dos jovens, em geral negros e pobres, executados e enterrados como indigentes nas periferias das grandes cidades brasileiras, onde não há túmulo não pode haver luto, e onde não há luto não há sanidade. Não é por outra razão que, segundo o helenista Jean-Pierre Vernant⁶⁴, a palavra grega *sêma* tem como significação originária a de “túmulo” e, só depois, a de “signo”, já que o túmulo é signo dos mortos. Túmulo, signo, palavra escrita, imagem: todos lutam contra o esquecimento.

Por fim, seria ainda possível afirmar que, a partir de *O filho de Saul*, a querela em torno do “inimaginável” e do “irrepresentável” nunca mais será a mesma, tendo o próprio Claude Lanzmann, ironia das ironias, aprovado o filme e coadunado a posição de Georges Didi-Huberman. Em maio de 2015, após o prêmio em Cannes, Lanzmann declara que “*O filho de Saul* é o anti-*A lista de Schindler*”⁶⁵, em referência ao filme homônimo de Steven Spielberg, duramente reprovado pelo documentarista por “trivializar” o Holocausto transformando-o em mero

Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah* a *O filho de Saul*

“cenário”, em um texto publicado no *Le Monde* em março de 1994, intitulado “Holocausto, a representação impossível”. Esse debate, no entanto, tão possível como necessário, está longe de ser encerrado.

*

Das quatro imagens registradas por membros do Sonderkommando naquele agosto de 1944, sabemos que uma delas figura decupada em *Noite e neblina*⁶⁶ e, mais recentemente, três delas foram reenquadradas pelo próprio Museu de Estado de Auschwitz-Birkenau, para que pudessem melhor servir como “informação”, como “documento”, numa supressão problemática – como tanto ressalta Didi-Huberman – do gesto daquele que, sabendo que desapareceria como testemunha, precisou nos transmitir seu trágico testamento.

Afinal, reenquadrar as imagens, elidir sua moldura negra, suprimir suas condições de produção, nos produz a sensação de que elas teriam sido feitas do exterior – e, se captadas do exterior, conclui-se, seriam captadas por um nazista. Eis aí a radical problemática ética, política e estética colocada pelo conflito entre a *tomada de posição* e a posterior manipulação dessas imagens. Por isso, não sendo a imagem uma coisa, um troféu ou bibelô privado, mas um gesto, um “ato coletivo”⁶⁷ historicamente situado, devemos responder a esse ato com outro ato, nosso próprio olhar.

Para Georges Didi-Huberman, o gesto do fotógrafo clandestino foi, no final das contas, tão simples quanto heroico, pois, ao se posicionar dentro de uma câmara de gás, justamente onde os SS o abrigavam, dia após dia, a descarregar os cadáveres das vítimas assassinadas, “ele transformou, por alguns raros segundos roubados, o *trabalho servil*, seu trabalho de escravo de inferno, num verdadeiro *trabalho de resistência*”⁶⁸. Sendo assim, pergunta-se, seu ato de testemunho não deveria ser compreendido como um minúsculo deslocamento do trabalho de morte em *trabalho de olhar*?

Reenquadradas pelo Museu de Auschwitz-Birkenau, decupadas em *Noite e neblina*, negadas em *Shoah*, problematizadas em “Casca” e reencenadas em *O filho de Saul*, essas imagens, clandestinas e sobreviventes, sublevam-se⁶⁹, rasgam o arquivo e o fazem murmurar.

66. De acordo com Sylvie Lindeperg, em sua extensa pesquisa a respeito de *Noite e neblina*, Alain Resnais conhecia muito pouco a origem e a condição das imagens, não percebendo sua singularidade. Das duas fotografias pré-selecionadas por sua equipe, a partir da coleção do Museu de Auschwitz, apenas uma, já reenquadrada, figura em seu filme. Ver LINDEPERG, Sylvie. **Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire.** Paris: Odile Jacob, 2007, p.112-113. Agradeço a Patrícia Machado pela importante observação.

67. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Casca*. Op. cit., p.131.

68. Idem, p.124.

69. Se “a imagem do homem está inseparável, daqui para frente, de uma câmara de gás”, como afirma Georges Bataille, talvez pudéssemos dizer que, na mesma medida, essa imagem é igualmente inseparável de um trabalho de resistência e sublevação – foco das mais recentes obras de Georges Didi-Huberman, como o livro **Peuples en larmes, peuples en armes** (“Povos em lágrimas, povos em armas”) e a exposição “Soulèvements” (“Levantes”), ambos de 2016.

Bibliografia complementar

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.

GODARD, Jean-Luc; RIVETTE, Jacques; ROHMER, Eric. Hiroshima, notre amour. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 71, 1960.

GUERRIN, Michel. Claude Lanzmann, écrivain et cinéaste. La question n'est pas celle du document, mais celle de la vérité. In: **Le Monde**, 19 de janeiro de 2001

LESSA FILHO, Ricardo. **Entre imagens e sobrevivências: notas sobre Noite e neblina e Shoah**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE. Recife, 2016.

SELIGMANN-SILVA. Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo. In: BIRMAN, Daniela et al. (org). **Remate de Males**. Campinas: jul.-dez. 2009.

SHAFTO, Sally. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*. In: **1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze**, n. 44, 2004. Disponível em: <<http://1895.revues.org/2022>>

WACJMAN, Gérard. **L'object du siècle**. Paris: Verdier, 1998.

Ilana Feldman é doutora em cinema pela Escola de Comunicações e Artes da USP, com passagem pelo Departamento de Filosofia, Artes e Estética da Universidade Paris VIII. Atualmente, realiza pós-doutorado em Teoria Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, com pesquisa sobre cinema, testemunho e autobiografia



Apesar da noite: a materialidade da figura humana em Philippe Grandrieux

Despite the night: the materiality of human figure in Philippe Grandrieux.

palavras-chave:

figura humana; sombra;
presença; cinema; pintura

No cinema de Philippe Grandrieux, o interesse em valorizar a presença da figura humana coexiste com um espaço pictórico crepuscular, na iminência de desaparecer na escuridão. Cria-se um regime aparentemente contraditório: o corpo ganha peso, materialidade, apesar do risco de sua diluição na imagem. Tendo isso em vista, o artigo discute como a modulação do negrume contribui para a sublimação visual e a restituição sensorial da figura humana em seus filmes, com foco em *Sombra* (*Sombre*, 1998) e mais brevemente em *White epilepsy* (2012). A partir do cotejo com as artes plásticas, sobretudo com obras de Pablo Picasso e de Paul Cézanne, busca-se pensar as particularidades de um programa que evoca o corpo a partir das sugestões espaciais e da circularidade na imagem.

keywords:

human figure; shadow;
presence; cinema; painting

In Philippe Grandrieux's cinema, the interest in representing the presence of human figure coexists with a twilight pictorial space on the brink of fading into darkness. Therefore, we recognize a contradictory situation: the body gets materiality in spite of his possibility of dissolves in the image. In view of the above, the paper aims to discuss how the shadow contributes to a visual sublimation and a sensory restitution of human figure in Grandrieux's cinema, especially in *Sombre* (1998) and briefly in *White epilepsy* (2012). In relation with plastic art, notably the works of Pablo Picasso and Paul Cézanne, we intend to discuss the specificities of a formal proposition that seeks to evoke the body by space indices and by the circularity in the image.

* Universidade de
São Paulo [USP]

Apesar da noite: a materialidade da figura humana em Philippe Grandrieux.

... Basta lembrar que Rembrandt jamais tratou a luz de outro modo, que a obscuridade é o seu hábito, que a sombra é a forma ordinária de sua poética, seu meio usual de expressão dramática, e que, em seus retratos, em seus interiores, em suas lendas, em suas anedotas, em suas paisagens, em suas águas-fortes, assim como em sua pintura, é geralmente com a noite que ele faz o dia.

Eugène Fromentin¹

1. FROMENTIN, Eugène. **Les maîtres d'autrefois, Belgique-Hollande**. Paris: Librairie Plon, 1896 (8ème édition), p. 329.

Na cena inicial de *Sombra* (1998), de Philippe Grandrieux, um automóvel se desloca por uma estrada situada na encosta de uma montanha. A câmera segue o veículo à distância, em sua retaguarda, filmando-o como um elemento menor diante da paisagem, cuja amplitude domina o campo. Além da diferença de escala e da consequente imponência da natureza, o que chama a atenção é o pouco contraste, a carência de reentrâncias e saliências da paisagem: ao fundo, o corpo da montanha se apresenta quase plano, dada a indiscernibilidade entre vegetação, solo e demais elementos que ocupam seu relevo. O motivo dessa impressão de uniformidade é revelado quando o automóvel faz um giro de quase 180° e nos mostra o que até então estava fora de campo, o sol, encoberto pelas nuvens. Entre a luz emitida pelo astro e o espaço, há uma cortina brumosa, névea, que atua como um difusor. Com essa interposição, a iluminação se torna homogênea, não direcionada e sobretudo arrefecida, sutil, produtora de sombras pouco demarcadas, quando não inexistentes. O efeito de achatamento da paisagem que daí advém é acentuado no momento em que câmera defronta o sol: no contraluz, o espaço perde ainda mais sua tridimensionalidade. Convertido em sombra, ele regride ao estado de projeção umbrátil, numa inversão do mito de Plínio². Essa configuração se intensifica com o progredir da sequência, pois a cada plano a iluminação se torna mais crepuscular, submetendo as formas ao negrume, até que a fronteira entre as figuras e o fundo, o céu e a terra, seja diluída e a imagem mergulhe quase que inteiramente numa noite densa e total (figura 1, dir.).

2. O mito de nascimento da arte ocidental, narrado por Plínio, conta a história da jovem que contornou com carvão a sombra do amante, projetada na parede pela luz de uma vela. O gesto almejava conservar pela linha e pela figura os traços do amado, que estava de partida para uma longa viagem. A representação artística teria sua origem nessa operação de delinear o contorno da sombra humana. Somente com o apuramento técnico e estético da pintura, a imagem deixaria esse estado primitivo para alcançar a tridimensionalidade do espaço de representação, bem como a sugestão de movimento e de vida das figuras. Cf. LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. **L'invention du corps**. Paris: Flammarion, 1997.

**Fig. 1**

Fotogramas de *Sombra* (1998),
de Philippe Grandrieux.

3. O próprio título original em francês, *Sombre* – cuja tradução mais fiel é referente ao que recebe pouca luz, ao obscuro ou ao sombrio –, alude a essa conformação ao negro.

A cena de abertura de *Sombra* demarca a imersão no universo tenebroso que impregnará tanto este primeiro longa-metragem de Grandrieux como, de um modo geral, todo seu cinema³. Tal como Fromentin sugere a respeito de Rembrandt, a sombra, ainda que não seja o fim, é o princípio da poética de Grandrieux e um de seus principais meios de expressão. Nosso objetivo aqui é refletir sobre como o investimento na plasticidade da imagem, especialmente na modelação de uma matéria escura, turbida, é indissociável do interesse do diretor pela corporeidade, por um cinema que tenta conferir presença e sentido à figura humana a partir de suas experiências sensoriais. Se, para Fromentin, Rembrandt adotava uma gênese paradoxal em suas obras – conceber o dia a partir da noite, ou a luz por intermédio das sombras –, supomos que Grandrieux segue lógica similar, mas direcionada ao corpo. O diretor busca engendrar a presença física no seio de uma paisagem obscura que parece tudo devorar e, assim, forja o peso, a materialidade da figura, por meio de sua deformação ou mesmo supressão na imagem.

Caso estejamos corretos em considerar a hipertrofia visual do diretor não pelo viés do puro formalismo, mas segundo uma associação entre a experimentação das propriedades plásticas do *médium* e a sensualidade do corpo, tal itinerário aponta para um diálogo profícuo com duas tradições. Por um lado, com o cinema experimental francês dos anos 1920 e o norte-americano dos anos 1960 e 1970. Por outro, com o tratamento que pintores ocidentais modernos, como Paul Cézanne e Pablo Picasso, deram à figura humana. Na impossibilidade de desenvolver essas tramas aqui, optaremos por uma análise que tem *Sombra* como princípio e eixo. Contudo, convocaremos, pontualmente, outros filmes e pinturas que ajudem a elucidar as questões que dali advêm.

Discutir a composição da figura tendo como espinha dorsal a tensão que ela mantém com a sombra e, de modo geral, com o espaço

Apesar da noite: a
materialidade da figura
humana em Philippe
Grandrieux.

pictórico, tem o mérito de abordar o problema da corporeidade a partir dos indícios concretos do filme. Distanciamo-nos, assim, do caminho percorrido por alguns dos analistas do cinema de Grandrieux – e de outros expoentes do dito cinema sensorial contemporâneo –, cuja aproximação com as obras é orientada, quando não normatizada, por um repertório teórico instituído sob o signo de Gilles Deleuze⁴. Embora Grandrieux a autorize e até a estimule⁵, essa visada teórica carrega o *risco* de encerrar os filmes dentro de esquemas preconcebidos e, na pior das hipóteses, de tratá-los como ilustração de uma teoria. Ao abdicar dessa abordagem, optando por partir do objeto e das questões por ele propostas, deparamo-nos com outros riscos – talvez o de uma análise não tão aprofundada –, os quais assumimos em respeito à imanência das obras.

Sombra e sublimação

A luz crepuscular que submerge na escuridão a paisagem da primeira sequência de *Sombra* antecipa a ameaça que o personagem principal, Jean, um *serial killer*, sofre ao longo de todo o filme: o de perder os seus traços constitutivos, ter o seu insumo carnal subtraído pelo negrume que impregna a imagem e ser transformado em um ser sem corporeidade, espectro negro que vaga pelo mundo. Ele carrega o estigma dessa ameaça desde sua primeira aparição, quando divisamos, com muita dificuldade, seu rosto num quarto escuro. Sem uma luz pontual, que dramatize e evidencie algo no espaço, ou mesmo de uma difusa, que revele uniformemente o conjunto da composição, o que temos é uma iluminação discreta, com refletância mínima na epiderme do corpo e na superfície do espaço e dos objetos, que aparecem no limite da visibilidade.

A princípio sentado, Jean se levanta e a câmera o acompanha. O movimento permite identificar outra pessoa no aposento: uma mulher despida, cuja pele branca e a opulência das carnes – tal como uma figura feminina de Rubens – acabam se tornando um ponto de referência no espaço. Em oposição, Jean, com sua roupa escura, facilmente se converte em silhueta negra, uma sombra que mimetiza a negrura do quarto. Enquanto a mulher se impõe pela carnalidade, ele parece se diluir, incorporando-se não mais ao espaço do mundo figurado, mas à superfície da imagem, ficando a

4. Entre outros exemplos da estrita filiação ao aporte deleuziano, podemos citar os textos de Martine Beugnet e Jérôme Game em: **GAME, Jérôme (org.). Images des corps/corps des images au cinéma**. Lyon: ENS Éditions, 2010.

5. Em entrevista a Jenny Chamarette, o autor admite que uma de suas influências ao realizar *Sombra* foi o livro de Deleuze, **Francis Bacon: a lógica da sensação**. Cf. CHAMARETTE, Jenny. *Shadows in Being in Sombre: Archetypes, Wolf-Men and Bare Life*. In: HORECK, Tanya; KENDALL, Tina. **The new extremism in cinema: from France to Europe**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

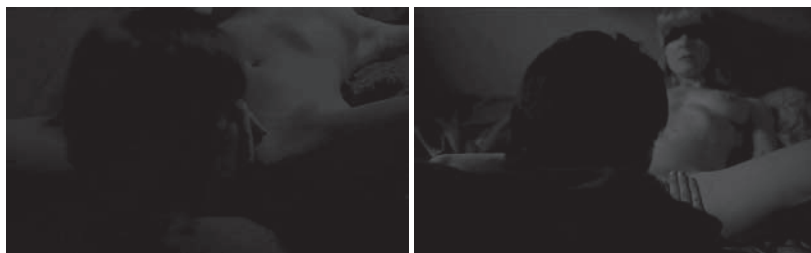
meio caminho entre a presença no universo diegético e a existência enquanto figura de outra ordem.

O tratamento plástico de Jean e das duas primeiras mulheres que ele assassina endossa essa natureza híbrida do protagonista, ao mesmo tempo que demarca a diferença entre gêneros. Na sequência do quarto, acima descrita, a mulher tem o rosto geralmente oculto pelos cabelos, pelo desfoque, pelo enquadramento e pela escuridão. A face, que poderia lhe conferir uma identidade, é confiscada. A figura somente existe ali enquanto corpo, carnalidade e massa. A câmera passeia pelas suas formas, aproxima-se até o desfoque, como se a tateasse. Jean, por seu turno, é identificável pelo rosto e pelo olhar. Quando não, só existe visualmente como sombra.

Tratamento similar acontece no segundo assassinato cometido por Jean. Desta vez, o que suprime a identidade da vítima são os olhos vendados. A evidência do corpo nu fica a cargo da luz que entra pela janela e se espalha pela cama, onde ela está deitada. Jean aparece em contraluz, como silhueta, novamente em disparidade com o peso carnal da mulher.

Nas duas sequências, o protagonista não consoma o ato sexual e, antes de assassinar as mulheres, repete o mesmo gesto de colocá-las de pernas abertas, de frente para si, enquanto as contempla (figura 2). O enquadramento se repete: Jean de costas, em primeiro plano, na forma de silhueta, com a cabeça a obstruir o sexo das mulheres, situadas ao fundo. Tanto a disposição das figuras como a forte contraposição entre o protagonista, reduzido à forma de sombra impotente, e as mulheres, em toda a sua receptividade e presença corporal, separam Jean das vítimas, colocam-no num espaço à parte que lhe nega a consumação do ato sexual e lhe reserva a escopofilia, como se uma tela se interpusesse entre o sujeito e o objeto do olhar e do desejo – talvez não por acaso, ele conhece a segunda vítima num *peep show*.

Fig. 2
Fotogramas de *Sombra*



Apesar da noite: a materialidade da figura humana em Philippe Grandrieux.

Deparamo-nos com uma composição similar à do filme de Grandrieux em duas pinturas de Picasso (figuras 3 e 4), *A sombra* (1953) e *A sombra sobre a mulher* (1953). Ambas retratam uma silhueta negra que se projeta no cômodo em que uma figura feminina, nua, está deitada. Nessas telas, a sombra aparenta assumir a condição de *voyeur*, tal como no filme de Grandrieux. Essa possibilidade é mais perceptível na primeira das obras citadas, na qual, no lugar onde aconteceria o contato entre as duas figuras, parte do corpo feminino recua, evitando que a sombra o alcance, demarcando uma separação, o isolamento do sujeito. Parcialmente semelhante, a segunda imagem perturba essa lógica: em *A sombra sobre a mulher*, a silhueta negra está em contato direto com o corpo feminino. A interseção acontece entre os seios e o início das pernas, região da figura que apresenta uma pigmentação avermelhada, ardente, como se ali, apesar dos mundos que separam os dois seres, fosse possível reaver um tipo de comunhão. É justamente o oposto do que acontece com o personagem de Grandrieux.



Fig. 3
Pablo Picasso, *A sombra* (1953).



Fig. 4
Pablo Picasso, *A sombra sobre a mulher* (1953).

Ainda em Picasso, nas aquarelas *Contemplação* e *Nu dormindo* (figuras 5 e 6), ambas de 1904, embora a figura masculina seja dotada de uma corporeidade, ela continua afastada da mulher contemplada. Dessa vez em razão das cores, da postura e da iluminação que as opõem, criando dois mundos separados a habitar uma mesma imagem.

Princípio similar também orienta cenas de filmes como: *Classe operária* (*Moonlighting*, 1982), de Jerzy Skolimowski, *Amateur* (1994), de Hal Hartley, *Blackout* (1997), de Abel Ferrara e *A prisioneira* (*La Captive*, 2000), de Chantal Akerman, em que homens contemplam a figura da mulher amada em suportes imagéticos diversos – fotografia, vídeo ou filme em película. Guardadas as devidas particularidades das telas de Picasso e desses filmes, todos, em alguma medida, recorrem a dispositivos de clivagem figurativa pelos quais a imagem feminina, mesmo que aparentemente próxima, encontra-se num espaço e num estado – de plenitude, graça ou indiferença – inalcançado pelo homem, ao qual resta o exílio do olhar.

Fig. 5

Pablo Picasso, *Contemplação* (1904).

Fig. 6

Pablo Picasso, *Nu dormindo* (1904).

Fig. 7

Fotograma de *A prisioneira* (2000), de Chantal Akerman.



Jean partilha dessa exclusão frente ao objeto de desejo, mas diferentemente dos filmes e das telas que citamos, de algum modo ele se serve, se apropria da existência de suas vítimas, depende da morte delas para continuar sua constante peregrinação. Além da clivagem anunciada, acreditamos que o modo com que o personagem assume diferentes formas de sombra ao longo do filme demarca sua natureza espectral, vampírica, de duplo impalpável, sem força vital própria, subordinado ao insumo de outrem.

Com esse sentido, podemos resgatar a relação primordial, para a pintura e para a literatura ocidentais, entre sombra e carnalidade. Em linhas breves e gerais, a temática remonta às transformações da pintura europeia na transição da Idade Média para a Idade Moderna. Do início do período cristão até meados do século XV, sob influência dos dogmas da Igreja, que preconizava a valorização da alma em detrimento do corpo, dos assuntos celestiais em oposição aos terrenos, a arte abdicava da representação fiel dos seres segundo a óptica⁶, desconsiderando, entre

6. Ainda que a óptica medieval estudasse com interesse a projeção das sombras, o estatuto (ontol)ógico das imagens do período é, a princípio, o de uma entidade que se deseja isenta de corporeidade. Ver: STOICHITA, Victor I. **Breve história da sombra**. Lisboa: KKYM, 2016.

outros elementos, a sombra. Nas telas desse período, quando a figura intercepta a fonte de luz, ela não deixa em torno de si uma silhueta ou qualquer rastro indicando que seu corpo opaco está sendo iluminado. A sombra projetada é um indicativo de exposição às leis que operam sobre os vivos, sinônimo do que é terreno⁷.

É somente quando os dogmas da Igreja cedem a outro sistema de pensamento, cuja matriz é a ideia do mundo como realidade em si, que a sombra é reabilitada. A figura de Deus mantém-se seminal para justificar a criação e o equilíbrio do universo, mas a natureza passa a ser entendida (e representada) como submetida às leis da físicas e, portanto, suscetível aos investimentos do cálculo e da razão humana. Essa mudança ganhou expressão sensível na pintura quando a figura humana passa a ocupar o centro do mundo representado, tradição antropomórfica de resgate dos ideais greco-latinos que incluiu, entre outras características, a presença da sombra como sinal de pertencimento do corpo a essa nova ordem secularizada, a do mundo material⁸.

A ausência da projeção de sombra, inversamente, demarca a aproximação com a morte ou o pertencimento a uma esfera mágica, sagrada, como se vê tanto na arte medieval como na egípcia. Victor Stoichita repara que essa isenção de corporeidade denotada pela inexistência de sombra perpassa também a literatura, especialmente a *Divina Comédia*, de Dante. Ali, quase todos os personagens são seres que o poeta vê, mas que deveriam permanecer invisíveis, posto que destituídos de um substrato corporal. “São *almas* visíveis, espectros, sombras [...] Têm a aparência de corpos, *são* corpos, mas corpos sutis, diáfanos”⁹. A projeção das sombras é entendida como fator de vida, a linha que distingue os vivos dos mortos, os seres opacos dos translúcidos.

Difícilmente encontraremos a sombra projetada no filme de Grandrieux. Sua ausência pode ser justificada pela predominância ora de uma iluminação ambiente e sutil, sem contrastes, como a que descrevemos a respeito da primeira cena, ora pela penumbra espessa que invade os espaços e converte os próprios seres em espectros. Relacionar exclusivamente tal ausência à subordinação de Jean a outra ordem talvez seja temerário, na medida em que ficaria difícil precisar se durante a realização do filme essa omissão foi uma decisão ou, o que é muito provável, consequência natural do tipo de iluminação. Por outro lado, não podemos ignorar que a raridade da sombra projetada é flanqueada por outros procedimentos figurativos cujos efeitos tendem a sublimar a presença corpórea de Jean.

7. Cf. LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. Op.cit.

8. Acerca dessas transformações, ver também: FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

9. STOICHITA, Victor I. Op.cit., p. 47.

A figura fantasmagórica do protagonista é igualmente devedora da paleta de cores frias, situadas no espectro entre o azul e o violeta, com uma combinação de tons equivalentes, de mesmo valor cromático e de intensidade próximas. A consequência é o aspecto tonal do filme. Em cenas com desfoque ou com perda dos contornos figurativos, em razão de movimentos da câmera ou do que é filmado, *Sombra* lembra vagamente um monocromo. No negrume e nos momentos parcamente iluminados, essas escolhas contribuem para a indistinção entre as figuras e o meio em que se encontram, a perda de volumes e a assimilação ao espaço pictórico. Os demais personagens são em maior ou em menor grau afetados por esse tratamento. Jean, porém, é a principal vítima da pouca diferenciação em relação à superfície da imagem. Vejamos um exemplo.

Na sequência da boate, o protagonista está na maior parte do tempo imiscuído aos tons azulados e pretos, sendo visível apenas às custas das intermitências da luz bruxuleante. Em uma das cenas, a câmera afasta-se dele para realizar um movimento vertical, de cima a baixo, pelo qual segue os contornos da forma negra de uma dançarina, pouco distinta do restante do espaço. No plano seguinte a essa rápida aparição, Jean surge desfocado na imagem, integrado e perambulando por uma escuridão cada vez mais turva, salvo pela luz amarelada que atinge parcialmente o espaço, criando uma superfície dourada sobre a qual se projeta a sombra da dançarina. Depois, já focalizado, ele olha brevemente em direção ao fulgor, que ilumina seu rosto, e volta a vagar pela penumbra. A câmera retorna para a dançarina, cujo corpo agora revelado ganha volume diante do negrume azulado da imagem, ao ser iluminado pela intermitência de tons amarelos e vermelhos, destacando-o do restante do espaço. A câmera se aproxima da figura e perscruta seu corpo, deixando-se conduzir pelo movimento erótico da dança e pela protuberância da carne. Os graves da música eletrônica, a cintilação das luzes e cores, e a interação entre corpo e câmera criam um frenesi cuja imponência física da figura parece redundar. Em suas aparições, a dançarina nos é mostrada em três etapas: primeiramente, como vulto fulgurante, pouco visível; depois, como sombra projetada; e, finalmente, como ser carnal, que impõe sua presença pela sensualidade. O corpo é esculpido, retirado de onde só existia a escuridão. A sequência nos aproxima de um tipo de encarnação visual, enquanto a Jean é relegada a forma de espectro.

Apesar da noite: a
materialidade da figura
humana em Philippe
Grandrieux.

Mesmo que no decorrer do filme o protagonista seja também apresentado sob a imagem naturalista de um ser humano, o seu próprio percurso confere a ele uma condição especial. Além da silhueta negra que sistematicamente assume (figura 8), seu constante deslocamento, dirigindo de um lugar a outro, incapaz de fixar-se em um espaço, numa incessante busca por algo não preciso, alheio às relações sociais (mesmo quando parece se apaixonar por Claire), aproximam seu itinerário ao de um ser que vaga pelo limbo, por um mundo ao qual ele já não mais pertence.

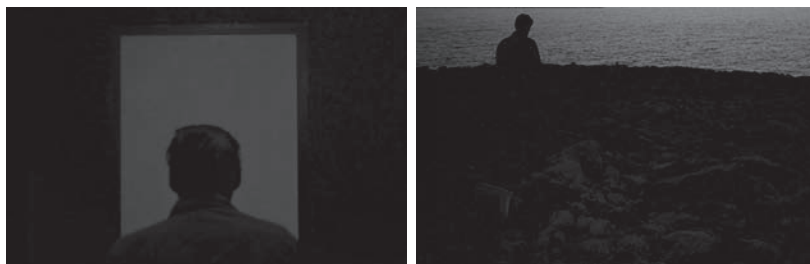


Fig. 8

Fotogramas de *Sombra*.

A perda de carnalidade de Jean e seu pertencimento a outra ordem, que o separa do espaço tridimensional figurado e do mundo material, podem ser pensados, resumidamente, a partir de duas vias. A primeira interpreta a sombra do personagem pela sua negatividade: ela é sintoma de um déficit (perda de volume da figura, ausência de corporeidade, espectralização) e também de uma perversão (metaforicamente, revela a realidade oculta e maligna do sujeito). A segunda, em oposição, identifica no recurso à sombra uma potência, o meio pelo qual Grandrieux fornece a materialidade e explora a sensualidade dos corpos.

No que concerne à perversão, a sombra seria o indicativo do lado obscuro de Jean, a manifestação plástica de sua natureza tenebrosa. Não à toa, antes de matar algumas de suas vítimas, seu corpo é apresentado na forma de silhueta negra, numa antecipação da crueldade que está por vir. Essa transfiguração, parece-nos, traz consigo a carga simbólica do preto, que entre outras fontes deriva do cristianismo. Conforme Pastoureau¹⁰, desde o Gênesis bíblico, o preto é imbuído de estatuto negativo: é a cor primordial, quando a Terra ainda não tem forma e nela só existe o vazio: tudo está mergulhado na escuridão até que Deus diga, “*Fiat lux*”, e assim a luz dissipa as trevas e cria as condições para a vida.

10. PASTOUREAU, Michel.
Black: the history of a color.
New Jersey: Princeton
University Press, 2008.

Desde então, o preto amarga a ligação com o mortífero e o vazio. É a cor do caos originário, da noite perigosa, maléfica, e especialmente da morte, sendo frequentemente associada ao erro e ao sofrimento. Já nos primórdios do cristianismo, é também a cor do Inferno (juntamente com o vermelho) e do Diabo. Este último, cujas primeiras aparições pictóricas acontecem a partir do século VI, revela um traço marcante na arte românica, em meados do século XI: é sempre “o elemento mais saturado da imagem, aquele que, cromaticamente, é mais denso. É um meio de valorizar e de evocar a opacidade sufocante das trevas, que se opõe ao caráter translúcido da luz e de tudo o que é divino”¹¹.

11. Idem, p. 54.

12. Pelo menos aparentemente, pois a construção de um drama firme e com personagens bem delineados está em segundo plano no filme, o que inviabiliza uma leitura mais precisa sobre o perfil psicológico de Jean e de Claire.

13. Cf. PASTOUREAU, Michel. **Bleu: histoire d'une couleur.** Paris : Éditions du Seuil, 2000.

A natureza umbrática que Jean assume em determinados momentos recupera parcial e muito livremente o simbolismo negativo do negro. Do mesmo modo, o filme não é isento das marcas de uma teologia cristã da luz. A virgem por quem Jean se apaixona¹², chama-se Claire. O nome não é ocasional. Se não nos enganamos, e à exceção da sequência do lago, a ela é dedicado o único momento de iluminação solar direta no filme. Enquanto está sentada no banco do automóvel dirigido por Jean, um raio de luz entra pela janela, irradia sobre seu rosto e rebate discretamente no protagonista. Se na pintura ocidental o azul foi a cor destinada ao manto e à indumentária da Virgem Maria, predominantemente entre os séculos XII e a arte barroca¹³, Grandrieux também nos apresenta uma virgem vestida de azul, mas que é coberta, ainda que por poucos segundos, por um manto de luz. Tal cena parece indicar a interferência benéfica que Claire desencadeia em Jean, que ao conhecê-la interrompe os assassinatos. Mas, como toda luz deste filme, Claire não passa de um lampejo, uma réstia de sol incapaz de afugentar a escuridão – os homicídios não tardam a retornar.

A polarização entre sombra e luz não é tão maniqueísta quanto o nosso relato aparenta sugerir. Claire e Jean não encarnam respectivamente a santa e o Diabo, mas, como já mencionamos, são impregnados pelo simbolismo cristão entre o claro e o escuro, a luz e as trevas. Tal binarismo remete a um diretor que Grandrieux geralmente menciona como influência importante para seu cinema, F.W. Murnau¹⁴. Adotando um tratamento mais sistemático e menos dubio da luz e da sombra, não é raro que no cineasta alemão a transfiguração dos seres em sombra e a presença na escuridão designem o maléfico ou remetam à morte. Em oposição, a luz porta a resignação, a reconciliação entre os seres e deles com o mundo: ao final de *Aurora* (*Sunrise: a song of two humans*, 1927),

14. Cf. MASOTTA, Cloe. La plástica del deseo: entrevista a Philippe Grandrieux. In: **Transit**, 29 mar. de 2010. Disponível em: <<http://cinentransit.com/entrevista-a-philippe-grandrieux/>>. Acesso em: 2 out. de 2015.

Apesar da noite: a materialidade da figura humana em Philippe Grandrieux.

a imagem resplandecente do casal de protagonistas, plenamente felizes, sendo sobreposta pelo fulgor matinal e redentor que primeiramente entra pela janela e depois ocupa todo o plano; na derradeira cena de *Nosferatu* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1922), a luz também entra pela janela para extirpar de vez a presença maligna do vampiro. Essas duas sequências se passam em cômodos fechados. O ingresso da luz, além de dissipar as trevas, é a comunicação entre o interior e o exterior, entre os personagens e o mundo. Talvez o maior emblema de tal polaridade em Murnau seja a sequência final de *Fausto* (*Faust*, 1926) que, como na inicial, apresenta o combate entre o anjo, encarnação pictórica da luz, e o diabo, representado pela escuridão, na forma de silhueta.



Fig. 9
Fotograma de *Aurora* (1927), de F.W. Murnau.

Fig. 10
Fotograma de *Sombra*.

Não só o cristianismo, mas a literatura romântica, desde os seus primórdios, recupera a associação entre o negro e a perversão. Ali, o tema do duplo encontra na sombra o seu meio de expressão. Ela aparece como extensão do eu, sósia, imagem noturna que desvela os contornos sinistros do que o seu protótipo oculta, sinalizando o Outro, indicando a duplicidade que perturba a consciência. Essa noção do duplo antecipa a concepção, presente na arte moderna, e em especial no surrealismo, de que cada homem abrigaria consigo um hóspede desconhecido, tal como escreve Breton¹⁵. À primeira vista, não seria difícil aproximar Jean desse quadro de referências, principalmente se considerarmos sua reiterada consternação (arrependimento?) diante dos próprios atos, o que fica mais patente com a chegada de Claire. Por outro lado, além desse aparente resquício de culpa, o filme não dá sinais de outra personalidade, nada se contrapõe ao lado sombrio do protagonista: se não o encerra dentro de uma chave maniqueísta de vilania, também não o redime. Cria-se uma ambiguidade que é resultante menos do agrupamento de polaridades que da ausência delas, de um esvaziamento de referências. A sombra, então, seria não o sinal de uma

15. Cf. MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

natureza dupla de Jean, mas o signo de sua opacidade, devendo ser lida pelo que visualmente é: matéria de contornos pouco precisos, fluídos, e cujo interior é insondável ao olhar.

Ainda no que concerne à negatividade, no filme de Grandrieux a silhueta negra que Jean assume corresponde a um déficit. Esse sentido está em correspondência com uma propriedade da sombra presente no pensamento ocidental desde pelo menos a Antiguidade clássica, conforme nos explica Stoichita:

Dir-se-ia que, no pensamento platônico, assistimos a uma certa vacilação (simultaneamente funcional e terminológica) entre o modelo da sombra e do reflexo especular. A sombra representa o estádio mais distante relativamente à verdade. Na alegoria da caverna, ela era necessária na medida em que Platão precisava de um polo que se opusesse de modo absoluto à luz do Sol. Desde esse momento e posteriormente, a sombra ver-se-á imbuída de uma negatividade fundamental que, durante todo o seu percurso pela história da representação ocidental, jamais a abandonará por completo. Para Platão, a sombra é não somente “aparência” como também aparência gerada por uma censura da luz.¹⁶

16. STOICHITA, Victor I.
Op. cit., p. 26.

O autor vai bem mais à fundo em sua análise da sombra e de seu papel na teoria da mimese platônica. Sem meios e espaço para nos determos nas particularidades desse exercício hermenêutico, o que nos interessa é reter, da citação que destacamos, a sombra como o grau mais distante da verdade, um duplo, puro ser de aparência. Segundo Stoichita, essa propriedade negativa, deficitária, está na base tanto da representação cognitiva ocidental, pelo mito da caverna de Platão, como na da representação artística, pelo mito de Plínio. Alcançar a arte (encarnando a figura) e o conhecimento (deixando o mundo das aparências) verdadeiros dependeria da possibilidade de superar a estágio da sombra, da projeção originária.

Os desdobramentos de tal pensamento alcançam o cinema. Jean-Douchet¹⁷, por exemplo, comenta a natureza vampírica da imagem cinematográfica, baseada no processo negativo-positivo da fotografia: impressa primeiramente na película negativa através da luz, a imagem preserva, na película positiva, um traço da realidade. Por mais que possa se assemelhar ao referente real, a cópia produzida apresenta um caráter ilusório, sendo nada mais do que uma aparência destituída de

17. DOUCHET, Jean. L'ombre portée de la réalité. In: AUMONT, Jacques (org.). *L'invention de la figure humaine: le cinéma, l'humain et l'inhumain*. Paris: Cinémathèque française, 1995.

ser e essência. A imagem carregaria consigo fardo similar ao de um vampiro, criatura que metaforiza a ideia de um corpo vazio, macilento, que sobrevive à custa da energia de outros seres. Por tal perspectiva, a imagem cinematográfica é uma cópia que carece de *encarnação* para recobrar o seu devido valor e assim deixar o limbo dos eflúvios. O próprio dispositivo cinematográfico, dependente da projeção incorpórea da luz sobre uma tela, reforça esse estatuto imaterial. Analogamente, não estamos distante do que discutimos a respeito da natureza espectral de Jean. Convertido pela iluminação e pelo tratamento da imagem em silhueta negra, ser bidimensional e sem carnalidade, ele busca vítimas que o saciem, um insumo diretamente vinculado à corporeidade das mulheres que mata. Embora não conclua o ato sexual, ele as consome com o olhar, toca e agride-as até finalmente apropriar-se da vida delas.

Em seu limite, pensar a figuração soturna de Jean exclusivamente sob o viés negativo da sombra nos conduziria a encarar o personagem como um desdobramento da natureza vampírica da imagem cinematográfica, um ser que no lugar de superar a projeção original, encarnando, se torna refém de sua condição imaterial, destituído de peso no mundo. Esse ponto de vista poderia redundar numa perspectiva eminentemente formalista, segundo a qual a figura de Jean corresponderia a um componente plástico da imagem, à transformação em pura forma manipulável, ornamento visual que reivindica não uma filiação aos homens representados no espaço tridimensional, mas à superfície da imagem cinematográfica. A predileção seria, portanto, pelo corpo do cinema, mais que pela constituição do corpo em referência a um ser real. A figura seria apresentada por tudo o que a separa da imagem de um ser humano: sombra, formas distorcidas pelo movimento, *flo*u e apagamento na escuridão. Essa linha de raciocínio ecoaria a percepção, devedora de autores como Clement Greenberg¹⁸, segundo a qual o abandono da forma naturalista e antropomórfica de representação em favor das marcas no espaço pictórico, de tudo o que enfatiza os gestos do artista e a opacidade do *médium*, corresponde à autonomização da arte, ao reconhecimento dos valores que a constituem. A criação de um microcosmo figurativo fictício e a “imitação” da natureza seriam então suplantados pelo investimento nas propriedades específicas do cinema. Assim, o tratamento da figura humana de Jean enquanto um ser semelhante ao homem real ficaria inviabilizado pela própria imagem cinematográfica – plana, sem odor, destituída da presença real –, sendo

18. GREENBERG, Clement.
Arte e cultura: ensaios críticos. Trad. Otacílio Nunes.
São Paulo: Cosacnaify, 2013.
E também: GREENBERG,
Clement. Rumo a um mais
novo Laocoonte. In: FERREIRA,
Glória. & COTRIM, Cecília
(orgs.). **Clement Greenberg e o
debate crítico.** Rio de Janeiro:
Jorge Zahar, 2001.

por isso desbancado por uma figuração do corpo segundo valores específicos do cinema: sombra e luz em movimento. Por fim, corroboraria para essa ideia de uma figura essencialmente cinematográfica, mais do que propriamente um corpo, a rarefação do drama, que impede a encarnação da imagem de Jean em um personagem, em uma *dramatis personae* portadora de psicologia, história, objetivos e ações determinados. Resta, para todos os efeitos, a sua figura.

Ora, mas o que descrevemos no parágrafo acima seria o resultado de uma reflexão sobre a negatividade da sombra conduzida até seu limite, em busca de toda a sorte de traços fílmicos que justifiquem o devir espectral do personagem. O conjunto de hipóteses que criamos a partir disso (Jean como ser imaterial, cuja presença corporal é sublimada em favor de mero ornamento e de sua natureza de duplo da imagem, logo pura forma plástica, marca do interesse de Grandrieux sobre a exploração das propriedades do *médium*, mais do que um universo figurativo) são de certo exageradas, mesmo que não completamente inverossímeis. Elas mostram, contudo, apenas um dos lados da relação entre figura e sombra no filme. O mesmo vale para o caminho que nos trouxe até aqui. A sombra sendo elemento de clivagem na figuração entre Jean e suas vítimas, sintoma de sua alienação frente ao objeto de desejo, bem como portadora de uma negatividade, precisam ser dosados com as escolhas que tentam recuperar a corporeidade do protagonista, explorar a sua presença fenomênica a partir, e não exclusivamente apesar, da sombra.

Circularidade e presença

Para compreender a guinada em direção à materialidade do corpo em *Sombra*, o primeiro passo é afastar o aparente antagonismo¹⁹ entre a sua proposta formalista, que passa necessariamente por uma desfiguração do corpo, e a exploração da materialidade da figura.

São diversos os caminhos já traçados a respeito da relação não excludente entre formalismo e a representação da figura e dos valores humanos na arte. Ou, ainda, entre a possibilidade de trabalhar sobre a materialidade do meio e chamar a atenção para os valores estéticos sem comprometer a relação com o mundo²⁰. Poderíamos recorrer, por exemplo, ao aporte de Merleau-Ponty sobre a pintura de Cézanne, pelo qual o fenomenólogo reconhece, nas distorções do modelo naturalista de representação, o desejo de dar concreção visual ao mundo apreen-

19. Cf. ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 2008 (6ª edição).

20. Cf. SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna: séculos XIX e XX**. Trad. de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 2010.

Apesar da noite: a
materialidade da figura
humana em Philippe
Grandrieux.

dido pelos sentidos. A pintura não separaria “as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de sua maneira fugaz de aparecer”²¹, ou seja, não distingue entre a aparência das coisas e como elas tocam o pintor, consciência que as apreende. As visões e os sons do mundo vão encontrar forma pelo crivo da experiência do sujeito, em correspondência com seus impulsos interiores. A tela não resulta, então, de uma objetividade do olhar e nem exclusivamente das convenções de modos de representação, mas da complexa interação entre o mundo das sensações físicas, o das projeções psíquicas e o dos códigos artísticos²². Nessa operação de expressão, o objetivo do pintor seria o de restituir algo da presença do objeto que apreende, por outra via que não a da exatidão das formas segundo critérios naturalistas – estes próprios carregados de convenções e artifícios que maculam uma hipotética representação fiel do mundo²³.

Assim como o viés fenomenológico, outras abordagens buscam compreender as correspondências ao invés de se ater ao aparente antagonismo entre a materialidade da figura humana e o formalismo que obstrui sua semelhança frente ao homem real. Encontramos essa proposta no texto “As mulheres argelinas e Picasso em aberto”, de Leo Steinberg²⁴, no qual, entre outros temas, o crítico explora o poder formal como condição para a brutalidade e a carga erótica das obras do artista feitas entre 1907 e 1908. Atendo-se ao desenho *Mulher em pé* (1907), Steinberg observa a ambivalência das linhas: o traçado impede apreender o ângulo exato em que a mulher é mostrada, sugerindo que ela está disposta tanto de frente como de costas para o espectador. A despeito da bidimensionalidade da imagem, sem indicações de volume, como sombra e superposições, Picasso tentaria recriar *a ideia de corpo*, de algo mais denso do que a silhueta figurada. Isso passaria pela produção da visibilidade dupla, da ambiguidade frente-dorso, de uma forma vista de ambos os lados. O procedimento é sucinto, mas suficiente para evocar algo da corporeidade da figura, impedindo sua total submissão ao aspecto plano do papel. É ao falar de *Les demoiselles d'Avignon* (1907), contudo, que Steinberg integra a proposta formalista ao peso das figuras. A partir da descrição das sugestões espaciais, o autor demonstra como a pintura estabelece um conflito entre compressão e expansão, resultando numa profundidade sob pressão que carrega a tela com a presença dos corpos, ao mesmo tempo em que projeta o quadro em direção ao espectador. Concentrando-se na figura agachada à direita, o crítico nota como a impudência desavergonhada da pose,

21. MERLEAU-PONTY, Maurice. **Sens et non-sens**. Paris: Les Éditions Nagel, 1966 (5ème édition), p. 20.

22. Nossa leitura do texto de Merleau-Ponty foi auxiliada e complementada por: GARB, Tamar. *Visuality and sexuality in Cézanne's late Bathers*. In: **The Oxford Art Journal**, vol. 19, n. 2, 1996, p. 46-60.

23. Steinberg, em sua desconstrução da polaridade proposta por Greenberg entre arte pré-moderna e a arte moderna, baseada na materialidade do meio, discute como uma pintura a princípio pautada pelo “ilusionismo” cultiva igualmente artifícios que suspendem o aparente realismo. Cf. STEINBERG, Leo. **Outros critérios: confrontos com a arte do século XX**. Trad. de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

24. Idem, p.163-288.

distante do desinteresse erótico ao qual o nu foi correlato na arte ocidental, juntamente à visualidade alternada, provocada pela frontalidade agressiva do rosto e pelo corpo visto inteiramente de trás – numa estratégia similar à de *A mulher em pé* –, implicam no envolvimento espacial de um observador, que vê a figura de todos os lados.

Em sua presença absoluta, as prostitutas sinistras de Picasso encenam uma aterradora dessublimação da arte. O quadro quebra o triplo feitiço da tradição – idealização, distância emocional e perspectiva de foco fixo –, a tradição do ilusionismo que conduz o espectador-voyeur inobservado a seu assento privilegiado²⁵.

25. Idem, p. 218.

A menção que fazemos a Merleau-Ponty e a Steinberg resgata apenas um ligeiro extrato de suas reflexões, omitindo o percurso dos autores para alcançá-las. Contudo, acreditamos que é suficiente para apresentar de que modo as desfigurações do corpo representado podem servir menos para anular sua materialidade que para matizar a obra com a percepção e as sensações do artista na apreensão do mundo, exigindo, portanto, esquemas formais que restituam a presença por outra via que não a da imagem integral do corpo.

Antes de voltar à relação entre negrume pictórico e a figura humana em *Sombra*, realizaremos um último desvio. Dessa vez, por outra obra de Grandrieux, *White epilepsy* (2012). O filme é a primeira parte de uma trilogia sobre a ansiedade. Na maior parte de sua duração, dois corpos nus interagem na escuridão de uma floresta. Não há um drama conduzindo suas ações e tampouco diálogos: eles permanecem quase que inteiramente parados durante alguns minutos ou executam movimentos lentos. As ações não têm sentido claro, não possuem as intenções deduzíveis de uma trama. As figuras assumem poses, aproximam-se, tocam-se, deambulam, ficam uma sobre a outra e às vezes parecem se violentar. Parecem, pois nada é explícito, temos apenas indícios, como no plano em que a mulher pressiona com as mãos as costas do homem, enquanto ele contorce a face e abre a boca para gritar. Mas nenhum som é emitido, nada acontece além da mudança de postura do corpo, que cede lentamente à força que sobre ele se impõe. O ato é reduzido à sua dimensão física, existe em sua natureza puramente mecânica e presencial. As tentativas de situar as figuras dentro de esquemas e de uma ordem inteligível que permitam

interpretá-las fraquejam ainda mais em razão do enquadramento vertical. Se a escuridão está em vias de tudo devorar, os limites reduzidos do quadro também confiscam a porção territorial e visível. A possibilidade de expansão fica a cargo do som, com ruídos do vento, de insetos e de animais. A todo instante, irrompe a respiração e o grunhido gutural de um ser que não se revela. Talvez por não identificarmos a fonte sonora, talvez pela ausência de pontos de referência nessa densa cortina de escuridão, tais ruídos portam uma ameaça. Ou eles viriam dos dois corpos? Afinal, tudo é direcionado a eles, seja pela supressão espacial que os coloca no centro da cena, seja pela duração às vezes longa dos planos – alguns superiores a cinco minutos.

Com encenação modesta, resumida ao que se cria a partir da relação entre espaço enegrecido, enquadramento, som e movimentação das figuras, Grandrieux nos lança, enquanto espectadores, num universo de total estranhamento, de nebulosidade dos signos. Resta-nos a contemplação dos corpos, de sua epiderme fracamente reluzente, de seus movimentos desconhecidos, potentes em si mesmos mas semanticamente opacos. Esvaziam-se as demais referências para que o corpo se imponha por sua materialidade, para que exista exclusivamente a partir de sua presença. Ao mesmo tempo, esta renúncia de redes de referência para as figuras lançam-nas num reino de incertezas e de potencialidades. Entre elas, a de que aqueles corpos não necessariamente correspondem a uma entidade humana. A dinâmica entre imagem e som deixa um vasto campo de ambiguidades pelas possibilidades de associação dos ruídos animais com as figuras. De modo similar, as formas corporais esculpidas pela escuridão e pelo quadro vertical passam por metamorfoses, perdem, ainda que sutilmente, a semelhança direta com a imagem do ser humano. E quanto mais as duas figuras interagem, mais elas parecem formar um único corpo, trocar os membros, compor e decompor sua estrutura visual. Estabelece-se, assim, um ambiente de circularidade. A noite, aqui, é o espaço que poderia ser o do caos primordial, anterior à criação das formas, à designação dos seres e ao nome das coisas. Como lembra Pastoureau²⁶, em diferentes mitologias e religiões, o preto foi indissociável da simbologia de florestas, cavernas e outros espaços da natureza que parecem se comunicar com as entranhas da terra, recintos de nascimento ou de metamorfose, receptáculos de energia, espaços sagrados. Se *White epilepsy* está em estrita conformidade com esse simbolismo, não podemos precisar, mas o que cons-

26. PASTOUREAU, Michel. Op. cit., 2008.

tatamos nas imagens e nos sons é a potência do negro, da sombra, em fabricar um universo maleável, agenciar um espaço de permeabilidade, onde os limites sucumbem à fusão e transmutação das formas.



Fig. 11

Paul Cézanne, *Les grandes baigneuses* (1906).



Fig. 12

Detalhe de *Les grandes baigneuses*.



Fig. 13

Still de *White epilepsy* (2012), de Philippe Grandrieux

Encontramos similar fluidez promovida pelo espaço pictórico em alguns expoentes da pintura moderna. Na análise das últimas pinturas de banhistas feitas por Cézanne, Tamar Garb²⁷ observa que os corpos se fundem uns nos outros. Em *Les grandes baigneuses* (1906), o ombro da figura agachada, no lado inferior direito da tela, pode corresponder

27. GARB, Tamar. Op. cit.

Apesar da noite: a
materialidade da figura
humana em Philippe
Grandrieux.

às nádegas da mulher que está em pé, ao fundo da paisagem. Nenhuma das duas possui a integridade dos membros: a que está acocorada não tem mãos, a que está erguida, não tem pés. Do lado esquerdo da tela, a mão da figura levantada se funde com a cabeça encolhida da mulher sentada, enquanto o ombro é o elemento de passagem, de conexão com a pincelada do céu ao fundo. A imprecisão e a incoerência das extremidades, assim como a circularidade entre as figuras e das figuras e o espaço, repetem-se ao longo da pintura. “Nem os limites do corpo, nem os traços anatômicos de suas partes, são sagrados aqui. As nádegas rimam com seios e joelhos, criando analogias de forma e de estrutura. Mãos se fundem com pés, cabeças e folhagens, destruindo a especificidade de cada um”²⁸. O tratamento dado às figuras masculinas em *Groupe de baigneurs* (1895) também apresenta os corpos por meio de um campo de sensações que funde figura e fundo, expondo o corpo à profusão de tinta e criando uma equivalência entre o rosto e a folhagem, entre a estrutura sólida e o espaço circundante. O corpo, como as árvores, se torna questão de sensação. Com as genitálias indistintas, assumindo as mesmas poses das banhistas, as figuras masculinas adquirem um aspecto andrógino. As mulheres de *Les grandes baigneuses* também não trazem signos de feminilidade. Nos dois casos, os corpos são lábeis em suas delineações e ambíguos em sua identidade sexual. As figuras e a paisagem são submetidas a um modo de olhar em que a fluidez da pintura constrói uma sexualidade fluida, em que a projeção imaginativa de uma tela de sensações minora as diferenças. A sexualidade aparece além de suas margens convencionais e estruturas normativas²⁹.

O que gostaríamos de guardar dessa breve passagem por Cézanne é a ideia de uma correspondência entre os seres e o mundo, tratados pictoricamente como em constante negociação, numa fluidez que impregna o espaço e promove a circularidade entre os seus elementos. Em *White epilepsy*, essa disposição não distorce completamente os corpos e nem os funde à escuridão. Porém, com as metamorfoses e o intercâmbio entre as figuras, a possibilidade de um corpo individualizado cede a um corpo que só existe no embate entre a figura e o negrume da tela, disperso na superfície da imagem cinematográfica, que é transformada em espaço de trocas. Sem comprometer a radical diferença entre os dois filmes, especialmente em se tratando da economia de meios de *White epilepsy*, *Sombra* já antecipa o tratamento dado à matéria negra. Dito isso, retomemos esta obra.

28. Idem, p. 52.

29. Cf. Idem. Garb não defende uma igualdade absoluta entre a representação de homens e mulheres nas telas de banhistas. A subversão dos meios tradicionais de se figurar a corporeidade desloca, mas não elimina, a diferença sexual, que estaria inscrita em outro lugar que não no próprio corpo das figuras.

A primeira aparição de Jean, quando comentamos a sua transfiguração em sombra como sinal de clivagem, segregação em relação à corporeidade de sua vítima, deve ser pensada também por outro viés. Ao mesmo tempo em que é destituído de sua carnalidade, frequentemente mimetizando-se ao fundo, ele impõe sua presença não pelo encarnado, mas pelo que é dispersado na imagem: escutamos sua respiração, os gemidos de sofrimento da mulher agredida, os ruídos do embate físico entre os dois. Nos demais assassinatos e no sexo com Claire, a penumbra também envolve o corpo de Jean e das mulheres. São as cenas de maior envolvimento físico e carnal dos personagens, mas paradoxalmente as de menor visibilidade. Tal como em *White epilepsy*, a imersão das figuras dentro de um espaço obscuro é a condição para que haja um tipo de troca corporal. A carga erótica e as sensações de dor, prazer, angústia, histeria e outras que perpassam tais cenas só podem ser figuradas a partir da deformidade e omissão das figuras. A sensação do corpo só é representada às custas do seu parcial desaparecimento, pela substituição da representação perspectiva e ilusionista, que convida o olhar do espectador à imersão, pela parcial platitude, quando a imagem perde sua transparência e se mostra como é: superfície, suporte, *médium*. No lugar de um formalismo obcecado pelas propriedades do meio, o que essa proposta de *Sombra* nos coloca é a transformação do plano, da matéria fílmica, em continuidade, projeção, prótese sensorio-psicológica da figura. A profusão plástica da imagem funciona como extensão das sensações, reverberando sobre o aplanamento o que passa com os personagens. A opção é menos por tematizar frontalmente a sensação, a partir de uma *mise-en-scène* transparente, do que sugeri-la, *evocá-la* pela manipulação da matéria cinematográfica. A presença dos seres deixa de ser colocada pela sua visualidade corporal no universo naturalista, ou fixada num personagem, para ser dispersa nas deformidades da imagem e na trilha sonora.

Como em *White epilepsy*, mas em menor grau, Grandrieux faz da sombra um meio³⁰, um espaço de passagem, favorável à circularidade, às sensações que emanam do corpo. Na escuridão, sem uma visibilidade que delineie sua figura, Jean deixa-se perder no mundo dos desejos carnis e de seus instintos assassinos. É necessário, portanto, romper seu traço constitutivo, deformá-lo, transformá-lo em sombra bidimensional integrada ao espaço pictórico, para que sua experiên-

30. Ainda que não a desenvolva plenamente, Aumont discute a sombra como meio, um espaço de potencialidade. Cf. AUMONT, Jacques. *Le montreur d'ombre: essai sur le cinéma*. Paris: Librairie Philosophique J.VRIN, 2012.

cia possa emergir sobre a imagem e pelo som. Por essas escolhas, Grandrieux tenta figurar o que não tem forma, revelar o contato entre o “eu” e o mundo, o interior e o exterior dos personagens. Cria-se a partir disso, como diz Steinberg a propósito da obra de Picasso, uma “ideia de corpo”³¹.

A sombra enquanto placa sobre a qual se dispersam as sensações dos personagens faz dela um elemento que existe para além de suas propriedades físicas. Sua permanência nos dois filmes de Grandrieux não se resume meramente à obstrução ou à deficiência local e relativa da luz sobre uma superfície, nem tampouco à sucessão do dia pela noite. Sua presença é uma qualidade imanente do conteúdo, do modo de figurar as experiências sensoriais do corpo. Ela assume, por conseguinte, uma autonomia dentro do universo ficcional. Observação similar faz George Simmel³² sobre a obra de Rembrandt, na qual considera que a luz e a sombra são produzidas nas e para as pinturas, reinando apenas dentro de seus limites, servindo diretamente às intenções do pintor, à criação de um estado psicológico, mais do que à correspondência com o mundo natural.

Além de agenciar o espaço de circularidade que evoca a materialidade da figura por meio de suas sensações, a escuridão de *Sombra* é o meio de obstruir o pleno acesso do espectador aos acontecimentos e à condição de *voyeur*. Como vimos, em *Les demoiselles d'Avignon* Picasso cria um expediente formal que conduz ao envolvimento espetatorial, seja pelas sugestões espaciais, seja pela impossibilidade da contemplação distanciada do nu – obstruindo a apreensão do corpo enquanto beleza formal e sem erotismo. Em *Sombra*, Grandrieux convoca a participação do espectador impossibilitando a total apreensão visual do que está em cena. Isso acontece não só pela escuridão, mas também pelos planos fechados e pela proximidade da câmera em relação às figuras, a ponto de não conseguir focalizá-las, transformando-as em manchas na imagem. Por fim, a movimentação às vezes brusca da câmera e do que é filmado distorce a imagem. O resultado dessas escolhas é que nas cenas de maior tensão, especialmente nos assassinatos, a falta de pontos de referência desorienta o espectador, impedindo que este assista a tudo passivamente. Como guia, torna-se necessário recorrer aos indícios sonoros, procurar a refletância mínima da luz sobre a epiderme das figuras e sobre o espaço. A figuração das sensações dos personagens

31. STEINBERG, Leo. Op. cit., p. 212.

32. Apud: MILNER, Max. *L'envers du visible: essai sur l'ombre*. Paris: Éditions du seuil, 2005.

vai de par com o estímulo ao engajamento sensorial do espectador. O distanciamento típico da quarta parede é flexibilizado pela sombra e pelos demais procedimentos que enumeramos. No lugar de projetar o espectador na pele dos personagens, criam-se condições formais que o envolvam, coloquem-no em hipotética presença dos corpos figurados, partilhando o mesmo manto da noite – afinal, estamos no cinema –, que tudo deve integrar e fundir.

Considerações finais

O modo com que Grandrieux conforma seu universo a partir da matéria negra, criando uma constante tensão entre a sublimação visual do corpo e sua presença sensorial na imagem é um traço constitutivo de seu cinema. Fazer da materialidade fílmica uma extensão da vida interior e das sensações da figura humana, porém, é um *topos* recorrente da vanguarda cinematográfica, pelo menos desde as décadas de 1910 e 1920, com Jean Epstein e Germaine Dulac. Nos anos 1960 e 1970, com o cinema de vanguarda norte-americano, porém, o suporte cinematográfico passa a ser uma extensão também da sexualidade do corpo, como nos filmes de Barbara Rubin, Andy Warhol, Carolee Schneemann, Stan Brakhage, entre outros. Um último aspecto correlato à materialidade da figura humana em Grandrieux ganha evidência quando cotejamos o que apresentamos até aqui com uma das obras deste período, *Fuses* (1965), de Schneemann.

Insatisfeita com *Cat's cradle* (1959), de Brakhage, em razão do que considerou um tratamento patriarcal de sua sexualidade e de sua vida afetiva com Jammes Tenney, Schneemann decide realizar um filme sobre sua relação com o marido. Seu objetivo era retratar a intimidade de um casal heterossexual igualitário, sem enregelá-lo dentro de formas idealizadas e normatizadas de gênero e sexualidade. Com um processo de filmagem e de edição que durou entre 1964 e 1967, *Fuses* é composto por cenas de Schneemann e James transando – exibindo, sem pudor, pênis, vagina, a penetração e o sexo oral – com planos do ambiente caseiro e de paisagens. O suporte pelicular é pintado, submetido a colagens, sobreimpressões, riscado, tingido e mergulhado em ácido. Como resultado, um acúmulo frenético de fragmentos de corpos, textura, cor e luz desfila pela imagem. As manchas cromáticas, a cintilação luminosa e as reações da película desintegram as figuras,

Apesar da noite: a
materialidade da figura
humana em Philippe
Grandrieux.

permitem que transcendam suas fronteiras e se fundem, entre si e com a própria imagem³³. A função da sombra em Grandrieux aqui é substituída pela intervenção sobre o celuloide, que funciona como extensão do fluxo sensorial e das demais trocas corporais do casal.

A tentativa de uma circularidade entre os corpos passa não apenas pela diluição figurativa em um mesmo tecido imagético. Segundo Ara Osterweil, Schneemann realiza uma edição pautada em equivalências, em escolhas aparentemente banais, por exemplo: ao mostrar a genitália masculina, sucedê-la ou sobrepô-la à feminina, e vice-versa. Tal reciprocidade se aplica também ao sexo oral e à dinâmica do casal, de um modo geral, pois tudo implica a presença de Schneemann e Tenney, impedindo que um corpo se priorize sobre o outro. São opções que a princípio poderiam sufocar o filme dentro de uma estrutura rígida, formatada, mas essa possível sistematicidade perde-se no frenesi visual, ainda que seu efeito de horizontalidade seja mantido. Por fim, com o mesmo espírito, Schneemann desafia o tabu de filmar a frontalidade do órgão masculino, que aparece por diferentes ângulos e em diferentes estados de intumescência. “O prazer extrapola os limites do quadro. Não se pode falar em submissão ou objetificação quando amantes dissolvem tão completa e generosamente as fronteiras entre si”³⁴.

Fuses e *Sombra*, não é difícil reparar, trabalham dentro de regimes distintos de representação. Grosso modo, o primeiro é mais documental, lida com a deterioração do suporte pelicular e, em certa medida, com a frontalidade da relação sexual; o outro é ficcional, com a modulação plástica respeitando a integridade do suporte imagético, associando a sensualidade das figuras ao sexo e, ao mesmo tempo, a sua impossibilidade. Diferenças à parte, ambos partilham do desejo de transformar a imagem em extensão das sensações que os corpos em cena experimentam. Pensando essa correspondência e frente à proposta de Schneemann de transformar a carne em elemento de igualdade, de permuta e integração, torna-se mais transparente o que anteriormente salientamos sobre a distinção de gênero em *Sombra*. O negrume pictórico que situa os corpos dentro de um ambiente de parcial diluição imagética das formas, favorável à circularidade sensorial, não é suficiente para dissipar a lacuna que os distingue. A clivagem de gênero já mencionada, entre a figura umbrátil de Jean e a carnalidade objetificadora das mulheres, é indício de uma fratura

33. A descrição das operações materiais e dos seus resultados sobre a película foi retirada de OSTERWEIL, Ara. **Flesh cinema: the corporeal turn in American avant-garde film**. Manchester: Manchester University Press, 2014.

34. Idem, p. 161.

maior. *Sombra* desconhece a sugestão de presença sem a agressão ao corpo, afastando qualquer possibilidade de comunhão ou igualdade entre os seres. Possível via para essa integração, o sexo, que a todo instante ameaça irromper, é amiúde obstruído e substituído pela violência. Quando consumado, entre Jean e Claire, ao final do filme, na ressaca de todas as angústias que o precedem, perde-se na mecanicidade do ato. No que concerne à figura humana, comparado à vitalidade de *Fuses*, há algo de terrífico em *Sombra*. Não é só a forma visual que está ameaçada, ainda que compensada pela sensação. Ali, fazer-se presente só é possível a partir de uma série de privações: a do espaço, pelo negrume; a do Outro, pela incomunicabilidade; a do prazer, pela castração sexual; a da vida, pelo temor e pela proximidade da morte.

Artigo recebido em
30 de novembro de 2016.



O ecossistema criativo de Otoni Mesquita.

The creative ecosystem of Otoni Mesquita.

palavras-chave:

ecossistemas comunicacionais;
arte; audiovisual; Amazônia;
Otoni Mesquita

O artigo propõe uma leitura ecossistêmica comunicacional sobre aspectos da obra do artista visual amazonense Otoni Mesquita, com destaque para seus vídeos experimentais. A perspectiva metodológica segue preceitos do Pensamento Complexo e Sistêmico. A investigação sugere que o fluxo comunicacional que emerge da criatividade e postura ética do artista, impulsiona percepções sobre processos de experimentação na arte contemporânea e reflexões acerca de sustentabilidade na Amazônia.

keywords:

communicational ecosystems;
art; video; Amazon;
Otoni Mesquita

This paper proposes an ecosystem reading on aspects of the visual artist's collection Otoni Mesquita, highlighting experimental videos. The methodological approach follows the precepts of the Paradigm of Complexity. Research suggests that semiosis communicative course, emerging creativity and ethical artist provides insights mainly on developments on creative processes in contemporary art and reflections on the Amazon.

* Universidade Federal do
Amazonas [UFAM].

Introdução

O artigo explora aspectos do contexto criativo-comunicacional que envolve a vida e a obra do artista visual amazonense Otoni Mesquita, destacando uma de suas facetas menos conhecidas: a produção audiovisual. Buscamos uma compreensão ecossistêmica ao refletir sobre desdobramentos do universo imagético otoniano, partindo contextualmente da principal temática do trabalho intitulado *Ciclos do Eldorado*, em que o artista delinea uma visão particular sobre a Amazônia.

Otoni Mesquita interage com um repertório multi-expressivo de linguagens artísticas, tais como pintura, escultura, gravura, instalação, ensaio literário, performance, teatro e audiovisual. A essa dinâmica rede de manifestações artísticas e comunicativas, que se configura como um ecossistema comunicacional, denominamos *ramagens otonianas*. Consequentemente, por entre essas ramagens, florescem o que chamamos de suas *experimentações audiovisuais*, interpretados por nós como ideias-imagens-reverberantes em transmutação, ressoando inúmeros discursos e experimentações estéticas.

Nossa investigação é orientada por novos paradigmas da ciência, estabelecidos pelo Pensamento Complexo e com base no filósofo Edgar Morin¹, que propõem a construção de um conhecimento compreensivo e a defesa de um processo auto-eco-organizador, sempre em transformação, devido às dimensões sensíveis e cognitivas que organizam e desorganizam a consciência sobre o que nos rodeia. Um circuito em movimento ativando inter-relações entre os sistemas da vida. Segundo o autor, o pensamento complexo é ecológico porque não separa a dimensão humana (biológica, psíquica, espiritual) da relação com seus ambientes (social, cultural, econômico, político, natural etc.). Portanto, o “sentido dialógico do princípio hologramático”², defendido por Morin, é uma associação de complementaridades, concorrências e antagonismos, em constantes divergências e conciliações provisórias.

Sendo assim, nos guiamos pela perspectiva teórico-metodológica, inter e transdisciplinar, dos Ecossistemas Comunicacionais, proposta pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade Federal do Amazonas, em consonância com princípios e pensadores que acreditam em uma reforma de ordem epistemológica e prática do fazer científico, compreendendo que há “inter-relações e interdependências entre os fenômenos físicos, biológicos, psicológicos, sociais e culturais”³.

1. Cf. MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

2. Ibidem, p. 56.

3. MONTEIRO, Gilson Vieira; ABBUD, Maria Emília de Oliveira Pereira; PEREIRA, Mirna Feitosa (orgs.). **Estudos e perspectivas dos ecossistemas na comunicação**. Manaus: Edua/Ufam, 2012, p. 09.

4. Cf. CAPRA, Fritjof. **Teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos**.

São Paulo: Cultrix, 2006, p. 259.

5. CAPRA, Fritjof. **As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável**. São Paulo: Cultrix, 2002.

6. AMARAL, Adriana; NATAL, Geórgia; VIANA, Luciana. Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital. In: **Revista Sessões do Imaginário**. Porto Alegre, v. 2, n. 20, p. 34-40, dez. 2008.

Essa visão transcende as atuais fronteiras disciplinares e conceituais (...). Não existe no presente momento, uma estrutura bem estabelecida, conceitual ou institucional, que acomode a formulação do novo paradigma, mas as linhas mestras de tal estrutura já estão sendo formuladas por muitos indivíduos, comunidades e organizações que estão desenvolvendo novas formas de pensamentos e que se estabelecem com novos princípios.⁴

Na visão do físico teórico e escritor Fritjof Capra⁵ o maior desafio é mudar a maneira de pensar a ciência, descortinando uma nova visão da realidade e ultrapassando as noções mecanicistas e reducionistas, que ainda guiam muitas teorias ancoradas no pensamento cartesiano-newtoniano. Segundo o autor, o pensamento ecológico (que para ele é sinônimo de sistêmico e, portanto, para nós, ecossistêmico) não percebe os elementos de forma isolada, nem os segmenta ou padroniza. Para compreendê-los faz relações por interdependências contextuais com variados níveis de complexidade e incertezas. É uma perspectiva intrinsecamente dinâmica, capaz de aliar o conhecimento racional com a intuição da natureza não linear do ambiente.

Pelo fato de nos concentrarmos em torno da obra de um artista que busca inspiração nas multiplicidades da Amazônia e a representa por diferentes ângulos e suportes, procuramos inter-relacionar estéticas e linguagens artísticas com aspectos históricos, humanos, ambientais, socioculturais e tecnológicos, a fim de apresentarmos uma possibilidade de leitura sobre o fenômeno.

Além da pesquisa bibliográfica, para a fundamentação teórico-conceitual, foi realizado um estudo de campo virtual, fundamentado na netnografia⁶, para compreender processos criativos-comunicacionais do artista por meio de seu acervo na *web*.

A netnografia, como transposição virtual das formas de pesquisa face a face e similares, apresenta vantagens explícitas tais como consumir menos tempo, ser menos dispendiosa e menos subjetiva, além de menos invasiva já que pode se comportar como uma janela ao olhar do pesquisador sobre comportamentos naturais de uma comunidade durante seu funcionamento, fora de um espaço fabricado para pesquisa, sem que este interfira diretamente no processo como participante fisicamente presente. Por outro lado, ela perde em termos de gestual e de contato presencial off-line que podem revelar nuances obnubiladas pelo texto escrito, emoticons, etc.⁷

7. Idem, p. 36.

Como aporte metodológico para leitura e análise das mensagens visuais, principalmente acerca da imagética audiovisual criada por Otoni Mesquita, nos embasamos na ideia de Iluska Coutinho⁸, que propõe traduzir códigos de linguagens artísticas mediante uma interpretação que não seja meramente perceptiva e descritiva de aspectos técnicos, comunicacionais e artísticos, mas transcodifique o que é apreendido pelos sentidos, ao relacionar as circunstâncias onde seus componentes se inserem e se estabelecem imageticamente. Já que não significam por si, enquanto imagens que são, mas dentro de contextos de representação. A complexa simultaneidade de elementos que as peças audiovisuais apresentam, objetiva e subliminarmente, assumindo seu lugar entre expressão e comunicação, pode gerar interpretações de maneiras diferenciadas.

Portanto, para estabelecermos relações e interpretações sobre a produção audiovisual de Otoni Mesquita foi necessário caracterizar aspectos do conjunto de sua obra. Nos aproximamos desse amplo panorama, a partir de noções contextuais de sua vida e arte ou “vidarte”, salientando que o trabalho do artista representa a realidade local e repercute inquietações universais. Um corpo que é catalizador de ideias e ignição comunicacional.

Para Christine Greiner⁹ o corpo não é apenas um recipiente e transmissor de informações, mas um organismo transformador em constante evolução pela contaminação entre o fluxo informacional que percorre seu contexto sensitivo interno e externo. As experiências decorrentes dessas relações geram comunicação, percepção e relação. A autora propõe pensar o corpo como um sistema complexo e interativo e não apenas como um instrumento, com um lado biológico e outro cultural, ou material e mental. O corpo muda cada vez que percebe o mundo, despertando metáforas mutantes que geram novas ações, caracterizando um “corpo artista”. Isso porque o corpo é provido de uma dramaturgia que dá sentido e coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente, “organizando-se como processos latentes de comunicação”¹⁰.

Nesse sentido, procuramos compreender Otoni Mesquita analisando seus arquivos de criação contemplando a diversidade de manifestações artísticas, as *ramagens otonianas*. Pois, além de indicarem aspectos de seu processo artístico e experimentações imagéticas, trazem um forte discurso político, de caráter étnico, social e ambiental. Procuramos mapear como se configuram essas ramificações, ao discutirmos

8. COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (org.). **Métodos e técnicas da pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2008.

9. Cf. GREINER, Christine. **O corpo, pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

10. Ibidem, p. 73.

seus fluxos, nas inter-relações e interdependências entre linguagens artísticas e seus entrelaçamentos com o ambiente que as envolve e outros sistemas. Tal procedimento foi necessário para criar um contexto-conceitual a fim de prosseguirmos na segunda fase da investigação, voltada aos vídeos criados pelo artista.

Artes visuais no Amazonas: um breve contexto

As pesquisas sobre artes visuais no Amazonas ainda são escassas e os registros sobre manifestações culturais e expressões artísticas, pela historiografia tradicional, em geral, remontam concepções ideológicas, sociais, geográficas, urbanísticas, políticas e econômicas centradas em aspectos que atendem aos interesses das “forças dominantes”. Desse modo, um amálgama de manifestações e criações, ao serem marginalizadas pelo discurso do “poder instituído”, foram esquecidas¹¹.

Segundo a historiadora Luciane Páscoa¹² as informações de registros sobre a produção de artes visuais no Amazonas, especialmente relacionados à fotografia, à pintura, à escultura e à decoração, surgiram por volta de 1850, a partir da repercussão do trabalho de fotógrafos e pintores decorativos, oriundos da Europa e do Rio de Janeiro, impulsionados pelo poder econômico da região, durante Ciclo da Borracha. Esses artistas tinham a incumbência de imprimir às residências e prédios públicos (entre eles o Teatro Amazonas) a estética europeia. Conforme a autora, destacam-se nomes como Arturo Luciani (pintor), Enrico Quarini (escultor), Georg August Hübner (fotógrafo), Crispim do Amaral (decorador) e ainda Fernando Machado, Aurélio de Figueiredo e Antônio Parreiras (especializados em pinturas históricas, paisagens e retratos).

O primeiro pintor amazonense de renome nacional e internacional foi Manoel Santiago, que estudou no Rio de Janeiro e em Paris e que adotou um estilo impressionista. O período das duas Guerras Mundiais e o fim do Ciclo da Borracha influenciaram na redução das atividades artísticas em Manaus, mas a partir dos anos de 1950 começou a despontar o trabalho de Branco Silva (retratista), Moacir Andrade (expressionista), Álvaro Páscoa (gravurista) e Óscar Ramos (construtivista).

Entre as décadas de 1960 e 1970 o Clube da Madrugada foi o movimento cultural de maior efervescência no Amazonas, influenciado por movimentos de vanguarda e contestação social. Formado por artistas plásticos, poetas, cineastas, músicos e intelectuais que busca-

11. Cf. FREITAS, Ítala Clay de Oliveira. **Tramas comunicativas da cultura: a dança no jornalismo impresso em Manaus (1980-2000)**. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

12. Cf. PÁSCOA, Luciane. **As artes plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada**. Manaus: Valer, 2011.

vam divulgar novos talentos e incentivar a produção de seus integrantes, promovendo exposições, conferências, publicações literárias, festivais de cinema e programas de rádio. O movimento tinha um caráter “anárquico libertário” no intuito de incentivar as expressões culturais regionais e criticar a supervalorização dada aos modelos culturais importados.

A partir das ideias difundidas pelo Clube da Madrugada, o cenário artístico em Manaus ganhou mobilidade e originalidade. Surgiram nomes reconhecidos nacional e internacionalmente como Zeca Nazaré (artista gráfico), Van Pereira (ilustrador) e Hahnemann Bacelar (expressionista). Outro artista marcante é Roberto Evangelista, que contribuiu para o panorama artístico amazonense contemporâneo com suas criações experimentais de arte conceitual e videoinstalação, participando de eventos importantes como a Bienal de São Paulo, além de exposições nos Estados Unidos e na Europa.

É nesse contexto que o trabalho de Otoni Mesquita emerge, em meados da década de 1970, recebendo influências tanto de reminiscências da opulência de Belle Époque manauara quanto das tradições da cultura cabocla e ribeirinha, do ímpeto transgressor de artistas locais, além de múltiplas referências externas, como Cildo Meireles, Antônio Henrique do Amaral, Lygia Pape, Arthur Bispo do Rosário, Paulo Bruscky e Peter Greenaway.

Ramagens otonianas: um ecossistema criativo-comunicacional

Ramagens otonianas é a expressão poética que criamos para simbolizar a busca de uma compreensão ecossistêmica no tocante à “vidarte” de Otoni Mesquita. Podemos vislumbrar algumas imagens para ilustrar essa ideia, a exemplo do crescimento de uma planta, desde a semente, suas raízes, galhos, folhas, frutos e brotações; ou de uma rede neural provocando sinapses em cadeia; ou da contínua construção de uma teia, com interconexões para novas relações e significados. Um ecossistema comunicacional.

São ramificações que fluem a partir de um corpo-artista. Inquieto, original e criativo, que exerce sua expressividade com base em memórias, questionamentos, sonhos, técnicas, experimentações, relações interpessoais, perturbações, influências visuais, que se mesclam na transfiguração de uma estética ético-político-imagética, articulada num sistema sociocultural e ambiental, ecoando inquietações tanto

peçoais quanto universais. Um processo que implementa dinâmicas combinações, pela ampla gama de atividades desenvolvidas pelo artista visual que também é historiador, jornalista, contista, ilustrador, educador social, professor universitário, performer e um cidadão crítico que persegue ideais de sustentabilidade.

Essas ramagens hibridizam-se e entrelaçam-se por diferentes linguagens artísticas. Embora Otoni Mesquita seja mais conhecido por suas pinturas, gravuras, esculturas e instalações, também revela-se em outras vertentes expressivas, como a poesia, a performance, a atuação teatral e a produção de vídeos. Há mais de três décadas propõe experimentações audiovisuais, as quais se tornaram mais frequentes nos últimos anos, devido às facilidades dos recursos tecnológicos que permitem gravar, editar e exibir filmes com equipamentos caseiros.

Por essas peculiaridades, acreditamos que Otoni Mesquita seja um dos artistas mais instigantes no cenário cultural amazonense contemporâneo, destacando-se tanto por sua postura crítica em relação à sociedade, quanto pela criativa plasticidade do universo alegórico que representa em suas criações, voltadas principalmente à natureza e aos mitos amazônicos.

Esse breve relato sobre Otoni Mesquita e a explanação que faremos a seguir tem base na netnografia realizada no perfil do artista no Facebook, que além de apresentar material de arquivo sobre suas criações, traz entrevistas concedidas a jornais e emissoras de TV, o que possibilitou extrair depoimentos e impressões para análise e interpretação do seu processo de criação. Portanto, temos consciência que observamos um recorte comunicacional por uma configuração digital, inclusive, com filtros e escolhas do próprio artista nas decisões de postagens, e não os objetos-sujeitos em si, concebidos e caracterizados em outros contextos, passíveis a outros desdobramentos, subjetividades e textualidades múltiplas.

A opção por trabalhar apenas com os registros na rede social do artista se deve às inúmeras possibilidades de se pensar a ideia de “Arquivos de Criação”, proposta por Cecília Salles¹³. Pelo museu virtual captamos um recorte dado pelo artista sobre sua obra e suas transformações, o que nos permite conhecer tanto seu processo de experimentação quanto de armazenamento. A internet, segundo Salles, pela mobilidade do ambiente online, expande as possibilidades de discutir a curadoria de processos criativos ou redes de criação. Pois,

13. SALLES, Cecília Almeida.
**Arquivos de criação: arte
e curadoria.** São Paulo:
FAPESP/Ed. Horizonte, 2010.

pelas dinâmicas interações proporcionadas na *web*, é possível estimular bancos de dados, gerar curadorias, exposições virtuais e novos conceitos, “com a possibilidade de estarem sempre em expansão”¹⁴.

Por isso, antes de pincelarmos considerações sobre aspectos estéticos e de conteúdo em vídeos de Otoni Mesquita é preciso que tenhamos uma breve noção sobre sua obra artística e motivações criativas. É importante reforçarmos que a análise do trabalho de um artista tão multifacetado é uma tarefa complexa. Neste estudo, não temos a intenção de abarcar tamanha dimensão e, por isso, vamos apenas pontuar algumas características.

Otoni Mesquita nasceu no município de Autazes (AM), em 1953. Mudou-se para Manaus com pouco mais de um ano de idade e teve uma infância marcada pelo exercício livre e criativo de desenhar e pintar. Por isso, acredita que a arte esteja intrínseca desde sempre em sua vida, fazendo parte de um processo tão natural quanto respirar, beber, caminhar e falar. Para Otoni “a arte é uma expressão que independe de vontade, é incandescente”, como definiu o próprio artista em entrevista à jornalista e atriz Norma Araújo, no programa Via de Regra, dirigido pelo cineasta Roberto Kahane, em 1994, no período da exposição “Fragmentos, bichos e personas”, no Centro Cultural Chaminé, em Manaus, e postada no dia 23 de dezembro de 2014, em sua página no Facebook.

Começou a atuar profissionalmente como artista plástico em 1975, após participar de um curso livre promovido pela Pinacoteca do Estado do Amazonas, numa época em que ainda não havia um curso universitário de artes em Manaus. Por isso, primeiramente, graduou-se em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal do Amazonas (1979), por acreditar que o curso era o que mais se aproximava das artes. Depois de formado seguiu para o Rio de Janeiro, onde graduou-se em Belas Artes (Gravura), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1983). Prosseguiu seus estudos acadêmicos e obteve o título de mestre em Artes Visuais (1991) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e de doutor em História Social (2005) pela Universidade Federal Fluminense. Em 1994, passou a fazer parte do quadro de professores do Departamento de Artes da Universidade Federal do Amazonas e posteriormente também integrou-se ao grupo de pesquisadores do Núcleo de Antropologia Visual da UFAM, voltado à pesquisas sobre cinema na Amazônia.

Seu currículo conta com a participação em mais de cem exposições coletivas e individuais, no Brasil, países da América do

14. Ibidem, p. 218.

Sul e Estados Unidos, inclusive, com a obtenção de prêmios em Salões de Arte. Além de ter publicado dois livros sobre história e arquitetura de Manaus, também atuou na gestão pública, no cargo de Coordenador do Patrimônio Histórico da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas.

Otoni Mesquita é movido pela vontade de externar sentimentos e se considera um “romântico”, não no sentido sentimentalista, mas “pela eterna busca de ideais”, como salienta em várias entrevistas disponíveis em seu arquivo. Não gosta de ser enquadrado em nenhuma corrente estética, mas assume uma grande influência do surrealismo, com tendências antropológicas e arqueológicas de cunho amazônico, por ser fascinado pelo ambiente que o cerca, desenvolvendo obras em variados suportes, gêneros e materiais.

O artista diz que traz em sua arte o somatório de experiências da infância, da imaginação, de inquietações, do repertório de leituras, de aprimoramento técnico, das viagens por diversos países, dos museus que conheceu, do comportamento e das expressões de pessoas, do que observa nos detalhes da arquitetura urbana e das paisagens naturais da Amazônia.

Sendo assim, quando contemplamos seus trabalhos, percebemos que em muitas de suas telas há estruturas que lembram catedrais ou templos de cidades perdidas, painéis com cenas de natureza, gravuras com grafismos que remetem a pinturas indígenas, desenhos de seres que são meio bicho e meio gente, esculturas que sugerem artefatos de civilizações antigas e a montagem de instalações onde todos esses elementos se conjugam. Quanto ao significado desse universo representativo, nem mesmo o artista sabe explicar, pois alega ser movido por forças inconscientes e prefere que cada espectador tenha a própria interpretação sobre suas obras. No entanto, acredita que em seu ímpeto expressivo também haja uma atitude consciente que é a busca pela harmonia entre o homem e a natureza.

Por isso, desde o início de sua carreira artística tem preferência por trabalhar com materiais recicláveis, como papel e papelão, além de objetos que encontra no quintal de casa e em suas andanças pelas ruas, recolhendo, reaproveitando e transformando o que o ambiente oferece, como ossos e espinhas de peixes, terra, troncos de madeira, galhos, folhas, raízes, fibras e penas. Para o artista esses materiais carregam histórias, têm impressa uma força que não há nos materiais comprados em lojas e proporcionam uma experimentação plástica mais desafiadora.

A criação na arte tem uma relação direta do artista com seu ambiente e seu tempo, mas também se organiza por memórias, num percurso labiríntico que segue e deixa rastros. Muitas vezes, numa lógica de incertezas e também intervenções do acaso, o artista cria contextos para a leitura das obras. Esse processo complexo, pode ser expresso num amálgama de linguagens, uma trama de ideias, reminiscências, matérias-primas, objetos, formas, suportes, sentidos, espaços, impressões, sensações táteis, afetividades, sonoridades, aromas, que fazem do ato de criação um processo comunicativo e conectivo que, conforme Cecília Salles, pode ser observado sob o ponto de vista de seus aspectos sociais, culturais e também subjetivos.

A obra em construção, carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, que faz parte de complexas redes culturais, na medida em que se insere na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade em geral. O aspecto comunicativo do processo de criação envolve também uma grande diversidade de diálogos de natureza inter e intrapessoais: do artista com ele mesmo, com a obra em processo, com futuros receptores e com a crítica.¹⁵

15. Ibidem, p. 89.

Em 2015, Otoni Mesquita completou quatro décadas de uma diversificada trajetória artística, portanto, seria inviável expor seu legado em um artigo. Como estratégia, buscamos identificar, no arca-bouço de sua carreira, alguns traços ou facetas recorrentes. Encontramos esses indícios sintetizados em *Ciclos do Eldorado*, que não compreende uma fase específica da obra de Otoni Mesquita, mas é um tema recorrente de seu percurso criativo, sobre o qual interpreta e representa a Amazônia.

A escolha deste recorte metodológico é baseado na ideia de *estética da continuidade*, que Cecilia Salles compreende como um ideal perseguido pelo artista, para o qual não é possível precisar o ponto de origem, mas pode ser reflexo de indagações complexas que ao longo do tempo vão ganhando diferentes narrativas, com desdobramentos que podem ser inesgotáveis, pois o conjunto da obra de um artista também pode ser interpretado como o encadeamento de processos de transformação.

Desse modo, podemos dizer que a concepção e execução de uma obra de arte se dá no estabelecimento de relações e interdependên-

cias, numa permanente rede em construção, como um ecossistema comunicacional. Os processos que envolvem a criação, por mais que possam ter explicações racionais, são extremamente subjetivos e individuais, sendo assim, imagens, sons, temáticas, sensações, lembranças e quaisquer outras possibilidades sensoriais e expressivas, codificadas em obras artísticas, podem ser ressignificadas ou modificadas em diferentes momentos e contextos vivenciados pelo artista, sem que se percam da sua gênese conceitual.

As tendências do percurso podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional, indicando a possibilidade de determinados eventos ocorrerem. Nesse espaço de tendências vagas está o projeto poético do artista, princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador como um todo.¹⁶

16. Ibidem, p. 46.

A sustentabilidade artística na reverberação de (((eco)))poiesis

Eco, em acústica, é reflexão sonora. A reverberação de um som, que se propaga... Eco, na ecologia, do grego *oikos*, é casa, e ecossistema é a casa em que se vive. *Poiesis*, também do grego, é criação e inspirou os biofilósofos Francisco Varela e Humberto Maturana¹⁷, na ideia de *autopoesis* ou *autopoiese* (autocriação), um conceito teórico científico que se insere nas esferas bio-ético-culturais por ressaltar as dinâmicas internas dos seres vivos e sua interação com o meio onde vivem. Sendo assim, para a arte de Otoni Mesquita, em livre abstração metafórica, dizemos que (((eco)))poiesis são as ideias que ressoam de um artista que cria e recria seu repertório imagético nas relações entre o humano, o social, o ambiental e acoplamentos tecnológicos, a partir das trocas de significados em que todos esses sistemas estão implicados. Dessa maneira, estabelece um conjunto relacional de linguagens e expressões artísticas que também são fenômenos ou objetos comunicacionais, passíveis de serem estudados e compreendidos em suas articulações e produção de sentidos

Otoni, cidadão amazonense, artista, historiador, educador, comunicador... Em todas essas atividades o seu discurso é ecológico. Vamos isso, entre outras atitudes, quando: aponta o problema do lixo nas ruas por onde passa; contesta a derrubada de árvores para construção de um estacionamento; cria instalações chamando a atenção para a

17. MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano**. Campinas: Psy II, 1995.

extinção de espécies; puxa os fios da história para evidenciar causas de problemas atuais; estimula a liberdade criativa em seus alunos na universidade; conversa com os visitantes de suas exposições; se insere nas comunidades onde ministra oficinas; critica o sistema econômico e político. Todas essas situações, ficam evidentes em suas postagens diárias na internet, como um crítico feroz do comportamento “insustentável” da sociedade e também em suas entrevistas nos meios de comunicação tradicionais da mídia.

Mas o que é sustentável? Para Fritjof Capra é importante não perder o senso de que todas as ações precisam atender as necessidades do presente sem comprometer as necessidades futuras, pois a sustentabilidade é a capacidade intrínseca de sustentar a vida de forma equilibrada. A arte de Otoni Mesquita também propõe isto, como se pode perceber em *Ciclos do Eldorado*, em suas ramagens e suas experimentações audiovisuais. Desse modo, para a discussão que se segue, faremos um breve relato em torno das três exposições que marcam os *Ciclos do Eldorado*.

Ciclos do Eldorado: a grande narrativa do artista

As três mostras artísticas envolvendo o tema *Ciclos do Eldorado* provocaram inúmeros questionamentos sobre o processo de colonização e ocupação da Amazônia, reforçando ponderações sobre suas consequências. O encadeamento cíclico propõe reflexões críticas sobre a supressão de culturas ancestrais a partir da disseminação e manutenção da ideologia etnocêntrica europeia que perdura até os dias atuais.

Nas exposições transitam manifestações de diferentes linguagens desenvolvidas pelo artista, como pintura, gravura, instalação, indumentária, vídeo e performance. O material não foi observado *in loco*. Como já foi explicado, optamos por acompanhar os registros feitos no museu virtual intitulado Memória da Exposição que o artista mantém em sua página no Facebook, com o portfólio fotográfico das mostras realizadas, informações técnicas, material de divulgação, críticas e resenhas, atividades extensivas à comunidade e experiências de bastidores, reunindo 442 postagens¹⁸.

Além de questões históricas e étnicas, as indagações do artista expuseram feridas sociais, ambientais e políticas sobretudo, destacando o perigo da devastação da floresta em nome de um suposto desenvolvimento econômico. Como metáfora poética, plantas foram pintadas com

18. O álbum foi criado em 26 de janeiro de 2012, mas tem uma dinâmica contínua, pois acompanha o trajeto criativo do artista voltado a recorrente temática dos Ciclos do Eldorado, portanto, o número referenciado de 442 postagens corresponde ao final do período de observação realizado para este estudo, em 12 de agosto de 2016.

tinta dourada, compondo instalações, para simbolizar que a verdadeira riqueza é a diversidade da floresta Amazônica e não o ouro da mitológica cidade perdida, que aguçou a ganância dos exploradores europeus a partir do século XVI. Obviamente, a Amazônia continua excitando ambições mundiais, mas agora com outros interesses.

“Em busca do Eldorado” (2007) foi a primeira exposição sobre o tema, mas apresentou reflexões e releituras visuais de criações do artista desde 1984, sendo realizada no Atelier Vila Venturosa, no Rio de Janeiro. Nessa fase Otoni trabalhou uma série de gravuras feitas em metal com imagens que remetiam a referências da cultura pré-colombiana e uma pesquisa cromática no intuito de criar uma tonalidade de dourado que não fosse apenas material, mas traduzisse uma atmosfera sensorial do *Eldorado*. Algumas pinturas eram elaborações alegóricas sobre templos na floresta, mas que também sugeriam o aspecto de grandes catedrais de cidades europeias, fazendo uma analogia das riquezas minerais que eram levadas da Amazônia, evidenciando o processo violento que dizimou milhares de indígenas. Há também a presença das *personas*, pinturas de figuras híbridas compostas por formas humanas, animais e míticas, com inspiração em grafismos da etnia Carajá e indumentárias da etnia Ticuna, e que seriam a interpretação do artista para o que ele chama “sincretismo amazônico”.

“Achados do Eldorado” (2012-2014) foi a segunda exposição sobre o tema e percorreu três cidades brasileiras (Manaus, Belém e Rio). Permitiu a ampliação da experimentação visual com papel reciclado, relevos, arte digital, pintura, a coleta de vários tipos de terra, pedras e também materiais vegetais, como folhas, galhos e raízes. Estabelecendo uma espécie de jogo, no qual buscava enxergar nas andanças cotidianas ou em passeios na floresta e nas margens dos rios objetos e materiais que poderiam ser achados de uma civilização perdida, e a partir desses fragmentos criar instalações. Primeiramente, o trabalho foi exposto na Galeria de Arte do Sesc Amazonas, em Manaus, em 2012, e no ano seguinte agregou outros elementos e foi exposta no 32º Salão de Arte do Pará, no Museu Emílio Goeldi, em Belém (2013). Uma das peças dessa exposição, *Oferendas da Floresta*, foi apresentada na exposição “Amazônia Ciclo de Modernidade”, no Palácio da Justiça, em Manaus (2014), e no mesmo ano integrou a exposição “Pororoca”, no MAR, Museu de Arte do Rio, sendo adquirida para o acervo deste.

“Ciclos do Eldorado” (2015-2016), terceira exposição da temática, marcou os 40 anos de trajetória artística de Otoni Mesquita, fazendo um resgate dos trabalhos progressos. Ficou em cartaz no Museu Amazônico, em Manaus, de dezembro de 2015 até fevereiro de 2016, sendo ainda mais conceitual comparada as anteriores, reforçando o discurso crítico e reflexivo sobre o futuro do planeta, tratando de questões como o aquecimento global, o problema da água, a poluição a ocupação desordenada das cidades e o desmatamento das florestas, sobretudo da Amazônia. Na abertura do evento, as *personas* da primeira exposição transformaram-se em personagens “reais” numa performance interativa junto ao público. A exposição apresentou treze instalações, com o intuito de promover uma reflexão e possível discussão sobre aspectos ambientais e políticos que afetam o cotidiano da sociedade, especialmente a amazonense. Destacando-se: *Buscas e achados*, composta por gravuras e papeis tratados com técnicas mistas. *Oferendas saqueadas*, com ídolos dourados, cédulas de dinheiro, moedas e um altar, simbolizando o capitalismo e o apagamento das culturas ancestrais e seus símbolos. *Seres do rio de água doce*, enfatizando o problema da água. *Minha terra tem palmeiras*, *Tapetes da floresta* e *Construção do deserto*, elaboradas com diversos materiais orgânicos, tratam diretamente de questões da degradação ambiental e o superaquecimento global. Em *Ciclo gastronômico*, elaborada com farinha, frutos, folhas, sementes e outros produtos naturais, o artista ironizou a apropriação da culinária regional em modismos da alta gastronomia. E em *Promessas de futuro* expressa as incertezas sobre o que virá pela frente em nossa sociedade, entre possibilidades sustentáveis e atitudes marcadas pela ignorância ecológica.

Essa breve descrição é para apontar que a postura do artista torna-se uma atitude ecológica-ética-estética, um manifesto *ecopoiético*, no sentido de criação e autocriação, gerando transformações constantes na sua interação com o meio, por um fluxo criativo-comunicacional, expressando ideias que vão da reivindicação política ao sentimento de amor à natureza e à urgência por princípios sociais sustentáveis.

Desse modo, ao envolver diversas linguagens artísticas reconfiguradas no tempo e no espaço, o caráter cíclico de sua abordagem temática também pode ser interpretada como signos em transformação. Por exemplo: numa determinada exposição, o artista exibe uma gravura em meio a outros objetos e em outra exposição tal gravura passa a ser digitalizada e animada, reconfigurando-se em vídeoarte; galhos, folhas, pedras e cara-

cóis podem servir como elementos de uma instalação e em outro momento tornam-se composições numa fotografia; ou ainda, tecidos pintados com grafismos e vistos como faixas em uma ocasião, podem transformar-se em indumentária para uma performance e assim sucessivamente.

Podemos dizer que *Ciclos do Eldorado* nos mapeia trajetórias ecossistêmicas, configurando e reconfigurando imaginários, por meio de memórias e metamorfoses, construindo novas cartografias sógnicas, numa transformação contínua no fluxo comunicativo, com suas inter-relações e interdependências, pois o processo de criação de Otoni Mesquita é caracterizado pela constante metamorfose e ressignificação de imagens.

As diferentes tendências e linguagens orbitam no mesmo campo gravitacional, o que dá uma espécie de unicidade ou identidade harmônica na elaboração de um ideal artístico ou o projeto poético, que por sua vez é influenciado por princípios éticos e estéticos, além de se manifestar num forte discurso ecológico, reforçando sua postura política crítica em relação ao processo histórico e suas reverberações na sociedade contemporânea. Esse processo é cíclico e em constante transformação, nunca se completa.

Portanto, visto por um ângulo mais aberto, a semiose do transcurso comunicativo que emerge da criatividade e postura ética de Otoni Mesquita, impulsiona inúmeras percepções e desdobramentos sobre processos socioculturais e ecológicos, reverberando ideias e imagens polêmicas, e fazendo arte para a transformação social e política, deixando inúmeras reflexões sobre o futuro da Amazônia e da humanidade.

VideOtoni

O caráter comunicacional da “vidarte” de Otoni Mesquita, um corpo-artista com raízes subliminares e ambiências relacionais, também se desdobra em manifestações do cotidiano, como nas redes sociais da internet, especialmente no Facebook, utilizado pelo artista como um jornal virtual ou um mosaico de ideias e reflexões. Assuntos que se conectam com os questionamentos expressados em *Ciclos do Eldorado*, evidenciando sua postura crítica, no intuito de chamar a atenção sobre manifestações artísticas, a transformação do espaço e a destruição da natureza.

No caso da internet, a mesma atmosfera “tempestuosa” criada em torno de suas manifestações artísticas se mantém no contexto cibernético. Ou seja, além da transmissão de informações, ideias e visu-

alidades, há um fascinante refluxo estético no compartilhamento de sentidos, com dinâmicas e ressonâncias que variam conforme as sistêmicas envolvidas.

A comunicação e a arte na era digital ou da “convergência”, seguindo a ideia de Henry Jenkins, vêm provocando rupturas sociais e influenciando novas relações culturais, conforme Pollyana Ferrari¹⁹, pesquisadora em Comunicação Digital. A autora acredita que a hipermídia (conjunto de meios que se fundem num ambiente digital, não linear e interativo) criou o corpo social contemporâneo. Segundo ela, é uma linguagem híbrida que mistura formatos e softwares, configurando-se como a escrita imagética do século XXI, mas que também reflete um anseio ancestral da humanidade: a busca por interação.

A multiplicidade de ferramentas e a habilidade em lidarmos com a plasticidade dos aparatos que giram em torno do ciberespaço “nos permite misturar, articular e incorporar formatos não textuais em textuais, imagéticos em sonoros e vice-versa – tudo em fluxo de negociações intersemióticas”²⁰. Conforme Lucia Santaella²¹, a verticalidade da produção audiovisual e da circulação de informações a partir da internet passou a ser “trans-horizantal” e, das possibilidades que emergem a partir dessa reconfiguração, surgem novos formatos, estéticas, dinâmicas de produção e maneiras de se relacionar com o público.

Cada um pode tornar-se produtor, criador, compositor, montador, apresentador, difusor de seus próprios produtos. Com isso, uma sociedade de distribuição piramidal começou a sofrer a concorrência de uma sociedade reticular de integração em tempo real. Isso significa que estamos entrando numa terceira era midiática, a cibercultura²².

É nesse ambiente digital que Otoni Mesquita compartilha suas *experimentações audiovisuais*, divulgadas no âmbito de sua rede social na internet, como intervenções cotidianas. As interpretamos como espectros que, além da reverberação no espaço imagético e ecológico, são propulsores de reações multissensoriais. Caracterizam-se como um exercício lúdico, portanto, desabrocham como pequenas flores ou experimentos despojadamente livres, entre o emaranhado de suas ramagens. Os vídeos são curtos, têm em média dois minutos, sendo que alguns têm menos de trinta segundos e o mais longo, uma espécie de autodocumentário sobre a última exposição de *Ciclos do Eldorado*, de-

19. Cf. FERRARI, Pollyana. **Comunicação digital na era da participação**. Porto Alegre: Editora Fi, 2016.

20. Ibidem, p. 21.

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

22. Ibidem, p. 82.

corre em sete minutos e quarenta e cinco segundos. Entretanto, todas as peças resplandecem a força do pensamento e a representação imagética de sua poética artística.

O corpus de análise, feita entre maio e agosto de 2016, reuniu 106 vídeos postados num período de três anos pelo artista. Em cada postagem, além do vídeo, disponível para visualização online, há uma descrição ou sinopse, na qual aparece o título, a técnica utilizada e algumas considerações sobre o contexto da obra. Outras informações e desdobramentos também são feitos durante os comentários e a interação do artista com os internautas, muitas vezes com opiniões bastante divergentes e conflituosas.

Ressaltamos que neste trabalho o intuito não é fazer uma análise quantitativa ou qualitativa das peças audiovisuais, mas por meio de um exercício descritivo buscar conexões entre os vídeos e o projeto poético do artista, considerando questões de linguagem, estética e representação.

Os vídeos produzidos pelo artista são realizados com simplicidade tecnológica, utilizando basicamente os programas Photoshop, Movie Maker e Midea Show. As imagens são captadas por celular e editadas no computador de sua casa. Otoni é quem grava, retrabalha digitalmente as imagens, edita e mixa o som (muitas vezes também é personagem) de todos os vídeos, alegando assim ter mais liberdade artística.

O primeiro vídeo, postado em 20 de junho de 2013, denominado *Mana, Manaus ferveu. Foi bonita a festa, pai. Cheiro de alecrim...*, refere-se a uma manifestação pública que reuniu cerca de 100 mil pessoas no centro da capital amazonense, integrando a série de protestos ocorridos em todo o Brasil no ano de 2013. O vídeo que tem um minuto e meio, foi gravado de cima de uma árvore por celular e mostra a passeata, com som ambiente, compreendendo a primeira parte do hino nacional brasileiro, cantado pelos manifestantes. É interessante as referências que o artista faz no título sobre as impressões dessa manifestação, inclusive, no cheiro que pairou pelo ar.

O último vídeo visualizado para a pesquisa, postado em 08 de agosto de 2016, é uma vinheta em animação artesanal, chamada *Olimpíadas em Manaus* (publicada três dias após o início da Olimpíada do Rio). Foi criada a partir de desenhos encomendados ao artista para o projeto de um aplicativo para celular que acabou sendo cancelado. Otoni aproveitou o material para fazer uma espécie de zombaria sobre modalidades esportivas

que poderiam ser típicas competições manauaras, brincando com símbolos arquitetônicos de Manaus e arquétipos (ou seriam estereótipos?) amazônicos, como a figura do índio e das guerreiras amazonas. A trilha em estilo *noise music*, corrente musical que utiliza sonoridades dissonantes, foi acelerada, causando ainda mais estranheza.

Uma das tendências no trabalho audiovisual de Otoni Mesquita é o registro de flagrantes do cotidiano. São cenas captadas pelo artista em diferentes situações, desde uma caminhada por ruas de Manaus, passando pela reunião com amigos, a montagem de uma exposição, ou peripécias em viagens turísticas, por exemplo. O material posteriormente passa por uma edição, na qual o ritmo das imagens e do som ambiente geralmente são acelerados ou retardados para enfatizar a expressividade das situações. Eventualmente, opta pelo tratamento de cor e a mixagem do som ambiente com trilha sonora musical.

No fluxo criativo-comunicacional, Otoni conserva o frescor da curiosidade infantil, fazendo com que acontecimentos banais ganhem contornos pitorescos e cômicos: um cachorro se coçando e rolando numa calçada; uma minhoca bailarina que dança entre os dedos do artista; a louca movimentação de formigas de bunda dourada; brincadeiras em uma aula de estamparia na Faculdade de Artes; o embate entre um pavão e uma cotia em um parque no Rio de Janeiro; e até uma performance com a própria sombra projetada na parede de um prédio, com fusões e deslocamentos, conforme a passagem de carros em uma rua movimentada durante à noite.

Labirinto da caverna, postado em 5 de setembro de 2014, registra a performance de Otoni pintando telas com grandes figuras humanas, cercado de um aparato de som e luz, num “processo show”, em parceria com os artistas Fabiano Barros e Mazo Rodrigues, realizada em março de 2012, no Centro Cultural Povos da Amazônia. Já em *Performance no ICBEU, com Nina e André*, improvisa uma performance descontraída, durante a montagem de uma exposição coletiva, com dois amigos, quando se entrelaçam e ficam de perfil, fazendo expressões corporais, em tríade sinuosa, subindo e descendo, imprimindo uma visualidade em movimento que lembra as pinturas de suas *personas*.

Ainda na vertente de documentar o dia a dia, há peças de delicadeza lírica, como uma revoada de borboletas que formavam um tapete às margens de um rio, um bando de periquitos se aninhando em uma árvore no centro histórico de Manaus, o som da chuva captado à bordo de flutuante

num igarapé. Já o cunho crítico sobre questões políticas, ideológicas e ambientais se expressa desde passeatas e manifestações sociais, até situações extremamente chocantes, como o flagrante do desespero de um bicho-preguiça carregando o filhote após o desmatamento de uma área verde no campus da UFAM para a construção de um estacionamento.

Percebemos algumas reelaborações sobre o mesmo tema e o reaproveitamento de imagens. Por exemplo, o vídeo intitulado *Dia das bruxas em Manaus*, postado em 31 de outubro de 2015, repleto de humor negro, faz uma crítica mordaz à falta de consciência ecológica, ao denunciar a situação de descaso em relação às toneladas lixo acumuladas na praia da Manaus Moderna, no período de seca. Mostra também a questão do esgoto que é jogado sem tratamento no Rio Negro, de onde é retirada a água para o abastecimento da população manauara, evidenciando a negligência tanto da população quanto de órgãos de fiscalização. As imagens são reforçadas pela narração do próprio Otoni, feita no local, a partir das impressões do artista, com um tom que alia reportagem e fabulação, ao mostrar uma situação de risco ambiental e ironizar que as águas jorrando do esgoto seriam a “fonte das bruxas”.

Posteriormente, o vídeo *Olhar indiscreto sobre a cidade – por cima e pelas beiras*, postado em 27 de maio de 2016, apresenta cenas panorâmicas de Manaus registradas do alto de um prédio. As vistas lembram cartões-postais, com o *skyline* do centro da cidade, detalhes da cúpula do Teatro Amazonas, a ponte sobre o Rio Negro, enquadrados em ângulos que transmitem a estabilidade de uma cidade bem urbanizada. Em seguida, corta para detalhes de esgoto sem tratamento, entulhos e lixo, um aglomerado de embarcações que servem de moradia para a população do entorno dos igarapés de Manaus. A metáfora de abandono e caos atravessa, como uma espada, a paisagem idealizada de um cartão-postal. Para essa segunda parte, utiliza-se das imagens da praia que haviam ilustrado o vídeo citado anteriormente. Mas, neste caso não há qualquer narração ao vivo ou em off, toda a banda sonora é trabalhada com a música “Perdi meu coração velho” de autoria dos compositores e instrumentistas Zeca Torres Torrinho e Aldísio Filgueiras, poetas do cenário cultural amazônico, com versos que iniciam dizendo “olha pra essa paisagem de silêncio e paz, na moldura da parede armo a minha rede, devolve o meu verde verão...”.

Outra tendência percebida nos vídeos de Otoni Mesquita é a digitalização de algumas de suas pinturas, gravuras e fotografias para posterior manipulação, animação e ressignificação.

Em *Genética da obra*, postado em 23 de agosto de 2014, o artista resgata trabalhos de 1983. São esboços feitos durante o curso de Belas Artes, nos quais representa construções e templos de cidades imaginárias e figuras humanas perfiladas que por meio digital vão se desmaterializando em fusões e distorções. Muitas dessas experiências gráficas iniciais tornaram-se características marcantes na obra de Otoni, como os *fragmentos* e as *personas*, que nesse vídeo regressam do passado, ou de suas origens imagéticas.

Reconstrução, postado em 24 de março de 2016, é a mutação de um desenho feito com canetinhas hidrocor e pincel atômico, em 1975, retrabalhado em Photoshop e animado em Movie Maker. No vídeo, um cubo em perspectiva, aos poucos se transforma numa figura humana estilizada, cheia de arestas geométricas, como se a pele fosse um jogo de xadrez, gerando embate com uma força interna querendo romper o traçado que a recobre e a enclausura. Quando consegue se libertar vai adquirindo formas orgânicas e figurativas até se transformar em curvas totalmente abstratas.

Em *Mutante a cada instante*, postado em 27 de março de 2016, o artista reprocessa digitalmente estudos feitos em 2003, compostos por anotações e desenhos em caneta esferográfica, que se fundem a padrões e texturas elaborados para pinturas, relevos de reciclagem de papel, criando o que ele chama de “gravuras digitais”, realizadas “num sábado meio nublado em Manaus”

Em *Caras e bocas*, postado em 01 de abril de 2015, resgata desenhos de uma caderneta de 1978, cujo propósito, na época, eram estudos para uma animação. A primeira parte do vídeo que tem dois minutos, mostra uma mulher, em close, apenas delimitando seu rosto, fazendo caretas. Na segunda parte, a boca protagoniza a cena, com inúmeras possibilidades de movimentos entre os lábios, a língua e os dentes.

Um dos trabalhos que mais chama a atenção, tanto pelo contexto da concepção quanto pelo impacto audiovisual, é a animação *Criação*, postada em 30 dezembro de 2014. Na descrição do vídeo, o artista explica que, em 1979, quando cursava a disciplina de Cinema, na fase de conclusão do curso de Comunicação, havia produzido mais de 400 telas para uma animação que seria finalizada em película Super-8. O trabalho chegou a ser realizado, mas foi engavetado por o resultado não ter lhe parecido satisfatório. Trinta e cinco anos depois resolveu voltar àquela ideia e com equipamentos digitais retrabalhou a animação e a publicou em sua rede social, recebendo inclusive um grande número de compartilhamentos elogio-

sos pela criatividade do vídeo. Nele, as aquarelas digitalizadas trazem uma gama de cores vibrantes, bichos e pessoas entram dançando e se transformam em letras, compondo a palavra “Desenho”, em seguida palavras “Otoni Mesquita”, fundem-se formando o contorno de cúpulas e minaretes de uma mesquita. A tela fica azul e entra uma bisnaga de tinta. Dos respingos surge um feto humano, que vai se desenvolvendo e sai andando, envelhece, vira luz, planta, árvore, planeta. Paralelamente a esta sequência, um peixe, que do mar salta para o ar, vira pássaro e depois astronauta. E assim, outros elementos que surgiram dos respingos de tinta vão interagindo entre si e se transformando, preenchendo a tela, compondo paisagens fantásticas e situações surreais, sempre em metamorfose, finalizando com uma bailarina que dança com o sol nas mãos, até virar pegadas de gente e tudo escurecer. A criação desse universo dura apenas um minuto.

Opereta do solitário segue essa mesma poética mutante, com desenhos produzidos no final da década de 1970, misturando ideias da biogenética, transformação urbana das cidades, experiências místicas e extra-terrestres, com trilha acelerada de Nino Rota, feita para o filme *Casanova* (Federico Fellini, 1976). Já o clipe *Lá vai Teteá*, baseado em desenhos de 2002, animado em 2010 e postado 2014, mostra a metamorfose de três jovens caboclas sensuais que dançam, se exibem e aos poucos vão se deformando até “apodrecerem”, com trilha acelerada, no rock pós-punk gótico da banda escocesa Cocteau Twins.

Bonequitas de Goya, postado em 20 e janeiro de 2016, é um ensaio visual de dois minutos e quarenta e cinco segundos, em homenagem ao pintor espanhol Francisco de Goya. Poderia ser até considerado um videodança, a partir da sequência em movimento de fotografias de um guardanapo amassado, feito num voo entre Rio e Manaus. O vídeo, que tem um clima nostálgico pelos tons âmbar, remetendo à paleta cromática de Goya, é um balé digital e investiga a plasticidade da representação do corpo, explorando possibilidades de movimentos, expressões e impressões.

De modo geral, as peças evidenciam a dinâmica de memórias e metamorfoses do processo criativo do artista, que constrói um repertório sógnico por trajetórias ecossistêmicas, propondo inter-relações em metáforas mutantes, ao sobrepor camadas entre o cotidiano social, os mitos, a natureza, suas influências artísticas e o seu imaginário particular. Ao enfatizarmos tais características na obra de Otoni Mesquita, percebemos como esse ecossistema reverbera reflexões sobre a crise da sociedade contemporânea, por meio de fluxos criativo-comunicacionais sobretudo, enfatizado

por desdobramentos da produção de sentidos e pela emergência de uma valorização ética e sociocultural sustentável.

Seguindo esse raciocínio, podemos compreender que na contemporaneidade a imagem, o som, as emoções, as sensações, o pensamento estão “corporificados” no espaço hipermidiático, transitando numa rede de circuitos relacionais e interdependentes. Como uma “rota transmutar” em múltiplas órbitas de aparente caos. Por determinada perspectiva essa premissa reforça a questão da ubiquidade, mas também pode apresentar tantos fragmentos de realidades ressignificadas a ponto de muitos sistemas simbólicos descodificarem-se. Nesse sentido, as manifestações artísticas (e cotidianas) expressadas de diferentes formas, mas com grande tendência a uma convergência audiovisual (devido à internet), paradoxalmente, ganham uma dimensão cada vez mais complexa no contra fluxo de sua efemeridade, sobretudo, pelo poder da imagem na produção de sentidos e na desconstrução dos mesmos.

Indefinições necessárias para definições desnecessárias

As experiências no campo da videoarte, conforme Arlindo Machado²³, desde a década de 1960, propõem articular reflexões estéticas. Artistas como Nam June Paik, Wolf Vostell, Joseph Beuys e Bill Viola, se dedicaram à experimentação entre linguagens das artes plásticas e do cinema, tendo o vídeo como suporte, no intuito de provocar impressões e experiências passageiras, ampliando possibilidades de criação audiovisual. Nesse sentido, o debate sobre o fazer artístico, suas relações com realidades urbanas, preocupações com a natureza e o desenvolvimento tecnológico, integrando diferentes suportes e linguagens por meio do vídeo, têm resultado em obras multimídias como, videoinstalações, videoperformances, videoesculturas, videodança, videoclipe, videotexto entre outras possibilidades.

O desenvolvimento tecnológico e a diversificação de experimentações e artistas envolvidos com a videoarte, foram transformando as relações da obra de arte com o espaço e o espectador, despertando outros olhares e perspectivas expandidas sobre arte, comunicação, cultura e sociedade. Aqui, não aprofundaremos a discussão conceitual acerca da videoarte e suas diferentes esferas expressivas. Mas, achamos importante sinalizar que há inúmeras possibilidades de criação audiovisual que extrapolam meios tradicionais, como o cinema e a TV.

23. MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

Desde os primórdios do cinema, especialmente com Georges Méliès, e depois com a evolução da produção audiovisual, os artistas buscam criar novas visualidades e experiências sensoriais, conforme os meios e aparatos disponíveis, seja pelo celuloide, por fitas eletromagnéticas ou por suportes digitais. Nesse sentido o trabalho de Otoni, não traz nenhuma atitude inovadora, mas ganha originalidade pelo contexto em que se insere e em como o interpreta e o representa. Muitos outros artistas contemporâneos também se valem das inúmeras possibilidades do meio digital para expressarem suas ideias e interagirem com o público, como o multimídia Alexandre Navarro Moreira, o videoblogger Nacho Duran, o publicitário Jarbas Agnelli, o videasta e poeta Tadeu Jungle.

Portanto, os vídeos de Otoni Mesquita, na *web*, também são possibilidades de expressão artística e comunicacional marcadas pelo exercício criativo da experimentação. Não são propriamente documentários nem ficções, no sentido clássico de gênero, mas são representações de realidades e devaneios tangíveis. Fortuitamente, evocam a gênese conceitual imbuída nas demais expressões artísticas que florescem do criador, que com seu espírito aberto às experiências do mundo vai reelaborando e construindo um universo particular, reflexo de seu imaginário, percepções, valores éticos e consciência cidadã.

Sem buscar enquadramentos conceituais, poderíamos dizer que em suas fábulas experimentais do cotidiano real; nas suas animações existenciais de sonhos; ou nos fragmentos de documentários da ilusão, a sua inventividade plástica e o seu discurso político ecoam, desafiando classificações habituais e ampliando a discussão sobre o caráter das representações, especialmente, em relação à Amazônia.

O cineasta Silvio Da-Rin²⁴ acredita que as abordagens teóricas sobre a produção audiovisual que fogem do convencional, sobretudo, obras de não ficção, como o documentário contemporâneo que se apresenta de forma híbrida, se defrontam com um desafio quase intransponível para delimitar um campo conceitual. Por isso, é uma discussão complexa, que não deve ser esvaziada em tentativas simplistas de enquadrar por gêneros, estéticas e formatos. Conforme o cineasta, o percurso da história do cinema traz, na diversidade de manifestações, uma fluidez estética que transmite ao entendimento contemporâneo a noção de que a produção audiovisual não cabe em fronteiras fáceis de se delimitar, pois implica em inscrever por imagens e sons, subjetividades, afetividades e valores. Para Da-Rin é importante contextualizar,

24. DA-RIN, Silvio.
**Espelho partido: tradição
e transformação do
documentário.** Rio de Janeiro:
Azougue Editorial, 2006.

pois não se pode conhecer uma realidade sem estar mediado por algum sistema significante, portanto, a superioridade de uma verdade absoluta deve ser desmitificada, fazendo até mesmo do gênero documentário um “constructo”, assim como os filmes de ficção.

Representações só assumem uma dimensão política quando seu sentido não se deixa aprisionar na univocidade e na totalidade. Uma pedagogia da imagem, no atual contexto audiovisual, é aquela que estimula o esvaziamento das agências de poder e promove o descentramento de suas representações prontas e acabadas.²⁵

25. Ibidem, p. 233.

Nesse sentido, acreditamos que as experimentações audiovisuais de Otoni Mesquita sejam manifestações que podem instigar questionamentos às estruturas de poder e suas verdades institucionais, questionando as representações dominantes e a retórica que age sobre nós, buscando outras imagens, outros discursos e outras verdades.

Verdades fragmentárias, que estimulam uma subjetividade capaz de abordar mais criticamente o próprio processo social da produção de sentido. Um atributo cada vez mais importante, em meio ao dilúvio de representações que caracteriza o mundo contemporâneo, chamado por alguns de sociedade da imagem.²⁶

26. Ibidem, p. 224.

O teórico Christian Metz²⁷, embasado em André Bazin, Serguei Eisenstein, Bela Balázs e Rudolf Arnheim, também compreende o audiovisual (aborda o cinema, mas podemos trazer sua perspectiva para a nossa discussão) como um campo complexo de ser analisado, porque é necessário compreender a fenomenologia da narração, ou seja, um sistema de transformações espaço-temporais e acontecimentos, numa sequência de elementos significantes visuais, verbais e sonoros. A compreensão desse universo diegético é proporcionada pela conjunção de uma gramática composta por diálogos, encenação, fotografia, trilha sonora etc.

Portanto, além de ser constituído por uma essência intercambiável e complexa de códigos técnico-artísticos, próprios do universo audiovisual, ainda se articula entre ambientes configurados por elementos de ordem sociocultural, política, econômica e tecnológica, configurando um ecossistema que pressupõe a percepção e a relação para sua significação. Assim, nas ambiguidades de ser “uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte que, por sua vez, quer se tornar

27. Cf. METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

linguagem”²⁸, desencadeia inúmeras abordagens teóricas, metodológicas e procedimentos de investigação, tais como análise de discurso, análise de conteúdo, exploração etnográfica, pelo viés fenomenológico, sociológico, semiótico, pela psicologia da percepção entre outros.

Nesse sentido, toda a construção que fazemos sobre a videografia Otoniana é significada pela teia de relações a partir da compreensão de sua “vidarte”, apresentando-se como uma possibilidade interpretativa, que não tem a intenção de esgotar-se em uma verdade, haja vista que estamos trabalhando com multiexpressões, em diferentes linguagens entrelaçadas, e sua decodificação é um conjunto de ações perceptivas, intelectivas, iconológicas, ideológicas etc.

As experimentações audiovisuais otonianas, em suas contestações irônicas inclusive, ao fantasiar imaginários, tira suas máscaras e desmascara a sociedade, em percepções anticonvencionais do mundo e pela valorização da identidade artística amazônida. Metamorfoseia imagens-ideias-sensações, assumindo (trans)reconfigurações imprevistas. Assim, o artista canibaliza a sua própria arte, no universo iconofágico da cultura contemporânea, com a autenticidade do vivido e demonstra que é impossível fugir das ambiguidades e apagar as memórias.

Na ebulição de uma mistura heterogênea, o que apresentamos é uma leitura ou interpretação relacional para visualidades, inscritas na rota transmutar dos processos de criação artística. Assim, a arte de Otoni Mesquita se estabelece como um recurso ecológico e sustentável para dar sentido à reflexões de agora e outrora, percorrendo e fechando ciclos sógnicos que se abrem para outros. Mas, sem pontos de corte, pois ocorrem em fusão, atados por nós conectivos, num tecer contínuo.

28. Ibidem, p. 76.

Ítala Clay Freitas é Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, diretora do Departamento de Cultura e Produção de Imagem da Universidade Federal do Amazonas, professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da mesma universidade e coordenadora da linha de pesquisa em Linguagens, Representações e Estéticas Comunicacionais.

Rafael de Figueiredo Lopes é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade Federal do Amazonas, na área de Ecossistemas Comunicacionais, sob orientação da professora Ítala Clay de Oliveira Freitas. Bolsista da Capes.

Artigo recebido em 24 de
novembro de 2016.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2016.121230.



Elisa de Magalhães***A farmácia performática: corpo e anticorpo no ato performativo**

The performable pharmacy: body and antibody in the performative act

palavras-chave:
corpo-imagem; relação;
performance; hospitalidade;
alteridade radical

Este artigo discorre sobre o ato performativo como desconstrução permanente de si, como relação conflituosa produtora de alteridades, entre elas, a alteridade radical, o todo outro, que é a cisão do corpo em íntimo e êxtimo, tão estranhos um para o outro que não podem se comunicar e passam a surgir como corpo e anticorpo. Assim, o espectador só pode experimentar a performance se também performar, desconstruir-se, experimentar-se como infinito no infinito do outro. A atuação de Jean Desailly e Françoise Dorléac em cenas do filme *La peau douce*, de François Truffaut, são imagens deflagradoras do pensamento aqui desenvolvido sobre performance.

keywords:
body-image; relationship;
performance; hospitality;
radical alterity

This article discusses the performative act as permanent self-deconstruction, a conflictuous relation that produces alterities. Among those is the radical alterity, the whole other, which is the body's schism between intimate and extimate, so alien to each other that they can't communicate, becoming body and anti-body. Therefore, the spectator can only experience the performance if they also perform, deconstructing and experiencing themselves as the infinite inside the infinite of the other. The performances of Jean Desailly and Françoise Dorléac in scenes from François Truffaut's film *La peau douce* are deflagrating examples of the thought hereby discussed.

* Universidade Federal do
Rio de Janeiro [UFRJ].

A farmácia performática:
corpo e anticorpo no ato
performativo.

*Todo desperto, cujo meio
Dorme, enquanto inúmeras se tocam
As carícias quietas desse coração cheio
Que terminam na extrema boca.*

Rainer Maria Rilke¹

1. RILKE, Rainer Maria. **As rosas**. Trad. Janice Caiafa. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 19.

Cena: O casal, Pierre e Nicole, chega a um quarto de hotel no campo, depois de viajar a noite toda. A jovem mulher, muito cansada, deita-se na cama ainda vestida e adormece. O homem tenta acordá-la, em vão. Então, ele lhe tira os sapatos, acariciando os pés sob as meias de nylon transparentes. Suas mãos sobem lentamente pelas pernas da mulher, ele empurra sua saia, revelando a cinta-liga que prende as meias. Desejosamente, ele abre os fechos e começa a tirar uma das meias, com delicadeza, acariciando a perna nua. Seu rosto, sua boca, estão muito perto da perna, quase a tocá-la. Mas tocam, sem tocar. Ela dorme e ele é só desejo. Corta.

Essa cena é do filme *La peau douce*², de François Truffaut, que conta a história de um homem que é arrebatado de desejo por uma aeromoça ao vê-la trocar os sapatos – ela está atrás da cortina que separa a cabine dos assentos e só se pode ver o movimento de seus pés. O filme é sobre essa relação “à flor da pele”.

2. **La peau douce**. Dir. François Truffaut. Prod. Les films du carrousel, 1964, DVD.

Corpo tocado, tocante, frágil, vulnerável, sempre mudando, fugindo, inapreensível, evanescente sob carícia ou sob golpe, corpo sem casca, pobre pele tensionada sobre uma caverna onde flutua nossa sombra...³

3. NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Trad. Márcia Sá Cavalcanti Schuback. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015, p. 99.

A pele é esse invólucro do corpo, sobre a qual se dão as relações. Tudo que se passa no/com o corpo, acontece sobre a pele. É ela que separa o dentro do fora. No filme de Truffaut, a pele é o protagonista da história, daí o título do filme. As meias de nylon, pele sobre pele, são fundamentais na trama, não somente na cena descrita acima. O filme mostra que a pele é a forma do corpo vivo, é nela que se dá a vibração, a pulsão, o desejo. Ela é casca, como diz Jean-Luc Nancy, mas é pura sensibilidade. É o lugar da relação.

Fig. 1

Fotogramas do filme *La peau douce*, de François Truffaut.



E a relação, aqui, é o assunto: relação e performance. Toda performance artística só acontece na relação entre corpos – na qual todos são corpo-imagem: seja o corpo orgânico e/ou uma imagem de corpo, isto é, imagem como corpo e, ainda, corpo sonoro ou tátil. Para o estabelecimento dessa relação, é preciso envolvimento e disponibilidade dos corpos envolvidos: disponibilidade para o outro, para o acolhimento do outro. É na experiência performativa mesma que a relação se estabelece; nem antes, nem depois, mas no aqui-agora da experiência. Se o corpo performativo abre-se à relação, então ele é um corpo político – aqui entendido como estabelecimento de relações, corpo na polis, e também em si próprio, como sua própria polis, e ainda considerando a cidade como corpo, corpo orgânico único formado de muitos corpos e variadas subjetividades.

Ora, relações, na *polis* ou entre corpos (corpo e imagem-corpo), estabelecem fronteiras/bordas móveis, orgânicas, que aparecem e desaparecem, que se formam de maneira insidiosa, onde o tempo é “presente” em eterno devir, fronteiras aqui e lá, para a frente, para trás e para um lado e outro. Desses deslocamentos permanentes emergem interstícios, invaginações, entre-lugares: domínios da diferença, onde se formam novas subjetividades, minorias híbridas que negociam para adquirir autoridade, poder se reinscrever na ordem social.

Em seu livro *O local da cultura*, o filósofo Hommi K. Bhabha abre a introdução com uma epígrafe de Heidegger: “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente”⁴. O acontecimento, o encontro surpreendente, a possibilidade de intervenção no aqui e agora, vem desse espaço intermédio. É no roçar das diferenças que a diferença se dá.

No final do século XX, a Guerra dos Balcãs apresenta todos os roçares como diferenças, a ponto de o exército sérvio ter empreendido uma estratégia de conquista até hoje muito pouco comentada. Quando da invasão do território bósnio, para sua consolidação, todas as mulheres, de crianças a velhas, sem exceção, foram estupradas. O estupro sempre foi, ao longo da história, prêmio para os conquistadores juntamente com os saques. No entanto, a violação de todas as mulheres bósnias pelos sérvios na década de 1990, mais saque configurou-se como uma ação de conquista para além do território imediato: a mulher é capaz de gerar, seu corpo, portanto, é território ou, ainda,

4. HEIDEGGER, Martin apud BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliane Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 19.

seu corpo é nação. Nas palavras de Gayatri Spivak: “O estupro grupal perpetrado pelos conquistadores é uma celebração metonímica de aquisição territorial”⁵.

Nesse sentido, os ventres conspurcados já são ruína desde sempre, mas são também fronteiras, território híbrido, lugar da diferença. Os corpos híbridos gerados a partir daí buscarão sua reinscrição, sua sobrevivência na ordem social, mas a partir de nova perspectiva de território e de nação.

5. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart de Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 145.

Do corpo e do corpo nu

Na experiência da relação o corpo apresenta-se, propõe-se, chega como um fora, aproximando-se, confrontando mas também confrontado e se confrontando, rejeitando e se juntando. Um jogo que propõe conflito: nessa relação é que o conflito se instaura e se desconstrói.

Voltando ao filme de Truffaut, Pierre e Nicole claramente se lançam num jogo: juntam-se, penetram-se, rejeitam-se, confrontam-se. Na relação, ou sua performance, seus corpos abrem-se e dão a ver que não são somente dois na relação. Como se sua intimidade se expusesse em alteridades. Como se seus corpos gerassem, na relação, suplências, alteridades, duplos.

Nessa experiência, o corpo apresenta-se, propõe-se como um fora, como alteridade ou, como extimidade. Essa noção criada por Jacques Lacan, fala do ponto de nossa intimidade exterior, ou melhor da relação de nossa intimidade com o exterior, e sua definição está pulverizada em sua obra. O psicanalista dedica o Seminário 10, sobre a angústia, às questões do Outro e ao texto “O estranho”, de Freud, aprofundando, assim, a pesquisa sobre extimidade. O termo êximo aparece pela primeira vez no Seminário 7, *A ética da psicanálise*. No capítulo “O amor cortês em anamorfose”, ele diz:

Da última vez, fiz-lhes um resumo sobre o sentido ou o objetivo da arte (...). Pode ser que aquilo que descrevemos como esse lugar central, essa exterioridade íntima, essa extimidade que é a Coisa, esclareça para nós o que resta ainda como questão, ou até mesmo como mistério, para aqueles que se interessam pela arte pré-histórica – ou seja, ela é precisamente o seu sítio.⁶

6. LACAN, Jacques. **Seminário, livro 7: a ética da psicanálise, 1959-1960**. Trad. Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 169.

A farmácia performática:
corpo e anticorpo no ato
performativo.

No Seminário 16, “De um Outro ao outro”, mais uma vez ele fala de extimidade:

Aqui, ele está num lugar que podemos designar pelo termo êtimo, conjugando o íntimo com a exterioridade radical. Ou seja, (...) puramente na relação instaurada pela instituição do sujeito como efeito significante, e como determinando por si só, no campo do Outro, uma estrutura de Borda.⁷

A alteridade, o outro, o duplo acontece neste ponto, onde os espaços – o interno, da intimidade, e o externo – se interseccionam e também são visíveis um para o outro, independe do tamanho que esses espaços possam tomar.

Sendo assim, um corpo, o corpo performativo ou qualquer corpo não “é”, a não ser no “fazendo e se fazendo – sempre fora de tudo que poderia contê-lo”⁸. Nancy defende que o corpo é sempre um fora, o invólucro de uma intimidade que se lança, com ele, cada vez mais longe e mais para o fora. Para o filósofo, mesmo o corpo nu é um fora. A pele cobre, envolve a intimidade, é o que se vê ou o que se dá a ver do corpo.

No entanto, o homem não anda nu, ele acrescenta ao seu invólucro natural a roupa, diferentemente dos outros animais. Corpos vestidos são marcas significantes do que se chama sociedade. A roupa indica, informa, comunica. Cada povo, grupo, família existe enquanto vestido e assim relaciona-se de acordo com seus códigos, símbolos, mitos – enquanto “com”.

Por isso, o humano conhece a nudez, sem roupa ele está nu, ao contrário dos outros animais que são sempre nus. Todavia, o corpo humano nu, só experimenta a nudez quando é visto por olhos viáveis. Apesar de o corpo ser sempre um fora – mesmo nu – é a nudez humana que corresponde à intimidade. O corpo nu mostra-se íntimo, na medida em que a nudez desnuda ou coloca ao vivo os termos da relação (Pierre enche-se de desejo com os pés nus atrás da cortina; em momentos como esse, a cada um deles, traçam-se os termos de sua relação com Nicole, que é sempre diferente a cada lance).⁹

A nudez e o sentir-se nu são temas abordados por Jacques Derrida em seu livro *O animal que logo sou (a seguir)*¹⁰. O filósofo descreve uma cena cotidiana: depois de tomar banho, ele está nu frente ao espelho e se percebe observado por sua gata. Ele sente

7. Idem. **Seminário, livro 16: de um Outro ao outro**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 241.

8. NANCY, Jean-Luc. Op. cit., p. 8.

9. Para uma contextualização do nu na história da arte ocidental ver MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. Nesse livro Viviane Matesco contextualiza a ideia de corpo como imagem na sociedade ocidental, desde a Grécia antiga: “o corpo belo e nu não é dádiva da natureza, ao contrário, é uma conquista da civilização”, até a nudez culpada e a vergonha da nudez na sociedade cristã/católica.

10. DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (a seguir)**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

Fig. 2

Fotogramas do filme *La peau douce*, de François Truffaut.



vergonha de sua nudez frente ao animal e se pergunta porque sentir vergonha. Afinal, os gatos e os animais não sentem vergonha da nudez, porque eles existem na nudez. “Por ele ser nu, sem existir na nudez, o animal não se sente nem se vê nu. Assim, ele não está nu”¹¹. Diferentemente, o homem sente vergonha da nudez, na medida em que despido, ele está nu, ele sabe de sua nudez. Mesmo que aquela cena tenha se passado em sua casa, e que o gato vidente não fosse qualquer gato, mas a sua gata, transido de pudor, ele apressou-se por cobrir-se, cobrir a obscenidade do evento, resguardar sua intimidade. E ainda perguntou-se: mas pode o gato ver sua nudez?

A intimidade é o lugar onde as diferenças entre os sujeitos da relação se apresentam, e sem a diferença entre os sujeitos, a relação não é possível. A troca entre os sujeitos não é um jogo simples, mas se dá por uma ruptura, um arrombamento no íntimo de modo que ele dê a ver as diferenças. Pierre tira as meias de nylon de Nicole, passando a mão na perna nua, acaricia sua cabeça por debaixo do cabelo, como se tentasse com essas ações consumir um coito, penetrá-la, descobrir-lhe o íntimo.

No entanto, todo corpo, inclusive o que é invaginado, é envolvido por uma pele. Mesmo no ato sexual, no qual há a penetração de fato, ainda assim, não se chega ao íntimo, está-se sempre no/com o fora na relação. A aproximação do olhar do outro desnuda o corpo vestido ou nu. Como o olhar do outro é sempre sem fundo, a intimidade se desvela velando sua identidade, dissimulando sua verdade para nunca se fazer presente inteiramente, completamente, de modo a nunca ser capturada no abismo do olhar do outro. Ela se mostra e se esconde por desejo da experiência da diferença, da heterogeneidade. Está sempre em fuga, de modo que a nudez nunca é definitiva, final, mas desdobra-se sempre em novos desnudamentos.

Um corpo, nu ou não, olhado por olhos videntes abre-se a esse olhar, abre-se ao seu acolhimento, desvela-se, desnuda-se para também recolhê-lo. Nessa efração dos corpos se desnudando, cada um se apresenta em suas diferenças, apresentam-se como alteridades. Estão sujeitos “à implacável lei da hospitalidade”:

O hospedeiro que recebe (*host*), aquele que acolhe o hóspede, convidado ou recebido (*guest*), o hospedeiro, que se acredita proprietário do lugar, é na verdade um hóspede em sua própria casa. Ele recebe a hospitalidade que ele oferece *na* sua própria casa, ele a recebe *de* sua própria casa – que no fundo

11. Ibidem, p. 17.

não lhe pertence. O hospedeiro como *host* é um *guest*. A habitação se abre a ela mesma, a sua “essência” sem essência, como “*terra de asilo*”. O que acolhe é sobretudo acolhido em-si.¹²

A experiência performativa é a experiência por excelência da relação do olho vidente e do visto. O corpo que performa, sendo visto e sendo vidente, abre-se a alteridades que chegam como estranhos familiares. Essa abertura desdobra-se em efração, numa ruptura violenta do corpo performático. Os campos íntimo e êxtimo estão visíveis um para o outro, é o corpo se fazendo no fora. A relação entre os campos gera uma alteridade tão radical que, embora visíveis um para o outro, não se reconhecem na diferença.

Um corpo é uma pro-posição, uma chegada que se adianta e se põe adiante, no fora, como um fora. Pro-posto é que o corpo não se confunda com nenhum outro, que não recubra nenhum outro e nem seja por nenhum outro recoberto – nunca, a não ser quando estiver em jogo uma descoberta, o por-se a descoberto de cada corpo.¹³

13. Ibidem, p. 9.

Corpo e anticorpo na experiência performativa

O corpo se põe, dá a ver sua extimidade que se apresenta como alteridade radical, como o todo outro. Surge como um anticorpo, uma suplência curativa e venenosa do corpo, um *phármakon*, capaz de curar e matar. Tomo emprestado a ideia de *phármakon* de Jacques Derrida¹⁴. Fazendo uma releitura do “Fedro”, de Platão, na passagem em que Sócrates fala do anúncio que Theut faz da escrita para Thamous, como um *phármakon* para a memória, o filósofo francês discute o caráter de suplência de ambos – escrita e *phármakon* –, ou melhor, ele diz que ambos carregam sua suplência. Nesse texto, Derrida mantém a palavra em sua transliteração do grego, em vez de utilizar traduções comuns como remédio, veneno e droga, com o intuito de “preservar o que ele considera um dos objetivos de Platão ao apresentar a escrita como *phármakon*: mostrar que não há remédio inofensivo e que o *phármakon* não poderia ser simplesmente maléfico ou benéfico”¹⁵. A escritura, como é discutida em “Fedro”, é veneno e é remédio para a memória, é “aparência” e não a verdadeira sabedoria. A sabedoria

12. DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Levinas**. Trad. Fábio Landa com colaboração de Eva Landa. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 57-58.

14. Sobre esse assunto, ver DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

15. RODRIGUES, Carla. **Dois palavras para o feminino: hospitalidade e responsabilidade: sobre ética e política em Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Nau, 2013, p. 35.

A farmácia performática:
corpo e anticorpo no ato
performativo.

estaria junto daquele que fala e seria legitimada por ela. Para Platão, há uma ligação natural entre o pensamento e a voz, e essa naturalidade é perdida na escrita. Como se a escritura como suplência do pensamento falado viesse de fora e, por isso, estivesse aquém da verdade, pois a verdade está na fala, que é pensamento vivo e não na escrita, e daí a comparação com o *phármakon*. Derrida sugere ainda uma relação filial entre a escrita e a fala. Ele diz: fala é o pai e escrita é o filho. O filho depende da referência do pai para manter-se vivo como fala. Sem seu referente – a fala é viva, a escrita é morta – “a inscrição é, pois, a *produção do filho*, ao mesmo tempo que a construção de uma *estruturalidade*”¹⁶ – é, de certa forma, *metáfora do referente vivo*. A escrita separada do sujeito-falante mostra-se como parricídio. A inscrição da fala condena-a à morte, à permanência, ou à condição horizontal do morto. A escrita, portanto, é remédio, pois inscreve o falado, mas é veneno para a memória. É jogo de presença e ausência. Trata-se de um movimento infinito de construção e desconstrução. Trata-se de um jogo. Sim, um jogo ético-estético-político.

Trazendo o pensamento derridiano sobre escritura e fala para a performance, na experiência performativa o corpo que performa desnuda-se “diante de”, abre-se, mostra-se em sua diferença, apresenta-se também como alteridades, assim, plural. Daí surge o anticorpo, ou o *phármakon* que ele próprio carrega: sua alteridade radical. A alteridade radical é aquela com a qual não há troca, não há comunicação, é o todo outro, o “sem fundo”, é rastro: “a marca de ausência da presença”¹⁷. Ou é a *différance*, movimento do qual a coisa mesma sempre escapa, só há *différance* na impossibilidade. O performer é corpo e anticorpo, corpo que gera seu próprio *phármakon*.

O ato performativo se dá na relação, no “diante de”. A experiência do ato é o *locus* do conflito onde o corpo se abre a alteridades. A discussão ou o *logos*, é a farmácia performática. O *phármakon* não preexiste na farmácia, ali ele não é nada, porque a farmácia não é propriamente um lugar. Ele surge no e do conflito, na ação performativa. O que preexiste, o que está dado antes da relação é o mundo, e nele a farmácia é, funda-se com, confunde-se. No mundo há algo, que só surge e age como *phármakon*, veneno ou remédio, na ação performativa. Assim, o corpo performativo é aquele em permanente estado de busca. Ou, para usar uma expressão de Nancy, em permanente “afazer”¹⁸.

16. RODRIGUES, Carla. Op. cit., p. 116.

17. SPIVAK, Gayatri. Translators Preface. In: DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology* apud RODRIGUES, Carla. Op. cit., p. 30.

18. NANCY, Jean-Luc. Op. cit., p. 35: “O corpo não se representa a si mesmo. Ele apresenta *que se apresenta para fora*, como ele se volta para fora, como ele é esse fora de “mim” que não possui um “dentro” a não ser para fazê-lo vir à imagem, no como, de que maneira, em que tom, em que nuance, esse é o afazer da pintura”.

Se o corpo performativo só se dá “diante de”, ele se dá ou ele se propõe na sua exposição. O corpo e suas alteridades se apresentam ou se expõem no vazio entre os corpos da relação performativa. O vazio é um dos quatro incorpóreos, na teoria estoicista – os outros são o tempo, o lugar e o *lekton*, o dizível, o exprimível. Nancy afirma que o espaçamento entre os corpos combina os quatro incorpóreos.

O espaçamento a que me refiro combina o vazio e o lugar, o primeiro permitindo a distinção dos lugares, e o tempo não é outra coisa que o espaçamento de sentido, a distensão pela qual ele tende para si mesmo (ou se quisermos, o significante em direção ao significado).¹⁹

19. NANCY, Jean-Luc. Op. cit., p. 79.

Ora, a exposição, em qualquer relação, é fundamental, na medida em que é preciso se reconhecer na diferença do outro, ou pela essência de cada um. Mais: “é condição da co-presença”²⁰. Todavia, só haverá exposição, ou o fazer-se de cada corpo, se cada um fizer-se na relação do seu interior com seu exterior, dele com suas alteridades, apresentando os exprimíveis que não encontram sua expressão na linguagem, são acontecimentos, eventos. Nesse sentido os corpos, vêm à presença, fazendo-se, propondo-se. Eles estão na exposição por aproximação e distanciamento.

20. Ibidem, p. 79.

Assim, o corpo performativo é corpo e corpo-imagem: sua [a]presentação é presença e ausência, ao mesmo tempo. Porque aquilo que se [a]presenta é sempre mais de um, é a apresentação do corpo e seus rastros, seus espectros, alteridades. Seu vir à presença é sempre um jogo de desvelamento e velamento. Revela, ao mesmo tempo que esconde, deixando que apenas se vislumbre seu íntimo no evento ou na apresentação²¹.

21. Não poderia deixar de mencionar aqui a leitura de Jacques Derrida sobre Antonin Artaud. No entanto, como o presente artigo, não comporta espaço para isso, remeto a dois ensaios de Derrida: “A palavra soprada” e “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”, ambos em DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005; bem como a um outro ensaio, de HADDOCK-LOBO, Rafael. Representação e crueldade: Derrida encena Artaud. In: Revista **AISTHE**, nº 6, 2010, p. 127-139.

A expectativa performativa

Nesse jogo entre o que se mostra e o que se apresenta como ausência, rastro, há outro corpo – o espectador. Aquele que experiencia uma performance, só o faz sendo ele também um corpo performativo – só há performance na relação, no estar/ser “com” –, que se abre ao jogo com suas alteridades e se faz presente na exposição. Na experiência é preciso abrir-se, deixar-se abrir, correr o risco de perverter-se.

A farmácia performática:
corpo e anticorpo no ato
performativo.

É preciso isso, é preciso esta possível hospitalidade ao pior para que a boa hospitalidade tenha sua chance, a chance de deixar vir o outro, o *sim* do outro não menos que o *sim* ao outro.²²

O espaço performativo é área de conflito justamente porque o acolhimento só se dá no reconhecimento do outro, na clivagem de cada corpo no corpo êtimo. E o espaço agônico neutraliza-se quando o “com” é substituído por “e”, transformando momentaneamente aquele espaço em híbrido; que desdobra-se em novo conflito, na medida em que o “corpo só é fazendo e se fazendo – sempre fora de tudo que poderia contê-lo”²³.

Assim, o corpo performativo que se propõe, que se faz na relação pode vir à presença – dar-se a ver – em qualquer suporte, corpo como imagem e também imagem como corpo. A relação performativa com o espectador não se dá necessariamente na presença física dos corpos – do(s) espectador(es) com o(s) performer(s). O corpo que se apresenta é sempre imagem, ele se faz no fora. E a imagem que se apresenta como corpo, na relação, é corpo. Assim o corpo performativo pode ser pro-posto em fotografia, vídeo, holografia, realidade ampliada, não importa o suporte (o suporte importa para a obra, não para a experiência que chega como evento). A relação, de quem observa, com a experiência artística só é possível se o observador abrir-se à experiência, experimentar-se como corpo fora, experienciar e experienciar-se como evento, heterogeneidade ou suplemento, fora de qualquer possibilidade de linguagem; desconstruir-se ou preparar-se para a vinda do outro, abrir-se à hospitalidade incondicional; dado o visto, além das alteridades, no êtimo surge a alteridade radical, o todo outro, esse algo fora da linguagem ou, para usar uma categoria dos estoicos, o exprimível: “À frase ‘Este corpo tem uma extensão’ poderíamos responder: ‘Absurdo!’ – mas estamos inclinados a responder: ‘Claro!’ – Por quê?”²⁴

22. DERRIDA, Jacques. Op. cit., 2004, p. 52.

23. NANCY, Jean-Luc. Op. cit., p. 8.

24. WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Trad. Marcos G. Montagnoli. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012, p. 126.

ao lado, manifestação anti-católica em Londonderry 1969

Elisa de Magalhães é professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutora em Artes Visuais pela mesma instituição e pós-doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, com bolsa de pesquisa pelo CNPq. Como artista, participou de exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Em 2014, publicou o livro **Nenhuma ilha**, sobre sua obra, organizado por Marcelo Campos.

Artigo recebido em
03 de novembro de 2016.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2016.122569.





Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes

Audiovisual Historiography: the history of cinema written by the films

palavras-chave:
historiografia audiovisual;
cinema brasileiro; cinema; artes

Este artigo objetiva apresentar o trabalho desenvolvido pelo Grupo Historiografia Audiovisual (UFJF), que tem como foco o estudo de filmes que apresentem como tema o próprio cinema. Nosso percurso tem início com a pesquisa em andamento “Historiografia audiovisual do cinema no Brasil”; em seguida, estabeleço relações entre o meu trabalho como realizador e o conceito de historiografia audiovisual; por fim, trago dois estudos de caso, o primeiro sobre *Panorama do cinema brasileiro* (Jurandyr Noronha, 1968) e o segundo comparando *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1953) e *La dama de las camelias* (José Bohr, 1947, Chile).

keywords:
audiovisual historiography;
Brazilian cinema; film; art

This article aims to present the work developed by the Audiovisual Historiography Research Group (UFJF), which focuses on the study of films that present as a theme the cinema itself. First, I present an ongoing research project entitled “Audiovisual historiography of cinema in Brazil”; then, I seek the relationships between my work as a filmmaker and the concept of audiovisual historiography; finally, I bring two case's studies, the first of them on the documentary *Panorama do cinema brasileiro* (Jurandyr Noronha, 1968); the second, by comparing *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1953) and *La dama de las camelias* (José Bohr, 1947, Chile).

* Universidade Federal de Juiz de Fora [UFJF].

I. Cinema, historiografia e o campo das artes

Da segunda metade dos anos 1950 até os dias de hoje, verificam-se diversas transformações no conjunto da produção literária sobre a história do cinema no Brasil. Interpretações panorâmicas, hoje clássicas, tiveram continuidade, foram aprofundadas, ampliadas ou sofreram questionamentos a partir do final dos anos 1960 para cá¹. Nas décadas seguintes, o processo de revisão historiográfica estabeleceu-se principalmente nas universidades, contribuindo para o surgimento de novas pesquisas sobre o cinema, seja criticando a metodologia anterior, seja levantando uma série de dados e informações relevantes para se pensar aspectos relativos à produção, distribuição, exibição e crítica cinematográfica².

Ao longo de todo esse período, os pesquisadores-historiadores estiveram muito atentos às fontes escritas, mas não se dedicaram em igual medida aos filmes que tinham como tema, assunto ou referência central a própria atividade cinematográfica brasileira. Não obstante, desde os anos 1930 até a contemporaneidade foi realizado um número considerável de títulos, documentais ou ficcionais, de curta, média e longa-metragem, que se preocuparam em representar o meio cinematográfico ou em contar a história do cinema no país.

Qual seria o possível impacto desses filmes na construção de novos discursos historiográficos sobre o cinema? Essa é a pergunta que o Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual, ligado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), pretende investigar³.

Em um sentido mais amplo, o grupo se insere nas discussões entre cinema e história que, desde os anos 1970, a partir da divulgação dos trabalhos de Marc Ferro, vêm se complexificando no meio acadêmico. No Brasil já existe um número considerável de autores que se dedicam ao assunto, desde reflexões pioneiras como as de Mônica Almeida Kornis⁴ até os trabalhos mais recentes de Sheila Schvarzman⁵, além de coletâneas como *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*⁶ e o livro *Humberto Mauro, cinema, história*, de Eduardo Morettin⁷. No campo relativo ao cinema da América Latina, há que se destacar o estudo comparativo de Paulo Antonio Paranaguá, *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*⁸.

1. Esse movimento é consoante ao processo desencadeado por volta dos anos 1970-1980 na Europa e nos Estados Unidos, quando se desenvolvem as "novas histórias do cinema", conforme a denominação de David Bordwell. Autores como o próprio Bordwell, além de Robert C. Allen, Douglas Gomery, Michèle Lagny, Pierre Sorlin, Paulo Antonio Paranaguá, Kristin Thompson, Janet Staiger, Tino Balio, Tom Gunning, André Gaudreault, Robert Sklar e Thomas Schatz, entre outros, inserem-se nesse percurso.

2. Refiro-me aqui aos trabalhos desenvolvidos por Maria Rita Galvão, Jean-Claude Bernardet, José Inácio de Melo Souza, José Mário Ortiz Ramos, Ismail Xavier, Fernão Ramos, João Luiz Vieira, Rubens Machado Jr., Luiz Felipe Miranda, Anita Simis, Carlos Roberto Souza, Sheila Schvarzman, Eduardo Morettin, Arthur Autran, Luciana Araújo, Rafael de Luna Freire, Fernando Moraes da Costa, Fabián Núñez, entre muitos outros.

3. Além do autor, o Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual é atualmente composto pelos docentes Alessandra Brum (UFJF) e Alessandro Gamo (UFSCar), e pela pesquisadora Anna Karinne Ballalai, formada em Cinema pela UFF, mestre em Psicologia Social pela UERJ, atriz, roteirista e produtora cinematográfica.

4. KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate

metodológico. In: **Revista de Estudos Históricos**. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: 1992, vol. 5, n. 10, p. 237-250.

5. SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Unesp, 2004; e *História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador*. In: **Especiaria: cadernos de Ciências Humanas**. Ilhéus: Universidade Estadual Santa Cruz, vol. 10, n. 17, jan.-jun. 2007, p. 15-40.

6. CAPELATO, Maria Helena et alli (orgs.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.

7. MORETTIN, Eduardo. **Humberto Mauro, cinema, história**. São Paulo: Alameda, 2013.

8. PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme**. Paris: L'Harmattan, 2000.

9. LAGNY, Michèle. **Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica**. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997, p. 259. A autora dá especial ênfase às séries de Noël Burch, Kevin Brownlow e Jean-Luc Godard.

10. BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 199, p. 141.

Para o caso específico da proposta de pesquisa do grupo Historiografia Audiovisual, mencionamos o livro de Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma* (1992), que em seu último capítulo analisa alguns programas de televisão realizados por “cineastas-historiadores”, chamados pela autora de “ensaio de escritura audiovisual da história do cinema”⁹.

A abordagem de Michèle Lagny vai impactar bastante um autor como Jean-Claude Bernardet. Em seu livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, ao referir-se à proximidade entre os historiadores do cinema brasileiro e o meio profissional, o autor assinala a mútua influência entre teoria e prática na construção ideológica do discurso historiográfico:

Historiadores e críticos – a distinção nem sempre é nítida – aproximam-se da produção. Por exemplo, Paulo Emilio Salles Gomes, ator em *Gimba* [Flávio Rangel, 1965], escreve os roteiros de *Memória de Helena* [David E. Neves, 1969] e *Capitu* [Paulo César Saraceni, 1968], ou frequenta salas de montagem (...). Eu próprio, trabalhando às vezes como ator, roteirista ou diretor. O inverso existe, quando Glauber Rocha escreve *Revisão crítica do cinema brasileiro*, ou Lauro Escorel realiza o filme *Sonho sem fim* [1985], biografia ficcionada do cineasta gaúcho Eduardo Abelim. A respeito de Alex Viany, talvez não seja deslocado perguntarmos-nos se é um crítico e historiador também diretor de cinema, ou um diretor que também trabalha como crítico, repórter e historiador.¹⁰

Da mesma forma, em seu livro *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*, o pesquisador e professor da Universidade Federal de São Carlos Arthur Autran ressalta a escolha de suas fontes levando em consideração a significação histórica e ideológica dos filmes:

Quanto às fontes primárias elegi principalmente livros, artigos, entrevistas, projetos de lei e relatórios dos mais variados tipos (...). Um material interessante, cujo tipo de análise é diferente em termos do instrumental e sobre o qual foi possível apenas iniciar o trabalho, são os próprios filmes, pois neles há a possibilidade de exposição de formas do pensamento industrial, conforme fica claro pelo estudo, por exemplo, de *Patriamada* (Tizuka Yamasaki, 1984).¹¹

Historiografia audiovisual:
a história do cinema escrita
pelos filmes

Em 2015, demos início ao projeto “Historiografia audiovisual do cinema no Brasil”, financiado pelo CNPq e pela Fapemig. A pesquisa, desenvolvida pelo Grupo Historiografia Audiovisual, apresenta quatro eixos principais: 1) levantamento e análise de filmes e vídeos documentais e ficcionais que apresentam como tema e objeto de reflexão o cinema brasileiro¹²; 2) criação do sítio Historiografia Audiovisual (em construção), que abrigará os resultados da pesquisa e do levantamento filmográfico; 3) produção e publicação de textos; 4) realização de filmes, ensaios audiovisuais e entrevistas para difusão em diversas janelas de exibição, incluindo a internet.

O projeto articula um conjunto de saberes e metodologias comuns às grandes áreas acadêmicas de Ciências Humanas (História), Ciências Sociais Aplicadas (Comunicação) e Linguística, Letras e Artes (Artes), condizentes aliás com a formação dos pesquisadores que compõem o grupo Historiografia Audiovisual, atuantes tanto no ensino, pesquisa e extensão, quanto na criação e na produção de filmes e vídeos, bem como na organização de arquivos cinematográficos e em projetos de restauração e preservação audiovisual.

Em relação aos estudos teóricos cinematográficos nas universidades brasileiras, *grosso modo* divididos em três vertentes tradicionais – História do Cinema, Teoria do Cinema e Análise Fílmica –, é importante notar que, sobretudo no âmbito da pós-graduação, ainda há uma presença discreta do cinema nos debates e encontros relativos ao campo das Artes, embora a ele esteja vinculado, segundo o CNPq e a Capes. Isso em parte se explica pela associação duradoura entre o cinema e os cursos de Comunicação, estabelecida aqui desde os anos 1960-1970¹³; contudo, é impossível ignorar, em um caso como no outro, os múltiplos diálogos que o cinema e as artes, enquanto prática e teoria, construíram e vêm construindo pelo menos desde os anos 1910.

Ocorre que, além da teoria, o cinema se estabelece na academia como *prática*. Essa é a razão de ser de muitos cursos de graduação em cinema e audiovisual; mas também se sabe que a “produção artística” é um critério importante na avaliação dos cursos de pós-graduação em Artes.

A despeito das justas críticas que podem ser feitas aos critérios de avaliação em vigor, sintomas bem pouco saudáveis de um receituário produtivista e de pressões políticas exercidas por áreas hegemônicas

A atenção dada aos filmes como fontes de reflexão historiográfica sobre o cinema brasileiro já era uma preocupação presente em textos dos anos 1970 escritos por Bernardet, como “Cantando no sol”, crítica ao filme **Assim era a Atlântida** (Carlos Manga, 1975). Cf. BERNARDET, Jean-Claude. Cantando no sol. In: **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009, p. 200-204. Originalmente publicado no jornal **Movimento**. São Paulo, 10 nov. 1975.

11. AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 2013, p. 30. O próprio Autran, como continuidade da mesma pesquisa, realizou o longa-metragem **A política do cinema** (2011), que contextualiza a relação entre a atividade cinematográfica e o Estado brasileiro, dos anos 1950 até a contemporaneidade. Cf. AUTRAN, Arthur. **A política do cinema**. Disponível em <<https://vimeo.com/32374308>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

12. Em 2015, uma Bolsa de Iniciação Científica permitiu que a discente de graduação Yammaris Oliveira, do Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Design da UFJF, levantasse cerca de 560 títulos (entre curtas, médias e longas-metragens).

13. Cf. RAMOS, Fernão. Estudos de cinema na universidade brasileira. In: **Cine Cachoeira. Revista de Cinema da UFRB**. Salvador: 2010-2011, ano VI, n. 09. Disponível em: <<http://www.cinecachoeira.com.br/2010/11/estudos-de-cinema-na-universidade-brasileira>>. Acesso em: 26 nov 2016.

14. Esse interesse derivou em diversos trabalhos posteriores como, entre outros, a classificação, digitalização e disponibilização do acervo de Alex Viany na internet (<http://www.alexviany.com.br/>); a organização (com Betina Viany e Edward Monteiro) do livro **Acervo Alex Viany** (Rio de Janeiro: ETC, 2009); a dissertação de mestrado **Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo**; e a tese de doutorado **"Cinema independente": produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)**, respectivamente defendidas por mim em 2006 e em 2011 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói.

da comunidade acadêmica, a valorização da produção artística foi estratégica para o reconhecimento do campo das Artes junto ao CNPq e à Capes, e para a complementaridade entre as atividades de ensino, pesquisa e criação exercidas por docentes-artistas. A produção artística interessa às disciplinas tradicionais da área, como artes visuais, dança, música e artes cênicas. Pelas mesmas razões, interessa ao cinema – mais um ponto a favor para o diálogo entre os estudos cinematográficos em nível de pós-graduação e o campo das Artes.

É nesse sentido que a realização cinematográfica passa a ser importante na pesquisa empreendida pelo grupo Historiografia Audiovisual: trata-se de estudar a história do cinema não apenas a partir da literatura sobre o assunto, mas também dos filmes. Logo, uma boa parte desse estudo pode e deve ser feita realizando-se filmes e vídeos sobre a atividade cinematográfica. Assim, como pensar a dupla natureza – teórica e prática – do projeto “Historiografia audiovisual do cinema no Brasil” em relação ao campo acadêmico da pós-graduação em Artes? De que maneira se articulam nessa pesquisa a criação artística, a história do cinema e a análise fílmica? Em que medida as investigações teóricas alimentam a prática artística e vice-versa?

II. Percursos e processos de criação e pesquisa

Meu interesse pelo que chamo de “historiografia audiovisual” decorre da minha própria trajetória como realizador, desde quando codirigi com Carlos Bittencourt Paiva *Alex Viany – um documentário em vídeo* (1989), meu trabalho de estreia. O objetivo era fazer um documentário sobre o crítico, cineasta e historiador Alex Viany, mas em termos mais amplos isso acabou significando o início de um percurso de pesquisa a longo prazo em torno do cinema independente brasileiro dos anos 1940-1950.¹⁴

O documentário sobre Viany não foi o único trabalho audiovisual de minha autoria que teve o cinema como referência. A ele seguiram-se três vídeo-ensaios: *A projeção no cinema* (1993), *Fragmentos – uma narrativa intranquila* (1997) e *O trapezista* (1999). O primeiro é o registro das impressões de um projecionista da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sobre o ato de projetar filmes. O segundo parte de um acaso, a descoberta de alguns rolos de filmes em Super-8 mm depositados em uma sala da Escola de Comunicações

e Artes da USP¹⁵. Por fim, *O trapezista* absorve e retrabalha a obra do poeta carioca Jacinto Fabio Corrêa, sobretudo a partir do livro *O diário do trapezista cego* (1999), por meio do qual o cinema penetra “de contrabando”.

O passo seguinte foi a realização do documentário de média-metragem *O Galante rei da Boca* (codireção de Alessandro Gamo, 2004), que aborda a atuação de Antonio Polo Galante, um dos principais produtores cinematográficos atuantes nos anos 1960-1980. A partir de depoimentos do próprio Galante, bem como de diretores e técnicos que com ele trabalharam (Carlos Reichenbach, Rogério Sganzerla, Sylvio Renoldi, Miro Reis, Cláudio Portioli, Jairo Ferreira, Antônio Meliande, Inácio Araújo, entre outros), procuramos mapear o que foi o chamado cinema da Boca do Lixo (referência à região central de São Paulo), um núcleo de produtoras e distribuidoras que produziu, ao longo de três décadas, uma enorme variedade de títulos que atraíam um público popular e numeroso.

O curta-metragem em 35 mm *Que cavação é essa?* (figura 1) que codirigi com Estevão Garcia (2008), foi outra experiência importante nesse processo. Tendo sido realizado com os recursos da primeira edição do Programa Forcine, da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, o filme foi concebido como um “programa duplo”, dialogando com o cinema silencioso não a partir da tradição dos filmes encenados mas da quase desconhecida herança das “fitas tiradas do natural” – o que hoje chamaríamos de registros documentais.



15. Dentre esses rolos, sobras do filme *Patíbulo* (Joel Yamaji, 1976) e filmes caseiros de autoria(s) desconhecida(s), do final de 1970 ou de início de 1980: uma família, a TV ligada no centro de uma sala, idosos que mostram fotos de família, crianças que brincam, um passeio no parque, uma viagem de carro, pessoas que se divertem num clube.

Fig. 1

Cosme Monteiro e Érica Collares em *Que cavação é essa?* (2008).

O termo de época “cavação”, aplicado por jornalistas e críticos a uma parcela significativa da produção cinematográfica brasileira das três primeiras décadas do século XX, composta sobretudo por cinejornais, atualidades e documentários (os filmes “naturais”), tinha um sentido pejorativo, discriminatório e até policialesco. Era usado quando se buscava separar o “joio” do “trigo”, isto é, definir o quê ou quem deveria ser considerado digno de figurar na tão desejada “indústria de cinema” no Brasil. Os “cavadores” eram vistos como a verdadeira escória da humanidade para aqueles que defendiam o cinema-espetáculo nos padrões internacionais. Cinema com C maiúsculo só poderia ser o “posado” (isto é, o espetáculo ficcional de cerca de uma hora e meia de duração, com roteiro, atores e cenografias). O tempo e o descaso encarregaram-se de reduzir “posados” e “naturais” ao quase total desaparecimento, com algumas poucas obras preservadas em cinematecas.

A partir de 2010, com a maior democratização de acesso ao suporte digital de alta definição, adotei um sistema de produção diverso daqueles experimentados em *O Galante rei da Boca* e em *Que cavação é essa?*, contudo mais próximo dos “vídeo-ensaios” dos anos 1990. O interesse pela reflexão sobre o cinema se manteve, mas sofrendo considerável modificação em termos de enfoque e abrangência.

O longa-metragem digital *Legião estrangeira* (2011) surgiu em parte dessas novas condições de produção. Em 2010, os cineastas Pedro Henrique Ferreira e Thiago Brito, então estudantes de graduação em cinema (respectivamente na PUC-Rio e na UFF), faziam parte de um grupo de estudos sobre Walter Benjamin. O grupo era coordenado pelo professor e conservador-chefe da Cinemateca do MAM-RJ, Hernani Heffner, que sugeriu aos alunos a filmagem de um argumento de sua autoria: os últimos dias de Benjamin exilado no Brasil.

Pedro Ferreira e Thiago Brito convidaram-me para participar do projeto como ator, interpretando o próprio Benjamin. Aceitei o desafio, mas propus uma condição – levar a minha câmera digital para fazer um “diário de bordo” dessa experiência. Configurou-se uma situação performática especular, na qual eu de fato filmava os dois realizadores e eles incorporavam minha condição de “ator-cinegrafista” para compor um Benjamin que a tudo filmava. O que me interessava era pensar com imagens e sons um certo modo peculiar de fazer cinema: o ato de se pegar uma câmera e de se “fazer um filme” como quem “faz música” tocando apenas um violão. Nesse modo de filmar, a vida não precisa

“parar” para que o filme aconteça. Trata-se talvez de uma forma nova de lidar com a *situação cinema*.

Se *Legião estrangeira* considera o cinema como ponto de partida, mas não de chegada, *Nenhuma fórmula para a contemporânea visão do mundo* (2012), o longa-metragem seguinte que dirigi, mantém com o cinema uma relação mais diluída e “refrativa”, para usar o termo que, a propósito dos “filmes-ensaio”, Timothy Corrigan resgata de André Bazin¹⁶. No caso de *Nenhuma fórmula...* não se trata de um ensaio, mas de uma comédia que flerta com determinadas referências cinematográficas (Rogério Sganzerla, por exemplo).

Em uma determinada cena, a personagem central, Carola Brecker (interpretada por Anna Karinne Ballalai, roteirista e coprodutora do filme), penetra em uma exposição no Itaú Cultural, em São Paulo – a Ocupação Rogério Sganzerla – e encontra Otoniel Serra, ator de *Copacabana mon amour* (Rogério Sganzerla, 1970). Cercados por múltiplas imagens em movimento projetadas nas paredes da exposição, os dois “personagens/atores” conversam sobre o cinema de Sganzerla, e o diálogo é encoberto pelas várias vozes do cineasta catarinense, em trechos de gravações que variam conforme o espaço por onde circulam. (Figuras 2 e 3)

Por fim, já no âmbito do projeto “Historiografia audiovisual do cinema no Brasil”, venho realizando um documentário sobre o montador e editor de som Severino Dadá, intitulado *O cangaceiro da moviola*, a partir de imagens colhidas desde 2002 em diversos suportes (MiniDV, 35mm, 16mm, HD, etc.). Trata-se de um trabalho que buscará inserção em um aspecto ainda muito pouco investigado pelos historiadores locais, qual seja, a história dos técnicos cinematográficos brasileiros.

Vistos em conjunto, os títulos aqui comentados abrangem uma série de *temas* ou *linhas de pesquisa* possíveis, que aliás em grande medida já vêm sendo contemplados pelos estudos sobre o cinema no Brasil, e que portanto constróem de alguma forma um diálogo audiovisual com a *historiografia*: o cinema independente brasileiro dos anos 1950; o filme amador e o cinema experimental; a espetatorialidade e a projeção no cinema; as salas de cinema de rua; o cinema silencioso de “cavação”; o institucional; as cinematecas e a preservação de filmes; o papel do produtor no cinema brasileiro; a história dos técnicos; o “cinema contemporâneo”; as heranças do Cinema Marginal e do cinema popular, da Boca paulistana e do Beco carioca...

16. Cf. CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio. Desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Papirus, 2015, especialmente p. 181-202.

Em termos formais foram experimentados o vídeo-ensaio, as fronteiras entre a ficção e o documentário, o documentário de corte mais clássico e a comédia. A circulação desses trabalhos variou bastante: casas de cultura, cinematecas, cineclubes, festivais nacionais e internacionais, canais de TV pagos, DVDs, internet, salas comerciais de cinema e universidades¹⁷.

17. O Galante rei da Boca

foi lançado no Festival Internacional É Tudo Verdade (2004), onde ganhou o prêmio de Melhor Documentário pela ABD – São Paulo; foi também exibido durante seis anos no Canal Brasil; **Que cavação é essa?** estreou no 41º Festival de Brasília (2008); **Legião estrangeira** foi lançado na Mostra do Filme Livre, no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Brasília (2011); **Nenhuma fórmula para a contemporânea visão do mundo** entrou em cartaz comercialmente em 2014 no Cine 104, em Belo Horizonte.



Fig. 2

Otoniel Serra em *Nenhuma fórmula para a contemporânea visão do mundo* (2012).

Fig. 3

Anna Karinne Ballalai em *Nenhuma fórmula para a contemporânea visão do mundo* (2012).



III. Estudos de caso

Apresento em seguida dois estudos de caso a partir de filmes que dialogam com a ideia de historiografia audiovisual tal como ela aqui é entendida. O primeiro é sobre o documentário *Panorama do cinema brasileiro* (Jurandy Noronha, 1968), que procura, como

o próprio título indica, estabelecer uma história panorâmica e cronológica da produção de filmes no país.

Embora estejamos partindo do cinema brasileiro (caso do projeto “Historiografia audiovisual do cinema no Brasil”), faz parte dos objetivos do grupo estabelecer pontes e dialogar com outros estudos e filmes que se enquadrem na perspectiva de uma historiografia audiovisual sobre o cinema produzido na América Latina e em nosso subcontinente. Por esta razão, o segundo estudo é uma comparação entre duas comédias dos anos 1940-1950: o filme chileno *La dama de las camelias* (José Bohr, 1947) e o brasileiro *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1953), ambos passados no ambiente dos estúdios cinematográficos.

A ideia aqui é exemplificar como a análise de filmes sobre o cinema pode estimular a reflexão em torno de novos recortes e abordagens historiográficas, para além da literatura tradicional sobre o tema.

Estudo de caso 1: Panorama do cinema brasileiro

Em 18 de novembro de 1966, durante a ditadura implantada pelo golpe civil-militar de 1964, o governo do marechal Castello Branco criou por decreto o Instituto Nacional do Cinema (INC), uma autarquia federal subordinada ao Ministério da Educação e Cultura. A estrutura administrativa do INC era regida por um Conselho Deliberativo (única instância com poder executivo) ocupado por representantes dos Ministérios da Educação e Cultura, da Justiça, da Indústria e Comércio, do Planejamento e Coordenação Econômica, além do Banco Central; a classe cinematográfica ficava restrita apenas ao Conselho Consultivo, com cinco membros representantes dos produtores, exibidores, distribuidores, diretores e críticos.

Além dos Conselhos, havia a Secretaria-Executiva, aos quais se subordinavam os Departamentos do Filme de Longa-Metragem, do Filme Educativo e de Administração. O INC tinha como objetivos “formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes”, bem como desenvolver a indústria cinematográfica brasileira e promovê-la no exterior¹⁸.

Embora vinculado ao Estado repressor, ou exatamente por isso, o INC procurava divulgar uma imagem de neutralidade, apresentando-se não como um órgão de intervenção e sim como “elemento disciplinador num setor profissional cujas particularidades exigem especial

18. Projeto de criação do Instituto Nacional do Cinema. In: **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: INC, nov.-dez. 1966, n. 02, p. 57.

19. INC: hora primeira. In: **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: INC, jul.-ago. 1967, n. 05, p. 02.

20. Ibidem, p. 03.

21. GARCIA, Durval Gomes. A hora do Cinema Total. In: **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: INC, 30 abr. 1968, n. 09, p. 01.

22. Projeto de criação do Instituto Nacional do Cinema. Op. cit., p. 57.

23. Ao longo de 1968-1969, **Panorama do cinema brasileiro** foi exibido nas cidades de Lima, Lisboa, Bilbao, Bruxelas, Melbourne e Quito.

sensibilidade”¹⁹. Seu primeiro presidente, Durval Gomes Garcia, em textos oficiais divulgados na revista *Filme Cultura*, publicação editada pelo INC, citava o teórico italiano Luigi Chiarini – “o filme é uma arte e o cinema uma indústria”²⁰ –, e preconizava um improvável “Cinema Total brasileiro”, isto é, um cinema “profissional” que fosse o resultado dos esforços passados, buscando a renovação artística sem se descuidar do público e do retorno financeiro; um cinema ao mesmo tempo “receptivo” e “descompromissado”, ou seja, aberto a todas as correntes ideológicas mas desvinculado de qualquer uma; além de “exportável” e “brasileiríssimo” – o que significaria saber falar uma “linguagem universal” a partir de “motivos nacionais”²¹.

Uma das atribuições do INC era “produzir e adquirir filmes e diafilmes educativos ou culturais para fornecimento a estabelecimentos de ensino e entidades congêneres”²². Atendendo a esse objetivo, o Instituto produziu o longa-metragem *Panorama do cinema brasileiro* (1968), dirigido e roteirizado pelo cineasta e pesquisador Jurandyr Noronha. Além de Noronha, à época chefe da Seção de Filmoteca do INC, os letrados do filme informam que a produção contou com a “consultoria histórica” do veterano produtor Adhemar Gonzaga e dos críticos cinematográficos Antonio Moniz Vianna, José Sanz e Rubem Biáfora. Moniz Vianna, que era o secretário executivo do INC, ficou a cargo da “supervisão crítica”. Gilberta Mendes, diretora do Departamento do Filme Educativo, responsabilizou-se pelo planejamento da produção.

O levantamento do material de arquivo foi feito por Jurandyr Noronha, Julio Heilbron e Eduardo Rüegg, com a colaboração de Adhemar Gonzaga, da Cinemateca Brasileira de São Paulo e de produtores, realizadores e distribuidores do cinema brasileiro. A realização de *Panorama do cinema brasileiro* durou um ano (1966-1967). Para abranger o período de 1898 até 1966 foram citados 58 filmes, dos quais 17 através de fotografias e 41 com trechos de cenas escolhidas. Fazia parte do projeto a distribuição do filme no exterior, com versões em francês, inglês e espanhol, dentro de uma estratégia de propaganda do cinema brasileiro e da própria política cultural do regime militar²³.

Lançado na noite de 07 de março de 1968 para uma plateia de cerca de 1.500 espectadores, durante a cerimônia oficial de entrega dos prêmios do INC, no Cine Palácio (Rio de Janeiro), o documentário

apresentava-se como um “testemunho imparcial de toda a história do cinema brasileiro”²⁴. Com uma estrutura cronológica bem delimitada, a antologia trazia algumas contribuições valiosas aos estudos sobre o cinema no país. Dentre os trechos de filmes apresentados, cenas de *Limite* (Mário Peixoto, 1930) e *Alma do Brasil* (Líbero Luxardo, 1932), títulos até então considerados perdidos; um dos primeiros desenhos animados feitos no Brasil, *Macaco feio, macaco bonito* (Luiz Seel, 1929); uma reportagem sobre as filmagens do musical *Coisas nossas* (Wallace Downey, 1931); e dois filmes realizados pelos pioneiros José Medina e Gilberto Rossi, *Exemplo regenerador* (1919) e *Fragmentos da vida* (1929).

Apesar dessas contribuições, e a despeito do fato de ser o primeiro documentário de longa-metragem a tratar da história do cinema nacional, *Panorama do cinema brasileiro* nunca chegou a integrar o cânone da chamada “historiografia clássica”, da qual fazem parte textos escritos por importantes e respeitados autores como Alex Viany, Glauber Rocha e Paulo Emilio Salles Gomes²⁵. É necessário entender as razões desse fenômeno.

A ausência do filme *Panorama do cinema brasileiro* entre as obras clássicas de referência sobre a história do cinema no Brasil se deve, por um lado, ao predomínio do texto escrito como fonte de pesquisa e de legitimação do campo cinematográfico; a *iconofobia* é um dado marcante entre pesquisadores e historiadores do cinema. Não obstante, o desprezo conferido ao documentário produzido pelo INC se deve a razões de ordem política e ideológica, que acredito serem principais e determinantes. Até hoje, os textos sobre a história do cinema brasileiro adotados em cursos ou discutidos na imprensa e nos meios acadêmicos são aqueles produzidos por críticos, historiadores, pesquisadores e intelectuais ligados à esquerda e ao Cinema Novo. Ainda que certos pressupostos dessa herança (como as ideias de “nacional-popular” e de “cinema de autor”) venham sendo questionados há décadas, eles ainda são muito presentes nos estudos históricos sobre o cinema brasileiro.

Conforme observou Roberto Schwarz em seu ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, apesar da ditadura de direita instalada no Brasil em 1964, no campo da cultura houve uma relativa hegemonia da esquerda, perceptível sobretudo no setor de publicações de livros, na música, no teatro e no cinema²⁶. A essa relativa hegemonia, o INC reagiu com o documentário *Panorama do cinema brasileiro*.

24. Um documento histórico: Panorama do cinema brasileiro. In: **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: jul.-ago. 1967, n. 05, p. 11.

25. Cf. VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959; ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963; e GOMES, Paulo Emilio Salles. *Panorama do cinema brasileiro*: 1896/1966. In: **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. (Originalmente publicado em GOMES, Paulo Emilio Salles e GONZAGA, Adhemar. **70 anos de cinema brasileiro**. São Paulo: Expressão e Cultura, 1966.)

26. SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011, p. 07-51.

27. Retomo o termo “universalistas” conforme a formulação de José Mario Ortiz Ramos: “‘universalista’ ou ‘cosmopolita’, no sentido de absorver, sem críticas, formas de produção e moldes artísticos estrangeiros” (grifos do autor). De acordo com Ortiz Ramos, os “universalistas” se contrapunham aos “nacionalistas”, vertente da crítica e da realização cinematográficas mais afinada às diretrizes progressistas e ao compromisso com temas de caráter nacional-popular. O Cinema Novo mantém relações estreitas com os “nacionalistas”. Cf. RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 23. Para uma leitura mais matizada dessa contraposição “universalistas” versus “nacionalistas”, cf. SIMIS, Anita. **Cinema e Estado no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996, em especial p. 263-275.

Talvez seja possível falar, assim, em uma *história reacionária do cinema brasileiro*. Ainda que no filme do INC estejam presentes trechos de *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), além de outras obras filiadas ao Cinema Novo, é para o “rigor estilístico” de cineastas “universalistas” como Walter Hugo Khouri, Rubem Biáfora, Jorge Ileli e Anselmo Duarte que o texto narrado pela voz *over* e escrito por Moniz Vianna (notório opositor dos “cinemanovistas” na imprensa), dirige seus maiores elogios²⁷. Aponta-se ainda como principais contribuições dadas à divulgação do cinema brasileiro no exterior não os filmes do Cinema Novo, mas *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) e *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), produções identificadas ao cinema industrial.

Mas se *Panorama do cinema brasileiro* procurava reagir ao Cinema Novo, ele o reafirmava como um divisor de águas – portanto, como uma referência central. Esse “tiro no pé” tornava frágil o projeto ideológico de *Panorama do cinema brasileiro*. Restava ao grupo ligado ao INC a afirmação da antologia como instrumento de poder, já que dotava seus realizadores/curadores da capacidade de incluir ou excluir este ou aquele filme na longa-metragem – sem falar da possibilidade de manipular pela montagem os múltiplos sentidos das imagens incorporadas.

Por todos esses motivos, creio ser necessário examinar com atenção um filme como *Panorama do cinema brasileiro* a partir do discurso historiográfico que ele procura formular, relevante não só por seu caráter reacionário mas pelas possibilidades de investigação de linhas de continuidade entre estilos e épocas que, por vezes, através da montagem dos diferentes trechos apresentados, o filme aponta ou deixa entrever.

A título de exemplo, vale a pena recorrer a um contraponto, estabelecendo um diálogo entre *Panorama do cinema brasileiro* e um curta-metragem realizado em 1966, mas lançado comercialmente em 1968, intitulado *Mauro, Humberto*. O curta foi dirigido por David E. Neves, um dos principais críticos e cineastas alinhados ao Cinema Novo, e aborda uma figura-chave no “panteão” da história do cinema brasileiro, o pioneiro cineasta Humberto Mauro. *Panorama do cinema brasileiro* e *Mauro, Humberto* são em tudo filmes opostos, a começar pelos seus diretores, Jurandyr Noronha e David Neves, pertencentes a gerações distantes e a formações ideológicas antagônicas. Mas ambos partem da centralidade do Cinema Novo como um fato estético relevante.

Em *Mauro, Humberto*, sobre trechos do filme *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933), a locução afirma que a “câmera na mão e a captação da espontaneidade”, já evidenciadas naquele filme, “são recursos em voga no cinema que se faz hoje em dia [1966]”. No filme de Jurandyr Noronha, o mote da câmera na mão reaparece, mas em uma perspectiva bem diversa. Ilustrada por cenas documentais mostrando o veterano cinegrafista Adalberto Kemeny empunhando uma pequena câmera de corda, a voz do narrador comenta que ele e seu sócio Rudolf Rex Lusting “foram os primeiros entre nós, com *São Paulo, sinfonia da metrópole*, a empregar aquela fórmula da câmara na mão e uma ideia na cabeça”. As imagens que se seguem de *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929) mostram planos dinâmicos da cidade e de pedestres indo e vindo. Depois, já quase ao final de *Panorama do cinema brasileiro*, novas cenas de rua captadas com a câmera na mão, desta vez extraídas do filme *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1965), corroboram de forma sutil a afirmação do narrador, estabelecendo o pioneirismo estético de Kemeny e Lusting sobre o Cinema Novo.

Tanto no filme de David Neves quanto no de Jurandyr Noronha, o famoso *slogan* do Cinema Novo (“uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”) é invocado, mas apontando para referências bem distintas. Em *Mauro, Humberto*, atribui-se a origem desse estilo a Humberto Mauro, não por acaso reivindicado como o “pai do moderno cinema brasileiro” pelo próprio grupo do Cinema Novo; já em *Panorama do cinema brasileiro*, a referência não é Mauro, mas um documentário produzido em São Paulo, em geral relacionado à vanguarda europeia (espécie de “versão brasileira” de *Berlim, sinfonia de uma metrópole*/ *Berlin: die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927) e realizado por dois imigrantes húngaros que participaram do processo de industrialização do cinema brasileiro durante os anos 1940-1950, em São Paulo.

O que nos interessa não é defender o grau de veracidade de uma ou de outra afirmação (ambas são prováveis), mas chamar a atenção para o fato de que *Mauro, Humberto* e *Panorama do cinema brasileiro*, filmes opostos ideologicamente, se preocupam em apresentar, a partir de um mesmo recurso formal (a câmera na mão), diferentes antecedentes para o Cinema Novo, ambos instigantes e passíveis de aprofundamento. No caso do documentário produzido pelo INC, inclusive, abre-se uma perspectiva de pesquisa ausente nos textos

da historiografia clássica: a que relaciona a experiência de técnicos-realizadores dos primórdios do cinema industrial paulista (Kemeny e Lusting) aos pressupostos estilísticos e a determinadas formas de produção características do movimento do Cinema Novo.

Estudo de caso 2: *La dama de las camelias* e *Carnaval Atlântida*

Como foi dito, o Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual tem como propósito ampliar o escopo das análises para o cinema latino-americano. Julgamos não só importante tal ampliação, como necessária, uma vez que as cinematografias latino-americanas apresentam problemas e características comuns. Apenas para citar um exemplo, as tentativas de industrialização (baseadas no modelo do *studio system* hollywoodiano) com base no investimento em determinados gêneros cinematográficos (como a comédia musical popular) podem ser encontradas tanto no Brasil quanto em cinematografias como a argentina, a mexicana e a chilena. Além disso, a análise comparada de filmes e experiências de produção no cinema latino-americano possibilita a renovação de temas e recortes em relação ao próprio cinema brasileiro²⁸.

Iniciamos nossas investigações acerca do cinema latino-americano estudando o caso chileno. A escolha foi motivada pela descoberta de três filmes inéditos no Brasil, que tratavam do universo cinematográfico: *Escándalo* (Jorge Délano, 1940); *Hollywood es así* (Jorge Délano, 1944) e *La dama de las camelias*, produzido pela Chile Films. A análise mais detida deste último, por sua vez, ensejou a comparação com *Carnaval Atlântida*.

Criada em 1942 em Santiago, a Chile Films era uma empresa de economia mista ligada à estatal CORFO (Corporación de Fomento de la Producción), órgão por sua vez implantado em 1939 e subordinado ao Ministério da Fazenda. Após enfrentar diversas crises e reformulações em seu estatuto, a Chile Films cerrou suas portas em 1949.

A Atlântida foi fundada no Rio de Janeiro em 1941 através da venda de ações populares e a incorporação de 23 sócios, incluindo cineastas, jornalistas e o empresário Paulo Burle, ligado ao comércio, à indústria e à imprensa²⁹. Em 1947, o poderoso exibidor e distribuidor Luiz Severiano Ribeiro Júnior tornou-se o acionista majoritário da Atlântida. A empresa produziu de forma ininterrupta até 1963.

28. Já mencionamos aqui o livro de Paulo Antonio Paranaguá, **Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme**. Do mesmo autor, vale também destacar **Tradición y modernidad en el cine de América Latina**. Madri: Fondo de Cultura Económica de España, 2003. Para uma abordagem sobre as relações entre o cinema moderno, a crítica cinematográfica e o cinema latino-americano, cf. NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. **O que é “Nuevo Cine Latinoamericano”?** **O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Niterói: UFF, 2009.

29. Paulo era irmão de José Carlos Burle.

Em que pesem as distâncias e diferenças que singularizam as experiências chilena e brasileira, tanto *La dama de las camelias* quanto *Carnaval Atlântida* nos interessam por criticarem determinadas ilusões industrialistas comuns ao cinema dos dois países. No primeiro caso, a acusação se volta contra a própria Chile Films; já *Carnaval Atlântida* tem como alvo a contemporânea Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949 por industriais pertencentes à grande burguesia de São Paulo, com inspiração no cinema europeu e no modelo do *studio system* hollywoodiano.

No filme de José Bohr, o estúdio CLAVE e o diretor Max Longo (Roberto García Ramos) enfrentam uma série de dificuldades, sobretudo de ordem financeira, para levar às telas uma adaptação fiel de *A dama das camélias*, o clássico romance de Alexandre Dumas Filho. Uma atriz de teatro mambembe, Desideria de los Ríos (Ana González), acompanhada de seu tio e de amigos artistas, tenta ingressar no elenco da produção, sem sucesso. Para construir os cenários adequados, o estúdio compra um pequeno teatro popular de bairro, no qual era celebridade ninguém menos que Desideria. Em meio à crise financeira e administrativa em que mergulha o estúdio CLAVE, Max Longo se vê abandonado por parte da equipe técnica e do elenco principal, incluindo a estrela Luz de la Clarté, intérprete do papel título. Sem escolha, pressionado por produtores e acionistas, Max Longo contrata Desideria, que passa a interpretar o papel-título da produção. O romance de Dumas Filho acaba se transformando em uma comédia farsesca.

Em *Carnaval Atlântida*, o produtor Cecílio B. de Milho (Renato Restier), dono da Acrópole Filmes, pretende produzir um grande épico sobre Helena de Troia. Para tanto, pede que seu assistente Augusto (Cyll Farney) convide o professor Xenofontes (Oscarito), especialista em Grécia Antiga, para escrever o roteiro. O salário é atraente, e Xenofontes, embora relutante, aceita participar da empreitada, ainda mais depois que conhece a sobrinha de Cecílio, o “furacão cubano” Lolita (Maria Antonieta Pons). Ela está comprometida com um falso Conde de Verdura (José Lewgoy), que na verdade é chofer de um milionário. No estúdio, dois faxineiros (Grande Otelo e Colé) tentam viabilizar uma versão carnavalesca do mito grego, mas são hostilizados por Cecílio B. de Milho. Regina (Eliana), filha de Cecílio, faz o par romântico com Augusto. Ao fim do filme, Lolita, Xenofontes, Augusto e Regina acabam convencendo Cecílio B. de Milho de que ele deveria aderir ao samba

30. SEREY, Alonso Machuca. Chilefilms, un capítulo ignorado. Imaginario expuesto en las producciones íntegras de la empresa chilena entre 1944 y 1947. In: PEIRANO, Maria Paz e GOBANTES, Catalina (orgs.). **Chilefilms, el Hollywood criollo. Aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)**. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2015, p. 200-202.

31. Existe uma ampla bibliografia em torno da chanchada. Cf., por exemplo, SOUZA, José Inácio de Melo e CATANI, Afrânio Mendes. **A chanchada no cinema brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983; AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; MACHADO, Hilda. **As cem cadeiras: comédia fílmica como fonte historiográfica**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social. Rio de Janeiro: IFCS-UFRJ, 2001; BARRO, Máximo. **José Carlos Burle: drama na chanchada**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007; FERREIRA, Sandra Cristina Novais Ciocci. **Assim era a música da Atlântida: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962**. Dissertação de Mestrado apresentada ao

e produzir um musical, pois o cinema nacional não se encontrava em condições de fazer uma superprodução como Helena de Troia.

Tanto *La dama de las camelias* quanto *Carnaval Atlântida* investem em gêneros de grande aceitação popular, quais sejam, a “comédia citadina”, da qual uma de suas principais representantes era justamente a atriz Ana González e sua personagem La Desideria³⁰, e a comédia musical carnavalesca, também conhecida como “chanchada”, que tinha em Oscarito e Grande Otelo dois de seus principais chamarizes³¹. Esses gêneros são filtrados pela reflexividade da representação do universo cinematográfico e pela crítica que ambos dirigem ao ideário industrialista.

Se em *La dama de las camelias* o que se busca é evidenciar as contradições e o desajuste entre o projeto de um cinema “ideal” (identificado à indústria hollywoodiana) e as condições concretas de produção, *Carnaval Atlântida* aponta para um programa estético e ideológico a ser seguido pelos produtores nacionais. Aqui destaco uma das principais diferenças de tom entre as propostas cômicas de *La dama de las camelias* e *Carnaval Atlântida*, evidentes quando à luz de uma análise comparada. No primeiro caso, a impossibilidade traumática do estúdio chileno em realizar de forma satisfatória a adaptação de um romance francês do século XIX é visto negativamente: o projeto é levado até o fim, mas resulta em uma farsa, da qual se envergonha o próprio diretor Max Longo. Já no filme brasileiro, o desejo de realizar uma superprodução é descartado de forma consciente, sendo substituído por uma outra proposta considerada mais realista – no caso, a filmagem de um musical carnavalesco; ao aderir ao musical, o produtor Cecílio B. de Milho comemora o acerto da decisão, deixando para um futuro qualquer a aposta no cinema “sério”.

Entre 1945 e 1947, as relações entre a Chile Films e a CORFO foram bastante conflituosas. Além das dificuldades financeiras e do aumento dos custos de produção dos filmes, o contexto internacional prejudicava a importação de negativos. Conforme assinala Maria Paz Peirano, os embates entre a CORFO e a Chile Films foram atravessados por escândalos, destituições de diretores e conselheiros e reformulações internas³². Em 1946 – ano da produção de *La dama de las camelias* –, foi divulgada com alarde a caótica situação financeira da produtora, com prejuízos que chegavam perto de 30 milhões de pesos. Entre as possíveis causas do fracasso, a suspeita de desvios de verba³³.

Esse quadro talvez explique a crueza com a qual a atividade cinematográfica é retratada em *La dama de las camelias*. Na primeira parte do filme, os produtores enfrentam falta de dinheiro; escassez de negativo; um prazo absurdo (três dias) para realizar o filme. Enquanto isso, os financistas pressionam o estúdio com ameaças explícitas, o não cumprimento dos prazos e das cláusulas contratuais podendo levar os produtores e o diretor à prisão. Max Longo resolve fazer o filme “possível”, executando quase todas as funções – atrás e na frente das câmeras – e colocando Desideria no papel principal de Margarita Gautier. Até então arrogante e megalomaniaco, o diretor Max Longo precisa render-se duplamente: ao assédio de Desideria e ao gênero cômico popular.

A forma como José Bohr constrói essa aproximação é curiosa. Durante as filmagens, surge o romance entre Desideria e Max Longo, mas é somente no fim do filme que nós espectadores nos apercebemos disso. Do lado de fora da cabine onde *La dama de las camelias* está sendo exibido para os financistas da CLAVE, Max Longo e Desideria conversam, apreensivos. Ela se mostra apaixonada e carinhosa; ele só pensa em destruir a cópia, pois acha que o resultado final vai arruinar sua carreira. Ocorre que a versão farsesca do romance de Dumas é um sucesso entre os acionistas do estúdio, que saem da sessão às gargalhadas, convictos de que o público aplaudirá a produção. O prestígio de Max Longo está salvo. Nesse momento reaparece Luz de la Clarté, a atriz que o abandonara, e com ela a comédia que até então assistíamos torna-se um melodrama: Longo se reconcilia com Luz e Desideria é novamente desprezada.

Se comparada a *La dama de las camelias*, a representação do meio cinematográfico em *Carnaval Atlântida* parece bem menos objetiva. A começar pelo próprio ambiente do estúdio, passando pela hierarquia entre os funcionários e as relações patrão/empregados. Sabemos que Cecílio B. de Milho é o dono da Acrópole Filmes, mas é ambíguo o papel que desempenha no projeto de Helena de Troia, ora agindo como produtor, ora fazendo as vezes de diretor, como na cena em que dirige um teste com o Conde Verdura e o professor Xenofontes. No campo oposto, temos os faxineiros do estúdio, interpretados por Grande Otelo e Colé. Estes estão sempre tentando viabilizar suas criações, sem jamais conseguir ascender na hierarquia do estúdio.

Ainda mais difusos são os personagens pertencentes à camada “intermediária” no funcionamento do estúdio: Augusto, Regina e Lolita.

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes. Campinas: Unicamp, 2010. DOURADO, Ana Karícia Machado. **Chanchada: performance do insólito e paradoxo do comediante**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social. São Paulo: FFLCH-USP, 2013.

32. PEIRANO, Maria Paz. Chilefilms, el proyecto nacional y los discursos sobre el cine chileno durante la década de 1940. In: PEIRANO, Maria Paz e GOBANTES, Catalina [orgs.]. Op. cit., p. 103 e 111-112.

33. Ibidem, p. 114.

O primeiro é assistente de Cecílio, mas parece ambicionar ser diretor. Contudo, em nenhum momento (nem mesmo na cena do teste), vemos Augusto assumir de fato a direção. Quanto a Regina e Lolita, o parentesco com Cecílio as livra de qualquer compromisso burocrático ou contratual com a Acrópole Filmes. Elas não são empregadas de Cecílio, mas têm talento para dançar e cantar. Regina chega a criar um número musical, encomendando secretamente ao cenógrafo os desenhos para a cena.

Ao contrário do que ocorre em *La dama de las camelias*, no filme de José Carlos Burle quase não vemos a Acrópole Filmes em atividade. Além da já mencionada cena do teste, a maior parte dos quadros musicais são “ideias” contadas por um personagem a outro. Em *Carnaval Atlântida* há uma curiosa tensão entre esses números “imaginados” e aqueles que ocorrem no plano diegético.

Chamo aqui de *números musicais diegéticos* aqueles que se passam dentro do espaço-tempo narrativo percebido como “real”, no contexto da ação dramática. Por exemplo, quando os faxineiros ensaiam um número com o cantor Francisco Carlos, ou quando Bill Farr canta em uma festa para os convidados. (Figuras 4 e 5)

Exemplos de números musicais diegéticos (*Carnaval Atlântida*). **Fig. 4** Francisco Carlos cantando *Quem dá aos pobres*, de Klecius Caldas e Armando Cavalcanti; **Fig. 5** Bill Farr cantando *A marcha do conselho*, de Paquito e Romeu Gentil.



Os números “imaginados” continuam fazendo parte da ação dramática, mas em um plano não diegético (isto é, fora do espaço-tempo “real” construído pela ação ficcional na qual se ancora o espectador). Seriam exemplos de números musicais “imaginários” aqueles contados por um personagem a outro. No caso de um número como o de *No tabuleiro da baiana*, há uma estrutura que beira ao *mise-en-abîme*. O cenógrafo conta a Cecílio B. De Milho o número imaginado por Regina; nesse número, um personagem (o jornalista) não consegue vender jornais e, a certa altura, cochila em um banco e sonha com um número musical – *No tabuleiro da baiana*, com Grande Otelo e Eliana. O sonho é sugerido pela *fusão*. (Figuras 6 a 11)

Luís Rocha Melo

Historiografia audiovisual:
a história do cinema escrita
pelos filmes

**Figs. 6 a 11**

Exemplo de número musical
“imaginado” (*Carnaval
Atlântida*): No tabuleiro da
baiana, de Ary Barroso.

É interessante notar que os números diegéticos parecem bem mais convencionais, pois obedecem ao padrão das comédias musicais brasileiras típicas da época: os personagens são enquadrados em plano americano ou de meio-conjunto, a câmera é quase sempre fixa, a relação figura-fundo é evidente e se materializa a partir dos cenários teatrais ou da orquestra que toca ao fundo. (Figuras 4 e 5)

Já os números “imaginados” filiam-se a um outro modelo de encenação, mais afinado aos modernos musicais hollywoodianos contemporâneos a *Carnaval Atlântida*, tais como *An american in Paris* (*Sinfonia de Paris*, Vincente Minelli, 1951), *Cantando na chuva* (*Singin' in the rain*, Gene Kelly e Stanley Donen, 1952) e *A roda da fortuna* (*The band wagon*, Vincente Minelli, 1953), nos quais a ênfase na espacialidade teatral é rompida pela montagem, pela maior mobilidade da câmera, pelas mudanças rápidas de cenário e

pelo uso da trucagem fotográfica de laboratório (fusão, colagens, máscaras etc.). (Figuras 6 a 11)

Vale observar que nem todo número musical “imaginado” segue esses parâmetros modernos: por exemplo, quando os faxineiros (Grande Otelo e Colé) contam a Cecílio como imaginam a cena de Helena de Troia cercada por seus escravos, o número musical debochado e alegre que eles narram (*Dona Cegonha*) é bastante tradicional. (Figura 7) Não por acaso, vai de encontro ao pretenso “bom gosto” de Cecílio B. de Milho, pois obedece às convenções das chanchadas carnavalescas, e por isso não convence o intratável e preconceituoso produtor.



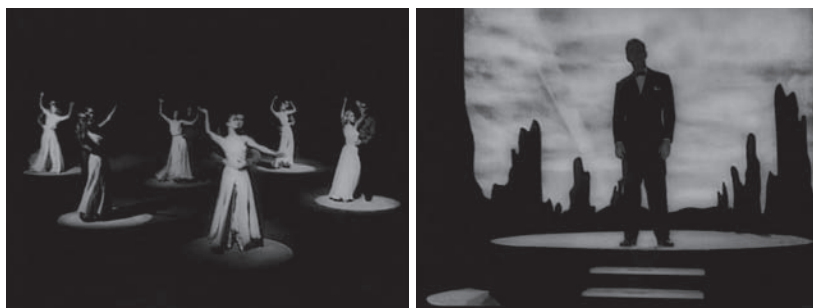
Fig. 7

Blecaute cantando *Dona Cegonha*, de Klecius Caldas e Armando Cavalcanti. A encenação obedece à tradição da chanchada.

Cecílio só é de fato conquistado pela ideia de produzir um musical quando seu assistente Augusto lhe propõe novas concepções de coreografia e de encenação. Na reunião final no escritório de Cecílio, Augusto descreve ao patrão a sequência musical que imaginou: o primeiro aspecto diferencial é que não se trata de um quadro calcado no samba, mas sim em uma melodiosa canção interpretada por Dick Farney (*Alguém como tu*), balada com arranjo orquestral americanizado; o bailado e o cenário fogem ao comum, são sofisticados, e constróem o espaço a partir de um jogo de luzes e sombras. (Figura 8)

Luís Rocha Melo

Historiografia audiovisual:
a história do cinema escrita
pelos filmes



A certa altura, porém, o samba invade a cena e se impõe: a orquestra dá lugar a um interlúdio animado, no qual Lolita surge dançando uma batucada ao lado de um sambista que faz um improviso vocal. Ao fim desse interlúdio, o número retoma o padrão anterior, mas não poderá mais se desvencilhar da *intromissão* carnavalesca. Dick Farney volta a cantar a balada e um plano geral traduz a síntese desejada para um novo tipo de espetáculo *ao mesmo tempo* popular e sofisticado: num palco elevado, o casal samba; abaixo, Dick Farney e as bailarinas finalizam a canção no melhor estilo hollywoodiano. (Figura 9)

**Fig. 8**

Número musical *Alguém como tu*, de José Maria de Abreu e Jair Amorim, com Dick Farney.

Fig. 9

Número musical *Alguém como tu*, de José Maria de Abreu e Jair Amorim, com Dick Farney.

34. VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca. In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990, p. 166.

35. AUTRAN, Arthur. Op. cit., p. 229.

De acordo com João Luiz Vieira, em *Carnaval Atlântida* “há uma articulação inevitável da oposição entre ‘popular’ e ‘cultura de elite’”, sendo o presente identificado à “cultura popular” e o passado à “cultura de elite”³⁴. Para Arthur Autran, o filme de Burle alegoriza duas propostas de produção características do cinema brasileiro da primeira metade dos anos 1950: a primeira delas remete aos estúdios da Vera Cruz e à “cultura importada e elitista”, representada por Cecílio B. de Milho e a Acrópole Filmes; a segunda remete à própria *Atlântida* e à “perspectiva da cultura popular e nacional”, através de Augusto, Regina, Lolita e dos “personagens populares” (os faxineiros vividos por Otelio e Colé)³⁵.

Sem discordar das tensões apontadas por Vieira e Autran, penso que *Carnaval Atlântida* também põe em questão um outro confronto, qual seja, entre concepções divergentes de espetáculo cinematográfico. Aos modelos defendidos pelo dono da Acrópole Filmes (a superprodução pesadona, que remete à tradição dos *film d'art*) e pelos faxineiros (a chanchada carnavalesca mais elementar e convencional), uma nova geração de artistas (representada por Augusto, Regina, Lolita e Xenofontes) contrapõe um outro tipo de encenação e coreografia, em sintonia com a renovação dos musicais hollywoodianos. As ideias dessa nova geração suplantariam os modelos anteriores, considerados ultrapassados ou rotineiros, trazendo para os estúdios brasileiros a modernização do espetáculo musical. Mas tal modernização não poderia ser apenas a simples imitação hollywoodiana. Ela só será válida quando “aclimatada” por uma releitura “nacional” e “popular”. Não se trata de desprezar o samba – ao contrário. Ele estará sempre presente, mesmo quando apenas desempenhando o papel de “convidado especial”, como demonstra o exemplo do já comentado número musical de *Alguém como tu*.

Mas apesar do elogio ao “popular”, verificado tanto em *Carnaval Atlântida* quanto em *La dama de las camelias*, os dois filmes se relacionam de forma bastante ambígua com a figura idealizada do “povo”. Em *La dama de las camelias*, Desideria é usada como recurso desesperado para “salvar” um projeto à beira da falência. Ela faz sucesso, mas é peça descartada assim que o diretor se reabilita junto aos financistas do estúdio. O final trágico de Desideria assume um inegável tom de crítica ao projeto industrialista representado

por Max Longo e pelo estúdio CLAVE, e vai além, apontando para um conflito de classes de difícil resolução.

Já em *Carnaval Atlântida*, o lado “popular” do espetáculo (o samba, o carnaval) serve como contrapeso e moeda de troca à proposta estética renovadora apresentada pelos jovens e encampada por Cecílio B. de Milho. No filme de Burle não há lugar para a tragédia: tudo se resolve em um grande número carnavalesco, e o produtor surge até abraçado aos dois faxineiros, assistindo a tudo nos bastidores. Mas note-se que, ainda que incorporados diegeticamente ao número final, os faxineiros não serão os protagonistas da mudança instituída por Augusto, Regina, Xenofontes e Lolita. De certa forma, ao não participarem da reunião final no escritório de Cecílio B. de Milho, mantêm-se à margem em relação ao grupo que detém as condições de produção³⁶.

III. Conclusão

Como se pode observar a partir desses dois estudos de caso, há múltiplas formas de se entender o cinema a partir de uma perspectiva historiográfica. Os filmes participam dessa grande “escrita” da história do cinema na medida em que estimulam novas metodologias de análise a partir do instrumental cinematográfico, ou quando estabelecem contrapontos às interpretações tradicionais estabelecidas pelos textos. São fontes de grande interesse tanto filmes de abordagens e estruturas narrativas mais conservadoras (como *Panorama do cinema brasileiro*), quanto comédias populares de forte apelo comercial, como *La dama de las camelias* e *Carnaval Atlântida*.

Ainda em relação aos títulos analisados, vale assinalar que não é necessário que o filme ofereça uma visão “progressista” da história do cinema para ser entendido como uma fonte expressiva e estimulante. No caso de *Panorama do cinema brasileiro* o que se passa é o contrário. E é por conta de seu posicionamento ideológico – a sua mencionada adesão a uma “história reacionária” – que o documentário de Jurandyr Noronha abre hipóteses interessantes de estudo acerca de linhas de continuidade entre padrões estilísticos e sistemas de produção característicos do cinema brasileiro ao longo de décadas, a partir de perspectivas ainda pouco exploradas.

Por outro lado, é preciso entender como o cinema comercial de

36. Contudo, dada a indefinição geral das funções desempenhadas pelos personagens na Acrópole Filmes, a situação dos faxineiros também não fica muito clara ao final. Se em termos diégéticos eles permanecem fora do palco no qual ocorre o número de encerramento, essa situação tanto pode ser entendida como a de espectadores privilegiados (funcionários do estúdio) como a de possíveis colaboradores criativos (já que surgem ao lado do produtor). Agradeço a Arthur Autran por ter me chamado a atenção para essa possibilidade de interpretação.

fato se insere em um debate mais consistente sobre o cinema – no caso de *La dama de las camelias* e de *Carnaval Atlântida*, propusemos uma reflexão não só acerca do ideário industrialista mas também sobre diferentes concepções de espetáculo. Para isso, é sempre necessário ultrapassar os limites da narrativa, verificando como tais ideias se encontram elaboradas na própria estrutura formal dos filmes.

Por fim, acredito que o estudo acerca dos “filmes sobre cinema” pode alimentar a própria criação cinematográfica. No caso do Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual, a expectativa é a de que o levantamento de dados, a reflexão crítica e o gesto de criação estimulem um diálogo mais intenso entre teoria e prática no âmbito das pesquisas cinematográficas vinculadas à área de Artes.

LES DIVORCEUSES.



Chex Aubert, Pl. de la Bourse.

Imp. Aubert & Co.

— Citoyennes on fait courir le bruit que le divorce est sur le point de nous être refusé.....
constituons - nous ici en permanence et déclarons que la patrie est en danger!.....

Anotações sobre o nascimento da gravura de estampa (mestres anônimos)

Notes of printmakers origins
(the earliest engravers)

palavras-chave:
gravura de estampa;
artífice; artista; desenho;
história da gravura

Ensaio sobre o nascimento da gravura de estampa na Europa, no século XV, no momento da construção da noção do artífice/artista, onde ainda se confundiam nas oficinas a autoridade dos ofícios com a distinção do autor. Investiga também as relações entre a gravura e o desenho em movimento especulares.

keywords:
prints; artificer;
artist; drawing;
history of printmaking

Essay on the birth of printmaking in Europe in the XV century when the construction of artificer/artist notion and the crafts authority was still doubtful in the workshops. It also investigate the relations between prints and drawings in specular motion.

Tudo indica que a gravura e a xilogravura em particular nasceram no Oriente, com alguns séculos de antecedência de sua prática firmar-se no Ocidente como meio eficaz de replicar imagens e informações. Muito provavelmente os primeiros usos foram para estampar e decorar tecidos, mais notadamente na Índia, e para gravar imagens budistas na China, na Coreia e no Japão. Mais que fixar datas é importante notar a coincidência de usos no seu surgimento na Europa, no século XV, onde ela se prestou também à estamperia de têxteis e fixação de iconografia cristã.

As condições técnicas para reproduzir estampas, materiais e ofícios necessários, são muito anteriores a sua prática europeia, mesmo se pensarmos numa história da técnica estritamente ocidental. Todos os equipamentos fundamentais são desenvolvidos durante a Idade Média, termo aqui usado mais por costume do que por convicção. No dizer de William Ivins Jr., o homem moderno fica tão maravilhado com o que disseram os gregos que não se pergunta o que eles não sabiam fazer. Seguindo esse mesmo truísmo, fica-se tão indignado com o que se imagina ter sido o modo de vida dos europeus cristãos dos primeiros séculos, que não se observa tudo o que eles podiam fazer. Não eram literatos, mas resolviam bem problemas sociais, agrícolas e mecânicos: inventaram prensas de cilindro para moer os grãos, prensas de platinas para extração do azeite de oliva, que seriam as futuras prensas de gravura em metal e de tipografia; inventaram moldes para fabricar ferramentas de grande eficiência e precisão, fundamentais inclusive para os futuros tipos móveis; criaram todo o equipamento de montaria, esporas, ferraduras, arreios, celas etc.; eram aparatosos, com seus sistemas de carretilha, biela-manivela, moinhos de vento; desenvolveram a álgebra, a óptica, o uso da pólvora, os processos de destilação, sistemas de numeração e os moinhos para fabricação de papel, encetando assim toda a tecnologia básica que iria sustentar a futura indústria gráfica.

A revolução econômica que irá viabilizar a ideia de circulação, uma das mães do mundo da estampa volante, é baseada no engenho mecânico e na força animal, para substituir o trabalho escravo, expurgado da sociedade pelo pensamento cristianizado. Por isso, desde o início a estampa serviu também ideologicamente à religião, como ícone venerado, ex-voto, talismã contra a peste ou a morte súbita, seguro contra o inferno e objeto de edificação para a fé. Na ordem laica foi um excelente instrumento de informação e documentação. Ilustrou os anais da guerra e da paz, consagrou grandes homens, satisfez curiosidades. Nas

ciências, apareceu onde os desenhos diziam mais que as palavras. Pela primeira vez, através das imagens repetidas, as obras-primas puderam ser vulgarizadas e os artistas ampliaram muito seus repertórios. Mas, diante dessa massa de imagens replicadas, os valores artísticos são só parte dos valores que o grande leilão do tempo nos propõe sobre as estampas.

Se as primeiras xilogravuras já eram fruto de trabalho colaborativo, onde desenhista e entalhador partilhavam a construção da matriz, no caso dos primeiros talhos-doces, nome pelo qual eram conhecidas as gravuras feitas em chapas de metal, a situação era outra. Desenhista e gravador, na grande maioria dos casos, é a mesma figura. Ourives, desenhistas, escultores e pintores foram a um só tempo os primeiros gravadores em metal e não eram simples artesãos a trabalhar com buris sobre metais preciosos. Eram agentes de uma pequena indústria de luxo, que servia a abades, prelados, príncipes e ricos comerciantes, como Ghiberti, Verrocchio, Pollaiuolo, Mantegna, Schongauer e Dürer, por exemplo. Não é diferente o caso de muitos dos chamados mestres anônimos. Portanto, a estampa em talho-doce, em seus primeiros tempos, não se dirigiu muito frequentemente ao comércio popular de imagens. Mesmo se pensarmos nas primeiríssimas, dentre aproximadamente três mil estampas produzidas nas primeiras décadas de prática do talho-doce, seiscentas já exibem claramente algum tipo de marcas identificadoras, como monogramas, traços estilísticos, iniciais, que tanto poderiam identificar um mestre gravador quanto um ateliê, figuras que se confundem nesse momento, onde a noção de autoria está muito distante da visão que partilhamos hoje sobre o assunto. Há também trocas entre as escolas do norte e dos países meridionais, Flandres e Itália, por exemplo, onde há um trânsito interno e intenso, no que se refere às construções estilísticas e técnicas. Os gravadores se copiam mutuamente e não hesitam em apoderar-se de desenhos e pinturas alheias, adicionando delas figuras e todo tipo de informação aos seus repertórios. E nesse copiar, as interpretações são muito livres e eloquentes. Não é chegado ainda o momento da estampa de reprodução e os mestres primitivos são todos, cada um à sua maneira, gravadores de grande originalidade.

Alguns dos mais importantes mestres anônimos

Mestre do Gabinete de Amsterdã, cujo nome provém do fato de oitenta trabalhos conhecidos desse artista estarem no Gabinete de Estam-

pas do Rijksmuseum, em Amsterdã, é um dos mais interessantes gravadores desse período inaugural da estampa no Ocidente. O número de obras não difere muito do de mestres conhecidos como Martin Schongauer, que tem contabilizadas setenta e sete gravuras ou Israel van Meckenem, com cinquenta e um exemplares documentados como de sua autoria. Mas a raridade do conjunto desse mestre anônimo reside no fato de serem estampas gravadas a ponta-seca e não a buril, que é a ferramenta adotada por todos os primeiros gravadores em metal. Também conhecido como Mestre da “Hausbuch”, o total de sua obra conhecida não ultrapassa em muito a uma centena de estampas diferentes, sendo que setenta são provas únicas. No momento nascente da gravura como fenômeno de repetição é notável a presença desse artista que, ao que tudo indica, usa um meio de reprodução como baliza para experiências com o desenho, abrindo mão de tiragens elevadas. Some-se a isso, a escolha da ferramenta. Uma ponta-seca, por mais que bem gravada, não ultrapassa a algumas dezenas de cópias, ao contrário de um buril, que pode nos dar muitas centenas de exemplares.

A coleção entrou inteira para o Gabinete e pertencia à coleção do Barão van Leyden, sendo conservada até o século XVIII numa pasta com a inscrição “mestre desconhecido – gravuras em cobre”. Pelos estudos realizados, a partir do final do XIX, parece que a coleção já entrou para o acervo do Barão como um álbum ou pelos menos se afirma que vieram de uma mesma fonte.

Jean Duchesne, em 1834, em seu livro *Voyage d'un iconophile* notifica a presença no Gabinete de Amsterdã do conjunto de obras do “mestre holandês mais antigo desse país”, cujo trabalho pode ser datado de 1480, aproximadamente, e de quem “raramente se encontram outras peças nos gabinetes de estampas, mesmos os mais ricos”. Duchesne é o primeiro a distinguir a obra desse mestre e já aponta a existência de outros raros trabalhos dele nos gabinetes de Londres, Dresde, Berlim e Viena.

H. A. Klinkhammer, em 1857, futuro conservador-chefe do Gabinete de Estampas de Amsterdã, e Passavant, outro estudioso das estampas antigas, em 1860, ligam a obra desse mestre anônimo à escola de Van Eyck ou de Hans Memlinc e chegam a discutir a presença de três diferentes artistas no conjunto de obra. Harzen, também em 1860, afirma que o mestre não é holandês, mas alemão, relacionando sua obra impressa a desenhos de um artista, do mesmo modo anônimo, que atuou no XV. Desde então, essa afirmação divide as opiniões sobre a nacionalidade do artista. Os estudos desenvolvidos mais recentemente mudam a

datação da obra e a posicionam entre 1455-1465 e 1490-1510.

Mas o que mais interessa é observar o estilo livre do desenho e do corte no metal dessas estampas, devido certamente ao uso da ponta-seca, ao que tudo indica fenômeno único no século XV. E, pode-se notar também, a diferença entre algumas estampas mais hesitantes, do começo da obra, e o pleno e elegante uso da ferramenta, onde a precisão do gesto lembra muito de perto alguns desenhos à ponta de prata, ao mestre também atribuídos.

As primeiras estampas são pequenas e de composição muito simplificada. Os contornos são muito marcados e as talhas mecânicas e fechadas em si mesmas; têm aspectos semelhantes ao de uma gravura em talho-doce gravada por um iniciante em seus primeiros contatos com a técnica, mesmo em nossos dias. Mas, ao mesmo tempo, já dão mostras de um corte decidido e direto e de um desenvolvido senso de humor, característico desse mestre, além da força e da competência das talhas que parece crescer de estampa a estampa. A figura de transição no conjunto de obra parece ser a gravura do *bulldog* coçando-se – maior em escala e com grande independência de realização. Note-se que a direção das talhas não segue os contornos, mas acaba criando-os, demonstrando também precisão nos cortes curtos, telegráficos, e domínio cuidadoso da plástica.

O controle das talhas curvas e sua efetiva plasticidade parecem anunciar a obra de Martin Schongauer, o mais importante mestre alemão dos primeiros tempos do talho-doce.

A tradição escultórica e complexidade crescente do domínio espacial nas cenas ficam mais e mais evidentes nos trabalhos da maturidade, além da maior desenvoltura no desenho das expressões faciais, onde as talhas ficam cada vez mais finas e variadas em sua estrutura (gravura 10). Há também uma crescente elegância e variedade das figuras nas estampas (ver figuras 12 e 13), que muitas vezes são ilustrações de literatura medieval relacionada a assuntos variados, como por exemplo ao cuidado que os homens devem tomar ao entrarem em contato com a força e o poder das mulheres, nas histórias que circulavam com humor nas ricas cortes europeias da época, para as quais o mestre deve ter trabalhado.

A obra madura desse artista apresenta uma nova organização da sintaxe linear. As paralelas e contra-talhas praticamente desaparecem e cedem lugar a um toque mais independente da ponta cortante, que transforma o conjunto num grande jogo tonal modelado e não mais

numa construção plana e angular. O gravador chega a uma nova e firme resolução formal, onde o espaço entre as figuras passa a ter também papel relevante na construção da cena, insinuando uma atmosfera, num trabalho altamente original.

Nas estampas citadas acima encontramos todos os elementos fundamentais da gravura de Dürer *A sagrada família com borboleta*. Há bastante probabilidade de a gravura do Mestre do Gabinete de Amsterdã ter servido de modelo para a de Dürer. E não deixemos de notar que essa segunda ainda perde o efeito de intimidade e paz presentes no trabalho do mestre mais antigo.

A dança das influências é intensificada nos trabalhos mais tardios, como na *Adoração dos Magos*, onde o mestre de Amsterdã utiliza elementos da gravura de mesmo tema de Schongauer, somando a eles figuras de Rogier van der Weyden presentes nas pinturas do altar-mor de Santa Columba, em Colônia. O esfumado produzido pelas rebarbas da ponta-seca é mais visível que nos trabalhos anteriores e parece indicar que se assume a ferramenta e seus efeitos particulares cada vez mais. As características estilísticas de sua obra gráfica indicam a presença de um pintor e desenhista e não somente de um gravador especializado. Muitas identificações foram propostas ao mestre, mas nenhuma inteiramente convincente. Além da coleção de estampas, também lhe foram atribuídas pinturas, desenhos, esculturas, vitrais e livros ilustrados.

Ao que tudo indica, a gravura em talho-doce nasceu no Vale do Reno, em torno de 1430, tendo sua prática se estendido a Flandres, aos Países-Baixos, Alemanha, Borgonha, Suíça e Itália, nesse caso mais precisamente aos ateliês dos ourives florentinos, que também reclamam sua invenção. Os estudos mais recentes apontam para uma simultaneidade de nascimentos, seguida de uma ativa troca de saberes, sabores e fazeres. Na primeira metade do XV, calcula-se que devam ter sido produzidas nesse cenário algo em torno de três mil tiragens a partir de matrizes de metal, contra aproximadamente dez mil feitas com imagens xilogravadas, sendo as edições xilográficas muito maiores em total de provas, o que explica a raridade dos primeiros talhos-doces.

Muitos são os mestres anônimos identificados com obras relevantes nesses primeiros tempos da gravura em metal, como o Mestre dos Jardins do Amor, especialista em cenas cavaleirescas, o Mestre das Cartas de Jogar, cujo nome identifica a especialidade, o Mestre da Paixão de Berlim, outro nome autoexplicativo, o Mestre das Bandeiro-



las, o Mestre do Calvário, mas nenhum deles é mais importante que o Mestre E. S., cujas estampas a buril são sempre identificadas com esse monograma de duas letras. Mais importante gravador ao norte dos Alpes antes de Martin Schongauer, deixou mais de trezentas gravuras sobre temas sacros e profanos. Com a grande circulação de suas estampas exerceu profunda influência na gravura, na pintura e na escultura de seu tempo, fornecendo e/ou transmitindo informação iconográfica de largo alcance. Parece ter nascido em Estrasburgo ou ao menos nessa região, tendo sido educado em Basel, com passagem pelo ateliê do Mestre de Cartas de Jogar. Não se sabe se esteve em Flandres, mas há influência dos Van Eyck em seu estilo. Não atinge estilisticamente grande porte como inventor, mas sua obra é fundamental para a construção de um saber técnico e de uma sintaxe para a nova arte da gravura. Começando como ourives, vai-se libertando da artesanía herdada e desenvolve um sólido sistema de cortes para gravar, com um esquema regular de talhas e contra-talhas, base para chegarmos através da obra de Schongauer ao sistema futuramente desenvolvido por Dürer. É um típico representante do alto gótico, com sua estrutura alongada para as figuras e espaços angulares para a construção das cenas.

Os niellos do Quattrocento italiano

Niello, do latim *nigellum*, era o nome dado à matéria composta por um esmalte negro, constituído por porções de cobre, prata, chumbo e enxofre, introduzido nos encavos da uma placa de metal precioso gravada a buril, mas também era o nome da prova sobre papel feita pelo ourives-nielista, antes da esmaltação da referida placa decorativa. O Monge Teófilo descreve a técnica em seu livro sobre os processos técnicos das diversas artes, no século XII. Há também exemplos de niellos entre os séculos X e XIV na Europa, mas o período dourado de sua feitura ou de sua revivência, já que há notícias sobre ser uma técnica herdada dos antigos romanos, é no XV, em Florença, onde centenas de placas de prata são nieladas com grande talento e por grandes mestres. Algumas obras-primas se conservam até hoje, como uma *Crucificação* e um *Coroamento da Virgem*, presumivelmente gravadas por Maso Finiguerra ou Matteo Dei; outra *Crucificação* e uma *Ressurreição* são também obras importantes atribuídas a Francesco Francia e conservadas em Bolonha. Muitas vezes ao desenho esmaltado eram adicionadas

pedras preciosas, pérolas e a incrustação de outros metais. Segundo Vasari, antes de esmaltar, para conferir o desenho, havia o hábito de tirar uma impressão em terra, sobre a qual se tiravam provas em enxofre e também com tintas a óleo por pressão, com o uso de brunidores. Trabalhava-se tanto com temas religiosos quanto profanos. Eram peças únicas e podiam ser parte de outros objetos, como relicários, caixas, espelhos etc. Não eram destinados à reprodução e, geralmente, sua escala era muito pequena. Podiam ser ovais, circulares, ter a forma de figuras geométricas variadas e mesmo em formatos irregulares. Um dos mais famosos niellos é o *Coroamento da Virgem*, realizado em 1452 para o Batistério San Giovanni, em Florença, atribuído a Maso Finiguerra. A paternidade é corroborada por Vasari em seus escritos sobre a vida dos artistas e no Tratado de Ourivesaria, de Benvenuto Cellini, que atribui a execução da peça a Finiguerra e o desenho a Antonio Pollaiuolo. Hoje, a tese de que a invenção da gravura em metal é de Finiguerra, sustentada por Vasari, é desacreditada, mas não há como negar a enorme contribuição para a gravação a buril, qualquer que seja o seu propósito, que homens como Pollaiuolo e Finiguerra deixaram. Basta conferir a estampa/tratado de anatomia *A batalha dos homens nus* gravada por Pollaiuolo. Eles criaram uma nova forma de desenhar e prepararam o terreno para Mantegna. A gravura em metal do norte da Europa e a italiana são ambas filhas da ourivesaria, mas enquanto a primeira se manteve por um bom tempo ligada a esse ofício, até Dürer, a tradição florentina já começava se libertando dele e aproximando-se da pintura e do desenho, participava das discussões que essas artes suscitavam no Quattrocento. Os nielistas italianos receberam, além das contribuições de Finiguerra e Pollaiuolo, as de Ghiberti e Donatello, que baseavam-se numa nova visão sobre o desenho.

Essa tradição italiana funda dois modos de construção gráfica em talho-doce, a chamada *maneira fina*, filha do niello, de sua fatura, construída com talhas fechadas e cruzadas e a *maneira larga*, feita de linhas paralelas e espaçadas, à maneira dos desenhos a pena. Muitas vezes há o uso conjugado dos dois procedimentos.

Finiguerra era filho de ourives, nasceu em 1426 e frequentou o ateliê de Ghiberti, trabalhando com este e com Pollaiuolo, sempre em Florença, onde morre em 1464. É citado em vários textos de época como um dos principais decoradores, tendo trabalhado tanto no Duomo quanto no Batistério. Há indicações do alto preço atingido por suas

obras ainda em vida. Segundo Vasari, Finiguerra era, sobretudo, um excelente desenhista.

Isso tudo nos leva a uma reflexão sobre as qualidades abstratas das estampas, num mundo de imagens que começa a se articular na Europa em meados do XV. O que constitui uma estampa não é somente o meio ou a técnica da qual se vale a imagem para ser engendrada, mas também um agregado de vocações do qual temos que produzir desempate e ao qual temos que responder. As imagens repetidas começam a promover uma profunda mudança nos repertórios do desenho, em grande parte pela nova extensão de suas estratégias e por sua portabilidade. Não nos esqueçamos de que a Europa do XV inventou o sistema bancário e a carta de crédito, que como as estampas são aparatos sintéticos em sua materialidade e vastos em seus formatos e usos; perfeitos para os viajantes. A estampa, como o crédito, é transferível, é um objeto que opera por substituição e tem amplas possibilidades de duplicação. É fundamentalmente um objeto de intercâmbio, facilmente apropriável, tanto para o “Banco do Paraíso” do Papa Leão X quanto para a nascente civilização da imagem.



Claudio Mubarac é artista plástico e professor do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.



Entre *soirées* e óperas: o espaço teatral na pinturaBetween *soirées* and operas: the theatrical space in painting**palavras-chave:**

edifício teatral; representação;
magnificência; sociabilidade;
arquitetura; pintura

O desenvolvimento do edifício teatral moderno, iniciado no Renascimento, respondia não só às necessidades técnicas das artes cênicas, mas, e sobretudo, às prerrogativas da vida cortesã e posteriormente burguesa como ambiente primordial de sociabilidade. Desse modo, o teatro lírico, enquanto espaço, seria tema para a pintura a partir do século XVIII, época da fixação definitiva desses edifícios como símbolos de magnificência e poder. Já no século seguinte, o elogio a um estilo de vida cosmopolita e as vicissitudes associadas a este ambiente dariam o tom da representação pictórica do edifício teatral.

keywords:

theater building;
representation; magnificence;
sociability; architecture;
painting

The development of the modern theater building, begun in the Renaissance, corresponds not only to the technical needs of the performing arts but, and especially, to the prerogatives of the courtesan, and later bourgeois, life as a primordial ambience of sociability. Therefore, the lyric theater, as space, would be theme for painting from the eighteenth century on, time of definitive fixation of these buildings as symbols of magnificence and power. In the next century, the compliment of a cosmopolitan life style and the vicissitudes associated to this ambience would give the tone of the pictorial representation of the theater building.

* Universidade de Campinas
[Unicamp].

A representação pictórica do espaço teatral não conhecera uma fatura exaustiva. Com efeito, não foi produzida, ao longo da história, uma quantidade considerável de pinturas nas quais a arquitetura dos grandes teatros, em especial aqueles voltados para a atividade operística, constituía a matéria-prima essencial dos artistas. Por um lado, isso se explica pela pouca individualização do edifício teatral face aos demais exemplares arquitetônicos civis desde sua retomada no Renascimento, quando o despertar de Vitruvius lançou luzes sobre o tema. Por outro, a primazia de temas tidos como mais edificantes ou simbólicos – como a pintura de história, a mitologia e as narrativas cristãs – passava ao largo das atividades que se desempenhavam nesses recintos, que de maneira gradativa foram se conformando em espaços de lazer cortesão, muito mais afeitos aos jogos de representatividade social do que a uma exaltação de seu caráter artístico e erudito. Esta constatação empírica guarda em si uma certa contradição: o fascínio da arquitetura teatral fora indiretamente proporcional a seu apelo visual para o campo da pintura. Entretanto, a partir do século XVIII, verifica-se uma mudança nesse quadro: o ambiente cênico adquire considerável representatividade e autonomia, estabelecendo algumas fases distintas de interesse enquanto temática para a pintura. Em certo sentido, essa nova abordagem refletia, antes, o interesse crescente pelo papel civilizador do teatro em diversos níveis, fosse de um ponto de vista quase espiritual e transcendente – quando o teatro, como forma artística, promove a elevação intelectual dos sentidos – fosse por sua ascendência sobre a consolidação ou mudança de costumes e práticas sociais. André Chastel sintetiza essa função modelar, por assim dizer, do teatro que emergia da passagem de um século para o outro e acabava por influenciar a própria conformação da visualidade daqueles tempos: “Nesta época agitada e vivaz, o teatro aparece como um grande criador de convenções e de modelos visuais comparáveis ao que será, dois séculos mais tarde, o cinema”¹.

Desse modo, o século XVIII volta seus olhares para a opulência do espaço físico teatral, à época um símbolo por excelência da magnificência e poder das monarquias. Pintores como Giuseppe Grisoni, Giovanni Paolo Pannini e Graneri Giovanni Michele percebem a primazia dos teatros enquanto espaços de sociabilidade prediletos da sociedade cortesã do setecentos, cenários apropriados para bailes de máscaras e jogos sociais praticados em dias de espetáculos. Entretanto, os elementos constitutivos da gramática arquitetônica destes espa-

1. CHASTEL, André. **L'art Français – Ancien Régime 1620-1775**. Vol. 3. Paris: Flammarion, 1995, p. 30, tradução minha.

2. Cf. CASTLE, Terry.
Masquerade and civilization.
The carnivalesque in
Eighteenth-Century English
culture and fiction. Califórnia:
 Stanford University Press,
 1986, p. 2.

ços ainda são mais relevantes para os artistas do que a ação humana desenrolada em seu interior.

Tomemos como exemplo a obra de Grisoni, *Baile de máscaras no King's Theatre*, de 1724 (figura 1), pintado provavelmente durante a estada do pintor em Londres, quando tentara se estabelecer por lá como artista de corte. Os bailes de máscaras, remanescentes do carnaval veneziano, tornaram-se populares na Inglaterra apenas no século XVIII, ao serem introduzidos por lá pelo conde suíço John James Heidegger na década de 1720. Os primeiros aconteceram, inclusive, no King's Theatre, um dos principais teatros londrinos da época. Estes bailes eram associados à frivolidade daquele século e, embora fossem uma prática atrelada à vida cortesã do Antigo Regime, eram universalmente condenados pelos moralistas como uma atividade corruptora². Aqui, o King's Theatre serve como moldura para esse evento que, evidentemente, não faz apelo à licenciosidade da qual era frequentemente acusado. A ambiência é muito intimista, banhada por uma luz quente e bruxuleante advinda das velas. Poucos indícios denunciam se tratar de um teatro: talvez os camarotes do primeiro plano e o plafond redondo com pinturas. O foco é muito mais a ação e o registro das roupas utilizadas. Assim, o pintor alinha-se, em suas escolhas compositivas, muito mais aos aspectos glamorosos, e por que não nobres, desse tipo de atividade, confirmando a tese de que possuíam uma importância simbólica e social muito mais real do que os simplórios apelos sexuais e corruptores associados a esses eventos e difundidos ao longo do tempo. É o que defende Castle:



Fig. 1

Giuseppe Grisoni, *Baile de máscaras no King's Theatre, Haymarket*, 1724. Óleo sobre tela, 71 x 93 cm, Victoria and Albert Museum, Londres.

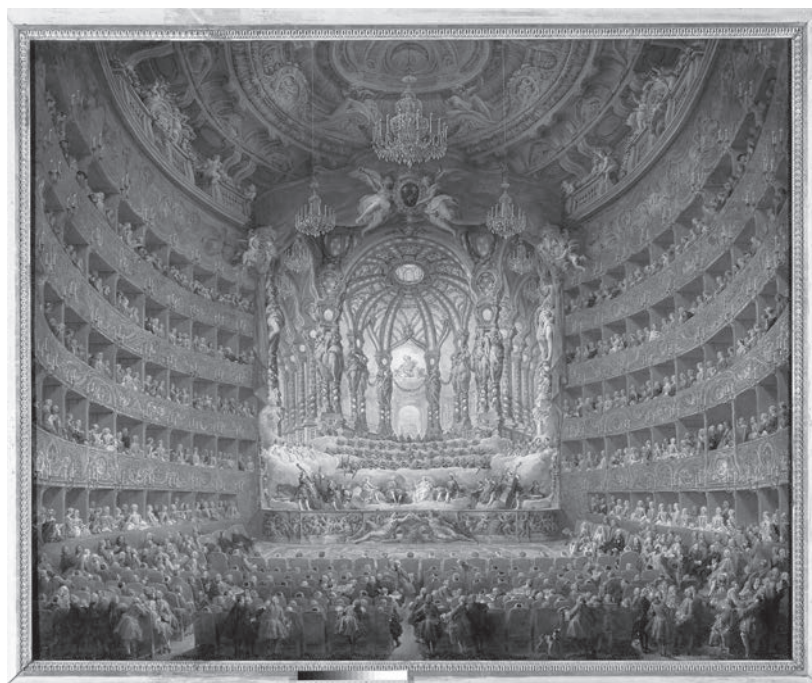
Além de sua manifestação local, no entanto, a mascarada figura poderosamente na ordem simbólica como parte do próprio imaginário da urbanidade. Para o londrino do século XVIII a ideia da mascarada, com suas erótica, turbulenta e enigmática associações era, ao menos, tão atraente quanto o evento real.³

O que está em relevo, na pintura de Grisoni, é antes o jogo sedutor e libertário de ocultações e revelações do que um elogio ou uma condenação moralista sobre as mascaradas. Nesse sentido, a importância dos volumes arquitetônicos e sua *mise-en-scène* reforçam um olhar elegante de sua parte em contraposição ao que poderia ser visto como uma atividade vulgar: é justo afirmar que, aqui, o teatro absolve e serve de álibi às personagens que se entregam às delícias e alegrias do secreto numa sociedade permanentemente exposta e vigiada.

Em *Festa musical* (figura 2), de 1747, Pannini retrata o teatro Argentina inaugurado em 1732, encomenda da família Sforza-Cesari-ni. Em cena, a festa dada pelo Cardeal de la Rochefoucauld em honra ao casamento do Delfim da França, Luís de Bourbon (filho de Luís XV) com a princesa Maria Josefa da Saxônia. A pintura mostra o palco e parte da plateia, em especial as cinco fileiras de camarotes. A atenção do pintor se volta totalmente para a opulência arquitetônica do ambiente, com sua decoração exuberante que inclui o cenário da festa apresentada na ocasião. Ricos lustres pendem do teto. Os tons carnosos dos veludos que forram todo o espaço – uma marca da decoração teatral – emprestam pompa e distinção a este teatro. A exuberância decorativa e a monumentalidade espacial são, por extensão, atributos da própria aristocracia que se encerra sob seu teto para celebrar a continuidade das linhagens reais forjadas por meio de matrimônios tratados como coisas de Estado.

Na metade do setecentos, Giovanni Michele imortaliza o Teatro Real de Turim (figura 3). Costuma-se definir a ocasião como a inauguração da casa, na qual foi apresentada a ópera *Antígona*, de Giovanni Casali. De todo modo, toda a atenção de Michele está voltada para a imponência arquitetônica do teatro turinense: o arco do proscênio, amparado por dois pares de colunas compósitas, ostenta o brasão da Casa de Saboia, que governava a região do Piemonte há muito tempo. As duas Famas aladas que o sustentam nomeiam a origem e a magnificência da família que patrocinava o teatro (lembremos que a pintura anterior

3. Ibidem, p. 3, tradução minha.

**Fig. 2**

Giovanni Paolo Pannini, *Festa musical (Teatro Argentina)*, 1747. Óleo sobre tela, 207 x 247 cm. Musée du Louvre, Paris.

**Fig. 3**

Graneri Giovanni Michele, *O Teatro Real de Turim*, 1752. Óleo sobre tela, 128,5 x 114 cm. Palazzo Madama, Turim.

repete esse registro com o brasão dos Bourbon), prática comum naqueles tempos que tinham nas grandes dinastias os principais patronos do campo das artes. Ao mesmo tempo, um cenário representando uma arquitetura robusta formada por arcos, colunas, abóbadas e rotunda, demonstra a capacidade cenográfica do Real de Turim. A escolha de Michele não é aleatória: a Itália era o berço não só da ópera, mas de boa parte da tecnologia relacionada aos aparatos cênicos, e de lá partiram diversas inovações nesse campo que se espraíaram, por sua vez, pelos demais teatros europeus. É significativo que o pintor tenha optado por ocupar a maior parte de sua tela com a boca de cena, deixando às zonas periféricas da superfície pictórica alguns camarotes e assentos da plateia: seus pinceis exaltam, antes de tudo, a supremacia da arte, o poder arrebatador da junção de todas as formas artísticas aqui figuradas pela música, o canto, a encenação, a pintura e a arquitetura. O séc. XVIII é, com efeito, o momento de fixação do espaço teatral, dos parâmetros para a construção dos grandes teatros públicos europeus. A pintura em questão aponta estes sinais: o proscênio reduzido, o fosso da orquestra e a separação física da plateia e do palco por meio daquele. Além disso, é aos cantores que é dado o protagonismo da cena: vemos os cortesãos de costas ou praticamente impossíveis de serem identificados na clausura de seus camarotes. Entretanto, o palco, em sua magnitude cenográfica, emoldura a ação musical, e podemos observar o detalhismo dos figurinos e dos gestos.

Um pormenor importante na pintura de Michele é a presença de lacaios com bandejas servindo bebidas e refeições aos espectadores: eles nos lembram que o ambiente teatral, até pelo menos o final do século XIX, era um espaço pouco afeito a restrições de ordem fisiológica, por assim dizer. São conhecidos os relatos de que, principalmente nos exemplares italianos, os camarotes possuíam uma espécie de antessala denominada *retropalco*, onde se serviam jantares, por vezes banquetes, e se desenrolavam longas sessões de conversações que iam desde a banalidade aos acordos políticos e comerciais. Assim, “sentia-se na sala o odor de comidas e, até mesmo, segundo certos viajantes, aquele das necessidades as mais elementares”⁴. A própria verticalização da plateia, fenômeno nascido juntamente com os primeiros teatros públicos de Veneza no começo do século XVII, refletia uma sociedade altamente segmentada cuja hierarquia estava impressa nesse tipo de disposição. Georges Banu traça um paralelo bastante pertinente entre a estrutura

4. BANU, Georges. **Le rouge et or: une poétique du théâtre à l'italienne**. Paris: Flammarion, 1989, p. 158.

da sala, a disposição do público e a estruturação social da própria cidade: em sua visão, a hierarquização da plateia replicava a dinâmica da sociedade na qual ela estava inserida:

Na origem, o público popular ocupa a plateia e os dignitários se repartem na vertical, única localização que satisfaz sua dupla vocação de ator e espectador. Debaixo, vê-se sobretudo o palco, do alto, vê-se tudo e se é visto. Embaixo, a teatralidade do espectador é menor que aquela da qual se beneficia o público dos camarotes. A gestão geral do espaço reparte os campos de visão e suas virtualidades espetaculares no que diz respeito à ordem social. Como em uma peça onde encontramos os protagonistas, os papéis secundários e os figurantes, a sala possui lugares variados, adquiridos ou dispostos segundo a hierarquia da cidade. Ela se materializa sobre o cilindro do teatro à italiana, onde se distribuem os espectadores segundo as normas da “dignidade topográfica”. O teatro serve de lupa para a cidade. Ele respeita e desvenda esta organização urbana que, na noite dos grandes eventos, se desenrola sem reserva e nem segredo. Ele é assim o lugar luminoso de uma comunidade ordenada, de um escalonamento assumido e admitido.⁵

5. Ibidem, p. 59-60, tradução minha.

Os camarotes tornaram-se uma extensão tão flagrante do ambiente doméstico de seus frequentadores que a expressão artística era muito mais um pretexto para o estar entre pares do que a real motivação para ir ao teatro. O cronista inglês Charles Burney relata, por exemplo, o quanto fora impressionado não só pela grandeza do teatro San Carlo, de Nápoles, em 1771, como também pelo barulho da plateia, cujo volume era tão elevado que impedia a plena audição do canto e da melodia dos instrumentos musicais, fato atenuado apenas quando o rei e a rainha estavam presentes⁶. Essa domesticação do espaço público teatral, que adquiria gradativamente dimensões bizarras a ponto de o próprio espetáculo em si ser preterido em nome da encenação social, seria combatida no século XVIII, quando o ímpeto reformista do Século das Luzes procurou regenerar não só a arte como os espaços dedicados à sua expressão. Nesse contexto, Francesco Milizia, importante teórico italiano do Neoclassicismo e da arquitetura teatral, declarou guerra aos camarotes italianos que, em sua visão, eram responsáveis pela pretensa decadência dessa tipologia arquitetônica diagnosticada naquela época: em nome de uma débil privacidade perniciosa, o teatro estava perdendo sua excelência técnica:

6. Cf. BERESON, Ruth. **The operatic state – cultural policy and the opera house**. New York: Routledge, 2002, p. 21.

Se tem por grande vantagem o uso dos nossos camarotes, com os corredores continuados de tanta comodidade e liberdade para ir de lá para cá, estar, debruçar-se, retirar-se, esconder-se, e fazer o que quiser (como se estivesse no próprio gabinete com todas as comodidades) para gozar do teatro, e também de uma conversa particular, renovada continuamente. Admirável e aplaudida invenção! Está exatamente nessa invenção tão preciosa, se não me engano, todo o mal do teatro moderno: mal que produz os sintomas mais perniciosos. Ei-los: 1º estes camarotes (...) cortam de mil modos o ar sonoro, reverberam-no em múltiplos sentidos, e o devem, por força, confundir: daqui nasce o indispensável efeito de ouvir-se pouco e mal (...) ⁷.

Destarte, se a compartimentação da audiência em caixas privadas contribuía para um certo “decaimento dos costumes”, prejudicava em igual medida a função primordial desses espaços: ao fragmentar a superfície das salas, que se tornavam excessivamente angulosas, os camarotes se transformavam em obstáculos incômodos à boa propagação das ondas sonoras, ao passo que suas divisórias internas, mesmo quando feitas a meia altura, reduziam o campo visual dos espectadores ⁸. Isso marcou, inclusive, uma forte oposição entre o modelo italiano de camarotes completamente encerrados entre si e o modelo francês, no qual se adotou divisórias de meia altura ou mesmo nenhuma compartimentação. Isso não impediu, no entanto, que os hábitos impolidos da plateia florescessem por lá: desde 1630 foi possível perceber o mal comportamento do público, que por vezes fora responsabilizado por uma hipotética estagnação da atividade teatral no reino de Luís XIV: François Hédelin, *abbé* d'Aubignac, respeitado dramaturgo francês do século XVII, fora encarregado pelo cardeal Richelieu de investigar tais causas, dando origem ao estudo *Projet de rétablissement du théâtre français*. Em linhas gerais, d'Aubignac atribuiu aos aspectos físicos das salas francesas os responsáveis pela face mais incômoda do teatro nacional: o mau comportamento do público. Segundo ele, as deficiências ligadas à visibilidade das salas – camarotes muito distantes do palco, *parterre* (plateia) sem elevação, falta de conforto – davam vazão às afeições indisciplinadas das audiências francesas ⁹.

Quando Voltaire esboça um quadro irascível de um teatro francês decadente e indisciplinado no prefácio de sua tragédia *Sémiramis*, em 1749, estava lançando as bases para a renovação não só da arquitetura teatral na segunda metade do século, cujo epicentro fora sem

7. MILIZIA, Francesco. Trattato completo, formale e materiale del teatro. Veneza: Stamperia di P. & G. B. Pasquali, 1794, p. 88-89, tradução minha.

8. Ibidem, p. 90. Milizia é um opositor tão radical do camarote que chega a sugerir que seu advento teria arruinado o chamado “teatro formal”, pois o teatro italiano já não tinha tragédias, nem boas comédias: estes gêneros requeriam atenção total do começo ao fim, ou seja, o oposto da prática contemporânea: as meras trocas sociais.

9. PASQUIER, Pierre; SURGERS, Anne. La situation du spectateur dans la salle française aux XVII et XVIII siècles. In: **Le spectateur de théâtre à l'âge classique: XVIIe et XVIIIe siècles.** Montpellier: L'Entretemps éditions, 2008, p. 62.

dúvida a França neoclássica, mas também evidenciava, de maneira espantosa, a permanência dos hábitos grosseiros da plateia diagnosticados há mais de um século. Com efeito, o filósofo se exacerba com o mau comportamento do público, no que enxerga uma forma de atraso rumo à excelência dramática, assim como, e principalmente, atribui à precariedade da estrutura física dos teatros franceses, que não seriam dignos nem de representar a própria nação e muito menos de acolher obras de tamanha envergadura, um tal entrave ao progresso artístico e intelectual da França:

Que nós estamos longe sobretudo da inteligência e do bom gosto que reina nesse aspecto em quase todas as cidades da Itália! É vergonhoso deixar subsistir ainda estes restos de barbárie em uma cidade tão grande, tão populosa, tão opulenta e tão polida. A décima parte do que nós gastamos todos os dias em bagatelas tão magníficas quanto inúteis e pouco duráveis, seriam suficientes para erguer monumentos públicos de todos os tipos, para tornar Paris tão magnífica quanto é rica e populosa, e para igualá-la um dia à Roma que é nosso modelo em tantas coisas (...) ¹⁰

10. VOLTAIRE. *La tragédie de Sémiramis*, par M. de Voltaire. Et quelques autres pièces de littérature du même auteur, qui n'ont point encore paru. Paris: P.-G. Le Mercier et M. Lambert, 1749 [Acervo Gallica], p. 22, tradução minha..

Todo esse cenário de vicissitudes privadas não está evidente nas pinturas acima, embora estivessem, certamente, presentes: elas se comprazem, antes, com o que há de ritualístico no espaço teatral, com a pompa e a circunstância que o diferencia de uma genérica *soirée* palaciana de códigos próprios. O teatro dos mascarados de Grisoni e dos cortesãos de Pannini e Michele é aquele que se identifica com o caráter elevado da atividade que abrigam, e até mesmo nos jogos amorosos galantes das *mascarades* que ecoam Watteau em suas saborosas *fêtes galantes*. Estes pintores ainda não estão voltados à exploração das minúcias da vida particular que se desenrolam dentro do edifício teatral e que será herdada pela sociedade burguesa pós-1789. Isso caberá às gerações seguintes, principalmente na segunda metade do século XIX.

Assim, encontramos Degas, um século depois, reavivando o interesse e a apropriação do espaço físico teatral pela pintura. A série de obras a seguir demonstram o apreço e fascínio do pintor pelo universo das casas de óperas. Elas se debruçam, antes de tudo, sobre a porção espiritual da arte que se desenvolve no interior destes recintos, devotam-se ao saldo perene da experiência artística fruída pelos espectadores. A isso se deve seu fascínio pelas partes da sala de espetáculos

fundamentalmente dedicadas aos artistas: a saber, o fosso da orquestra e o palco. Começemos por *A orquestra na Ópera*, de 1870 (figura 4), na qual o pintor adota o ponto de vista do espectador que se situa na primeira fileira de cadeiras da plateia, aquele que recebe com maior intensidade as notas musicais emanadas dos diversos instrumentos empunhados por músicos em trajes impecáveis. Tal é o respeito do pintor por essa categoria que ele lhes dedica retratos individuais, identidades singulares que não se perdem em meio à massa de músicos. Igualmente bem representados são os instrumentos musicais, formalmente belos em suas linhas esguias, volutas e arabescos entalhados em madeira. É impressionante a capacidade de Degas em elevar o ambiente aparentemente insípido de um fosso de orquestra – que nada mais é que uma câmara encravada entre a plateia e o palco, primordialmente um ambiente que favoreça a ótima propagação dos sons e, em geral, com pouca ou nenhuma concessão à beleza visual – ao patamar de espaço nobre do interior teatral. Isso se intensifica pela opção do artista em nos oferecer, logo acima, apenas as pernas das bailarinas que certamente monopolizam a atenção da plateia. Suas saias são como explosões suaves de cores sobre o universo musical solene da orquestra.

**Fig. 4**

Edgar Degas, *A orquestra na Ópera*, 1870. Óleo sobre tela, 57 x 46cm. Musée d'Orsay, Paris.

Anos depois, Degas eleva seu ponto de vista em *Ensaio de um balé no palco* (figura 5), e agora assistimos do alto a um ensaio de balé, tema obsessivo do pintor. Do canto esquerdo da tela, observamos uma porção do cenário, o formato curvo do proscênio, as linhas diagonais das tábuas que formam o assoalho do palco em oposição à verticalidade das coxias escuras em direção ao fundo e os nobilíssimos camarotes situados acima do proscênio. A ação – um ensaio exaustivo do balé da ópera, haja vista o grupo de bailarinas do canto esquerdo, aparentemente cansadas – domina o ponto focal por excelência de todos os teatros; observadas por um homem de cartola sentado em uma cadeira, as meninas se sustentam sobre as pontas dos pés, se contorcem e se atentam para executar a coreografia sem equívocos. A luminosidade quase fantasmagórica vem de baixo, e empresta às bailarinas um tom de pele excessivamente pálido, com poucos contrastes com a tonalidade da musselina de seus *tutus*.

Fig. 5

Edgar Degas, *Ensaio de um balé no palco*, 1874. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm. Musée d'Orsay, Paris.



Em *A cena do balé da ópera de Meyerbeer "Robert le Diable"* (figura 6), Degas parece ter atingido um ponto de equilíbrio entre duas de suas paixões: a música e o balé. Assim, ele praticamente divide o plano pictórico ao meio, retratando ao mesmo tempo três espaços fundamentais da sala de espetáculos: a plateia, o fosso da orquestra e o palco. Mais uma vez, é como espectadores que observamos o balé pertencente à primeira ópera em francês especialmente composta pelo

alemão Giacomo Meyerbeer para a Ópera de Paris em 1827 e que se tornaria um sucesso retumbante da carreira do compositor por quase todo o século¹¹. Aqui, dança e música não rivalizam, ao contrário se somam. No entanto, o pintor ainda identifica na atividade das bailarinas um viés deveras imaterial, quase dissolvido em pinceladas rápidas e não delimitadas. É o universo onírico por excelência, banhado por uma luz espectral intensificada pela rigidez das sombras e negros que dominam o fosso da orquestra. Se não podemos individualizar nenhum dançarino, o mesmo não podemos dizer dos músicos que, mesmo vistos de perfil ou de costas, possuem traços distintivos entre si. Um momento magistral dessa composição está no espectador do lado esquerdo, completamente alheio à ação cênica, voltado para as fileiras de camarotes a empunhar suas *jumelles* – o binóculo para teatro favorito dos homens –, muito mais interessado no jogo social do que na dança cerimonial do balé. Note-mos, ainda, que essa pintura ocupa uma posição especial dentro de nosso tema: além de ser uma das primeiras representações da Ópera Garnier, Degas registra com maestria a profundidade do palco com seus grandes cenários formados por uma arquitetura de arcadas que definem porções distintas de luzes e sombras, denotando a imponência da caixa cênica da sala parisiense recém-inaugurada. Ratifica, portanto, sua escolha pela dimensão artística do espaço arquitetônico teatral, dando as costas para o mundano intimamente relacionado com a plateia.



Fig. 6

Edgar Degas, *A cena do balé da ópera de Meyerbeer "Robert le Diable"*, 1876. Óleo sobre tela, 75 x 81 cm. Victoria and Albert Museum, Londres.

11. ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. **Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 314.

Fig. 7

Auguste Renoir, *La loge*
[O camarote], 1874. Óleo
sobre tela, 80 x 63,5 cm. The
Courtauld Gallery, Londres.



De maneira concomitante, Renoir fora outro nome entre os impressionistas a se deixar seduzir pelo teatro e seus espaços. A tela *O Camarote* (figura 7), apresentada na primeira exposição impressionista no estúdio do fotógrafo Nadar, coincide com a juventude fascinante daquela que fora construída para ser a glória e o orgulho da nova Paris: a Ópera Garnier, aberta ao público no ano seguinte, 1875. A obra-prima de Garnier surgia como uma espécie de renascimento da vida noturna dominada pelos grandes espetáculos, uma tradução fiel das mudanças urbanas e sociais por que passara a Paris de Napoleão III¹². Na tela em questão, a Ópera ainda não era o espaço por excelência das cenas intimistas que se desenrolavam nos camarotes. Não sabemos ao certo a qual teatro ele pertence, muito provavelmente seja a Salle Ventadour, também conhecida como Théâtre des Italiens, mas identificá-lo escapa aos propósitos desta análise. O camarote de Renoir inaugura, antes de tudo, o olhar ampliado do artista para a vida moderna que tem nas idas ao teatro uma de suas vertentes mais concretas e duradouras.

12. A esse respeito, ver importantes estudos do autor Jean-Claude Yon sobre a cena cultural parisiense sob o Segundo Império: YON, Jean-Claude (org.). **Les spectacles sous le Second Empire**. Paris: Armand Colin, 2010, e **Histoire culturelle de la France au XIXe siècle**. Paris: Armand Colin, 2010.

Em cena estão seu irmão, Edmond, e a modelo Nini Lopez, um casal burguês de extrema elegância, vestidos à moda da época, preparados para atuarem sem erros nas convenções sociais que aquele tipo de ambiente exigia. Contrapondo-se à atividade perscrutadora de Edmond, que direciona seus binóculos, item obrigatório em qualquer teatro de grande porte, para os camarotes acima do seu, Nini encara o observador, enquanto repousa sua *lorgnette* dourada – a versão mais delicada das *jumelles* – sobre o parapeito aveludado. Não sabemos se ela já mapeara toda a plateia como seu companheiro o faz, mas vislumbramos que em breve ela voltará a desbravar a sala de espetáculos à cata de seus iguais, procurando pessoas específicas, velhos conhecidos, talvez novos e proibidos amores. Aqui, Renoir aproxima sua visão ao máximo, deixando pouquíssimos detalhes que identifiquem o espaço teatral: os veludos carmins que forram o interior da câmara, lampejos dourados da decoração em geral.

Também contemporânea é a obra de Eva Gonzalès (figura 8), testamento óbvio de seu aprendizado com o mestre Manet: do tratamento pictórico ao buque de flores no lado esquerdo a evocar o mimo dedicado à Olympia. Aqui, o marido da pintora, Henri Guérard, e sua irmã, Jeanne Gonzalès se deixam vislumbrar na intimidade de um camarote de luxo. Mais uma vez, o universo de veludos e douramentos atesta o pertencimento deste teatro a um conjunto de locais dedicados ao entretenimento refinado e monopolizado por uma burguesia urbana afeita às *soirées* teatrais. Ou, como bem define Jean-Claude Yon, aos símbolos arquitetônicos da “dramatocracia” que imperou por mais de um século nas sociedades europeias mais desenvolvidas de então. A esse respeito, Yon a define como uma “sociedade onde o teatro está no centro da vida pública e onde ele participa consequentemente da constituição da opinião pública, ao mesmo tempo em seus aspectos mais importantes e mais fúteis”¹³. Todavia, Gonzalès também opta por um olhar bastante direcionado, sem permitir que o espaço físico do teatro domine o plano da tela, tornando possível sua identificação, assim como fizera Renoir, apenas por seus elementos decorativos: cortinas e forramentos aveludados. O parapeito do camarote, que jaz sobre a parte inferior da tela, serve de repouso para o antebraço de Jeanne, que assim como Nini, segura os binóculos característicos,

13. YON, Jean-Claude. **Théâtres Parisiens: un patrimoine du XIXe siècle.** Paris: Citadelles & Mazenod, 2013, p. 10.

14. BANU, Georges. Op. cit., p. 148 et ss.

em atitude distinta de Guérard, que parece alheio à multidão que se situa virtualmente a sua frente. De igual importância são os aparatos utilizados pela retratada, códigos visuais longevos no interior da etiqueta teatral – junto aos leques, lenços e vendedores de buquês¹⁴: a mão enluvada em oposição à desnuda que segura as *lorgnettes* principia o jogo de exposição e ocultação que dava sabor às noites de espetáculo. Com efeito, mostrar os braços, mesmo que apenas uma porção do antebraço, era um sinal de sedução que fora herdado do século XVIII, ato propício para o ambiente de flertes que perdurava mesmo no ambiente burguês, a princípio mais recatado que o outrora lascivo do *Ancien Régime*. Se a Nini Lopez de Renoir aposta no total recato ao não abdicar de seu par de luvas, Jeanne se permite a entrega à ambiência galante ao deixar uma de suas mãos à mostra. Isso ressalta o apelo sedutor dos camarotes, inclusive, para a literatura do período, haja vista que o território da sedução para heroínas como a cortesã Marguerite Gautier de *A dama das camélias*, de Dumas Filho, e *Nana*, do romance homônimo de Zola, é a ambiência frenética dos teatros: o camarote de Gautier é não só o ponto focal da plateia como o palco do próprio encontro amoroso onde a protagonista deixa de ser a pária social e seleciona os homens aos quais julga dignos ou não de adentrarem seus domínios. É também a extensão de seu próprio corpo e sua dinâmica biológica: a presença do buquê de camélias brancas ou vermelhas indicava seu ciclo menstrual, particularidade que lhe rendera o epíteto que nomeia a obra. A descrição do narrador quanto aos hábitos de Marguerite no teatro dialoga não só com a postura de Jeanne como explicitam o quanto eram corriqueiros e reveladores da intimidade de seus frequentadores:

Marguerite assistia a todas as estreias e passava todas as suas *soirées* no espetáculo ou no baile. Cada vez que se encenava uma nova peça, era certo encontrá-la com três coisas que não a deixavam jamais, e que sempre ocupavam a parte frontal de seu camarote térreo: sua *lorgnette*, um saco de bombons e um buquê de camélias.

Durante vinte e cinco dias do mês, as camélias eram brancas, e durante cinco elas eram vermelhas; nunca se soube a razão dessa variedade de cores, que eu assinalo sem poder explicar e que os *habitués* dos teatros onde ela ia com mais frequência e seus amigos tinham percebido como eu.¹⁵

15. DUMAS FILS, Alexandre.
La dame aux camélias. Paris:
Éditions Gallimard, 1974, p. 27.
Tradução minha. .

**Fig. 8**

Eva Gonzalès, *Um camarote no Théâtre des Italiens*, 1874. Óleo sobre tela, 98 x 130 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Mary Cassatt foi outra apaixonada pelo ambiente teatral, especialmente pelo aconchego dos camarotes. Em sua primeira tela do gênero (figura 9), ela nos proporciona um adorável jogo de olhares que tem lugar entre as fileiras almofadadas desses espaços privados: em primeiro plano, uma mulher vestida sobriamente para a moda das *soirées* operísticas, empunha seus binóculos para a frente, claramente resoluto em sua ação de observar seus pares longínquos no espaço da plateia. O que ela não percebe – ou talvez sim – é que um senhor, na outra extremidade, direciona seus binóculos para ela. Nada dessa magia seria possível não fosse a perícia da artista em retratar a curvatura dos andares de camarotes e suas respectivas divisórias internas: a imensa colmeia formada por caixas aveludadas em carmim se torna um caleidoscópio de faces, e podemos imaginar os efeitos da atividade observadora de ambas as personagens: o cruzamento ou não de seus olhares pode significar a vitória ou a derrota do espaço arquitetônico quando destinado à intimidade. A quentura geral das tonalidades acrescenta o frêmito que perpassa todas as pinceladas dessa cena de flerte tão comum e quase obrigatória no interior do recinto teatral.

Em seguida, observamos o suposto retrato de sua irmã, Lydia (figura 10). E aqui, uma mudança óbvia se faz: Lydia está nitidamente posando para a artista. Estamos diante de um retrato gracioso, leve, onde pouquíssimos negros ponteiam para definir sombras. No mais,



Fig. 9

Mary Cassatt, *No camarote*, 1878. Óleo sobre tela, 81 x 66 cm. Museum of Fine Arts, Boston.



Fig. 10

Mary Cassatt, *Lydia no Teatro*, 1879. Óleo sobre tela, 81 x 60 cm. Museum of Art, Filadélfia.

16. Para um olhar aprofundado sobre a importância do teatro para a nascente indústria da cultura de massas do século XIX nas capitais europeias, ver THER, Philipp. **Center stage: operatic culture and nation building in Nineteenth-Century Central Europe**. Indiana: Purdue University Press, 2014, e CHARLE, Christophe. **Théâtres en capitales: naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienna, 1860-1914**. Paris: A. Michel, 2008.

tudo é luminoso no interior desse camarote que utiliza o recurso do espelhamento como um artifício laborioso para emprestar amplidão ao espaço e registrar os camarotes à frente. Tais objetos costumavam forrar as paredes posteriores desses ambientes com diversas funções: aumentar a profundidade do espaço arquitetônico, intensificar a luminosidade do lugar e, talvez o mais importante, servir ao ritual feminino das *toilettes*. É, igualmente, o instrumento de uma sociedade narcísica que necessita ver-se refletida e assegurada em seu pertencimento de classe. Cassatt capta com maestria tais efeitos. Toda a luz emanada do lustre central que pende do *plafond* plasma sobre os dourados decorativos e o resultado é um misto de solenidade, leveza e otimismo. É o ápice da representação devota da arquitetura teatral do oitocentos, uma ode aos edifícios destinados a serem a materialização do bem viver e dos pequenos prazeres da vida urbana cosmopolita parisiense¹⁶. É, também, a fixação pictórica das intenções dos arquitetos daquele período, em especial Garnier, que enxergavam tais espaços como imensas caixinhas de joias, recintos feitos para e pela figura feminina. A defesa apaixonada da decoração do auditório de sua obra-prima, perpetuada pelo arquiteto francês, é exemplar dessa mentalidade que via na mulher o esplendor dos teatros:

(...) pois em um teatro, e na Ópera sobretudo, o público forma também um espetáculo movente e animado, que está longe de ser desprovido de charme e poesia. Digam bem isto, minhas senhoras: que eu pensei em vocês ao dar

à sala da nova Ópera a tonalidade que ela possui; digam que eu evitei o que pudesse lutar contra seu charme e seus acessórios, e que a arquitetura pode ser bela e grande mas ela não poderá jamais equivaler ao sorriso de uma jovem garota, ao olhar de uma jovem mulher e à elegância de todas as espectadoras. Então, ponham seus diamantes e suas joias, exibam seus ombros, cubram-se de seda e rendas, vocês serão sempre vistas e admiradas; eu só fiz o estojo que não afetasse às joias¹⁷.

Devemos nos ater um pouco mais ao papel desempenhado pela nova Ópera no âmbito da iconografia relativa aos teatros na segunda metade do XIX. Sua exuberância era tão marcante que a ela caberá cumprir um duplo papel: fornecer subsídios para representações tanto de seus interiores quanto de seu aspecto exterior. Desse modo, o palácio situado em meio à Place de l'Opéra ganhará diversas representações enquanto marco arquitetônico fundamental da Paris recém-reformada. Seja como protagonista da paisagem urbana, como na pintura *Grande Casa de Ópera*, do franco-americano Frank Myers Boggs (figura 11), seja como cenário para uma cena banal do cotidiano da cidade, como na pintura que se passa diante do edifício, *A Ópera*, do espanhol Joaquín Pallares Y Allustrante, a obra de Garnier se destaca como exemplo único, e isso é totalmente novo, por fascinar não apenas pela sua opulência interna, explorada de maneira recorrente, mas por suas qualidades arquitetônicas, como geradora de ambientes atrativos ao olhar. Ela é o próprio monumento à *joie de vivre* da sociedade parisiense que habitava o monstruoso canteiro de obras que se tornara Paris sob o comando irascível de Haussmann, e é assim que ela se impõe sobre quase toda a superfície pictórica da tela de Boggs. Da praça adentramos seu vestíbulo e é Louis Bérard o responsável por imortalizar sua afamada escadaria principal, em 1877 (figura 12): em meio à luz onírica emanada das musas tocheiras sobre a balaustrada, a sociedade parisiense se entrega ao deleite das *parades*, evento quase tão importante quanto o próprio espetáculo do dia. Desfilam suas sedas e tafetás pelo saguão, conversam, observam, e aguardam o momento mais esperado de uma *soirée* na Ópera: a subida da escadaria rumo aos camarotes. Esse movimento, sempre de ascensão e a princípio banal, é a essência da arquitetura espetacular concebida por Garnier, que só se completa com o ritual do ver e ser visto desempenhado pelos seus frequentadores. Bérard soube captar a matéria-prima desse momento pois sua tela é cheia

17. GARNIER, Charles. **Le nouvel Opéra**. Paris: Éditions du Linteau, 2001 (3 ed.), p. 127.

18. FONTAINE, Gérard.
L'Opéra de Charles Garnier:
architecture et décor extérieur.
Paris: Éd. du Patrimoine, 2000,
p.74.

de brilho, um quase ofuscar de luzes que se refletem em ornamentos decorativos, nas joias e acessórios das mulheres em missão de gala. Com efeito, essa escadaria é totalmente irmã da própria sala de espetáculos em si: suas sacadas sobrepostas e incrustadas entre as colunas do vestibulo, tumultuadas, bem se parecem com os balcões do auditório. O espetáculo começa, de fato, ali, onde a sociabilidade se faz teatral. É, ao mesmo tempo, um ritual de raízes quase sacras a ecoar a certa definição de Théophile Gautier quanto à função do teatro de ópera na sociedade moderna emersa na metade do XIX: a “catedral mundana da civilização”¹⁸ entrega seus dispositivos abarrocados para a encenação sagrada da bem-aventurança do viver em meio às mil possibilidades de uma vida regida por Epicuro. Não há outra saída para a vida moderna a não ser o gozo de um cotidiano ditado pela felicidade onipresente.

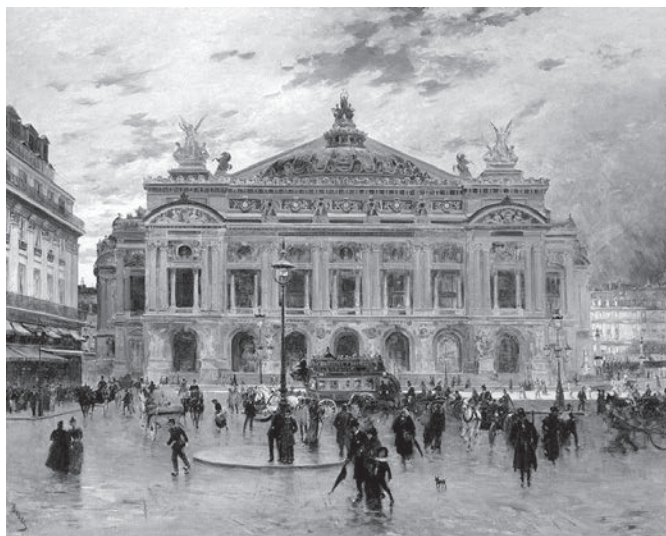


Fig. 11
Frank Myers Boggs, *Grande*
Casa de Ópera, s.d. Coleção
particulat.

O olhar cronista de Jean Béraud no final do século XIX foi além das aparências inebriantes do teatro enquanto ratificação de uma vida burguesa que beirava à fantasia. Em sua cena de camarote (figura 13), um apanhado de situações corriqueiras desse cenário: o cavalheiro alheio, a dama impecável, a observação via binóculos. No entanto, Béraud propõe uma abordagem completamente nova para o tema. Em primeiro lugar, estamos no interior de um camarote em posição privilegiada: imediatamente próximo do palco e do fosso da orquestra. Além disso, o pintor acrescenta uma dose de ironia ao retratar hábitos que hoje julgamos descorteses no ambiente teatral, mas que apesar de corriqueiros pro-

**Fig. 12**

Louis Béraud, *A escadaria da Ópera*, 1877. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Musée Carnavalet, Paris.

vocavam certo incômodo, como vimos anteriormente, desde pelo menos a segunda metade do século XVIII, quando o público burguês começa a substituir gradativamente o aristocrata, com o total descompromisso do casal com o que se passa no palco – enquanto o homem dá as costas para a plateia, sua companheira se levanta e retoca sua maquiagem em frente ao espelho do camarote. Some-se a isso a postura mais inusitada e anedótica da cena: o senhor que se levanta da plateia para observar o interior deste camarote sem qualquer cerimônia. Não sabemos ao certo o que atraiu sua curiosidade: é bem provável que ele estivesse cortejando a mulher em questão. Seja lá qual for sua motivação, Béraud rebaixa a arquitetura teatral para um cotidiano menos mágico e inebriante do que vimos nos exemplos anteriores. As atitudes das personagens parecem demonstrar uma tamanha familiaridade com esse espaço a ponto de torná-lo ordinário de uma maneira inusitada. As barreiras físicas que se destinavam a resguardar minimamente a intimidade estavam pulverizadas.

Este argumento se confirma pelos exemplos seguintes. A discussão que ganha os corredores da Ópera Garnier (figura 14) trazem à tona uma outra percepção do teatro em meados do século XIX: as pequenas tramas da realidade adquiriam mais importância que os grandes enredos cantados por tenores e sopranos. A rusga entre dois senhores – sendo que um deles está em vias de desferir no outro uma bofetada – assistida por uma ampla plateia de iguais praticamente transforma o outrora ambiente de refinamento em uma rua de Paris tomada por uma briga de rapazes. A acentuar

**Fig. 13**

Jean-Georges Béraud, *O camarote do prosccênio*, c.1883.
Óleo sobre tela. Coleção particular.

19. T. J. Clark fala dessa e de outras obras capitais de Manet em sua célebre análise sobre as relações entre a pintura e a vida moderna na Paris do século XIX. A esse respeito, ver CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores.**

São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

o tom caricatural da cena, Béraud dispõe, no canto esquerdo, um homem tentando agarrar uma mulher mascarada, e ficamos em dúvida se estamos na saída de um espetáculo ou em meio à um baile de máscaras durante o carnaval. O total desprendimento da ação, livre de regras e bons modos, transfere o foco de atenção do recôndito dos camarotes para os espaços mais internos da sala de espetáculos. Por outro lado, quando ele nos mostra os bastidores da Ópera (figura 15) tomados por homens abraçados às bailarinas que se preparam para entrar em cena, ele desvela, antes, os bastidores das relações amorosas que anos atrás estavam restritas ao anonimato dos bailes de máscaras, imortalizado pela célebre obra de Manet, *Baile de máscaras na Ópera*, de 1873¹⁹. Agora, é no cotidiano das temporadas líricas que os homens ricos escolhem suas prediletas entre as bailarinas, sem a necessidade de restringir suas aventuras sexuais à época carnavalesca. Metaforicamente, o avesso dos cenários que podemos vislumbrar sobre o palco são o reverso do mundo de sonhos que se projetam do exterior para o microcosmos do teatro de ópera. Ao contrário de Manet que dispõe uma massa pesada de negros em um recorte arquitetônico indiferente, que quase nega sua filiação à gramática teatral, Béraud deixa claro que a permissividade, antes restrita à liberdade carnavalesca, é o motor primeiro das paixões humanas abrigadas sobre o palco, o foco visual de toda arquitetura desse gênero. Ao situar essa cena de galanteria sobre ele, o pintor demonstra o êxito da espetacularização da vida privada da maneira mais explícita possível, e o segredo passa a ser uma condição quase indesejada.

É Béraud, também, que retrata o avesso do glamour do espaço teatral, dando voz àqueles que trabalham em silêncio nos bastidores dessa arquitetura magnífica. Na aquarela *Uma noite agitada no teatro*, c.1885 (figura 16), o pintor mostra a própria negação do espírito luminoso característico deste espaço: em uma cena soturna, duas mulheres sentadas, aparentemente encarregadas de cuidar da chapelaria repleta de casacos, cartolas e guarda-chuvas, miram o chão, cabeças baixas, melancólicas, banhadas por uma luz débil. Nada dos tons quentes e radiantes das cenas nas salas de espetáculos que vimos até então, nenhuma concessão aos brilhos e ao frescor dos frequentadores dos ca-

**Fig. 14**

Jean-Georges Béraud, *Uma discussão nos corredores da Ópera*, c.1889. Óleo sobre tela. Coleção particular.

**Fig. 15**

Jean-Georges Béraud, *Os bastidores da Ópera*, 1889. Óleo sobre tela, 38 x 54 cm. Musée Carnavalet, Paris.

marotes: aqui, tudo é sombrio, pesado, a antítese da alegria efêmera do auditório. Quase podemos escutar o som abafado que vem do palco, a princípio vivo, e que vai morrendo aos poucos, ao vencer cada anteparo, até se dissipar nas paredes, insistindo em escapar, moribundo, pelas frestas das portas que encerram o ambiente privado e altamente seletivo dos camarotes aos quais essas mulheres estão servindo. Para elas não é permitida qualquer teatralidade, qualquer gozo do espetáculo cotidiano fornecido pela bela vida burguesa daqueles tempos. Béraud quer registrar os deslizos de uma sociedade de aparências. É bastante plau-

sível pensarmos nessas quatro pinturas como uma sequência decadentista da arquitetura teatral enquanto tema para a pintura e reflexo da conduta pública dessa mesma sociedade. Com efeito, ele nos leva por quatro camadas bem definidas deste espaço: do camarote efetivamente desprovido de intimidade já sobre o palco, escancarado, passando por seus corredores mundanos até chegarmos aos bastidores da caixa cênica tomada pela encenação galante. No fim de todo esse percurso, vamos encontrar as duas senhoras resignadas nas antecâmaras escuras dessa arquitetura quimérica, as entranhas sombrias que, como tal, devem permanecer ocultas.



Fig. 16

Jean-Georges Béraud, *Uma noite agitada no teatro*, 1885. Aquarela. Coleção particular.

A perda da magnificência do espaço teatral no que ele havia de mais caricatural estará presente, também, na obra de Albert Guillaume, na passagem do século XIX para o XX. Com efeito, ele dirige um olhar fotográfico para aquele ambiente, criando uma crônica divertida e altamente ácida sobre a banalidade e o automatismo das idas à ópera naquele contexto. Em *Quinze minutos de entreato*, de 1914 (figura 17), Guillaume expõe a exaustão de dois espectadores em meio à atividade abnegada das mulheres que tricotam de maneira concentrada. No canto direito, um homem calvo está imerso na leitura de seu jornal ao passo



Fig. 17
Albert Guillaume, *Quinze minutos de entreato*, de 1914.
Postal.

que uma jovem se distrai em seu ato de tecer. Em *Os retardatários* (figura 18), do mesmo ano, o artista aumenta o tom caricato de seus retratados, ao mostrar a contrariedade dos espectadores, pontuais e já acomodados em seus respectivos lugares, ao ter de darem passagem a um casal que chega atrasado. Em ambas as imagens, Guillaume recorta uma porção específica da plateia, foca-se, sobretudo, na conduta dos frequentadores desses espaços, demonstrando que o interesse pelo teatro enquanto repositório de temas e motivos pictóricos agora se restringia muito mais ao anedótico do que à representação de um espaço de opulência. Não que esta tenha sido deixada de lado: é que agora, o espaço teatral está dessacralizado. O brilho, a magnitude, a sinestesia dos veludos, a sensação de onipotência de toda uma geração, pareciam conhecer o princípio do fim. Quando Guillaume rechaça a primazia dos códigos arquitetônicos que haviam conhecido seu apogeu na obra máxima de Garnier para torná-los apenas motes de crônicas visuais debochadas, estamos diante de uma mudança significativa no entendimento do espaço teatral enquanto palco para uma sociedade revitalizada e fulgurante. É como se na maquiagem carregada e patética de suas personagens pudéssemos antever a própria maquiagem de um ambiente em falência.

Assim, do teatro enquanto arquitetura sublime e magnificante do setecentos, no qual a estrutura física das salas era um fim em si mesmo da pintura, chegamos gradualmente a uma espécie de humanização e decadência desse ambiente nos momentos finais do século XIX. É notável que a porção poética da ópera, que fascinara os impressionistas históricos como Degas, Renoir e Cassatt, fora um campo fecundo para a fatura leve e descompromissada desses pintores, interessados que estavam na dinâ-

**Fig. 18**

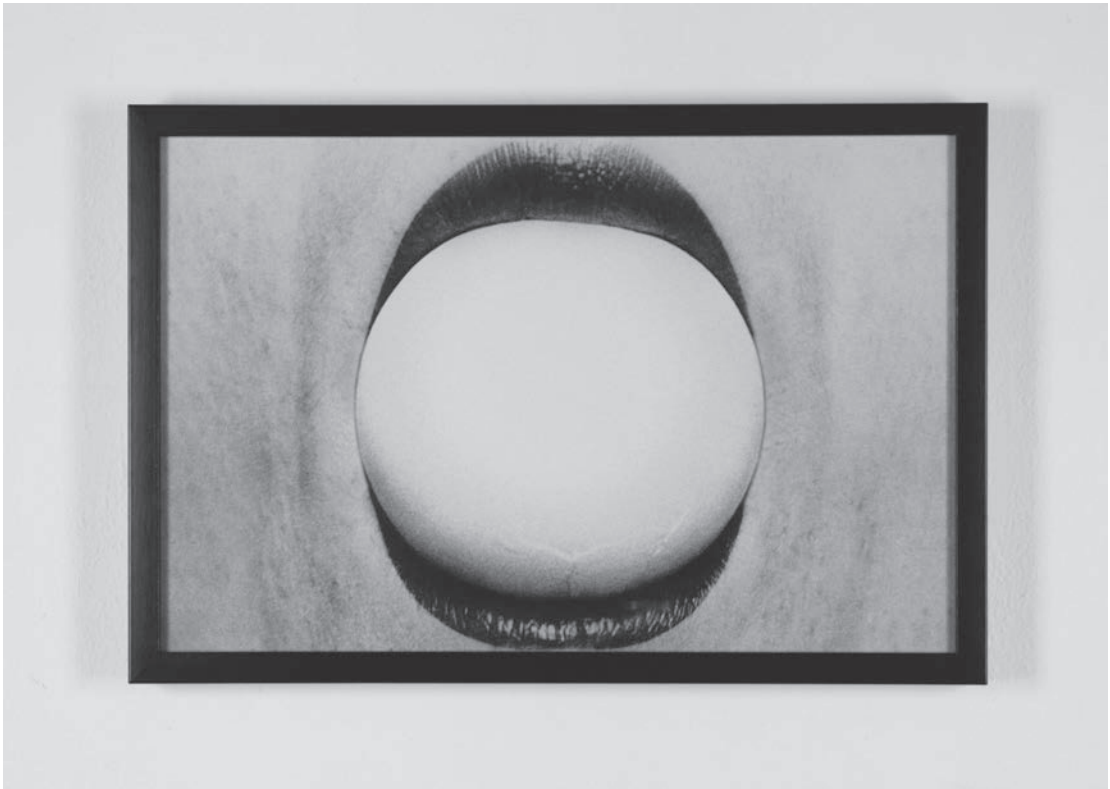
Albert Guillaume, *Os retardatários*, 1914. Óleo sobre tela, 47 x 91 cm. Musée Carnavalet, Paris.

mica da ação humana em meio ao espaço urbano de múltiplas possibilidades prazerosas que se desnudavam na França recém-chegada à *Belle Époque*. Se pensássemos na vida cotidiana daquele momento como uma imensa e interminável ópera, certamente o palácio de Garnier, o paradigma supremo do grande teatro cosmopolita, seria o palco adotado para sua encenação. Todavia, o mundo de aparências que lhe era intrínseco desembocava na crônica ácida dos artistas finiseculares como Béraud e Guillaume, agora não mais inebriados pelo fascínio e pelo otimismo que infundia vida aos pintores da década anterior: a decadência moral, um tema caro a esse momento, também atingira o ambiente sacralizado da arquitetura teatral. O arco temporal e simbólico se faz claro: do teatro que se prestava à reverência e às solenidades maquinais desembarcamos num espaço domesticado, corriqueiro e banal, como se aquele equipamento cultural tão caro à etiqueta da vida moderna cosmopolita tivesse sido, irremediavelmente, abarcado pelas pequenas tiranias do cotidiano simplório. O edifício teatral, enquanto tipologia, seguiria ainda, por mais algumas décadas, uma senda de prestígio e magnificência, principalmente enquanto símbolo da cidade progressista e industrializada, mas o olhar da pintura sobre ele, àquela altura, já havia conseguido desnudá-lo e expor suas facetas mais ordinárias.

Artigo recebido em 01 de agosto de 2016.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.118405.

Richard Santiago Costa é mestre e doutorando em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Atualmente em período sanduíche junto à Université Paris-Sorbonne IV, com bolsa Fapesp.



“Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970¹

“Artistic exile” and professional failure: Brazilian visual artists in New York in the 1960s and 1970s”

palavras-chave:

“exílio artístico”; artistas visuais brasileiros em Nova York nas décadas de 1960 e 1970; fracasso profissional

O objetivo deste artigo é discutir o fluxo dos artistas visuais brasileiros para os Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970 como um fenômeno coletivo complexo, aqui denominado de “exílio artístico”. Para a análise, considera-se que houve um aumento do campo de influências dos Estados Unidos no meio das artes e da cultura brasileira que atraiu os artistas para aquele país. Apesar dos dispositivos de atração, a cena nova-iorquina não se tornou por isso mais inclusiva e aberta para os que lá chegaram, transformando o “exílio artístico” em uma experiência de *fracasso profissional* para muitos que o viveram.

keywords:

“artistic exile”; Brazilian visual artists in New York in the 1960s and 1970s

The purpose of this article is to discuss the flow of Brazilian visual artists to the United States in the 1960s and 1970s as a complex collective phenomenon which we have called “artistic exile”. In order to analyze it, we understand that the increasing influence of the United States on the arts and on the Brazilian culture was responsible for attracting Brazilian artists to that country. However, despite the means used to draw these artists, the New York scenario did not become more inclusive and open to those who arrived there, therefore turning this “artistic exile” into an experience of professional failure for many who tried it.

1. Partes das questões aqui discutidas foram anteriormente apresentadas em congressos e seminários, assim como parcialmente publicadas. No entanto, os argumentos que sustentam a definição do termo “exílio artístico”, assim como o fracasso profissional, são originais. Também é importante lembrar que a pesquisa se desenvolveu com o apoio financeiro do Projeto Universal do CNPq.

Anna Maria Maiolino
In-Out (antropofagia), série
 “Fotopoemação”, 1973-2013.

"Exílio artístico" e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970

O "exílio artístico"

Tornou-se frequente na historiografia compreender o fluxo de artistas brasileiros para o estrangeiro nas décadas de 1960 e 1970 como provocado pela ditadura militar. Motivaram esse exílio a violência, a censura e os múltiplos mecanismos regulatórios de exclusão e restrição de participação na esfera pública, colocados em prática pelo regime ditatorial. No entanto, observando o campo das artes visuais é possível identificar ainda outros fatores que impulsionaram o êxodo naquele período, como a imaturidade do sistema de arte, a inexistência de um mercado para os jovens talentos, a falta de absorção de seus trabalhos pelas instituições e as "políticas de atração" dos Estados Unidos. Nesse sentido, para a análise desse deslocamento, o uso da expressão "exílio artístico" mostra-se mais apropriado, por envolver tanto a complexidade subjacente aos matizes histórico-políticos do exílio quanto a singularidade do meio das artes.

Como fenômeno coletivo, o "exílio artístico" não foi problematizado na história da arte brasileira e tampouco priorizado pelos artistas em suas respectivas biografias. Algo que pode ter obscurecido o caráter de exílio desses deslocamentos é o fato de que os artistas brasileiros sempre buscaram se aperfeiçoar no estrangeiro utilizando como principal meio as bolsas e os prêmios de viagens². Desse modo, quando pretenderam sair do país nas décadas de 1960 e 1970, muitos deles recorreram a essas alternativas. Consequentemente, essa tradicional configuração teria acabado por esvanecer os contornos específicos do "exílio artístico". Ou seja, se a situação política, as restrições provocadas pela censura e pelo controle e as dificuldades exclusivas do meio das artes motivaram o êxodo, foi sobretudo por meio dos prêmios, das bolsas e das viagens culturais que ele se efetivou.

A identificação de um "exílio" específico no ambiente artístico e intelectual não é nova. Já em 1963, o crítico de arte Damián Bayón, por exemplo, chamava de "exilados voluntários" os profissionais de setores médios, artistas e intelectuais argentinos que viviam em Paris pela falta de oportunidades profissionais em seus países de origem³.

Para a crítica de arte Carla Stellweg, os artistas latino-americanos em Nova Iorque carregavam um sentimento de exílio artístico que os acompanhava desde os seus lugares de origem. Segundo essa perspectiva, eles apresentavam um perfil internacionalista e intelectualizado incompatível com as limitadas condições das cenas artísticas de seus países, o que os levava a viver fora do *establishment*. Dessa forma,

2. No Brasil, esses prêmios já haviam sido estabelecidos no século XIX e permaneceram ao longo do século XX. Essa foi uma prática recorrente nos países da América Latina desde o início dos movimentos de independência. Ver: LUCIE-SMITH, Edward. **Latin american art of the 20th century**. London: Thames and Hudson, 1993, p. 79-94.

3. Apud PLANTE, Isabel. **Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta**. Buenos Aires: Edhasa, 2013, p. 27.

4. STELLWEG, Carla. Imán-Nueva York: arte conceptual, arte interpretativo, arte ambiental y arte de instalaciones por artistas latinoamericanos en Nueva York. In: CANCEL, Luis R. (ed.). **El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970**. Nueva York: El Museo de Artes del Bronx/Harry N. Abrams, Inc., 1988. p. 284.

a autora reconheceu em sua análise que o lugar mais apropriado para eles viverem seria mesmo a cidade de Nova Iorque⁴.

Igual diagnóstico foi feito por Robert Woll, então diretor da *Inter-American Foundation for the Arts*, por ocasião da mostra *Magnet: New York*, em 1964:

Eles vinham quando sentiam que tinham exaurido à exaustão, temporariamente, seus próprios países, e temporariamente sentiam-se exauridos como pintores. (...) Talvez uma revista ligeiramente datada, uma tradução tardia de um livro chegue até você, e, em seguida, a partir de um substituto pobre da página impressa você tente entender uma nova mensagem. (...) Hoje há aproximadamente setenta e cinco pintores profissionais da América Latina vivendo e trabalhando em Nova Iorque.⁵

Se o grande número de artistas latino-americanos em território norte-americano se devia à estreiteza do meio em seus países de origem e à dificuldade de o público compreender o que eles produziam, a cena nova-iorquina tonava-se receptiva e cosmopolita, nas palavras de Woll. Mais uma vez, os Estados Unidos eram apresentados como depositários da arte internacional.

Nos mesmos moldes de Stellweg e de Woll, Mário Pedrosa analisou os limites da cena brasileira por ocasião da abertura da Galeria Bonino⁶ no Rio de Janeiro, em 1960:

No Brasil, com efeito, raro é o artista plástico que vive de sua arte. (...) Dessa incerteza de viver, nascem dois inconvenientes: a subserviência dos artistas aos caprichos dos poderosos de bolsa ou de influência ou posição no governo (...) e a caça permanente e aflita aos prêmios, combinações e arranjos. Com ausência generalizada de profissionalização da vida artística, a preocupação da maioria dos artistas é, com efeito, de ganhar prêmios, recompensas, estímulos e ajudas, mesmo a expensas da própria arte, pois que desses “bicos” carecem para viver. (...) Enquanto não se achar outras relações sociais que permitam ao artista sobreviver como artista, assegurada, com a independência econômica, sua independência criadora, a instituição da galeria de arte será indispensável ao bom prosseguimento, em bases profissionais, das atividades artísticas desinteressadas.⁷

As observações de Pedrosa sobre a precária configuração do circuito de arte no Brasil, a falta de profissionalização e a dependência

5. WOLL, Robert L. The attraction of Magnet. In: **Magnet: New York, 1964** [catálogo]. New York: Galeria Bonino, 1964. A seleção dos artistas latino-americanos que viviam em Nova Iorque e que participaram da mostra foi realizada por Staton L. Catlin (diretor assistente da Yale University Art Gallery), Thomas M. Messe (diretor do Solomon R. Guggenheim Museum) e Ida E. Rubin (diretora do Plastic Arts da The Inter-American Foundation for the Arts).

6. Em 1951, Alfredo Bonino abriu sua galeria em Buenos Aires; a filial no Rio de Janeiro abriu em 1960 e, em Nova Iorque, em 1963. Bonino era casado com a brasileira Giovanna e, em 1962, quando o casal se separou, foi ela quem ficou responsável pela galeria carioca, que fechou suas portas em 1994. Ver: CASOTTI, Bruno. Arte carioca perde um pouco de seu colorido. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 jan. 1994.

7. PEDROSA, Mário. In: **Exposição inaugural** [catálogo]. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, maio 1960. O Embaixador da Argentina no Brasil, Carlos M. Muniz, escreveu o prólogo.

de "subsídios" sofreria alterações nas décadas seguintes. No entanto, os artistas parecem ainda necessitar de apoios governamentais, embora agora em menor escala e por meio de isenções fiscais.

Indubitavelmente o circuito artístico passou por transformações substanciais ao longo da década de 1960, sobretudo se consideradas as cenas de São Paulo e do Rio de Janeiro, onde diversos debates estéticos estiveram postos e mostras icônicas para a arte brasileira foram realizadas, como *Opinião 65*, *Opinião 66*, *Proposta 65*, *Proposta 66*, *Nova objetividade brasileira* (1967), *Apocalipopótese* (1968), para citar apenas algumas. A continuidade dessas atividades, organizadas em sua grande maioria pelos próprios artistas, foi refreada com o aumento da repressão e da censura, o que provocou inevitavelmente a autocensura, o recolhimento e retraimento da cena pública. Como as oportunidades de exibição e mesmo de produção ficaram prejudicadas, os artistas procuraram mecanismos e condições para seguir trabalhando. Nesse sentido, sair do país passou a ser uma alternativa, principalmente para aqueles que haviam se envolvido com algum tipo de ação política ou exibido trabalhos mais críticos ao sistema.

No final da década de 1960, a diplomata Vera Pedrosa, filha de Mário Pedrosa, em sua coluna de artes plásticas escreveu o artigo "Vanguarda – I 'êxodo'", com balanço do ano em que enfatizava a saída dos "componentes da vanguarda radical artística", nominalmente citados: Antonio Dias, Amilcar de Castro, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Lygia Clark. Embora as motivações políticas não tenham sido abertamente apontadas como responsáveis pelo fluxo desses artistas, o uso do termo "êxodo" traz à reflexão uma conotação pouco positiva. Afinal, as alegações para as mudanças parecem alheias à vontade dos indivíduos e provocadas por agentes externos. Vera Pedrosa contextualiza esse fluxo: Antonio Dias, por exemplo, não havia saído "por falta de resposta", pois ele vendia muito bem, sobretudo, os seus desenhos; Amilcar de Castro, ao contrário, viajou por questões financeiras, "para poder realizar os seus trabalhos". Toda essa movimentação aconteceu "na base de exposições ou prêmios [e] partiram todos para tentar a Europa ou a América". Afinal, como registrou ela, "apelando para o otimismo", se o êxodo artístico era inevitável e significativo, era possível identificar "em tudo isto apenas uma sadia vontade de extravasar do meio brasileiro e alcançar projeção internacional". Nesse período os artistas procuram por "estímulos que os meios mais vivos da Europa ou dos Estados Unidos podem oferecer. Em outras palavras, buscam um meio capaz de aceitar a produção de vanguarda e de alimentá-la."⁸

8. PEDROSA, Vera. Vanguarda – I "êxodo". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1968.

Também em entrevista a *O Pasquim*, em 1970 (portanto, antes de se estabelecer em Nova Iorque), Hélio Oiticica disse:

Agora acontece um fato estranhíssimo. Eu abro meu caderno de endereços e vejo vários buracos, várias pessoas que eu costumava encontrar todo dia não existem mais. Umas foram embora, outras morreram. Eu tive a sorte de viajar porque, senão, seria uma coisa muito dura. Eu tenho condições, mas é uma coisa que precisa de um esforço duplo.⁹

Em carta a Caetano Veloso, que estava em Londres, Hélio advertia sobre os riscos do retorno ao Brasil: “Mário Pedrosa manda um recado: façam o que puderem aí, ou alhures; mas jamais ceder à vontade de voltar. Ele acha que fiz um erro; talvez; mas é que era necessidade e não erro. É difícil eu errar.”¹⁰ Pedrosa se referia ao fato de Hélio ter saído de Londres e voltado ao Rio de Janeiro, o que poderia implicar em algum tipo de risco para o artista. Mesmo que Hélio demonstrasse segurança na carta ao amigo cantor, pouco tempo depois embarcaria para uma longa temporada em Nova Iorque.

Na mesma conversa de Hélio com *O Pasquim* estava também o poeta e compositor Capinam, que manifestava impressão similar sobre o encolhimento da cena cultural brasileira e o contingente em movimento de saída:

Eu sinto o negócio cada dia mais apertado. Todos os meus amigos com quem eu converso pensam em sair, ou falam em saída, o que dá no mesmo. Eu não tenho muitas condições de sobrevivência aqui, fazendo o que eu faço. Não há condições nem de uma sobrevivência imediata, econômica, nem de uma sobrevivência no sentido de fazer o que eu quero fazer culturalmente.¹¹

O êxodo dos artistas também chamou a atenção de Roberto Pontual, que o compreendia como causado pela falta de oportunidades no Brasil:

Começou então o êxodo. Se a partir da abertura dos anos 50 alguns artistas brasileiros tinham pouco a pouco se transferido para a Europa, ali assegurando razoável reconhecimento – como no caso de Almir Mavignier, Mary Vieira, Sérgio de Camargo, Arthur Luiz Piza e Sérulo Esmeraldo – a segunda metade dos anos 60 assiste a um progressivo encaminhamento para o exterior de artistas diferenciados na idade, mas unidos por uma perspec-

9. Capinam e Oiticica. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1970.

10. OITICICA, Hélio. Carta de 21 fev. 1970, para Caetano Veloso], p. 3. Arquivo Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

11. Capinam e Oiticica, Op. cit.

tiva desinibida de integração na contemporaneidade. (...) durante as duas últimas décadas [1960 e 1970], muitos dos mais representativos artistas da América Latina em geral, e do Brasil em particular, foram viver na Europa e nos Estados Unidos, buscando não apenas atualização, mas **também reconhecimento e melhores condições de trabalho**. Na medida em que essas condições começam a existir nos seus próprios países, em que se cria no continente um mercado de arte, cada dia mais sólido, o movimento tende a inverter-se. Os artistas retornam.¹²

Jornalistas, artistas e críticos de arte reconheciam o esvaziamento da cena brasileira apenas sinalizando o fluxo de saída para o estrangeiro. Nas análises, de modo direto ou camuflado, apareciam os reais geradores das viagens: a censura e o controle da ditadura militar, as rarefeitas condições de profissionalização do ambiente artístico e as "políticas de atração".

O termo "políticas de atração" refere-se a um conjunto de ações deliberadas levadas adiante por setores políticos e econômicos norte-americanos que atraíram e facilitaram a entrada e a estada de artistas, intelectuais, políticos, professores e estudantes naquele país. Como contrapartida, esperava-se que, quando retornassem ao Brasil, apresentassem de modo positivo as instituições dos Estados Unidos e disseminassem, no caso específico dos artistas, o "cosmopolitismo" artístico nova-iorquino. Mesmo que a inclusão dessa cidade tenha sido inevitável no roteiro de qualquer artista contemporâneo, devido ao seu protagonismo na cena mundial, a análise sobre as "políticas de atração" revela uma "aproximação intensificada" pelo acionamento de engrenagens artificiais e intenções camufladas. Seguramente não foram estratégias despretensiosas e sem resultados, haja vista a diminuição da resistência do meio artístico brasileiro ao americanismo em curto espaço de tempo. Ou seja, se os artistas optaram por viajar para os Estados Unidos, a escolha foi estimulada por uma orquestração de ações, entre elas o oferecimento de "bolsas de estudos". Assim, se já havia uma tradição dos artistas brasileiros em sair do país com bolsas para "viagens culturais" e de "estudos", os Estados Unidos mostravam-se como um destino bastante 'atraente'.

No filme *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade satiriza esse recurso de deslocamento utilizado pelos os artistas. Na tentativa de recuperar a pedra muiraquitã de Venceslau Pietro Pietra, que viajara para a Europa, o irmão de Macunaíma encontra a saída. Diz ele: "achei uma solução para o caso: você finge que é artista, arranja uma bolsa do go-

12. PONTUAL, Roberto. O reencontro das raízes. A volta, de vez ou de passagem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 nov. 1974.

verno e vai para a Europa também.” Mesmo cético com a ideia, o *herói sem nenhum caráter* acata a sugestão e aparece na cena seguinte saindo de um edifício com semblante cabisbaixo. A voz do narrador explica o ocorrido: “na maloca do governo informaram que já tinham mais de mil artistas na pensão da Europa, fora outros mil e tantos esperando nomeação. De modo que o herói só podia viajar no dia de São Nunca.”¹³

Se, por um lado, admitia-se sutilmente a existência de um “exílio artístico” no contexto brasileiro, Jacqueline Barnitz faria o mesmo tipo de identificação nos Estados Unidos. A crítica de arte, sempre atenta ao universo dos artistas latino-americanos em Nova Iorque, observou o aumento do número de brasileiros que chegaram à cidade no final da década de 1960 e creditava isso ao recrudescimento da repressão após a decretação do AI-5¹⁴. Em suas frequentes análises, as relações entre o “exílio artístico” e a ditadura militar foram assim explicitadas:

Em um clima em que a originalidade criativa e a liberdade individual correm o risco de ser estrangulados pelo controle evidente do governo e as vaiares mais insidiosas da condicionada classe média, é cada vez mais difícil que novas formas de arte floresçam. (...) Muitos brasileiros estão morando no exterior, alguns com subsídios financeiros. Brasileiros longe de casa não foram absorvidos completamente em seus novos ambientes, como outros latino-americanos. Ao contrário.¹⁵

A violência vivida durante os “anos de chumbo” no Brasil chegava aos Estados Unidos na forma de relatos, notícias e filmes. O próprio Hélio Oiticica foi assistir a um documentário sobre a tortura e escreveu para Mário e Mary Pedrosa, contando sobre a experiência, em 30 de julho de 1971:

Vi um filme feito com exilados brasileiros aí, por um cara chamado Landau, americano-chileno, ou sei lá o que, de S. Francisco; um filme era entrevista com o Allende, o outro sobre reconstituição das torturas brasileiras: uma maravilha, e o dia que for exibido aqui vai impressionar demais; aparece a filha da Edyla, o filho do Sanz, que faz um depoimento impressionante, etc.; depois de uma hora, fica-se arrazado [sic], e pra não dizer no que se imagina que esteja acontecendo por lá, que não é nem contado nem filmado!; isso que é o pior, e me faz pensar em nunca mais morar no Brasil, at least, enquanto as coisas não mudarem.¹⁶

13. Diálogo extraído do filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1969. Agradeço a Eduardo Veras por essa lembrança.

14. BARNITZ, Jacqueline. *Latin American artists in the U.S. 1950-1970* (catálogo). New York: Godwin-Ternbach at Queens College, 1983, p. 32.

15. Idem. Brazil. *Arts Magazine*, New York, v. 45, n. 4, fev. 1971, p. 47-48.

16. OITICICA, Hélio. Carta de 30 jul. 1971, para Mário e Mary Pedrosa. Arquivo Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

Mesmo que indignados e inconformados com a realidade no Brasil, nenhum dos artistas visuais brasileiros de passagem pelos Estados Unidos se declarou exilado ou se manifestou publicamente em oposição à ditadura militar brasileira, o que não impediu que fossem reconhecidos pelo meio artístico como tal. O escritor e crítico Ted Castle referia-se a Oiticica como um exilado:

Eu o vi como sendo um exilado clássico. Ele era absolutamente adorado no Brasil, mas como não era capaz de atuar lá, por causa do regime, ele partiu. Ele estava sempre planejando seu retorno. Talvez isso explique não ter havido muita propaganda dele em Nova Iorque. Seu elemento foi em grande parte a linguagem. Ele amava escrever em português e era um pensador brilhante. Como um antiartista, foi influenciado por Baudelaire, era um proponente de atividades criativas, fazendo de seu trabalho sua vida, como os *Babylonists*, que produziu onde morou.¹⁷

Percebe-se que os artistas consideravam com cuidado a repercussão que qualquer declaração poderia alcançar, sobretudo porque alguns suspeitavam das atividades de vigilância sobre os brasileiros no exterior. Aqueles que receberam o Prêmio Viagem ao Exterior, por exemplo, possuíam passaporte especial, mas dependiam de liberação do Itamaraty. Apesar da relativa "independência" dos artistas em seus deslocamentos, os trâmites burocráticos necessários para o serviço de imigração norte-americana faziam com que muitos precisassem dos postos consulares para legalizar suas estadas nos Estados Unidos. Uma apresentação feita para Amílcar de Castro, para que ele pudesse receber a Bolsa Guggenheim, é exemplar desses casos:

Esta apresentação é para introduzir o Sr. Amílcar Augusto Pereira de Castro, portador de passaporte brasileiro especial (...) que, com sua esposa e três filhos, deseja estender sua estada nos Estados Unidos até o meio de 1970. O Sr. Pereira de Castro é um artista brasileiro bastante conhecido, que ganhou uma bolsa em escultura da Fundação Guggenheim, o que consistia em uma estada de dois anos neste país. O Sr. Pereira de Castro também ganhou um prêmio concedido pelo Ministério de Educação e Cultura do Brasil, chamado "Prêmio Viagem ao Exterior". Este Consulado Geral está organizando uma mostra de seus trabalhos para o fim deste ano.¹⁸

Os artistas visuais brasileiros expuseram ideias e opiniões sobre

17. Apud STELLWEG, Carla. Magnet-New York. In: CANCEL, Luis R. (ed.). Op. cit., p. 309.

18. MALCHER, Laura. Carta n. 41, 3 abr. 1960, para a Immigration and Naturalization Service. U. S. Department of Justice. Consulate General of Brazil. New York, EUA. Documento localizado no Instituto Amílcar de Castro, Nova Lima.

a realidade brasileira em círculos mais privados. Diferente foi a posição de Glauber Rocha, por exemplo, que se opôs publicamente contra a ditadura brasileira e se declarou exilado. A ausência de situações comprometedoras possibilitou que alguns artistas viajassem ao Brasil mesmo durante o período vivido no exterior e retornassem para os Estados Unidos, como Amilcar de Castro, por exemplo.

O fracasso artístico

Quando se observa mais de perto a experiência do “exílio artístico”, verifica-se que a produção dos brasileiros não encontrou ressonância ou espaço no ambiente de Nova Iorque. Muitos artistas quando lá chegaram já eram profissionais reconhecidos no Brasil, haja vista terem recebido bolsas ou prêmios de viagem. Porém, as oportunidades foram escassas e muitas ocorreram dentro do circuito latino-americano, que, na realidade, era um espaço periférico no circuito daquela cidade.

Antonio Henrique Amaral relatou essas dificuldades:

Quando cheguei lá, resolvi sair com meus slides debaixo do braço e mostrar a galerias e museus. Mais de uma vez me disseram, sem olhar os slides: “Sorry, mas só trabalhamos com artistas americanos e europeus.” Eles só se interessam por artistas conhecidos internacionalmente. Existem artistas que moram há anos em Nova Iorque sem ter galeria que os represente e venda. Vivem de venda do próprio estúdio a uma clientela que acompanha seu trabalho.¹⁹

Nesse mesmo sentido, desabafou Amilcar de Castro:

Há três mil artistas do mundo inteiro competindo por aqui e, desses, os latinos são os que têm as menores chances. Você fala em pintor brasileiro e o americano logo pensa em primitivo. E primitivo não dá pé. O problema é arranjar uma boa galeria. Eu tive sorte e consegui uma. Mas não é fácil vender com uma só exposição, principalmente quando são peças como as minhas, que vão de dois a sete mil dólares. Há três outras galerias em Nova Iorque onde se veem artistas latinos expondo, mas são galerias sem importância.²⁰

Pelo fato de serem julgados a priori pela procedência geográfica, os artistas, na grande maioria dos casos, não tiveram seus trabalhos

19. CASTRO, Amilcar. Entrevista concedida a Harry Laus. Bonitas? Banais? Bananas?. **Revista Vida nas Artes**, São Paulo, ano 1, n. 0, maio 1975, p. 53.

20. MENDES, Lucas. Nossos homens em Nova Iorque. **Revista Fatos e Fotos**, s.d., s.p. Arquivo Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

considerados. Consequentemente, o "exílio artístico" se transformou em uma experiência de *fracasso profissional* para a quase totalidade dos que o viveram. E a *falta de visibilidade* e de *sucesso* contribuíram para que o fluxo de brasileiros para Nova Iorque não fosse observado como fenômeno coletivo e com motivações comuns. Isso se acentuou pelo fato de que grande parte da história da arte brasileira apresenta caráter monográfico e a baixa produtividade de um artista, ou seus períodos de crise, não costuma ser foco de atenção e raramente é associada a circunstâncias congêneres. O que aqui se propõe é compreender o *fracasso profissional* não limitado aos dados biográficos e às trajetórias lineares dos artistas, mas como uma experiência compartilhada, em que as dimensões históricas e políticas se assemelham. Assim, no âmbito dessa reflexão, a expressão *fracasso profissional* considera as engrenagens estabelecidas pelos aparatos de julgamento e localizadas em coordenadas espaciais e temporais determinadas: a cena artística de Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. Ou seja, foi nesse contexto que os artistas brasileiros pretenderam se inserir como profissionais e *fracassaram*.

Também a inexistência de memórias ou de narrativas publicadas sobre o "exílio artístico" e a falta de oportunidades em Nova Iorque dificultaram visualizar um *fracasso profissional* comum. É a partir de escassos depoimentos retirados de cartas e breves declarações dadas à imprensa que se conhecem os desapontamentos e as frustrações. Afinal, ao *fracasso* destina-se normalmente a esfera da intimidade e do esquecimento, e não a plataforma pública. Por tudo isso, o tempo vivido no estrangeiro acabou se transformando em um dado silencioso no trajeto desses artistas, ou então em um período de "aprendizado".

Em Nova Iorque, nem ao menos se configurou uma comunidade brasileira, pois os artistas preferiram trabalhar de modo isolado. Em reportagem à revista *Fatos e Fotos*, Lucas Mendes²¹ escreveu:

Eles criam obras diferentes, vivem longe uns dos outros, pouco ou nunca se veem, mas têm um ponto em comum: são artistas brasileiros vivendo em Nova Iorque. No Brasil, ganharam prêmios, foram exaltados, imitados. Na América, estão lutando sozinhos para conseguirem o mesmo.²²

O texto do periódico referia-se a Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Roberto De Lamônica e Ivan de Freitas.

De Lamônica foi um dos raros a fixar residência nos Estados Unidos, chegando a comercializar suas gravuras no contexto norte-americano. Foi, no entanto, como professor na Art's Student League que se

21. Lucas Mendes chegou aos Estados Unidos em 1968, após ganhar uma bolsa de estudos oferecida para jornalistas profissionais no World Press Institute, financiada pelo *Reader's Digest*. Em seguida, a Bloch Editores lhe contrataria como correspondente em Nova Iorque. Ver: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/lucas-mendes/trajetoria.htm>>. Acesso em: 13 mar. 2015.

22. MENDES, Lucas. Op. cit.

manteve financeiramente, tornando-se um qualificado formador de gravuristas na instituição. Ainda no Brasil, utilizava prioritariamente preto e branco em seus trabalhos e, com a mudança de país, a cor entraria em suas gravuras, pois, como disse o artista, “os EUA oferecem grandes recursos técnicos. Aqui encontramos toda a matéria-prima na loja da esquina, tudo pronto e mastigado. (...) aqui me desinibi por completo”²³

Amilcar de Castro manifesta o mesmo entusiasmo pela cidade:

O meio nova-iorquino, com sua quantidade de museus, dá um incentivo enorme, embora o brasileiro não tenha nada a aprender aqui. (...) As vantagens aqui são sobretudo técnicas. Em Nova Iorque o escultor encontra dezenas de oficinas especializadas só com o material com que lido. O acabamento, o polimento, enfim, o cuidado com o seu trabalho é absoluto.²⁴

Por sua vez, Ivan de Freitas declarou para Mendes que se dispunha “a fazer qualquer tipo de concessão”, desde que pudesse permanecer em Nova Iorque e levar adiante as suas pesquisas. Disse ainda que realizava biscates, mas se recusou a revelar precisamente o que fazia, preferindo dizer que vivia de “expediente”: “seu visto expira[ria] brevemente e ele esta[ria] tentando todos os recursos para renová-lo e continuar na ‘cidade mecanizada’ onde o aço, o vidro e o alumínio fazem a paisagem”, afirmou o repórter²⁵.

Sobre a matéria da revista, resta mencionar que, apesar dos percalços das trajetórias e da inexistência de conquistas que relata, o texto apresenta um tom laudatório logo no título – “Nossos homens em Nova Iorque” –, além de conferir aos entrevistados a condição de desbravadores e conquistadores. O entusiasmo manifestado se somava às perspectivas promissoras no horizonte de cada um deles.

As dificuldades financeiras não eram poucas. Os US\$500 pagos pelo Prêmio Viagem ao Exterior não eram suficientes para uma vida confortável e despreocupada na cidade. A realidade dos bolsistas da John Simon Guggenheim Foundation era melhor, porque o valor em 1967 era de US\$9,000 durante o período de doze meses²⁶. Os valores pagos devem ter sido reajustados com frequência, pois em 23 de dezembro de 1970, a fundação informou a Hélio Oiticica que o valor de sua bolsa seria de US\$750 por mês²⁷. Para se compreender melhor a dimensão desses valores, o aluguel de um apartamento no East Village na Segunda Avenida, no prédio onde moravam Leandro Katz e também Hélio Oiticica em 1970, era de US\$250. Nessa realidade, muitos tiveram que encontrar formas complementares de remunera-

23. Depoimento de Roberto De Lamonica. In: *Ibidem*.

24. Depoimento de Amilcar de Castro. In: *Ibidem*.

25. *Ibidem*.

26. Valor informado a Amilcar de Castro. Ver: RAY, Gordon. Carta de 22 ago. 1967, da John Simon Guggenheim Memorial Foundation (President) para o artista, New York. Documento localizado no Instituto Amilcar de Castro, Nova Lima.

27. SCHLESINGER, Stephen. Carta de 23 dez. 1970, da Associate Secretary da John Simon Guggenheim Foundation para Hélio Oiticica. Arquivo Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

ção, como Gerchman, que foi trabalhar numa fábrica de esculturas e múltiplos. Afinal, ele havia viajado acompanhado da mulher, a também artista Anna Maria Maiolino, e dos dois filhos. Antonio Henrique Amaral, por sua vez, encontrou uma situação econômica mais confortável, porque vendeu inúmeras pinturas para um colecionador de arte latino-americana. Já Regina Vater, que dividiu sua estada entre a cidade norte-americana e Paris, preferiu viver de forma muito modesta em ambas as localidades.

Se não houve espaço na cena artística norte-americana para o que esses personagens levavam em suas bagagens, a adaptação e a experimentação tornaram-se atitudes constantes. Saídos do Brasil como profissionais reconhecidos, a situação precária e restritiva os impeliu a criarem novas identidades profissionais frente ao anonimato e à regressão experimentada durante esse "exílio artístico". E, para muitos, a esfera de convivência latino-americana lhes garantiu, ao menos, uma pequena órbita de gravitação e interlocução.

Apesar dos dispositivos de atração e dos agentes de promoção para as artes, a cena nova-iorquina não se tornou por isso mais inclusiva e aberta para os que lá chegaram. O período vivido nos Estados Unidos se tornou um interregno na trajetória da maioria desses personagens, pois não foi possível desenvolver projetos similares aos executados no Brasil, seja pela falta de audiência e de crítica, seja pela precariedade material a que muitos estiveram submetidos. Mesmo que alguns tenham previsto o "exílio artístico" como um período transitório, não deixaram de buscar reconhecimento e espaço para exibirem o que produziram. Consequentemente, o "exílio artístico" tornou-se uma experiência de *fracasso profissional* para muitos que o viveram.

Como tentativa de se posicionarem na cena, os artistas do "exílio artístico" criaram formas de vínculos, mesmo que efêmeros, com a cidade de Nova Iorque. Dessa experiência, muitos compreenderam que, como outros artistas brasileiros que chegaram àquela cidade como profissionais reconhecidos no Brasil, seriam sempre avaliados por condicionantes externos ao seu trabalho: o estigma de ser estrangeiro e, sobretudo, latino-americano.

Apesar do *fracasso profissional*, os artistas não deixaram de produzir durante esse período e é possível ainda estabelecer características comuns a essas produções. Observando os trabalhos, chama a atenção a diminuição da escala das obras, o que pode estar relacionado às limitadas condições de espaço de moradia e de trabalho. Ao mesmo tempo, as pequenas dimensões permitiram portabilidade e fa-

voreceram o acondicionamento e o transporte das obras, algo a ser valorizado em qualquer exílio.

Observando de modo geral a produção realizada durante a estada dos artistas em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970, percebe-se que a adaptação ao novo meio foi o denominador comum mais frequente, o que exigiu deles uma redefinição em seus processos criativos. Também o enfrentamento de novos debates estéticos os fez se reposicionarem quanto às questões temáticas e formais. Para isso, precisaram buscar novos materiais e se ajustar aos espaços mais limitados de trabalho. Nesse, sentido, o caso de Amílcar de Castro foi singular, porque começou a trabalhar com o aço inoxidável de pouca espessura e acabou substituindo as tradicionais operações de dobrar e cortar pelos engates e encaixes. Rubens Gerchman, por sua vez, optou por não privilegiar suportes bidimensionais e passou a fazer objetos em pequena escala, a utilizar fotografia e fazer ambientes, além de abandonar os acentos locais e nacionalistas.

A permanência efêmera e instável também ressoou na escolha de materiais mais perecíveis, sendo a escrita e o desenho atividades constantes no “exílio artístico”. O acesso facilitado aos suportes tecnológicos acabou igualmente os encorajando a comprar uma câmera fotográfica e uma filmadora super-8, ferramentas mais compatíveis para tratar da velocidade imposta pela nova cidade. Hoje, esses trabalhos, mesmo que na condição de inacabados e experimentais, têm atraído grande atenção, como no caso de Hélio Oiticica, por exemplo.

No retorno ao Brasil, os artistas precisaram se reposicionar na cena artística e nos debates estéticos e políticos que aqui encontraram. Nesse processo, surpreende o fato de que não tenham capitalizado qualquer aspecto do “exílio artístico” para suas trajetórias profissionais, assim como o fizeram outros personagens que viveram fora do país durante a ditadura militar. Se por um lado isso pode ser compreendido pelo “fracasso profissional” que viveram, por outro deve ser aqui lembrado que foi em Nova Iorque que conheceram mais de perto o modelo “artista internacional”, identidade isenta de localismos. Nessa perspectiva, reivindicar qualquer experiência relacionada ao “exílio artístico” poderia acentuar características relativas ao ser “artista brasileiro”, categoria distinta e inferior ao de “artista internacional” que ocupa o topo da escala cosmopolita da produção contemporânea.

Indubitavelmente, o próximo passo seria realizar uma abordagem pormenorizada dos trabalhos realizados pelos personagens que viveram o “exílio artístico”, assim como as mudanças em suas

"Exílio artístico" e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970

produções após essa experiência. No entanto, pelas dimensões dessa demanda, espera-se por uma nova oportunidade para apresentá-la.

Artista	Bolsa	Ano
Josely Carvalho (1942-)	Organização dos Estados Americanos (OEA)	1964
Roberto De Lamonica (1933-1995)	Bolsa Guggenheim	1965
Amílcar de Castro (1920-2002)	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1966
	Bolsa Guggenheim	1967
	Bolsa Guggenheim	1971
Rubens Gerchman (1942-2008)	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1967
	Bolsa Guggenheim	1978
Ivan de Freitas (1932- 2006)	International Telephone and Telegraph Corporation (ITT)	1968
Abdias do Nascimento (1914- 2011)	Bolsa Fairfield Foundation	1968
Antonio Maia (1928-2008)	Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) – Standard Eletric	1968
Cildo Meireles (1948-)	Salão da Bússola	1969
Raimundo Colares (1944- 1986)	Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) – Standard Eletric	1970
Hélio Oiticica (1937-1980)	Bolsa Guggenheim	1970
Maureen Bisilliat (1931-)	Bolsa Guggenheim	1970
Anna Maria Maiolino (1942-)	Pratt Institute (Pratt Graphics Center)	1971
Regina Vater (1943-)	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1972
	Bolsa Guggenheim	1980
Antonio Dias (1944-)	Bolsa Guggenheim	1971
Antonio Henrique Amaral (1935-2016)	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1973
Avatar da Silva Moraes (1933- 2011)	Bolsa Guggenheim	1973
Lydia Okumura (1948-)	Pratt Institute (Pratt Graphics Center)	1974

Dária Jaremtchuk possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1991), Mestrado (1999) e Doutorado (2004) em Artes pela Universidade de São Paulo. É professora de História das Artes da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo e dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP e Estudos Culturais EACH-USP. Em 2016, foi selecionada para o Programa Ano Sabático do Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP).



Anna Maria Maiolino
In-Out (antropofagia), série
"Fotopoemação", 1973-2013.



Rito e violência - vigília pelos 111, por Nuno Ramos

Ritual and violence - vigil by the 111, by Nuno Ramos

palavras-chave:
111; massacre do Carandiru;
Nuno Ramos

Este artigo visa analisar as propostas de Nuno Ramos *111* (1992), *O dia deles – 24 horas 111* (2012) e *111, a vigília* (2016), todas versando sobre o grande massacre levado a cabo pela polícia dentro da Casa de detenção Carandiru, em 1992. A análise procura pensar, de forma um tanto aberta, como o Estado de Direito brasileiro é flagrado em seus antagonismos por essas imagens e instalações.

keywords:
111; Carandiru massacre;
Nuno Ramos

This article aims to analyze the works of Nuno Ramos *111* (1992), *Their day – 24 hours 111* (2012) e *111, a vigil* (2016). The works show the great massacre carried out by the police inside the Carandiru detention house in 1992. The analysis of the images and artworks aims to show the antagonisms of the Brazilian State of Law.

* Universidade Federal de
Brasília [UnB].

Ken Hamblin, *Detroit Police
Headquarters, Beaubien Street*
(1971)

Prometeu desafia o destino com digna coragem, luta contra ele, com ou sem sorte, e não é deixado pela lenda sem a esperança de trazer um dia um novo direito. É, no fundo, esse herói e a violência de direito do mito que lhe é intrínseca que o povo tenta presentificar, ainda nos dias de hoje, quando admira o grande criminoso.¹

Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus mas não o tive. Eu quis o homem, o filho, o primeiro bicho mas não os pude ver. Estava deitado, desperto. Estava desde o início. Quis me mover mas não me movi. Eu quis. Estava debruçado, morto desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Estava deitado, debruçado bem morto. Quis ver o primeiro bicho e a raiz da primeira planta.²

1. BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência.

In: **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2011, p. 147.

2. RAMOS, Nuno, trecho de "Cujo", parte da instalação 111, 1992.

Na primeira cena da tragédia que leva seu nome, Édipo, na carne do tirano que tirou Tebas das garras da esfinge, busca agora purgar a cidade dos miasmas malignos que as erínias infringem à população pela morte do rei Laio. Aquietar as erínias, as fúrias do sangue que comandam a ordem violenta do *genos*, dos laços primitivos de parentesco, funciona na tragédia também como ação de aquietar o cosmos da *pólis*, em uma nova ordem, que se constitui como o outro da família e do *genos*; se constitui como o espaço público do Direito. Espaço fundado, todavia, e a tragédia se mantém a um passo desse abismo, sobre o informe violento originário, cujos laços de sangue, naturais, quentes, ainda vibram na vingança necessária.

Como nos ensina Jean-Pierre Vernant, é nesse espaço de intersecção entre o abismo sanguíneo da violência, da vingança que move outras ordens de vinganças, e uma arena acordada sob normas universais, a *pólis*, que se equilibra uma nova noção normativa do Direito. A *Dike* contém a *eunomia*, e o assassinato deixa a esfera do privado, do sangue, do *genos*, e passa à norma, ao *nomos*, à *pólis*. Escreve Vernant:

3. VERNANT, Jean-Pierre.
As origens do pensamento
 grego. Rio de Janeiro:
 Bertrand Brasil, 1996, p. 5.

4. LORAUX, Nicole. Elogio
 do anacronismo em história.
 In: **A tragédia de Atenas – A**
política entre as trevas e a
utopia. São Paulo: Loyola,
 2009.

5. De forma aproximada,
 Walter Benjamin, em um
 texto que norteia este ensaio,
 toma a manifestação pura da
 violência divina nos mitos,
 distante tanto do Direito
 natural quanto da justiça
 dos meios e dos fins, como
 possibilidade de pensar a
 origem de todo Direito, seja
 qual for o uso administrado
 do poder violento. Trata-se do
 ensaio de 1921, cujo título, na
 tradução de Ernani Chaves, é
 “Por uma crítica da violência”,
 e, na de Willi Bolle, “Crítica da
 violência – crítica do poder”,
 atentando à especificidade
 do vocábulo alemão *Gewalt*,
 que carrega a ambiguidade
 violência e/ou poder. Ver nota
 de Chaves à tradução citada,
 em BENJAMIN, Walter. Op.
 cit., 2011, p. 121-122.

Essa universalização da condenação do crime, o horror inspirado doravante por toda espécie de assassinio, a observação do miasma que pode representar para uma cidade o sangue derramado, a exigência de uma expiação que é ao mesmo tempo uma purificação do mal – todas essas atitudes estão ligadas ao despertar religioso que se manifesta no dionisismo e que se reveste, em meios mais especializados, a forma de um movimento de seitas como os “Órficos”.³

Mais que religiosas, essas pragas são conselheiras políticas dos *nomótetas* e se associam à obra dos legisladores míticos de primeiro momento. Claro que Vernant, ao apontar essa razão política grega como uma construção histórica radicalmente localizada, desfaz qualquer elo essencial entre a criação primeira do Direito e o pensamento ocidental que a reivindica como herança. Mas, esse radicalmente outro em que nos espelhamos por contraste na Grécia de Vernant pode, segundo uma de suas alunas, Nicole Loraux, nos servir como ponto de partida por meio de um anacronismo controlado⁴. Por esse anacronismo controlado, a fundação originária do Direito Ocidental se mostra como uma superfície tênue sobre o abismo da violência, cujo fluxo subterrâneo lhe é inerente e lhe dá apoio e mesmo legitimidade⁵.

Ao dar conotação pública ao fundo sensível, individual e privado, a lei adquire contornos contrários à vendeta, à vingança. Não é à toa que Sérgio Buarque de Holanda, ao iniciar sua célebre construção do traço estrutural de nossa civilização, a cordialidade, inicia recorrendo à imagem de Antígona. Inicia rememorando a relação dialética entre *oikos* e *pólis*, concreto sensível feminino e abstrato espiritual masculino, tal como aparece na leitura hegeliana da tragédia grega. Ao opor-se à lei da *pólis*, Antígona recorre à família, na família, a mãe libera no filho a força excedente, no irmão, o igual, no jovem, o esposo, que superam pela casa a abstração universal, em um traço carnal e diferenciador – cordial. Sérgio Buarque recupera, como origem da abstração do cálculo das sociedades modernas, essa polarização grega entre família sensível e conceito universal. Onde Gilberto Freyre, em *Casa grande & senzala*, encontra uma mescla de virilidade e crueldade familiar, um afeto perverso produzido pela estrutura frouxa do latifúndio, Sérgio Buarque avança uma leitura sociológica de uma estrutura própria da não construção do espaço público, engolido no afetivo, pois não se produziu a negação dialética desse núcleo familiar, que se espalha, assim, nas

ordens abstratas e universais, a contrapelo. Nesses termos, apesar de viver sob uma estrutura do Capital, moderna portanto, os sistemas brasileiros, jurídicos, políticos ou econômicos, nunca primaram pelo cálculo estrito da força ou do lucro, pelos meios que levam aos fins, ao contrário, o trabalho não precisava ser feito no mínimo de tempo, mas, como ordem familiar, no máximo de tempo possível, a fim de disciplinar, coibir o escravo⁶. Contra a própria administração abstrata do Capital, à qual, entretanto, deve-se até mesmo nosso surgimento histórico, convivem no Brasil estruturas anacrônicas, dissonantes, familiares, afetivas.

Nesse mesmo sentido, as políticas ditas públicas no país não parecem responder sequer a ordens do cálculo, como se pede de um liberalismo estrito, mas a uma ordem subjacente originária, informe, às ordens dispendiosas que parecem precipitar-se em direção ao caos dos laços de sangue, da mais pura vingança afetiva. Hannah Arendt, ao identificar, na insistência no caso judaico pelo nazismo durante a II Guerra, o mesmo irracionalismo⁷, explicita essa outra reminiscência que convive com uma sociedade administrada, abstrata de fundo moderno: seu outro não superado é a ordem violenta, que subjaz ao Direito, tanto em sua origem grega, quanto em sua face moderna de formalismo burocrático. O extermínio em massa era irracional não apenas do ponto de vista político ou social, mas mesmo estrutural, estratégico, levando à perda e desperdícios de forças que, na vigência de uma eficácia moderna, necessariamente deveriam estar voltadas à guerra. Esse dispêndio inútil de energia parecia romper a casca frágil do Direito, fazendo emergir um vingança demônica⁸. Talvez a mesma energia sem direção que Walter Benjamin antevê como fermento de uma greve geral, contra a qual o Direito e a Justiça instituídos precisavam a todo custo levantar-se, como detentores legítimos dessa violência que ameaçava irradiar-se sob outras figuras. Que a figura dessa força tenha sido canalizada para a mais irracional vingança de sangue, Benjamin também nos explica em suas *Teses sobre o conceito de história*. A energia sem vetor, liberada pelo descolamento das esferas legitimadas do poder, é esse fundo violento que, carregado para a ordem do Direito, uma vez liberto, reaparece ao se abrirem brechas no sistema. A energia sem sujeito que moveu populações em 2013 no Brasil, ou que atualmente move ocupações, pode vir dessa mesma ebulição. A exceção que

6. Comentando Fernando Henrique Cardoso, Roberto Schwarz sintetiza: "Fundada na violência e na disciplina militar, a produção escravista dependia da autoridade, mais que da eficácia". SCHWARZ, Roberto. As ideias fora de lugar. In: **Ao vencedor as batatas – forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 15.

7. Hannah Arendt, ao estudar a formação do totalitarismo e das "razões", ou possíveis "atos de estado", que teriam levado aos crimes na II Guerra, sublinha que "o que torna o argumento inaplicável aos crimes cometidos pelos governos totalitários e seus funcionários não é apenas que esses crimes não foram de modo algum induzidos pela necessidade, de uma ou de outra forma; ao contrário, poderíamos argumentar com força considerável que, por exemplo, o governo nazista teria sido capaz de sobreviver, até talvez de ganhar a guerra, se não tivesse cometido seus famosos crimes". ARENDT, Hannah. Responsabilidade pessoal sob a ditadura. In: **Responsabilidade e julgamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 101.

8. Segue a sugestão de Willi Bolle em sua tradução do texto de Benjamin já citada em nota, que segue, por sua

vez, a tradução francesa, na qual "demônio" é entendido no sentido do *daimon* grego, mantivemos a opção por traduzir *dämonisch* por "*démonique*" (demônico) e não "*démoniaque*". In: BENJAMIN, Walter. Crítica da violência – crítica do poder. In: **Documentos de cultura – documentos de barbárie** (Seleção e apresentação de Willi Bolle). São Paulo: Cultrix, 1986.

se deslegitima a si mesma por fim, cinde a ordem representativa do Direito. Atualmente, o Ministério da Educação quer punir juridicamente instâncias de representação como a UNE e a UMES por essa energia liberada. Tal afronta pode vir, paradoxalmente, apenas a desnudar que as siglas representativas, na nova ordem que deslegitimou as instâncias de representação, já não representam a única força, ou o único vetor dessa força (ou da violência) que parece emergir sem figura fixa.

Quero pensar então a situação do Brasil, na qual talvez sequer a estrutura abstrata do Direito moderno tenha se formado de todo, pelo menos segundo a descrição clássica de Sérgio Buarque, ao aquilatar a cordialidade imanente às nossas formas de sociabilidade de superfície. Este artigo pretende rever algumas imagens recentes que tentam flagrar essa ordenação irracional, cujo princípio não é a Justiça, naquele seu sentido de um aprimoramento dos meios pelos fins, quer da sociedade, quer do Capital. Mas uma espécie de reposição da disciplina escravocrata em que o tempo deve ser consumido, colonizado, apropriado, não como elemento produtivo, ou como apropriação da força de trabalho abstrata, mas como elemento de poder hierarquizador, domesticador. Desse modo, talvez possamos entender as políticas públicas de segurança como disciplinadoras, muito distantes de um projeto, ou de qualquer forma de regulamentação racional moderna, de verniz social ou liberal que seja. Apesar de todas as mostras em contrário, do evidente dispêndio inútil de verbas e de energia social, o Brasil continua sendo um dos países que mais encarcera, que mais aplica penas disciplinares de cerceamento de liberdade para crimes não violentos. A se levar em conta os últimos dados do *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias - INFOPEN*, de 2014:

Se considerarmos os tipos penais propriamente ditos, temos que os crimes de roubo e tráfico de entorpecentes respondem, sozinhos, por mais de 50% das sentenças das pessoas condenadas atualmente na prisão. É importante apontar o grande número de pessoas presas por crimes não violentos, a começar pela expressiva participação de crimes de tráfico de drogas – categoria apontada como muito provavelmente a principal responsável pelo aumento exponencial das taxas de encarceramento no país e que compõe o maior número de pessoas presas.⁹

9. BRASIL, Ministério da Justiça, **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias - INFOPEN**, dezembro de 2014, p. 33.

É um truísmo dizer que, segundo o mesmo levantamento, a maioria dessa população penitenciária é jovem, tem entre 18 e 24 anos, é negra ou parda. A porcentagem de negros e jovens encarcerados ultrapassa o percentual geral de negros e jovens na população brasileira. Também não é preciso lembrar mais uma vez que muitos, por volta de 40%, estão presos sem processo formal¹⁰ e que a polícia brasileira é uma das que mais mata e mais morre no mundo¹¹. Sem levar muito longe uma constatação que pode parecer ao mesmo tempo óbvia e escassamente fundamentada, a polícia brasileira é, por um lado, pouco profissional, o que faz dela vítima do próprio poder de que é agente. E, por outro, muito bem organizada como corporação, militarizada em larga porção, assim galvanizada, arraigada a processos de exceção rotinizados, tais como aqueles aperfeiçoados durante a ditadura – tortura, ausência de processo, provas pouco contundentes, pressuposição de culpa, sequestros etc¹². Em ambos os casos, uma força policial pouco efetiva, se levarmos em conta um projeto público de segurança pautado pela eficácia, seja qual for o seu matiz político. Não parece haver perspectivas racionais para dar uma forma final coercitiva aos meios repressivos¹³. E a crueza com que se encara no Brasil o papel *público* da polícia, desnuda aquele interdito violento que Benjamin sublinha quanto ao lugar dessas corporações; guardiãs “de direito” do uso da força, “sua violência não tem figura, assim como não tem figura sua aparição espectral, jamais tangível, que permeia toda a vida dos Estados civilizado.”¹⁴

Para Annateresa Fabris, no livro *Arte e política, situações*, um dos primeiros exemplos dessa tensão anacrônica captada em imagem é o B33 – *Bólido caixa 18*, homenagem a Cara de Cavalo, de Hélio Oiticica, de 1965¹⁵. Trata-se de uma caixa, um recipiente desmembrado para comportar, como urna funerária improvisada com os restos da sociedade, a efígie jornalística de Cara de Cavalo¹⁶. Comporta nos restos industriais, os restos mortais deste que foi consumido pela energia acumulada nas dobras violentas do cotidiano. Mesmo esses restos mortais são jornalísticos, repassados, mastigados, em suma, sociais. Ou, como escreve ao amigo morto Cara de Cavalo, o artista Hélio Oiticica:

Como se sabe, o caso de Cara de Cavalo tornou-se símbolo da opressão social sobre aquele que é marginal – marginal a tudo nessa sociedade: o

10. Os dados são de 2014, divulgados pela Comissão Interamericana de Direito Humanos (CIDH) e pela Organização dos Estados Americanos (OEA). Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/brasil/quase-metade-dos-presos-no-brasil-espera-julgamento-revela-relatorio-da-oea-13840167#ixzz4RgJS5FFX>>. Acesso em: nov. de 2016.

11. Segundo relatório de 2015 da Anistia Internacional, a polícia brasileira é a que mais mata no mundo. Em levantamento recente do jornal *Guardian*, verificou-se que a polícia brasileira mata em 6 dias o que a britânica matou em 25 anos. A mesma reportagem levanta o alto número de policiais brasileiros mortos, mesmo fora de expediente. Cf. BERCITO, Diogo. Polícia brasileira mata em 6 dias o mesmo que a britânica em 25 anos. **Folha de S. Paulo**, Cotidiano, 28 out. de 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/10/1827203-policia-brasileira-mata-em-6-dias-o-mesmo-que-a-britanica-em-25-anos.shtml>>. Acesso em: nov. de 2016.

12. Ver SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson [orgs.]. **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.

13. Só como comentário, a partir dos poucos dados aqui levantados pelo *The Guardian*, houve uma evidente tentativa de desarmar e profissionalizar a polícia em vários países, houve uma evidente tentativa

de desarmar e profissionalizar a polícia em vários países, dentro de políticas globais de desarmamento da população. No Brasil, ao contrário dessa tendência, fomos contra o referendo pelo desarmamento em 2005. Vale lembrar, ainda, que a Anistia internacional, em relatório supracitado, equipara a polícia brasileira à polícia norte-americana, principalmente em relação à abordagem das populações negras; tal como na ação da polícia brasileira, a violência parece enredada nos problemas não resolvidos da nossa herança escravocrata comum.

14. BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: Op. cit., 2011, p. 136.

15. FABRIS, Annateresa. O corpo como território do político. In: JAREMTCHUK, Dária et al. (orgs.). **Arte e política: situações**. São Paulo: Alameda, 2010.

16. Remeto a um outro artigo sobre tema próximo, escrito no calor das manifestações de 2013 para um evento que tinha por foco pensar engajamento e política em tempos contemporâneos. O artigo foi publicado pela revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. RUFINONI, Priscila. Mito e violência: 'Cara de Cavalo morto com 52 tiros em Cabo Frio'. In: **Revista VIS**, vol. 13, n. 1, jan.-jun. de 2014.

17. OITICICA, Hélio. **O herói e o anti-herói anônimo**, Projeto Hélio Oiticica, Itaucultural, s/p.

marginal. Mais ainda: a imprensa, a polícia, os políticos (...) – a sujeira opressiva em síntese, elegeu Cara de Cavalo como bode expiatório, como inimigo público nº1 (...). Cara de Cavalo foi de certo modo vítima desse processo – não quero, aqui, isentá-lo de erros, não quero dizer que tudo seja contingência – não, em absoluto! Pelo contrário, sei que de certo modo foi ele próprio o construtor de seu fim, o principal responsável pelos seus atos. O que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda possibilidade da sua sobrevivência, como se fora ela uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo o símbolo **daquele que deve morrer**, e digo mais, **morrer violentamente**, com todo requinte canibalesco (...). Há como que um **gozo social** nisto, mesmo nos que se dizem chocados ou sentem “pena”. Neste caso, a homenagem, longe do romantismo que a muitos faz parecer, seria um modo de objetivar o problema, mais do que lamentar um crime sociedade X marginal.¹⁷

Hélio Oiticica nota o requinte canibalesco dessa imolação pública, o gozo social, do qual, ele o sabe, também o artista ou a arte participam. O nosso coração selvagem, antropofágico, reivindicado como traço constitutivo em seu viés mais cruento e negativo. Pois a cordialidade sem polidez, Oiticica pressente, sem anteparo social, o informalismo mestiço, sensorial, pode cingir-se, ao fim, apenas ao laço maior de uma sociedade autoritária, cujo sadismo estabelece os lugares dos demais na ordem da família. Annateresa Fabris põe, nessa mesma linhagem, mas já distanciadas pelo filtro evidentemente político e não explicitamente lutuoso, a obra de Rosângela Rennó *Atentado ao poder*. Incluirei nesse rol, ainda, *Imemorial*. Ambas as obras citadas por Fabris, a de Oiticica e de Rennó, se valem do último resquício aurático da presença, aquele olhar pregnantado da imagem fotográfica, ambas falam de um inominado, de um anonimato constitutivo desse gozo social. *Imemorial*, de Rosângela Rennó, retoma as fotos de candangos que, de um passado extinto e iletrado, nos fitam como a força muda sob os alicerces de Brasília. Para nosso argumento, interessa mais *Atentado ao poder*. Rennó se utiliza de fotos de homens assassinados publicadas em jornais como *A notícia* e *O povo na rua* durante a conferência

Rio 92, sobre o meio ambiente. Em concomitância à arena pública mundial ilustrada, as fotos, dispostas rente ao chão e na vertical, configuram uma espécie de “balé macabro”, nas palavras de Fabris. Os membros inertes, pela verticalidade em que se dispõem as fotos, parecem erguer-se, exibindo a força que lhes foi arrancada, em uma afronta *post mortem*. Uma luz neon, artificial, fria, emana dos retratos apoiados no chão, como uma espécie de luminosidade citadina, com seus letreiros e luzes indiferentes. Os homens – mortos – se põem sob a tutela da ideia abstrata, tão postiça e moderna quanto o neon, ideia importada e fora de lugar: “The Earth summit”.

A linhagem de Cara de Cavalo e desses mortos que dançam sob a luz mortífera de uma cidade contemporânea qualquer, sob uma cúpula legisladora tão distante quanto incompreensível, tem na fotografia, na fotografia reapropriada do jornal, seu parentesco formal. Mais do que mera técnica, é a imagem arrancada do discurso comum, do cotidiano, que, deslocada da grade paratática do jornal, mostra-se como constante, como traço estrutural, como lastro familiar. No mesmo ano da conferência sobre o meio ambiente, resposta ao massacre ocorrido em 2 de outubro de 1992 no gigantesco complexo penitenciário do Carandiru em São Paulo, Nuno Ramos criou *111*.

À diferença das outras propostas citadas, Ramos não se valeu de imagens fotográficas, muito embora elas tenham proliferado à exaustão, como grandes cenas de Pogroms, em todos os jornais. Nuno Ramos, entretanto, escolhe dar a seu trabalho um tom monumental, entre arcaico e rústico, a partir de matérias brutas como breu, vaselina, ouro, fumaça¹⁸. O título é apenas o número, signo vazio da contagem dos mortos. Podemos pensar que, como sugere Theodor Adorno, esse formalismo distanciado, mítico, concede ao monumento um caráter pétreo, egípcio. Aquele formalismo egípcio da arte autônoma, remetida a si mesma em sua estrutura, para que desse interior pudesse explicitar sua historicidade tensa. Não à toa, às estruturas rudes e horizontais que demarcam uma espécie de via, Nuno Ramos dá o nome de múmias, múmia de barro, de cinza, de ouro. No meio do caminho, outro arco metálico vertical cruzado na horizontal (cruz) carrega os nomes gravados em linotipia. Uma pequena individualização mínima, diante dos fragmentos e dos paralelepípedos que se põem, cada um no seu espaço, como matéria

18. Para uma descrição da obra, nos valem os dados do site oficial de Nuno Ramos. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=94&cod_Serie=23>. Acesso em: nov. de 2016.

informe, inominada, bruta. Os nomes, gravados em linotipo, estão na verdade em negativo, em estado de potência, não chegam a se materializar como letras impressas. Não há face humana, o jornal como a palavra, calcinados, aniquilam-se. Nesse sentido, parece quase uma excrescência tola, um pequeno senão narcísico, a aderência de trechos do livro de poemas *Cujo*, que o autor publicará no ano seguinte à instalação em 1993, às paredes e às tampas das caixas que contém as cinzas dos salmos. Uma excrescência que é uma espécie de alento, uma escapadela, na brutalidade muda das pedras. Mas essa brutalidade é que faz espelhar o cosmos inferior, esse de pedra, ao cosmos superior, em uma espécie de carta astral: na segunda sala, estão dispostas fotos de satélite de São Paulo no dia do acontecimento. A fumaça em grandes receptáculos de vidro enovela essa relação de cópula entre a revolução dos astros e a revolução humana, como um mapa astral que assinala os homens. Se o Direito é apenas uma ordem humana, que condena ao crime e não ao castigo, delimitando as áreas de atuação da violência, o espaço inumano remete novamente ao todo que aniquila, para o qual não há nomes, *numes* ou norma. O espaço anterior ao mito e ao Direito, que dá forma a ambos. Esse todo que se entrevê, egípcio e monumental, pode nos explicitar algo de uma violência anterior, afetiva, que move o gozo social da vingança primitiva, anterior a qualquer cálculo do *nomóteta*, a qualquer ordem estabelecida por Direito. Na múmia de ouro, na qual uma pequena ascese é evocada, um rito cruel que demarca a impossibilidade dos ritos abstratos de luto. Há uma frase mítica para esse luto público interrompido, repetida hoje nos meios digitais, antes por outros modos. Mítica pois é a manifestação renitente da violência, distante da sua aplicação na ordem dos fins e dos meios. É a ladainha coletiva brasileira, quando se evoca essa última linha áurea, ínfima, para a nomeação do que é humano: “bandido bom é bandido morto, se está com pena, leva para casa”, como se todo o desenho da humanidade se resumisse, sempre e mais uma vez, à ordem do *oikos*, ao círculo mítico do sempre o mesmo, à domesticação patriarcal, aos laços cruéis de um afeto invasivo, repelente, deformador.

Em 2016, como sabemos, as penas aos responsabilizados pelo crime de 1992 foram suspensas¹⁹. Quando a condenação pela ordem humana do acontecimento foi cancelada, a partir das pe-

19. TJ anula julgamentos que condenaram 74 PMs no massacre do Carandiru. **Folha de S. Paulo**, Cotidiano, 27 set. de 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/09/1817306-tj-anula-julgamentos-que-condenaram-pms-no-massacre-do-carandiru.shtml>>. Acesso em: nov. de 2016.

quenas relações jurídicas, engrenagens técnicas, calculadas para sobrepor crimes e culpas, o artista não clama por “justiça”. Essa Justiça que já de antemão move-se pelo seu avesso, pelo clientelismo, pela lei do sangue e da proximidade, pelo mito. Uma justiça fora de lugar, na qual a tecnicidade dos meios que justificam os fins na ordem do Direito não é nem mesmo ideológica, já que se sabe mera manifestação cínica, pois formalista, de poder puro. E a falta de assombro ante as prisões sem processo, ou de uma chacina, só explicita tal ordenamento de um Direito que se manifesta fora da sua própria regra. Nuno Ramos diz que não quer discutir as tecnicidades do jurídico, não era essa sua proposta, já que condenar ou não os pequenos agentes nada significa para as vítimas, mas sim nomear cada um uma última vez, para o céu, ou para além dessa ordenação humana que, no Brasil, nunca se concluiu de todo como norma. A ideia original remonta a uma instalação sonora, ao que se depreende projetada para a Bienal de 2012, conforme está descrita no site oficial do artista:

“O DIA DELES – 24 HORAS 111” será a leitura contínua, por 24 horas ininterruptas, dos nomes dos presos assassinados em 2 de outubro de 1992 pela polícia militar do Estado de São Paulo, em episódio conhecido como o massacre do Carandiru. Esta leitura será levada ao ar, sem qualquer interrupção, pela Mobile-Radio, entre 0:01 horas e 23:59 minutos do dia 2 de outubro de 2012. 24 leitores emprestarão suas vozes para este réquiem sonoro, perpetrando a leitura durante uma hora cada um.²⁰

20. Fonte: site oficial de Nuno Ramos, cit.

A proposta de 2012 repete-se em 2016, agora com auxílio da internet. Trata-se como em todo ciclo ritual, de repetição, da forma do rito ou dos nomes dos mortos; repetição das pequenas cifras individualizadoras que nos antepõem ao nada. Aliás, como propõe o antimonumento *Imemorial* de Rosangela Rennó, a partir das faces sem nome. Ou nas palavras do próprio artista para a *Folha de S. Paulo*:

Pensei num lugar alto, como se fosse uma antena a irradiar esses nomes pela cidade (...) São as palavras tentando se materializar de todas as formas. Arte é presença, e um nome é um mínimo de presença.²¹

21. MARTÍ, Silas. Com público de 1 milhão, acaba ato de Nuno Ramos por mortos do Carandiru. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 02 de novembro de 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/11/1828761-com-publico-de-1-milhao-acaba-ato-de-nuno-ramos-por-mortos-do-carandiru.shtml>>. Acesso em: nov. de 2016.

Nomes sem faces, ditos interruptamente por 24 horas para nenhum ouvido humano. A instalação de 2016 pôde ser acompanhada e comentada pela internet. Mas em sua ideia inicial tratava-se mais de um rito pré-estabelecido, uma *vigília*, como diz a página do artista na internet, que devem ser cumpridos – ler os nomes 24 vezes, em 24 horas, em um lugar “escolhido”, e nesse sentido ínfimo, *con-sagrado* – que algo para ser visto, ouvido, compreendido ou exposto. O próprio artista diz que “não queria plateia”. Não há uma re-apresentação do real sob outra moldura, não há forma alegórica que conceda à arte um lugar – privilegiado no mais das vezes – de discurso sobre o que aborda, não há elaboração poética sequer. Mesmo o “lugar sagrado” resumia-se a um apartamento comum em um andar elevado, do qual se descortinava ao longe a cidade. A fala não rememora a fama, não canta as sereias dos feitos, as aventuras. Não há nenhuma tentativa de criar heróis, como ainda havia talvez em Oiticica, nem de conceder um heroísmo moderno ao que chamamos de arte. Nenhum heroísmo, antes uma confissão de apequenamento diante do que aniquila.

A sala com as fotos de satélites em 1992 poderia, talvez, apontar para uma justiça última, e para um possível papel de *comentário* externo à sociedade próprio à arte. Um último heroísmo. Os trechos do livro *Cujo*, em sua tendência de já pensar a palavra como um índice de matéria, impedem qualquer ideia nesse sentido, pois tal literatura é uma literatura de indistinção, sem referencialidade explícita. Apesar de um tanto deslocados do todo, como comentamos, esses trechos do livro já prenunciam uma relação não referencial com o discurso. Próxima demais à pura matéria antes da forma. Lembro aqui outra proposta do artista em torno da palavra, *Mácula* (1994)²², instalação na qual grandes pontos de uma escrita em braile gigantesca tomam a parede. O visível dos pontos, sua presença reiterada pela dimensão, tornam a escrita ilegível ao toque. O que é visível, em sua manifestação pura, o é por ser ilegível. Quase uma nomeação mítica, cuja função não é comentar *sobre*, dizer isto *sobre* isto, não é discursiva, mas presencial, apenas um pôr “algo”. Também em *III*, as palavras se dissolvem no branco da parede, ou em uma espécie de véu que fecha as salas, no qual o texto é translúcido, no limite da legibilidade. O próprio título, o número de corpos, é pouco narrativo, discursivo,

22. Para descrição da obra em questão, ver site oficial de Nuno Ramos, já citado.

mas não deixa de lembrar que é um número emblemático, pois foi escondido pelo governo do Estado de São Paulo até o fechamento da eleição municipal de 1992, no domingo, 03 de outubro, dia seguinte ao massacre²³. Nessa perspectiva material (e de *Realpolitik*, se se pode dizer), os astros não se descentram estultos diante da estultícia do homem, também não há, nessas cartas astrológicas, qualquer signo da boa estrela a marcar um destino, não há fortuna ou infortúnio assinalado, como era comum às biografias antigas, há apenas astros indiferentes que miram a terra, como a fumaça que se concentra nos vidros, lançada aos céus urbanos tal qual o neon de Rosângela Rennó. Assim, a frágil múmia, estropiada, é o único luto possível, mínimo, mudo. Aliás, todas as partes dessa instalação tendem ao desarranjo, ao mínimo, são menos que coisas, espécies de verticais mal erigidas sobre trastes horizontais, cavaletes pensos, detritos. Seria, talvez, importante lembrar que Nuno Ramos se inscreve em debates maiores sobre as artes, que suas instalações não são apenas produto da leitura do país, não estão (e também não estamos) circunscritas em um embate com a formação de uma arte brasileira. E que mesmo a perspectiva de uma violência mítica como fundo do Direito aponta para uma característica menos histórica, menos brasileira, e mais universal. A própria recorrência a autores como Arendt e Benjamin localizam o nosso debate em um lugar perigoso de abstração. Mas talvez possamos pensar, dentro de nosso argumento, que essa justiça formal humana, aquela cuja norma é social, política, e que se inicia no corpo da filosofia grega, cada vez mais abstrata e não sanguínea, para nós é ainda informe, postiça, falsa. Nossa devoração sensorial, anterior ainda ao conceito, essa sensibilidade pura muitas vezes assumida pela vanguarda artística brasileira como traço formativo próprio, pode ser o diferencial também que nos põe como contraexemplo desvelador. No fim das contas, dizemos a todo momento com uma piscadela, a ideologia de uma abstração universal não é nem mesmo uma máscara de autoengano, é mascaramento sobre mascaramento. Só uma ingenuidade sensível mítica, ou um cinismo cúmplice – ou, ainda, a simbiose íntima dos dois –, pode nos fazer crer em frases ditas tantas vezes na nossa mídia cotidiana, de que “eu só agi em relação à Lei”, que se faz cumprir “a Lei”, que a polícia nos protege pela “Lei”. Perto do coração selvagem, ainda sem caráter,

23. Na entrevista com o perito Osvaldo Negrini Neto, em 2012, há detalhes desse momento posterior à chacina em que se tentou mascarar o ocorrido de várias formas. O perito diz, na entrevista: “No domingo [logo após o massacre], seria dia de eleição [municipal] e havia uma necessidade enorme de não se divulgar nada, pelo menos até lá. E, de fato, só foi divulgado que o número de mortos era maior que 90 no final da tarde, quando se fecharam as eleições”. ‘Nunca vi algo tão desumano’ conta perito ao lembrar o massacre. **Agência Brasil**, 01 out. de 2012. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/sp/2012-10-01/nunca-vi-algo-tao-desumano-conta-perito-ao-lembrar-massacre.htm>>. Acesso em: nov. de 2016.

não há reconstituição do cosmos por meio de uma legislação que condena segundo um crime, mas a mais primitiva vingança, crua, sem abstrações.

Vale lembrar que o massacre se deu sob o governo de Luiz Antônio Fleury Filho, do PMDB, e o seu secretário de segurança, Pedro Franco de Campos, foi substituído por Michel Temer seis dias após a chacina, no dia 8 de outubro. O Coronel Ubiratan Guimarães, responsável pela operação irracional, mal conduzida e desastrosa, foi eleito deputado depois do ocorrido, condenado e absolvido em um segundo julgamento, sendo executado a tiros em 2006, na mesma ordem da vendeta instituída. Para não deixar de dar nomes aos envolvidos.



Michael Fried***Thomas Demand e suas alegorias da intenção;
"exclusão" em Candida Höfer, Hiroshi Sugimoto,
e Thomas Struth****Tradução**

Thomas Demand's allegories of intention: "exclusion" in Candida Höfer Hiroshi Sugimoto, and Thomas Struth.

palavras-chave:
fotografia contemporânea,
antiteatralidade, absorção,
teoria da arte, Michael Fried

Em 2008, com a publicação de *Why photography matters as art as never before*, Michael Fried retoma as discussões iniciadas em "Arte e objetividade", ensaio de 1967, em especial a ideia de "absorção" ou antiteatralidade da arte, suposta característica da arte modernista em contraposição à minimalista/literalista. Fried debate a questão da "presença", argumentando em prol da antiteatralidade, considerando a "absorção" como a principal qualidade nos trabalhos fotográficos de Thomas Struth, Thomas Demand, Candida Höfer entre outros, sobretudo no capítulo 9, aqui traduzido. A partir de uma minuciosa descrição e da análise formal das imagens, Fried encontra parâmetros para consolidar seu principal argumento: a capacidade de "absorção" da fotografias.

keywords:
contemporary photography, anti
theatricality, absorption, art
theory, Michael Fried

In 2008, with the publication of *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Michael Fried resumes the discussions initiated in "Art and Objecthood" (1967), in particular the idea of "absorption" or antiteatrality of art, supposed characteristic of Modernist art as opposed to the minimalism/ literalist art. Fried discusses the issue of "presence", arguing for anti-theatricality, considering "absorption" as the main quality in the photographic works of Thomas Struth, Thomas Demand, Candida Höfer among others, especially in chapter 9, translated here. From a detailed description and the formal analysis of the images, Fried finds parameters to consolidate his main argument: the ability of photographs to "absorb".

Michael Fried

Thomas Demand e suas
alegorias da intenção;
"exclusão" em Candida Höfer,
Hiroshi Sugimoto, e
Thomas Struth

Michael Fried nasceu em 12 de abril de 1939, em Nova Iorque, é crítico, historiador de arte e atualmente professor na Universidade Johns Hopkins em Baltimore, Maryland (EUA). A contribuição de Fried para o discurso histórico da arte se deu no debate sobre as origens e desenvolvimento do modernismo, juntamente com Clement Greenberg, T. J. Clark e Rosalind Krauss, desde o início dos anos 1960.

Uma questão chave para Fried é a "absorção" ou antiteatralidade da arte (presente na arte modernista em contraposição à minimalista/literalista), conceito que ele apresenta em seu ensaio mais conhecido, "Art and objecthood" (Arte e objetividade) de 1967, escrito em resposta ao artigo "Objetos específicos", de Donald Judd, que apresentava em 1965 a nova produção da cena artística norte-americana, que hoje acolhemos sob o termo Minimalismo. No artigo de 1967, Fried critica os objetos de arte minimalista – que denomina de "arte literalista" – pelo que considera sua condição teatral, ou seja, para que o trabalho se realize ele depende da presença do observador e de sua experiência com o objeto no espaço, ao contrário do que acontecia com as pinturas e esculturas modernistas que focavam nas propriedades intrínsecas dos trabalhos. Para Glória Ferreira, responsável pela apresentação da tradução de "Arte e objetividade" de Milton Machado na revista *Arte & Ensaios*¹ em 2002, este é um dos "polêmicos e decisivos" textos da crítica de arte dos anos 1960, por evidenciar a "radical diferença na natureza entre o objeto minimal e a obra de arte modernista".

Esse conceito e o seu oposto – teatralidade x antiteatralidade –, articulados com a ideia de "presença", foram retomados em escritos posteriores sobre a pintura francesa de meados do século XVIII até Manet e sua geração (anos 1860). A convenção da pintura francesa de 1750, previa que os personagens deveriam ser representados como se estivessem totalmente absorvidos/absortos pelo que estivessem fazendo, como se nada mais houvesse a sua volta, todos voltados para dentro da pintura. Qualquer indicação de que os personagens estivessem *atuando* para uma audiência seria considerada teatral e, portanto, um erro. Fried resgata a ideia de teatralidade e seu inverso dos escritos de Denis Diderot e sua definição do *tableau* como "o uso de motivos e estruturas absorventes para estabelecer a ilusão ontológica de que o observador não existe."² A absorção é então a ficção suprema, o encerramento de um mundo dentro da moldura que não engaja o espectador a participar, excluindo-o da cena, como se a barreira da superfície da imagem

1. *Arte & Ensaios* é uma publicação semestral organizada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

2. FRIED, Michael. **Why photography matters as art as never before**. New Haven: Yale University Press, 2008, p. 34, tradução nossa.

separasse ele do mundo ficcional, ao contrário do teatro em que há uma relação direta entre atores e público.

Mais recentemente, o interesse de Michael Fried recai sobre o meio fotográfico. Em meados dos anos 2000, ele começa a pensar e escrever sobre fotógrafos em revistas como *Artforum*, conforme seu próprio relato na introdução ao livro *Why photography matters as art as never before*, de 2008. O motivo desse interesse, que antes se dirigia à pintura e à escultura, é sua percepção de que desde os anos 1980 a fotografia começa a ser reconhecida como “algo para ser visto na parede”, e passa a ocupar um lugar similar ao da pintura no contexto da arte contemporânea.

Por essa perspectiva, Fried faz um paralelo de sua abordagem com o conceito forma-quadro de Jean-François Chevrier, contrapondo as fotografias ampliadas em grande formato – para serem colocadas na parede e contempladas – às fotografias menores, que podem ser manipuladas ou encontradas em revistas, jornais e livros. O tamanho grande impõe que a experiência se dê com as fotografias na parede em frente ao espectador, permitindo que elas sejam vistas de perto, escrutinadas e estudadas por uma pessoa por vez. Assim, o que se ganha com a escala ampliada, além da presença que impacta, são os detalhes visíveis. De maneira semelhante ao que acontece com a pintura ou a escultura, para Fried, as fotografias de grande formato perdem muito quando publicadas em um livro ou catálogo. Posicionamento que vai ao encontro da tese de Jeff Wall, apresentada no texto “Marks of indifference: aspects of photography in, or as, Conceptual Art”, de 1995, em que propõe “uma narrativa histórica e teórica fundada no mesmo pressuposto modernista greenberguiano: a autocritica e reflexividade como meios para a fotografia atingir sua especificidade, a redução à sua condição necessária e suficiente para se tornar arte modernista.”³ Nas palavras de Wall: “A fotografia não pode encontrar alternativas para a figuração [*depiction*], como podiam as outras belas artes. Está na natureza física do meio retratar [*depict*] coisas. Para poder participar do tipo de reflexividade tornada mandatória para a arte modernista, a fotografia só pode colocar em jogo sua própria condição necessária de ser uma figuração-que-constitui-um-objeto.”⁴ O encontro com Wall é apontado por Fried como fundamental para sua abordagem, pois evidencia algo na fotografia que o interessou por toda sua trajetória: a relação entre o observador e o objeto artístico, como se a fotografia herdasse todo o

3. ALMEIDA, Juliana Gisi Martins de. **Fotografia e práticas artísticas: os discursos dos artistas nos anos 1960 e 1970**. Tese de doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013, p. 119.

4. WALL, Jeff. Marks of indifference: aspects of photography in, or as, Conceptual Art (1995). In: FOGLE, Douglas (org.). **The last picture show: artists using photography 1960-1982**. Minneapolis: Walker Art Center, 2003, p. 32. Apud ibidem, tradução de Juliana G. M. Almeida.

problema da contemplação (*beholding*). Nesse sentido, dando continuidade à linha teórica que desenvolveu, ele adota para a fotografia seu conceito de antiteatralidade, que aponta como central para o livro *Why photography matters as art as never before*.

Nessa publicação, ainda inédita no Brasil, Fried apresenta uma justificativa formal e teórica da fotografia de arte desde o final dos anos 1970, argumentando que o uso da grande escala nos artistas escolhidos constitui uma trajetória significativa na arte contemporânea, são eles: Jeff Wall (cujo trabalho é analisado nos capítulos 1, 2, 3 e 8), Cindy Sherman (capítulo 1), Thomas Struth (capítulos 5, 7 e 9), Luc Delahaye (capítulo 6), Thomas Ruff (capítulo 6), Andreas Gursky (capítulo 6), Hiroshi Sugimoto (capítulos 1 e 9), Rineke Dijkstra (capítulo 7), Patric Faigenbaum (capítulo 7), Roland Fischer (capítulo 7), Douglas Gordon e Philippe Parreno (que trabalham com vídeo, mas entram aqui na discussão do capítulo 7), Beat Streuli (capítulo 8), Philip-Lorca diCorcia (capítulo 8), Thomas Demand (capítulo 9), Candida Höfer (capítulo 9), James Welling (capítulo 10), Bern e Hilla Becher (capítulo 10), entre outros. A partir de uma minuciosa descrição e da análise formal, Fried encontra parâmetros para consolidar seu principal argumento: a capacidade de "absorção" das fotografias apresentadas, e retoma a discussão da "presença" argumentando em prol da antiteatralidade. Assim, a *exclusão do espectador*, ou melhor, a impossibilidade de se penetrar no espaço representado na fotografia é levado em consideração como uma distância crítica.

Para a construção de seu argumento, Fried pontua, a partir das poéticas dos fotógrafos elencados, os elementos constituintes que afirmam sua tese no decorrer do livro. Na articulação dos trabalhos de diferentes artistas, Fried concentra-se em questões específicas e é por este motivo que alguns aparecem em vários capítulos, pois seus trabalhos apresentam mais de uma faceta que interessa ao autor. O capítulo 9, aqui traduzido, intitulado "Thomas Demand e suas alegorias da intenção; "exclusão" em Candida Höfer, Hiroshi Sugimoto e Thomas Struth", é dedicado a demonstrar como: a estranheza ou "desconexão" de Thomas Demand, o rigor compositivo e imaculado dos ambientes de Candida Höfer, a reticência das paisagens de Struth e, por fim, a despersonalização em Sugimoto são estratégias para manter o observador a essa distância crítica e reflexiva, que impede a ilusão e, logo, a teatralidade.

Michael Fried desenvolve desse modo uma teoria da fotografia contemporânea a partir dos mesmos pressupostos que enunciou para abordar a pintura modernista. Com isso, conecta dois universos imagéticos distintos – apesar de intrinsecamente ligados – afirmando uma linearidade historicamente justificada por uma transferência conceitual. Assim, o autor reafirma anacronicamente a validade de seus argumentos teóricos e reforça o fundamento de sua abordagem da arte – essa que estrutura seu pensamento como crítico ou historiador: a de que a qualidade da fotografia contemporânea está em sua capacidade de negar a literalidade, como já fizeram a pintura e escultura modernista.

Tradução do Capítulo 9 do livro **Why photography matters as art as never before**, de Michael Fried. New Haven: Yale University Press, 2008. 410 pp.

Thomas Demand e suas alegorias da intenção; “exclusão” em Candida Höfer, Hiroshi Sugimoto e Thomas Struth

Thomas Demand nasceu em 1964, o que faz dele dez anos mais jovem que Struth, Ruff, e Gursky.⁵ Assim, como estes, Demand estudou na academia de Düsseldorf, mas diferentemente deles sua formação inicial era de escultor, e existe um sentido importante de como uma certa prática escultórica está no cerne de sua fotografia (como tem sido dito frequentemente). Em um ensaio de catálogo, Dean Sobel descreve o procedimento de Demand do seguinte modo, começando com o produto final, a fotografia: “1 - Thomas Demand faz fotografias coloridas em grande escala. 2 - Suas fotografias são de maquetes de papel em escala real que ele mesmo produz. 3 - Essas maquetes são recriações de lugares reais. 4 - Ele se baseia em imagens que obtém de diversas fontes.”⁶ Essa maneira de apresentar os projetos de Demand enfatiza seu *telos* fotográfico, mas isto precisa ser complementado por uma descrição que parta do começo para o final. “Como regra, Demand começa com uma imagem”, escreve Roxana Marcoci em um ensaio do catálogo da exposição no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 2005, “geralmente, embora não exclusivamente, ele utiliza fotografias que seleciona na mídia, que ele traduz para um modelo tridimensional em tamanho real em papel. Então, ele faz uma fotografia da maquete com uma Sinar suíça,

5. Trabalhos recentes sobre Demand incluem: **Thomas**

Demand: photography, catálogo de exposição contendo ensaio de Ralph Rugoff e uma estória de Julia Franck (Bregenz, 2004); Roxana Marcoci,

Thomas Demand, catálogo de exposição com um conto de Jeffrey Eugenides (Nova Iorque, 2005); e **Thomas Demand**, catálogo de exposição com ensaio de Beatriz Colomina e uma conversa entre Alexander Kluge e Thomas Demand (Londres, 2006).

6. SOBEL, Dean. **Thomas Demand**: the basic facts. In: Thomas Demand, catálogo de exposição. Amsterdam e Aspen, 2001-2002, s/p. Futuras referências a esse ensaio estarão entre parêntesis no texto.

Michael Fried

Thomas Demand e suas alegorias da intenção; "exclusão" em Candida Höfer, Hiroshi Sugimoto, e Thomas Struth

uma câmera de grande formato, com lentes telescópicas para uma melhor resolução e maior verossimilhança. O que contribui para aumentar a ilusão de realidade. Suas fotografias de grande formato são laminadas em *plexiglas* e expostas sem moldura... Então são imagens que estão triplamente distantes das cenas ou objetos que elas representam"⁷.

Dentre os assuntos que Demand explora, um tipo recorrente tem sido descrito por vários comentadores como a cena de um crime (imprecisamente falando)⁸. Por exemplo *Room* (1994) reencena uma fotografia do quartel de Hitler em Rastenburg, no leste da Prússia, depois de um atentado a bomba fracassado contra sua vida em 20 de julho de 1944; *Corridor* (1995), um de seus trabalhos mais conhecidos, é baseado no corredor do edifício em Milwaukee, onde o *serial killer* Jeffrey Dahmer viveu e cometeu assassinatos atrozes; *Archive* (1995) é uma alusão ao arquivo de filmes de Leni Riefenstahl, que fez *Triumph of the Will*, notório filme de propaganda do comício do partido Nazista em Nuremberg em 1934; *Office* (1995), com papéis espalhados por toda a cena, foi baseado em imagens dos escritórios da Stasi saqueados na sequência do colapso da Alemanha Oriental em 1989; *Bathroom (Beaus Rivage)* (1997), outra imagem bastante conhecida, reproduz uma fotografia de jornal de uma banheira num hotel de Genebra onde um proeminente político alemão foi encontrado morto sob circunstâncias misteriosas em 1987; *Camping Table* (1999) deriva de uma fotografia enviada pelos sequestradores de Jan Philipp Reemtsma em março de 1996 para mostrar que ele ainda estava vivo (a mesa de camping estava no fundo daquela fotografia)⁹; *Podium* (2000) se refere ao discurso inflamado do líder sérvio Slobodan Milosovic realizado em 28 de junho de 1989 para o sexcentésimo aniversário da batalha de Kosovo; *Model* (2000) foi feita a partir de uma fotografia de Hitler e seu arquiteto favorito, Albert Speer, olhando para uma maquete do pavilhão alemão projetado por Speer para a exposição internacional em Paris em 1937; *Pool* (2001) representa o centro de Operações Emergenciais em West Palm Beach, Flórida, onde aconteceu a recontagem manual de 425 mil votos em 2000, na esperança de (legitimamente) determinar se Al Gore ou George W. Bush seria o presidente dos Estados Unidos¹⁰; e *Kitchen* (2004), que é baseada numa fotografia do esconderijo de Saddam Hussein no Iraque. Dois filmes curta-metragem também seguem esse padrão: *Escalator* (2000), em *loop*, composto por 24 imagens estáticas, evoca um local perto de Charing Cross em Londres por onde passaram

7. MARCOCI, Roxana. Paper moon. In: **Thomas Demand**, p. 9-10. Futuras referências a páginas desse ensaio estarão entre parêntesis no texto.

8. Ver, por exemplo, WIDMER, Ruedi. Interview with Thomas Demand: building the scene of the crime, **Camera Austria International**, n. 66, jul. 1999, p. 10. Na troca relevante, lê-se: Widmer: Vamos começar pelo começo. Para começar é um lugar cotidiano. Algo acontece..." Demand: "... e é algo que é tabu ou condenado na sociedade..." Widmer: "... um ato..." Demand: "...exatamente, um ato. E este ato é expulso do seu contexto cotidiano porque ele não pertence a ele. Porque ele produz algo que influencia a sociedade; porque ele está para além das fronteiras do desenrolar comum dos eventos." Widmer: "Em seguida, vem alguém e tira uma fotografia." E na sequência [p. 11]: Widmer: "O modo como você vê as coisas é referido, algumas vezes, como um 'detetive'. O que isso significa?" Para a resposta de Demand a essa pergunta, veja suas observações sobre Corridor,

9. Para um relato emocionante do sequestro e seus 33 dias de cativeiro, ver REEMTSMA, Jan Philipp. **In the cellar**. Trad. Carol Brown Janeway. Nova Iorque, 1999.

10. Sobel escreve: “Poll, como muitos dos trabalhos de Demand, tem a aparência de um rescaldo de uma cena de crime (que o local real talvez fosse, pois de acordo com alguns relatos de participantes, tais como os assessores dos candidatos e a Secretaria de Estado da Flórida, o jogo sujo pode ter tido um efeito na recontagem)”. (Thomas Demand: The basic facts, s/p.).

11. Mais recentemente, Demand expôs na Serpentine Gallery, em Londres no verão de 2006, cinco fotografias fazendo uma peça composta chamada *Tavern* (2006), baseada em “um evento ocorrido em um pequeno bar do lado oposto à estação de trem em Burbach, um distrito de Saarbrücken, onde um menino... foi sufocado com uma almofada e depois descartado em um saco de lixo. Sua irmã adotiva era a culpada.” (DEMAND, Thomas. A conversation between Alexander Kluge e Thomas Demand. In: **Thomas Demand**. Londres, p. 85).

dois assaltantes antes de atacar um casal (matando um deles); e *Tunnel* (1999), que apresenta uma passagem por uma maquete do túnel em Paris onde a princesa Diana morreu. Outros lugares específicos reconstruídos e então fotografados incluem o quarto onde Bill Gates criou seu primeiro sistema operacional de computador (*Corner*, 1996); o quarto de hotel no qual L. Ron Hubbard, o fundador da Cientologia, escreveu *Dianetics* (*Room*, 1996); o escritório onde a reconstrução da cidade de Munique foi planejada após a segunda guerra mundial (*Drafting Room*, 1996); o celeiro em Long Island onde Hans Namuth fotografou Jackson Pollock produzindo uma de suas pinturas *all-over drip* em 1950 (*Barn*, 1997); e um quarto subterrâneo onde um mineiro austríaco ficou preso em escuridão total por quase dez dias antes de ser milagrosamente resgatado (*Pit*, 1999)¹¹. E ainda, existem trabalhos baseados em motivos ligados mais ou menos diretamente à arquitetura, em maior ou menor grau – como por exemplo, *Staircase* (1995) – e fotografias que não se encaixam em nenhuma dessas categorias, como *Studio* (1997), que, para a audiência alemã, relembra um set de estúdio de um programa popular de TV alemão chamado *Was bin ich?* (Qual é minha fala? – uma pergunta que poderia ser feita pelo próprio Demand); *Laboratory* (2000), com a imagem de uma câmara acústica, usada na indústria motora para testar os níveis de ruído de máquinas; *Collection* (2001), baseado em fotografias da coleção dos discos de ouro do cantor Engelbert Humperdinck; e *Space Simulator* (2003), uma imagem de aproximadamente 3x4 metros do aparato usado para treinar astronautas norte-americanos. Finalmente, também há as fotografias de simulacros de grama feitos em papel (*Lawn*, 1998), e de densa folhagem atravessada por raios luminosos (*Clearing*, 2003).

Muitos pontos merecem ser enfatizados. O primeiro diz respeito à maneira como Demand escolhe as imagens – geralmente de jornais impressos, mídia impressa, ou da internet – e mais ainda, sua subsequente investigação das circunstâncias da produção dessas imagens. Como ele mesmo afirma na esclarecedora entrevista concedida a Ruedi Widmer:

Você deve ter uma ideia de onde a foto veio. Eu tento descobrir quem é o fotógrafo, o editor, como ela chegou à agência de fotos. E, frequentemente eu descubro imagens até mais interessantes neste processo. Por exemplo, para *Corridor*. Eu estava procurando fotos do interior do apartamento de Jeffrey Dahmer, o assassino em massa que foi espancado com uma vassoura

Michael Fried

Thomas Demand e suas alegorias da intenção; "exclusão" em Candida Höfer, Hiroshi Sugimoto, e Thomas Struth

até a morte dentro da prisão alguns anos atrás. Ele havia matado seis ou setes caras negros. Dahmer é um ídolo americano negativo. Eu vi uma foto de seu apartamento em um avião uma vez. Tentei encontrá-la de novo e por isso fui a Milwaukee. Todos me disseram que estas fotos do apartamento de Dahmer não existiam – do lugar onde ele tinha feito algumas de suas vítimas no chuveiro – porque a polícia não havia permitido a ninguém fotografar o lugar. Então eu fui ao lugar onde a casa estaria localizada. Mas desde que as evidências haviam sido colhidas, a casa foi derrubada, primeiro porque ninguém queria viver mais lá e, depois, porque um tipo de turismo, que a cidade queria evitar a qualquer custo, estava começando. Então esse lugar também não existe mais. Eu encontrei a foto depois, alguém a mostrou para mim. Embora ela não seja realmente interessante, eu vi centenas de fotos deste corredor e de fora da casa quando estava procurando as fotos. O corredor acabou se tornando a quintessência da banalidade que eu queria encontrar no apartamento e na foto, mas que não conseguia. (p. 11)

Um segundo ponto, ressaltado pela maioria dos comentadores, consiste nos dois estágios de resposta dos espectadores às suas fotografias – um primeiro estágio no qual a imagem parece fria e abstrata, e por outro lado ordinária, comum, e um segundo estágio no qual o observador sente que alguma coisa (de fato tudo) está “fora de lugar” ou errado, e progressivamente começa a reconhecer através de diferentes tipos de pistas, que o tema ostensivo da imagem nada mais é que uma reconstrução. De acordo com François Quinton:

Quando você olha para uma imagem de Demand, tudo parece uniforme, regular, mas os traços de sua fatura ainda podem ser vistos em algumas áreas. Cada detalhe chama a atenção: o que você vê não é a realidade do que é mostrado. Esta frágil construção de papéis recortados e dobrados revela suas imperfeições. “Eu não recorto o papel de propósito, para que você possa ver como ele foi cortado (disse Demand). Mas é verdade que a cada etapa eu posso escolher se deixo ou não visíveis estas pequenas falhas. Com o tempo, eu desenvolvi um sentido mais acurado deste tipo de sutileza. Esta, talvez, seja a perfeição a que meus esforços se dirigem.”¹²

Na verdade, essa afirmação pouco admite o quão perspicaz é a estranheza ou a “desconexão” das imagens de Demand: você vê papéis espalhados sem nada escrito neles, caixas, garrafas e tubos sem logo-

12. QUINTON, François.

There is no innocent room. In:

Thomas Demand, catálogo de exposição. Paris, 2000, p. 52. [Futuras referências a páginas dessa entrevista estarão entre parêntesis no texto]. Como escreve Marcoci: “apesar de seu ilusionismo, os *tableaux* encenados de Demand revelam os mecanismos de sua feitura. Imperfeições mínimas – uma marca de lápis aqui, uma aresta exposta ali, um vinco no papel – são deliberadamente deixadas visíveis. A falta de detalhe e uma iluminação fria e uniforme, expõe o todo como uma construção. Uma vez que foram fotografados, os modelos são destruídos. As imagens resultantes são convincentemente reais e estranhamente artificiais.” [Paper Moon, p. 10].

13. DZIEWIÓR, Yilmaz.

A thousand words:

Thomas Demand talks about “Poll”. **Artforum**, vol. 39, maio 2001, p. 145.

marcas, telefones sem botões ou números; votos sem nomes ou marcas; interruptores de luz sem mecanismos de liga-desliga; acima de tudo há uma completa ausência de sinais de desgaste ou outras indicações de uso. (Isso sem falar na total ausência de pessoas). Como Demand pontua:

A produção das maquetes está no centro de um processo complexo. Meu trabalho foi realmente desenvolvido a partir da escultura. Os arredores que eu represento são para mim algo intocado, uma construção utópica. Nenhum rastro de uso é visível nas suas superfícies, e o tempo parece ter parado. Daqui surge um estado paradoxal de indeterminação, que, é claro, por um lado se opõe à ideia de instantaneidade (tão importante no início da fotografia) mas também se opõe à real natureza da escultura. O que poderia ser justificadamente chamado de um efeito deshistoricizador, está talvez relacionado à influência que a produção e distribuição digital de imagem na internet teve na nossa concepção de realidade.¹³

Outro fator que contribui para este efeito “deshistoricizador” é a recusa sistemática de Demand em dar mais do que títulos mínimos para suas fotografias. Como Widmer observa (seguindo a declaração de Demand citada anteriormente): “O aspecto criminoso de *Corridor* só pode ser apurado se você possui algum conhecimento acerca de quem foi Jeffrey Dahmer. Sem este conhecimento, temos apenas a “quintessência da banalidade” à qual você se referiu. A banalidade aparece quando a imagem é radicalmente destacada do mundo que representa. Um certo cheiro de corredor retorna como uma vingança apesar de você ter removido a maioria dos sinais”. Ao que Demand responde: “Totalmente. Eu não estou essencialmente interessado no ato em si, mas mais na foto do ato como um tipo de imagem. Por isso é que minhas fotografias nunca têm nomes indicando de onde as coisas são. Primeiramente, eu apenas estou interessado no fato de que algo entrou em circulação em forma de fotografia. E aí, eu quero saber até que ponto você pode abstrair esta coisa sem que o trabalho perca sua autonomia...” (p. 11-14)

O terceiro ponto, uma vez que se tenha compreendido a construtividade de seus referentes, está relacionado às próprias fotografias produzidas, que são profundamente desconcertantes, o que eu acredito que seja o que Demand quis dizer com a referência à “indeterminação” – o que exatamente o observador faz com elas? (Mais sobre determi-

14. ADAMS, Parveen. Demand without desire: the work of Thomas Demand.

Portfolio: contemporary photography in Britain, n. 38, dez. 2003, p. 20. Ela também sugere que os objetos nas fotografias de Demand, porque evidentemente não são objetos de desejo, são ‘objetos como eles são, ou pelo menos o mais próximo possível deles que podem ser’ (ibid., ligeiramente modificado no plural). Isto parece errado. [O jogo de palavras do título do artigo é impossível de ser traduzido para o português, pois é um trocadilho com a palavra *demand* nome do fotógrafo que, em inglês, significa demanda, sendo a tradução literal ‘demanda sem desejo’. N. do T.]

15. DURAND, Régis. Tracings. In: **Thomas Demand**. Paris, p. 87.

Michael Fried

Thomas Demand e suas alegorias da intenção; "exclusão" em Candida Höfer, Hiroshi Sugimoto, e Thomas Struth

nação versus indeterminação na sequência). Como diz Parveen Adams: "Confrontado com estes imperturbáveis e silenciosos escritórios, estes cômodos despovoados, as varandas cegas, e as garagens congeladas, eu não sabia mais para o que eu estava olhando. Nem convidativas nem sinistras, estas imagens não podiam ser incluídas no mundo."¹⁴ "O mundo de Demand é um mundo de papel" ela acrescenta, mas é claro que a questão é se se pode falar destas fotografias imaginando um mundo mesmo. Regis Durand caracteriza iluminadamente "a impressão paradoxal que os trabalhos de Demand nos causam" da seguinte maneira:

Como fotografias, elas capturam parte da energia de seu tema, sua presença indiferente, obstinada e misteriosa. Alguma coisa estava ali, e elas estão ligadas a essa coisa, seu nome, seu significado, sua história (e isso sem contar o fato de que o que temos à nossa frente é um truque visual, uma reconstrução), mas nada nestas imagens vibra; elas não suscitam em nós nenhuma projeção de desejo ou de presença. O espaço está inteiramente saturado, sem profundidade e sem nenhuma sugestão de que exista alguma coisa para além dali. Mais do que procurar referências da arte minimal aqui, nós precisamos entender que esta saturação, esta leve, porém sufocante, indiferença, é o coração das intenções do artista. Pois sob sua aparência formal variante, a tonalidade subjacente destes trabalhos permanece a mesma: existe a mesma saturação de temas a mesma luz não natural – uma luz que serve somente para dar sensação de volume aos objetos sem sugerir nenhuma profundidade de campo.¹⁵

Por "saturação" Durand se refere à qualidade que estas fotografias transmitem em não querer nada do observador, de não dar a ele ou ela nenhuma oportunidade de projeção empática de nenhum tipo, de fato elas contrariam qualquer possibilidade de imaginar alguma relação com as cenas representadas a não ser a de um olhar alienado.

O próprio Demand pensa sobre isso em termos de representação de um certo tipo de lugar. Ele disse a Widmer:

Eu me pergunto – Quais são os detalhes chave que devem ser incluídos [na maquete] para fazer de um lugar um lugar [Ort], em oposição a um lugar comum [Allgemeinplatz]. Eu não quero mostrar uma escrivania como tal, mas esta escrivania em particular que nós temos em nossa cabeça. O importante aqui é como a fotografia é feita. No banheiro (onde o político

16. Ver KRAUSS, Rosalind E. Notes on the index: part I. **The originality of the avant-garde and other modernist myths.** Cambridge e Londres, 1985, p. 203; ver também cap. 6 acima, n. 32. Os termos ícone e índice derivam dos escritos de Charles Sanders Pierce, a quem Krauss se refere em: Logic as semiotic: the theory of signs, In: **Philosophic writings of Pierce.** Nova Iorque, 1955, p. 106. Mais recentemente, as visões de Krauss, juntamente com o seu uso de Pierce, foram criticados por Joel Snyder em Pointless. In: ELKINS, James (ed.). **Photography Theory.** Nova Iorque e Londres, 2007, p. 369-400. Para Walter Benn Michaels em "Photographs and Fossils" (ibid., p. 432), no entanto, respondendo a Snyder e mais amplamente ao questionamento da noção de indicialidade como um marcador da fotografia em outros lugares do volume de Elkins, "indicialidade – se somente na forma de um problema – é central tanto para a especificidade do meio da fotografia e, pelo menos nos últimos 20 anos, ao que Abigail Solomon-Godeau chama o outro tópico de interesse e controvérsia neste volume, 'a relação da fotografia com o discurso histórico da arte'." Michaels acrescenta em uma nota: "A indicialidade é [central para a especificidade do meio da fotografia, etc.], mas Pierce provavelmente não é. Nós devemos desconectar a reivindicação de que a conexão causal distintiva entre

o referente de uma fotografia e a fotografia mesma é importante para a teoria da fotografia da reivindicação de que a semiótica de Pierce é igualmente importante. A última reivindicação pode ser verdade mas não é consequência da primeira” (p. 448). Eu terei mais a dizer sobre o ensaio de Michaels na conclusão deste livro.

17. Ver FRIED, Michael, *Art and objecthood* (1967). In: **Art and objecthood: essays and reviews**. Chicago e Londres, 1998, p. 148-172. (Futuras referências a páginas deste ensaio estarão entre parêntesis no texto.) Ver também idem, *Shape as form: Frank Stella's eccentric polygons* (1966), p. 77-99, e *An introduction to my art criticism*, p. 40-47.

18. Ver MORRIS, Robert. *Notes on sculpture, part 2*. In: **Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris**. Cambridge e Londres, 1993, p. 15. O ensaio de Morris apareceu originalmente em **Artforum**, vol. 5, out. 1966, p. 20-23.

19. *Art and objecthood*, op. cit., p. 153. Walter Benn Michaels comenta sobre essa declaração como segue: “O ‘virtualmente’ aqui é um pouco enganador porque, como Fried continua dizendo, embora o ‘objeto, não o espectador, precisa permanecer no centro ou foco da situação’, ‘a situação mesmo pertence ao espectador – é a sua situação’.

alemão Barschel morreu) é a maneira em que o tapete se encontra ali. E o fato de que alguém estava ali tirando fotografias. Isto dá ao espectador uma sensação de segurança. Um sentimento de que ele não tem nada a ver com isso... (p. 11)

Mas é claro, que essa “sensação de segurança” ou o “sentimento de que ele não tem nada a ver com isso” é precisamente a forma de deixar o observador de fora da imagem emocionalmente e imaginativamente – de “excluir” ele ou ela, para usar o termo que introduzi a propósito do *Tableaux* de Bustamante no capítulo 1. Aqui cito mais um excerto entre Demand e Widmer:

RW: Então, o que tem a ver a reconstrução de lugares com reviver eventos?

TD: O curioso é que uma vez terminado o lugar e ao se deparar com ele na sua frente, surpreendentemente, em tamanho natural, é possível adentrar ali como numa simulação digital. Você na verdade não existe como você mesmo. Esta sensação de eternidade e virgindade, um sentimento de que tudo é novo e não foi usado, acomete o espectador que circula neste tipo de espaço.

RW: Isto tem a ver com o fato de que a reconstrução – assim como o isolamento de uma cena do crime – na verdade extrai o espaço dos acontecimentos do espaço da percepção.

TD: Ou se poderia dizer: a subsequente presença do espectador é absolutamente exclusiva. Não há um lado de fora, não existe uma esfera pública, não existem outras pessoas ali. Existe somente a pessoa *per se*. Mas a coisa engraçada é que se pode utilizar muito da sua experiência de vida. A única coisa é que o contexto em que estas experiências foram adquiridas desapareceu completamente. (p. 15)

Demand parece estar se referindo (pelo menos no início) somente às maquetes, mas suas observações também se aplicam às fotografias que faz delas, admitindo que o observador não se movimenta de fato por dentro desses lugares construídos. Como ele mesmo diz sobre seu projeto como um todo, “eu estou no mesmo mundo midiático que você, e me dei conta de que existem lugares que todos conhecemos mas que nunca colocamos os pés. E eu sinto que é melhor ficar nesses lugares e reinterpretá-los do que inventar novas coisas. Como um tipo de privatização do mundo público das imagens ao invés de simplesmente seguir

Michael Fried

Thomas Demand e suas
alegorias da intenção;
"exclusão" em Candida Höfer,
Hiroshi Sugimoto, e
Thomas Struth

criando mais e mais novas imagens que irão competir entre si..." (p. 14)

De maneira levemente diferente, o projeto de Demand – conforme já reconhecido por vários escritores – indica uma reinvenção do elo tradicional entre fotografia e indicialidade. "Toda fotografia é o resultado de uma impressão física transferida por reflexos de luz sobre uma superfície sensível", escreveu Rosalind Krauss no ensaio chave dos anos 1970 "Notes on the index". "A fotografia é então um tipo de ícone, ou semelhança visual, que sustenta uma relação indicial com seu objeto"¹⁶ (Como foi observado de passagem, a noção de que fotografias são indiciais é crucial à argumentação de Barthes em *A câmara clara*. Esse tópico voltará na conclusão deste livro.) Agora, de maneira óbvia, isto também é verdade para as fotografias de Demand: elas sustentam uma relação indicial com as maquetes de papel feitas por Demand, cuidadosamente iluminadas e fotografadas. Ainda que as maquetes sejam diferentes dos seus originais, suas fontes do mundo real (quer dizer, pré-mediatisadas), em virtude de terem sido construídas em papel, e também porque os termos dessa reconstrução são, em aspectos cruciais, radicalmente incompletos, as imagens estão isentas de qualquer traço de indicialidade de suas fontes e de seus contextos – toda marca de uso, todo vestígio da presença humana ou sua ação, o que também significa a mínima sugestão de um passado, de historicidade, do "isso-foi" no qual Barthes viu o *noema* da fotografia. (Demand: "Nenhum rastro de uso é visível nas suas superfícies, e o tempo parece ter parado.") Colocando isto por um prisma levemente diferente, as fotografias de Demand representam lugares e coisas absolutamente desprovidas, na verdade purgadas sistematicamente, de qualquer traço que não sejam os que pertencem à construção física das maquetes de papelão daqueles lugares e suas coisas, produzidas pelo artista. Tal objetivo se torna mais saliente (e ainda mais intrigante) pela escolha repetida de cenas de crimes ou outros eventos notáveis, cenas que na sua manifestação original (ou conforme foram fotografadas originalmente) inevitavelmente guardam traços da história destes eventos sobre suas superfícies. Por isso mesmo é que a polícia alemã estudou de perto a fotografia do Reemstma quando sequestrado, atrás de pistas sobre seu paradeiro. Por isso também, que caçadores de curiosidades em Milwaukee seguiam visitando o prédio de apartamentos no qual Dahmer viveu, o que provocou a decisão da construtora de derrubar o edifício, para evitar este tipo de turismo.

A presença do espectador é estrutural mais que empírica, desde que sem ele não há situação e portanto não há arte literalista. O ponto aqui não é um tipo de idealismo geral, não a ideia de que o objeto vem à existência somente quando o espectador o encontra e portanto que há algum sentido em que ele o cria. Embora esta posição vá rapidamente emergir como central para certas formas de teoria literária, na descrição de Fried do Minimalismo, o objeto existe por conta própria bem; o que depende do espectador é somente a experiência. Mas, é claro, a experiência é tudo – é a experiência no lugar do objeto que o Minimalismo valoriza"

**[The shape of the signifier:
1967 to the end of history.**

Princeton e Oxford, 2004, p. 89). O livro de Michaels é uma crítica ampla de textos teóricos e ficcionais recentes, os quais cometem todos o erro de "pensar a literatura [ou a arte] nos termos da experiência do leitor [ou espectador] mais que nos da intenção do autor, e [de substituir] a questão de quem são as pessoas pela questão do que elas acreditam" (da capa do livro).

20. Provavelmente isso se torna quase explícito em certas observações sobre o trabalho do escultor britânico Anthony Caro. Por exemplo: "Uma escultura característica de Caro consiste, eu quero dizer, na *justaposição* mútua e nua das vigas em I, traves, cilindros, extensões de canos, folhas de metal, e grades que

ela compreende mais do que o objeto composto que eles compõem. A inflexão mútua de um elemento no outro... é o que é crucial... Os elementos individuais conferem significância um ao outro precisamente pela virtude de sua justaposição: é nesse sentido, um sentido inextricavelmente envolvido com o conceito de significado, que tudo o que na arte de Caro vale a pena olhar está em sua sintaxe [primeiramente dito por mim na minha introdução à exposição de Caro de 1963 na Whitechapel]... É como se as esculturas de Caro essencializassem a significância como tal – como se a possibilidade do significado do que dizemos e fazemos sozinho fizessem sua escultura possível. Tudo isso, é quase desnecessário acrescentar, torna a arte de Caro um guia da sensibilidade antiliteralista e antiteatral” [Art and objecthood, p. 161-162].

21. De “Art and objecthood”: “o espectador [de um trabalho minimalista/literalista] sabe que ele permanece em uma relação indeterminada, aberta – e inexata – como *sujeito* para o objeto impassível na parede ou no chão” (p. 155). A antítese entre a determinação modernista e a indeterminação minimalista/literalista (e também do pós-modernismo) é um tema central em Jennifer Ashton [From Modernism to Postmodernism. American poetry and theory in the Twentieth Century (Cambridge e Nova Iorque, 2005).

A questão, está claro, é porque Demand escolheu estes procedimentos – qual o objetivo artístico e intelectual de tanto trabalho e, em aspectos óbvios, de tanto esforço bizarro? Insistir na importância do ponto de que Demand iniciou sua carreira artística como escultor não responde satisfatoriamente a questão: porque essa ambição escultórica o levou a reconstruir lugares e coisas já existentes, e porque ainda fotografar essas reconstruções? A meu ver, também não respondem declarações como as feitas por Marcoci: “*Bathroom* de Demand aponta para evasões e para a falha da fotografia em ajudar a entender a violência que existe atrás da aparente ambiguidade da vida política.” (p. 22) Ou seu argumento final de que “Demand garante que a fotografia se torne um veículo de consciência tanto quanto um testemunho para se ver de uma nova maneira” (p. 27). (Há muito desse tipo de argumento na crítica sobre Demand.) Eu proponho uma leitura diferente do que Demand vem fazendo nos últimos quinze anos.

Em “Art and objecthood” e em ensaios relacionados, eu propus uma distinção precisa entre a pintura e a escultura modernistas e os trabalhos e escritos dos minimalistas, ou como eu costumo chamá-los, literalistas – Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, e Tony Smith, entre outros¹⁷. Para os literalistas, o que importava ou deveria importar naquele momento, não eram as relações *internas* do trabalho de arte, como acontecia no auge das pinturas e esculturas modernistas, mas a relação *entre* o trabalho de arte literalista e o sujeito da experiência, como o último era convidado a ativar (e de fato a produzir) essa relação no decorrer do tempo, ao entrar no espaço da exposição, ao se aproximar ou afastar-se, ou ao circundar o ostensivo trabalho (ou, como no caso das peças de chão de Carl Andre, andando sobre o trabalho), e com isso ir comparando as mudanças de percepção do trabalho e também ter a compreensão intelectual da sua forma básica, e assim por diante. Citando Morris (como fiz em “Art and objecthood”):

Os melhores novos trabalhos levam a relação para fora do trabalho de arte, e fazem dela uma função do espaço, da luz e do campo de visão do observador. O objeto é apenas mais um dos elementos desta nova estética. De alguma forma isto é mais reflexivo, porque a consciência de existir no mesmo espaço que o trabalho é mais forte do que nos trabalhos anteriores, com suas muitas relações internas. O sujeito se torna mais consciente do que antes, já que ele próprio está estabelecendo relações a partir da percepção dos objetos das vá-

Thomas Demand e suas alegorias da intenção; "exclusão" em Candida Höfer, Hiroshi Sugimoto, e Thomas Struth

rias posições e sob condições variadas de luz e de contexto espacial. (p. 153)¹⁸

O que interessava, em outras palavras, era a *experiência* real e em tempo real do sujeito com o trabalho, ou ainda a situação total em que o trabalho era encontrado, uma situação que, como eu disse em "Art and objecthood", "virtualmente por definição, *inclui o espectador*"¹⁹ – o que também quer dizer que se referir à relação em questão como estando "entre" o trabalho e o espectador não captura exatamente a ideia literalista (nem "espectador" se encaixa aqui exatamente). O trabalho literalista, em outras palavras, fica por definição incompleto na ausência do sujeito que o experiencia, que é o que eu quis dizer ao caracterizar esse tipo de trabalho de teatral, no sentido pejorativo do termo. As pinturas e esculturas do alto modernismo, em contraste, considerei fundamentalmente antiteatrais porque (para usar uma metáfora) elas nem se dão conta do espectador, que deve por si chegar a um acordo com elas – para produzir sentido a partir das relações que elas compreendiam – da melhor maneira que pudesse. (Que, das pinturas do alto modernismo, como as "Unfurleds" de Morris Louis, poderia se dizer que elas enfrentam o espectador com extraordinária franqueza, o que torna sua estrutural indiferença à sua presença real diante delas ainda mais perspicaz.) Um outro contraste ainda, que em "Art and objecthood" permanece amplamente implícito, se refere ao fato de que enquanto nas pinturas e esculturas modernistas as relações constituintes eram intencionadas pelo artista²⁰, as relações entre as obras literalistas e o sujeito que as experiencia, apesar de condicionadas de uma maneira geral pelo contexto da exposição, eram entendidas pelos literalistas como enfaticamente não determinadas pelo próprio trabalho, e portanto, não eram intencionadas como tais pelo seu produtor. Ao contrário, a primazia da experiência no sentido estabelecido acima significa que o sentido no literalismo era essencialmente indeterminado, toda resposta necessariamente única em tempo real do sujeito a um dado trabalho-em-uma-situação estava em pé de igualdade com qualquer outro.²¹

Olhando por esse contexto, o significado do projeto de Demand fica claro. Simplesmente colocado, ele pretende substituir a cena original com vestígios de provas e marcas de uso – ou ainda ele pretende substituir uma ou mais imagens midiáticas de uma determinada cena – com uma contra-imagem de *intenção puramente artística*, como se a própria bizarrice do fato dos lugares e objetos nas fotografias, apesar de

22. *N. do T. *Pace*: preposição do sec. XIX do latim *pax* que quer dizer: com a devida deferência para. Usado para acusar educadamente alguém que não concorda com o falante ou escritor.

23. A Conversation between Alexander Kluge and Thomas Demand, p. 56.

24. Ver BERGER, John e MOHR, Jean. **Another way of telling**. Nova Iorque, 1982, p. 90. Nas frases anteriores lê-se: "O fotógrafo profissional tenta, ao tirar uma fotografia, escolher um instante que vai persuadir o público observador a emprestar a ele um passado e um futuro *apropriado*. A inteligência do fotógrafo ou sua empatia com o assunto define para ele o que é apropriado. Mas, diferentemente do contador de estórias ou do pintor ou do ator, o fotógrafo faz somente, em qualquer fotografia, *uma única escolha constitutiva*: a escolha do instante a ser fotografado. A fotografia, comparada a outros meios de comunicação, é, portanto, fraca em intencionalidade" (p. 89-90). O leitor vai sentir provavelmente, justificadamente em minha visão, que um fotógrafo faz muito mais que apenas uma escolha constitutiva no ato de tirar uma fotografia: ele ou ela seleciona um assunto, escolhe a distância e o ponto de vista, faz ajustes para a iluminação, com frequência modifica a velocidade ou a abertura do diafragma, etc. (Na verdade, nós provavelmente

deveríamos iniciar muito antes, com a seleção da câmera e do filme.) Ainda assim, a tese básica de Berger, de que há algo na natureza da fotografia que escapa a total determinação do fotógrafo, pode, contudo, ser mantida. A observação de Berger é citada e discutida por MICHAELS, Walter Benn. *Action and accident: photography and writing*. In: **The gold standard and the logic of Naturalism**. Berkeley, Los Angeles e Londres, 1987, p. 236-238. Ver também o ensaio de Michaels, *Photographs and Fossils em Photography theory*, e as páginas sobre fotografia (sobretudo sobre o trabalho de James Welling) em **The shape of the signifier**, p. 95-105.

25. MICHAELS, Walter Benn. *Action and accident*, op. cit., p. 230. A frase ocorre em uma sentença que lida com a questão se Lily Bart, em **The House of Mirth**, de Edith Wharton, quis ou não se matar quando tomou uma overdose fatal de chloral. “Parece equivocado, no entanto, dizer tanto que ela quis quanto que ela não quis,” escreve Michaels, “pois todo impulso do romance é insistir em um econômico, erótico, e moral encanto das ações que é marcado por uma discrepância irreduzível entre intenção e efeito.” O ponto de Michaels é que a mesma discrepância é básica para o discurso mais ou menos contemporâneo da fotografia. Cf. Observações de Diane Arbus, citadas e discutidas no capítulo 7:

sua aparência inicial de “realidade” cotidiana, terem sido todos construídos pelo artista trazem um alívio conceitual para a força determinante – mesmo sua inescrutabilidade, ou poderia se dizer sua opacidade – nas intenções por detrás delas. Isto é o que a noção de “saturação” proposta por Durand significa: as fotografias de Demand estão “saturadas” com as suas intenções, por isso é que elas não deixam espaço para mais nada, é por isso que o observador reconhece intuitivamente que a imagem requer dele e dela nada mais do que reconhecer a “feitura” de todos aqueles objetos à vista e do lugar onde eles existem. A noção de “saturação” também nos ajuda a entender porque é crucial que os trabalhos em questão sejam fotografias e não simplesmente as próprias maquetes (*pace**²²: Demand afirma para Widmer ser possível entrar em suas maquetes como uma “simulação de computador”). Como coisas no mundo, que ocupam o espaço real, tridimensional, as maquetes de Demand não seriam mais “saturadas” com suas intenções que qualquer outra coisa feita (artística ou não) é com as intenções de seu produtor ou produtores, o que também quer dizer que estariam no mesmo nível, ontologicamente falando, que um contexto mais amplo do mundo real (o ateliê do artista, por exemplo, ou uma galeria de arte ou museu) no qual fossem encontrados. Enquanto que ao fotografar os objetos e os lugares que constrói (e nada além disso), Demand efetivamente substitui o contexto do mundo real por um meramente representado, cada detalhe ou aspecto do qual é exatamente o que ele quer que seja. Assim, por exemplo, a determinação na e pela fotografia de um ponto de vista particular está em contraste gritante com a relativa indeterminação neste mesmo sentido da maquete tridimensional considerada por ela mesma. Como Demand observa para Alexander Kluge: “Você pode andar em torno de uma escultura quanto quiser, já com a fotografia – as minhas são muito grandes então, assim como com as esculturas, você pode andar em volta delas – você tem um [singular, para sempre fixo] momento e meu ponto de vista particular. Minha condição tirânica, por assim dizer, é que eu determino a sua visão”²³. De volta a Baudelaire, sobre a superioridade da pintura em relação à escultura, citado por Chevrier no capítulo 6: “Uma pintura... é somente o que ela quer ser; não há maneira de olhar para isso, a não ser nos seus próprios termos. Pintura tem apenas um ponto de vista; e este é exclusivo e absoluto.” O ponto de Chevrier em relação à visão de Baudelaire em 1846 sobre a escultura antecipa minha crítica em “Art and objecthood” da objetividade minimalista/literalista;

Michael Fried

Thomas Demand e suas
alegorias da intenção;
“exclusão” em Candida Höfer,
Hiroshi Sugimoto, e
Thomas Struth

e espantosamente, também antecipa a prática fotográfica de Demand.

Uma outra dimensão do trabalho de Demand emerge quando se recorda que a fotografia como meio tem sido tratada tradicionalmente como “fraca em intencionalidade”, de acordo com John Berger.²⁴ Mais precisamente, há muito se reconhece que no fazer da fotografia tem uma “discrepância irreduzível entre intenção e efeito”²⁵, ou de maneira mais simples, que um fotógrafo não sabe exatamente o que fez até que a fotografia esteja pronta (revelada e ampliada). Como afirma a famosa frase de Winogrand: “Eu fotografo para descobrir como algo vai parecer quando fotografado”.²⁶ Ao que Friedlander famosamente acrescentou: “Eu só queria meu tio Vern em frente ao seu novo carro (um Hudson) num dia claro. Eu tenho ele e o carro. Eu também tenho um pouco a lavanderia da tia Mary e Beau Jack, o cachorro, urinando numa cerca, e uma fileira de vasos de begônias na varanda, e setenta e oito árvores e um milhão de seixos à beira da estrada e mais. A fotografia é um meio generoso.”²⁷ Como a observação de Friedlander sugere, a “fraqueza em intencionalidade” de Berger é correlativa à abundância extraordinária incorporada à tecnologia (o fotógrafo sempre consegue mais do que pede), uma característica do meio que tem sido o gênio de certos fotógrafos, Friedlander entre eles, explorada ao máximo. (Assim, o que quer que “fraca em intencionalidade” queira significar, ela não impede que a fotografia tenha sido o veículo de fortes e imaginativas intenções por parte de fotógrafos talentosos. Ao mesmo tempo, é precisamente esta característica da ontologia da fotografia que sublinha a noção de *punctum* de Barthes). Ao final do século XIX e início do século XX o componente mecânico da fotografia foi considerado por alguns teóricos, incluindo importantes praticantes, como motivo de um problema difícil para a fotografia ser considerada como arte, já que uma obra de arte deve ser, em cada detalhe, determinada pelas intenções do artista.²⁸ Ao longo do tempo, isso deixou de ser uma questão²⁹, em grande medida porque gerações de artistas fotógrafos, desde meados do século XIX, passaram progressivamente a ser vistos como tendo produzido fotografias com alto grau de individualidade, e claro com o advento da do digital, foi possível fazer imagens fotográficas que pretendem ser vistas como completamente intencionais tanto como representação quanto como artefato, eliminando, portanto, toda a “fraqueza” no sentido dado por Berger. Gursky e Ruff são figuras bem conhecidas que, mais do que outros, exemplificam este desenvolvimento, mas ele tornou-se genera-

“Todo mundo tem aquela coisa em que eles precisam ter uma determinada aparência mas eles se apresentam com outra e é isso que as pessoas observam... Todo nosso aspecto é como dar um sinal para o mundo pensar em nós de uma certa forma, mas há um ponto entre o que você quer que as pessoas saibam de você e o que você não consegue evitar que as pessoas saibam sobre você. E isso tem a ver com o que eu sempre chamei a lacuna entre intenção e efeito”

[Diane Arbus: an aperture monograph. Nova Iorque,

26. Citado em LONGWELL, Dennis (ed.). *Monkeys make the problem more difficult: a collective interview with Gary Winogrand.* **Image**, vol. XV, n. 2, jul. 1972, p. 4.

27. FRIEDLANDER, Lee. An excess of fact. In: **The desert seen.** Nova Iorque, 1996, p. 104. Citado por Galassi, Peter. You have to change to say the same. In: **Friedlander**, catálogo de exposição. Nova Iorque, 2005, p. 14.

28. Ver MICHAELS, Walter Benn. *Action and accident*, op. cit., especialmente p. 217-220.

29. Uma simplificação exagerada, no sentido em que uma versão dessa ideia sobreviveu (ou retornou) em uma forma invertida na valorização do pós-modernismo da fotografia, que positivamente visava não ser arte.

"Portanto", Michaels escreve, "em um ensaio importante chamado 'Photography after art photography', Abigail Solomon-Godeau podia argumentar que a fotografia veio 'figurar como um termo crucial no pós-modernismo' precisamente enquanto ela repudiava a ambição de transformar fotografias em trabalhos de arte e havia tomado 'uma aproximação instrumental ao meio', como nas *Untitled film stills*, de Cindy Sherman, compreendidas apenas como registros fotográficos dos disfarces e poses da artista" (**The shape of the signifier**, op. cit., p. 97-98). Michaels continua reabilitando as reivindicações da fotografia de arte, grandemente nos termos de uma discussão do trabalho de James Welling. O leitor vai se lembrar que no capítulo 1 eu sugeri que o relato pós-modernista do papel da fotografia nas *Untitled film stills* de Sherman pode bem tê-las vendido como arte neste sentido.

30. *N. do T. *Hanging chads* é o termo utilizado para se referir a um tipo de falha que ocorreu no procedimento de votação nos Estados Unidos da América no ano 2000 em que as cédulas eram perfuradas para marcar a escolha do eleitor e, neste caso, a falha se refere ao fato de que em algumas dessas cédulas, as perfurações ficaram incompletas e os cantos das cédulas não foram devidamente destacados.

lizado e é provável que venha a desempenhar um papel cada vez maior na fotografia de arte nos anos seguintes.

As fotografias de Demand, contudo, não são digitais – o efeito derradeiro de seu trabalho depende da convicção de quem olha, uma vez que ele ou ela tenha tempo para refletir, que a fotografia é a representação direta de configurações e objetos que realmente existiram e que na verdade foram meticulosamente fabricados pelo artista. Somente se a fotografia for vista como direta (quer dizer, indiciada) a aparente feitura dos lugares e objetos pode ser tomada como factual pelo observador. Para retomar um aspecto já discutido num novo contexto, o objetivo de Demand não é fazer um objeto completamente cheio de intencionalidade – neste caso, uma fotografia totalmente digital – mas ao invés disso produzir imagens que *representam ou de fato alegorizam a pretensão como tal*, e isto acaba por explorar a "fraqueza" da imagem fotográfica tradicional precisamente a esse respeito. Uma intuição desse tipo, eu suspeito, foi o que levou Demand a fotografar suas maquetes escultóricas em primeiro lugar, e esse também foi o motivo de, na entrevista com Quinton citada anteriormente, ele ter sido levado a dizer, "Neste momento [uma vez tirada a fotografia], a escultura não é mais tão importante, mas também não o é a fotografia... Eu nunca pensei no meu trabalho como culminando na fotografia pura" (p. 46). O que é importante para Demand é um projeto ontológico altamente específico, no qual o fazer das fotografias leva a um termo. Visto por esse prisma, *Poll* é particularmente exemplar desse projeto no sentido em que o que ocorreu no Centro de Operações de Emergência era ostensivamente uma tentativa das autoridades da eleição, que durou dias, de *determinar as intenções* de um número substancial de eleitores da Flórida pelo meticuloso estudo das cédulas de votação que supostamente carregavam os traços daquelas intenções ainda que de forma dúbia (o notório "*hanging chads*"³⁰ e assemelhados). Na fotografia de Demand, contudo, as cédulas não somente estavam imaculadas como desprovidas de texto, o que significa dizer que – assim como os telefones, lanternas, folders, *post-its*, e as superfícies das mesas nas quais tudo isto estava posto e sem espaço para pessoas sentarem ou estarem em pé – são manifestamente os portadores de nada além das intenções do próprio artista.

Para ir mais além, isso revela que as intenções em questão devem ser completamente conscientes. E isso se torna claro com as circunstâncias em torno do fazer de outro trabalho diferentemente exemplar,

Michael Fried

Thomas Demand e suas alegorias da intenção; "exclusão" em Candida Höfer, Hiroshi Sugimoto, e Thomas Struth

Sink (1997), que se originou de um impulso de Demand de reconstruir sua própria pia cheia de louça suja. "Minha intenção", disse a Quinton, "era fazer um trabalho extremamente simples – nada espetacular, isento de qualquer narrativa. No dia em que resolvi fazer esta peça, logo percebi que, sem querer, eu estava fazendo uma verdadeira composição na minha pia. Eu caí na minha própria armadilha. Quando eu entendi que eu nunca conseguiria fazer uma pia que fosse inocente o suficiente, eu liguei para um amigo e lhe disse 'você pode ir até sua pia e fotografá-la para mim?' Eu queria que ela fosse suficientemente isenta de significação para criar um equilíbrio. *Sink* é um precioso contraponto para meus outros trabalhos" (p. 56). Demand nunca poderia fazer uma pia suficientemente inocente porque ele nunca poderia descartar a possibilidade de que as intenções inconscientes o conduziram a fazer uma "composição" em sua pia não importando o quanto ele conscientemente tivesse intenção de não fazer. Construir uma maquete de sua própria pia poderia, portanto, produzir no máximo um resultado "misto", enquanto que reconstruir e então representar no seu procedimento usual a pia de outra pessoa, significava que todas as intenções que importam na imagem final estavam sob o seu controle. Isso não significa negar que fatores inconscientes poderiam a princípio ter influenciado a escolha de seu tema, a fatura da maquete, e talvez até a iluminação da cena e a determinação do ponto de vista. Talvez até mesmo a escolha do amigo! E claro que incontáveis intenções além das dele próprio, já estavam presentes em seus equipamentos mesmo antes do início. Contudo ao rejeitar sua própria pia em favor da pia do amigo, coloca a ênfase nos processos conscientes. A pequena fotografia resultante, uma vitória colorística, é memorável pelo jogo quase espectral dos reflexos do aço inoxidável das paredes internas da pia, ou ainda pela integração destes reflexos na brilhante geografia aparentemente improvisada da imagem como um todo³¹.

Outras fotografias de Demand também possuem esse caráter exemplar, o que sugere que o termo talvez sirva para sua obra como um todo mais do que para instantes particulares dentro dela (a noção de intencionalidade alegorizante insinua muito). Por exemplo, *Collection* alude à exibição dos discos de ouro do cantor Engelbert Humperdinck, discos de vinil que não são nada mais do que impressões físicas de sons gravadas no acrílico em alguma ocasião passada; os discos reconstruídos na imagem são, portanto, para serem vistos como substituindo aquelas impressões com ao menos a sugestão de ranhuras feitas somen-

31. Estudos importantes sobre o assunto da não composição na arte do século XX inclui: BOIS, Yve-Alain. Strzemiński and Kobra: in search of motivation. In: **Painting as model**. Cambridge e Londres, 1990, p. 123-155; idem, Surprise and equanimity. In: **Robert Ryman**, catálogo de exposição. Nova Iorque, 1990, s/p.; idem, The limit of almost. In: **Ad Reinhardt**, catálogo de exposição. Nova Iorque, 1991, p. 11-33; idem, Ellsworth Kelly in France: anti-composition in its many guises. In: **Ellsworth Kelly: the French years**, catálogo de exposição. Washington, D.C., 1992, p. 9-36; e SINGERMAN, Howard. Noncomposition effects, or the process of painting in 1970. **Oxford Art Journal**, vol. 26, 2003, p. 125-150.

32. N. do T. Câmara anecóica é uma sala projetada para conter reflexos, tanto de ondas sonoras quanto eletromagnéticas.

33. Em primeiro lugar por ele, ou com sua aceitação: *Unconscious places* era o título da sua exposição de paisagens urbanas em preto e branco que abriu em Berna em 1987 antes de viajar para Portikus, Frankfurt-am-Main, and Münster; o catálogo continha ensaios de Ulrich Loock, Ingo Hartmann, e Friedrich Meschede. Ver também LOOCK, Ulrich. Thomas Struth: "Unconscious Places". In: **Parkett**, n. 23, primavera de 1990, p. 28-31.

34. Cf. HAMBOURG, Maria Morris e EKLUND, Douglas. The space of history. In: **Thomas Struth 1977-2002**, catálogo de exposição. Dallas, Los Angeles, Nova Iorque, Chicago, 2002: "As paisagens urbanas de Struth apresentam o presente com seu impacto passado, em que cada momento dado é apenas o acúmulo de intenções passadas que podem ser desvendadas pela fotografia. Como parentes posando para uma fotografia de grupo, cada estrutura na rua parece possuída da mesma mistura paradoxal de autonomia e interdependência. Em uma *piazza* romana, um (uma estátua de um) bispo intercede em favor de um carrinho instável sobre as linhas evanescentes de um estacionamento... Outros lugares, como a nova praça em Dortmund, Alemanha, exalam uma sensação de estranheza e mal-estar cívico, uma soma total de más escolhas desde a banal arquitetura do parque temático 'alemão' até a fachada do shopping center e o desconfortável trio de ciprestes deslocadas" (p. 161-162). Em última instância, eles acreditam que as paisagens urbanas de Struth são terapêuticas em intenção: os indivíduos podem reestruturar seus ambientes, e suas fotos "sensibilizar-nos para o nosso entorno, encorajando-nos a escutar melodias particulares de tudo o que é germânico" (p. 162).

te por Demand. Reciprocamente, *Laboratory* representa uma câmera anecóica³², um dispositivo desenhado para suprimir qualquer eco, o que quer dizer que elimina qualquer traço de sons prévios, no sentido de ativar uma absoluta presentidade do som que – sem dúvida, de maneira não intencional por Demand – relembra o assunto da presentidade em "Art and objecthood": como se precisamente esta característica da câmara fizesse de uma imagem dela uma fonte ideal para o próprio projeto de Demand de eliminação do traço e, se eu estiver certo, que é implicitamente antiliteralista. De maneira mais simples, *Clearing*, uma grande fotografia de uma massa de folhagem atravessada por um feixe de luz, permite o reconhecimento pelo espectador de que o formato e a posição de cada folha de papel foi, no final, determinada não pelo DNA das árvores e plantas de verdade (em conjunção com os fatores locais como solo, luz, etc.) mas pela ação deliberada do artista (neste caso, ajudado também por seus assistentes), assim como *Constellation* (2000), uma imagem do céu da Suíça exatamente trezentos anos depois da data de abertura de uma exposição dos trabalhos de Demand em Zurique, envolve a substituição de uma forma similarmente objetiva de causalidade pelas intenções do artista; e assim vai.

Finalmente, será útil comparar brevemente o projeto ontologicamente excepcional de Demand com aquele de Thomas Struth das suas primeiras fotografias em preto e branco, de tamanho modesto, excepcionalmente detalhadas, das ruas de Nova Iorque, Düsseldorf, e outras cidades europeias, a maioria das quais apresentavam composições centralizadas baseadas em um ponto de perspectiva. (As fotografias de Struth também têm a ver com as fotografias de interior de Candida Höfer, que logo serão consideradas). Quase a partir do princípio, as paisagens urbanas de Struth foram colocadas sob a rubrica de "lugares inconscientes"³³, pelo qual o que parece que se queria dizer é que as cenas urbanas que elas representam foram imaginadas exercendo uma influência inconsciente em seus habitantes – quem, contudo, está por sua vez ausente da fotografia. Outra característica importante destes trabalhos (outro aspecto de sua ressonância "inconsciente") é que muito frequentemente eles mostram lugares ou redondezas, aos quais o espectador é convidado a entender, que chegaram a sua forma atual através do exercício, no decorrer do tempo, das intenções e decisões de arquitetos, desenvolvimentistas, e simples construtores, assim como de ações ao longo do tempo, para o bem e para o mal, não somente dos habitantes daqueles lugares mas

Michael Fried

Thomas Demand e suas
alegorias da intenção;
"exclusão" em Candida Höfer,
Hiroshi Sugimoto, e
Thomas Struth

também, por assim dizer, das forças sociais e econômicas que modelaram os bairros em questão, mas que mesmo assim transmitem a impressão de que cada lugar ou redondeza como um todo nunca teve a intenção de ser exatamente o que atinge o espectador da fotografia. De uma forma ligeiramente diferente, os lugares nas fotografias de Struth tipicamente representam a colagem de traços de múltiplas intenções, traços feitos em momentos diferentes, mesmo muito distantes, desse modo modificando, cobrindo ou apagando os traços de intenções prévias, de tal modo que a cena como um todo apresenta-se como carimbada em todos os lugares por intenções, embora (com algumas exceções) não por uma intenção individual ou coletiva para produzir a cena, o lugar, a redondeza como ela aparece ao observador³⁴. Até mesmo nessas fotografias – *Hörder Brückenstrasse, Dortmund* (1986), por exemplo, ou *South Lake Street Apartments 2, Chicago* (1990) – que retratam um edifício ou grupo de edifícios que foram erigidos ao mesmo tempo e portanto pode-se imaginar que encarnem um mesmo desenho, mas fazem o observador sentir que não houve naquele momento nenhum meio de se prever – portanto de planejar – como aquelas estruturas iriam parecer, como elas atingiriam um observador sensível, sintonizado, em uma data futura; ou, um ponto bem relacionado, que influência elas iriam exercer no decorrer do tempo nos habitantes e transeuntes. Nesse sentido as primeiras fotografias urbanas de Struth não apenas exemplificam a indicialidade ou estrutura do traço tradicionalmente associadas à fotografia, elas sistematicamente exploram essa estrutura de tal modo a produzir um efeito de significância aumentada – de uma vez global e minuciosamente detalhada – que ao mesmo tempo se recusa a ser determinado, reduzido a lugares comuns psicológicos ou sociológicos. O próprio efeito é agudamente descrito por Peter Schjedahl, um dos melhores comentadores de Struth, que escreve:

Nós vemos um espaço de passagem formado por estruturas com uma eloquência histórica, cultural, temporal, casual e de utilização vernacular... Uma convicção de significância, como uma pressão no cérebro, cresce em nós. Não é uma questão de nada normalmente "interessante". O lugar é ordinariamente, meramente, real. Ao mesmo tempo, parece um rébus que urge para ser lido, como se secretasse provas de um crime. Nós não sentimos necessariamente que o fotógrafo sabia o segredo. Ele não está brincando conosco. É mais como se ele tivesse um contador Geiger para sentido, cujo medidor aconteceu de ficar louco nessa localização.³⁵

35. SCHJELDAHL, Peter. God's Struth. In: **The Village Voice**, 2 mar. 1998, número da página ilegível.

36. Idem, Epiphany. In: **Parkett**, n. 51, dez. 1997, p. 168.

37. *N. do T. No original em inglês *back-formation*, que, em etimologia, é o processo de criar um novo lexema, usualmente pela remoção de afixos reais ou supostos. O neologismo resultante é chamado *back-formation*.

38. MUSIL, Robert. *The man without qualities*, 2 vols. Trad. Sophie Wilkins e Burton Pike. Nova Iorque, 1995; vol. 11, *From the posthumous papers*, p. 1758-1759. Ver também as páginas notáveis sobre imaginar Deus como “o Artista Eterno” [capítulo 50, p. 1222-1230], incluindo-se duas passagens que parecem especialmente pertinentes aqui:

[Ulrich, o protagonista de Musil, escreve em seu diário:] “Uma cidade como a nossa, adorável e velha, com sua marca arquitetural soberba, que no decorrer das eras ergueu-se do gosto cambiante, é uma única testemunha da capacidade para amar e da incapacidade de amar por muito tempo. A sequência orgulhosa das estruturas dessa cidade representa não somente uma grande história mas também uma mudança constante na direção do pensamento. Vista dessa forma, a cidade é uma mutabilidade que se tornou uma corrente de pedra e que examina-se diferentemente a cada quarto de século a fim de estar certa, no fim, para eras eternas. A sua eloquência muda é aquela dos lábios mortos, e quanto mais encantadoramente sedutora ela é, mais violentamente ela precisa evocar, em seu mais profundo momento de agradabilidade e de expropriação, resistência cega e horror.” (p. 1226-1227) “Se o que nós expressamos com palavras, não importa o quão magníficas elas são, é na maior parte apenas um

Como Schjeldahl conclui em outro lugar: “Visto pelo modo de Struth, o mundo é uma concreção de intenções, às vezes maravilhosas e às vezes horríveis, sempre impenetráveis, dentre as quais nós precisamos viver.”³⁶ (“Sempre impenetráveis” não é exatamente correto, mas pode-se entender seu ponto). Para Robert Musil, em *The man without qualities*, um trabalho que carrega uma relação inquietante com a prática fotográfica recente (relembre o interesse de Bustamante pela noção de “sem qualidades” ou a página refeita de Gursky em *Untitled XII*), são precisamente as marcas e traços de intenções prévias – ou, como Musil escreve, “significados” e “opiniões” – como realizadas pela arquitetura urbana que fornecem a definição para o indivíduo, de outro modo, amorfo. O que segue não aparece no romance mesmo, mas nas “Notas para os Capítulos (1932/33-41)”:

Edifícios – massa de fôlego, condensação em superfícies que apresentam-se...

Liberto de conexões, todo impulso momentaneamente deforma o indivíduo.

O indivíduo, que aparece apenas através da expressão, forma-se a si mesmo nas formas da sociedade. Ele é violado e assim adquire superfície.

Ele é formado pelos *back-formations*^{*37} do que ele criou. Se alguém retira esses *back-formations*, o que resta é algo indefinido, disforme. As paredes das ruas irradiam ideologias.³⁸

Meu raciocínio é que as paisagens urbanas de Struth que são reticentes, não explícitas mas impregnadas de sentido, foram um elemento crucial no contexto artístico e intelectual em que a iniciativa de Demand, que é quase exatamente antitética – a remoção de seu assunto de todos os traços de intenções prévias, conscientes ou inconscientes, e sua substituição pelas suas próprias intenções conscientes – se desenvolveu.

* * *

A noção de lugar, fundamental tanto para Demand como para Struth no início de sua carreira, faz um paralelo com a arte de uma fotógrafa alemã um pouco mais velha, Candida Höfer. Höfer nasceu em 1944 e estudou na Academia de arte de Düsseldorf entre 1973 e 1982, fez três anos de aulas de cinema com Ole John, depois disso

Michael Fried

Thomas Demand e suas
alegorias da intenção;
"exclusão" em Candida Höfer,
Hiroshi Sugimoto, e
Thomas Struth

fez aulas de fotografia com Bernd Becher junto com Struth, Gursky, Ruff, e outros. Em um aspecto ela se manteve mais fiel que qualquer outro à prática do casal Becher: assim como eles fotografaram sistematicamente estruturas industriais na Europa e na América do Norte, ela também, com pequenos desvios, dedicou sua carreira a fotografar interiores significantes – salas – de todos os tipos, também na Europa e na América do Norte. (Os títulos de suas fotografias consistem na designação do edifício no qual a sala existe, acrescido da cidade, mais o número de tomadas fotográficas feitas no lugar.) Desde o início, Höfer trabalhou com fotografia colorida; por um longo tempo ela se restringiu a uma câmera de 35 mm que resultava em impressões 38x57 cm mas no começo de 1997 ela começa a usar uma Hasselblad 6 x 6 cm, que lhe permitia fazer fotografias de 1,5 m², e desde 2003, ela trabalha com uma câmera 10 x 12 cm que a permite fazer imagens ainda maiores se ela assim o desejar. Suas fotografias são geralmente lindas, em um sentido não problemático da palavra, mas por um longo tempo, eu não conseguia ver como seu trabalho pertencia ao argumento central deste livro, e se de fato pertencia. Então um dia, a caminho de uma exposição de seus trabalhos recentes na galeria Sonnabend em Nova Iorque, eu tive um insight.

Antes de relatar este insight, quero lançar um olhar sobre três fotografias representativas de diferentes momentos da carreira de Höfer. Em *Museo Civico Vicenza II* (1988), um trabalho do início, a câmera está situada quase que exatamente numa posição oposta e a uma distância considerável de um canto de uma grande sala. Na parede da esquerda estão pendurados três pinturas escuras renascentistas ou do século XVII (na verdade, é possível ver duas pinturas e parte de uma terceira); nós vemos principalmente seus contornos, o que sugere que as duas pinturas de cima, com a moldura superior arredondada, originalmente pertenciam a uma outra sala, provavelmente uma igreja ou refeitório. À direita da mais baixa das três pinturas há uma porta de madeira escura com painéis de vidro emoldurados por uma bonita esquadria, e à direita da porta a uns trinta e tantos centímetros da parede, há um grande globo terrestre secular dentro de uma vitrine com base e estrutura de madeira sextavada. Pouco mais à direita um globo terrestre menor está em uma vitrine menor com pés de madeira. A parede da direita está tomada por duas fileiras de janelas, duas grandes abaixo, e duas pequenas acima; as janelas estão cobertas por cortinas

significado, uma opinião, então o que nós expressamos sem palavras é sempre um. "Portanto eu digo: Nossa realidade, na extensão em que ela depende de nós, é na sua maior parte somente uma expressão de opinião, embora nós atribuamos a ela todo tipo imaginável de importância. Nós podemos dar a nossas vidas uma manifestação específica nas pedras dos edifícios: isso é sempre feito pelo bem de um significado que nos imputamos a elas... Por algum tempo Agathe e eu temos sido sensíveis a uma assombração no mundo empírico. Todo detalhe através do qual o nosso entorno se manifesta 'fala para nós'. Isso significa algo. Isso mostra que isto veio a se tornar um ser com um propósito que não é, de forma alguma, fugaz. Isto é, com certeza, apenas uma opinião, mas ela aparece como uma convicção. É apenas uma ideia súbita, mas ela age como se fosse uma vontade inabalável... "Parece ser obstinação, mas isso me permite compreender o que eu vejo se além disso eu noto: Esta oposição entre a auto-obsessão que explode do peito de todas as coisas que nós criamos em todo seu esplendor, e o traço secreto de ter sido largado e abandonado, que igualmente começa com o primeiro minuto, está total e completamente de acordo com eu chamar tudo meramente uma opinião. Dessa forma nós reconhecemos que estamos em uma situação peculiar. Pois toda atribuição de

sentido mostra a mesma
 dupla peculiaridade:
 enquanto é novo nos deixa
 impaciente com todo sentido
 oposto [quando guarda-sóis
 vermelhos estão tendo o seu
 dia, os azuis são 'impossíveis'
 – mas algo similar é também
 verdade sobre nossas
 convicções]; e ainda assim
 a segunda peculiaridade de
 todo sentido é que ele é, não
 obstante, abandonado com
 o tempo, inteiramente de
 sua própria iniciativa e com
 a mesma certeza, quando
 não é mais novo. Uma vez
 eu disse que a realidade
 suprime-se a si mesma. Isso
 poderia agora ser colocado
 desta forma: Se o homem
 está na maior parte do tempo
 apenas proclamando sentidos,
 ele nunca está totalmente e
 continuamente proclamando
 a si mesmo; mas mesmo que
 ele nunca possa expressar-se
 completamente, ele vai tentá-
 lo nos modos mais variados,
 e ao fazer isso ele adquire
 história.” (p. 1228-1229). Uma
 última passagem, do capítulo
 22, ajuda a atingir o ponto:
 Enquanto estava preocupado
 com tudo isso [Ulrich] estava
 olhando os bondes passarem,
 esperando por aquele que o
 levaria de volta o mais perto
 possível ao centro da cidade.
 Ele viu pessoas subindo e
 descendo dos bondes, e seu
 olho tecnicamente treinado
 brincava distraidamente com
 a interação entre soldagem e
 fundição, rolamento e avanço,
 engenharia e acabamento a
 mão, desenvolvimento
 histórico e o estado da arte
 atual, que se combinavam pra

transparentes e estão preenchidas de luz, cuja irradiação de branco, dissolvendo qualquer detalhe da estrutura interna das janelas, testemunha a duração da exposição requerida para fazer a fotografia (é possível intuir que o interior da sala devia ser um tanto quanto escuro). Mais acima, na imagem, é possível vislumbrar um pedaço do teto entalhado, e o terço inferior da imagem é tomado por um piso de mármore polido de um marrom quente que brilha refletindo a luz das janelas. (Os reflexos, naturalmente, estão orientados relativamente à posição da câmera, mas é possível notar como manchas de luz das janelas caem no chão em ângulos diferentes, incidentalmente revelando a estrutura interna das janelas, que de outra forma estaria invisível). Finalmente, abaixo na parede da direita, entre as janelas, estão o que parecem ser sistemas modernos de aquecimento, do que pode-se intuir que a fotógrafa não fez nenhum esforço para disfarçar a natureza historicamente composta da própria sala.

Outro trabalho característico, *Neue Nationalgalerie Berlin VII* (2001), representa o piso de entrada do Museu de Arte Moderna de Mies van der Rohe em Berlim. O formato quadrado remete à Hasselblad com a qual a imagem foi produzida, e o ponto de vista, paralelo à parede de vidro de fundo, produzindo portanto uma sensação de um único ponto de perspectiva (como nas cenas de rua de Struth), é típica do trabalho mais recente de Höfer. Novamente, a exposição parece ter sido relativamente longa: tanto que as árvores e edifícios detrás da parede de vidro estão bastante desbotados, e os reflexos de luz sobre o chão de pedras incrustadas, que ocupa a metade de baixo da imagem, são suficientemente intensos a ponto de dissolver a porção mais distante do plano do chão. O teto com suportes recuados e travessas de metal vermelhas ocupa a maior parte da metade superior da composição. Mais ou menos ao meio do saguão e à esquerda do centro, uma larga coluna de mármore cinza-esverdeado – que mais parece uma parede curta e independente – conecta o piso ao teto; imediatamente em frente da coluna duas cadeiras Barcelona e um pequeno banco; e aproximadamente a meio-caminho entre a coluna e a câmera atravessa a imagem da esquerda para a direita uma linha de bancos Barcelona ritmicamente alinhados (o último dos bancos é cortado pela margem direita da imagem). Também próximo a esta margem direita há uma estrutura de madeira, cuja função o observador mal pode adivinhar.

Um trabalho mais recente, *Ca'Dolfin Venezia I* (2003), apresenta

Michael Fried

Thomas Demand e suas
alegorias da intenção;
"exclusão" em Candida Höfer,
Hiroshi Sugimoto, e
Thomas Struth

um maravilhoso salão ornamentado, embora pequeno, de um palácio veneziano. Esta parece ser uma sala onde performances musicais ou de outro tipo acontecem (se este era realmente seu uso original, não fica claro); de qualquer forma a fotografia foi feita de um ponto de vista levemente elevado – como se sobre uma escada ou plataforma – e novamente a parede do fundo, com três espelhos de estilo rococó, está em paralelo ao plano da fotografia. Uma vez mais, também, a composição é rigorosamente centralizada: o observador vê, logo abaixo, aproximadamente dez fileiras de cadeiras estofadas em tecido avermelhado, divididas em dois grupos à esquerda e à direita, com um assoalho de madeira encerado visível entre eles; também é possível ver acima o teto com afrescos, levemente côncavo, no qual estão pendurados dois espetaculares candelabros ornamentados em cristal branco e com longas velas artificiais (com lâmpadas elétricas em suas pontas). Ao fundo e à direita da sala, duas janelas altas delimitadas por drapeados vermelhos permitem que a luz invada a cena e, como nos outros trabalhos, a longa exposição utilizada desbota completamente as próprias janelas. Devido à posição central da câmera, as janelas estão refletidas no espelho da direita da parede do fundo. Em outra fotografia do palácio Veneziano de Höfer, *Palazzo Zenobio Venezia III* (2003), a fotógrafa e sua câmera aparecem nitidamente refletidas num dos espelhos da parede de fundos, mas não é o caso neste trabalho apresentado aqui³⁹. Diferentemente de *Museo Civico Vicenza II* e *Neue Nationalgalerie Berlin VII*, ambos com composições econômicas, mais austeras, *Ca'Dolfìn Venezia I* é repleta de detalhes sensuais, cuja riqueza, logo se pode perceber, vai além da habilidade que o olho sozinho pode registrar e desfrutar.

Estes três trabalhos não encapsulam de forma alguma o alcance dos trabalhos de Höfer, mas consistem numa boa base para discussão. Uma maneira de começar essa discussão é notar que todos os críticos do trabalho de Höfer têm denotado a ausência de pessoas nos seus ambientes. (De fato essa ausência não é absoluta; por exemplo, *BNF Paris XX* (1998), uma vista da sala de leitura de periódicos da Bibliothèque Nationale na rua Richelieu, representa pesquisadores sentados em mesas e de frente às máquinas de microfilme; mas esta é uma exceção, e no final o efeito da imagem não é essencialmente diferente de todas as outras que não contam com a presença humana). Na verdade, uma exposição retrospectiva de 2005 de Höfer, foi intitulada de "Arquitetura da Ausência", frase que pretende aludir tanto à ausência de

fazer estas barracas-sobre-rodas que estas pessoas estavam usando.
"Como um último passo, um comitê do departamento municipal de transporte vem à fábrica e decide qual tipo de madeira usar para laminar, a cor da tinta, estofamento, braços nos assentos e alças para as pessoas que ficam em pé, cinzeiros, e assemelhados", ele pensou ociosamente, "e é precisamente esses detalhes triviais, juntamente com a cor vermelha ou verde do exterior, e como eles se balançam degraus acima e para dentro, que para dezenas de milhares de pessoas se constitui no que eles lembram, tudo o que experienciam, de toda genialidade que entrou ali. Isto é o que forma o seu caráter, dota-os com velocidade e conforto; isto é o que os faz perceber os carros vermelhos como lar e os azuis como estrangeiros, e soma-se ao odor inconfundível de incontáveis detalhes que se agarram ao tecido dos séculos." Então não havia como negar – e isto subitamente retornou à linha principal do pensamento de Ulrich – que a vida mesma amplamente se esgota em realidades triviais ou, para colocá-lo tecnicamente, que o poder do seu coeficiente espiritual é extremamente pequeno. [p. 943-944]
Pode ser que toda linha de especulação que Musil atribui a Ulrich nesta e em outras passagens fosse impensável antes da fotografia.

peças e também a algo mais abrangente – um efeito “abstrato”, que a curadora Mary-Kay Lombino, associa com a ideia de dar “um vazio de plenitude emocional” (uma frase usada pela fotógrafa Uta Barth para descrever seu próprio projeto)⁴⁰. O tratamento magistral de luz alcançado por Höfer é uma chave para esta questão, como reconhece Lombino. Ela acrescenta: “No entanto, Höfer não somente revela essas duas qualidades” – luz e vazio – “em suas redutivas imagens de salas vazias, mínimas, mas também em suas imagens mais barrocas de salas ornamentadas cheias de detalhes e inúmeros objetos idênticos, o que poderia conflitar com a ideia de vazio e colocar um desafio composicional. Höfer supera esse obstáculo enfatizando a simetria e o alinhamento inerente em seus assuntos, criando trabalhos que personificam ambos, abundância e vacuidade” (p. 25). Lombino também sublinha a erradicação da desordem de Höfer “para alcançar uma completa clareza e evocar a tranquilidade” (p. 26). No mesmo sentido, Constance W. Glenn, outra das curadoras, escreveu que o formato quadrado que Höfer acrescentou a seu repertório em 1994 “produziu o efeito de enfatizar a quietude etérea de seus espaços – uma quietude que desafia o peso natural do detalhe arquitetural.”⁴¹

Noções como tranquilidade isolada e quietude etérea estão relacionadas ao efeito de distância, outra característica de sua arte, como podemos ver. E além de todas essas qualidades, há a questão primordial da relação do observador com a imagem fotográfica. Com isso me refiro à questão de até que ponto e em que sentido o espectador é convidado a “entrar” no ambiente representado, ou é impedido de fazê-lo, apesar da clareza da *mise-en-scène*.

O que faz disso uma pergunta complicada de se responder é, em primeiro lugar, que todas as suas imagens estão irrestritamente abertas ao olhar do observador – não há a sensação de coisas escondidas da vista, enquanto que o uso da lente grande angular, a nitidez de foco em toda a superfície, e a pura duração da exposição significam que o espectador está habilitado a ver muito mais e em maior detalhamento do que seria possível se ele ou ela estivesse olhando a própria sala (como eu mesmo já sugeri). E segundo, que os ambientes estão cheios de objetos de uso – mesas, cadeiras, bancos, portas, rampas, luminárias, arquivos de cartões, livros, lances de escada, e por aí vai. Um terceiro fator convidativo é a especificidade histórica de muitos de seus temas, nos quais o espectador reconhece a conotação de um estilo de vida particular: o

39. A reflexão dela aparece em outras palavras também. Ver DIERS, Michael. A physiognomy of public interiors: notes on Candida Höfer's city images. In: **Candida Höfer: Hamburg**. Cologne, 2002, p. 103 e 108.

40. LOMBINO, Mary-Kay. Inner order. In: **Candida Höfer: architecture of absence**, catálogo de exposição. Long Beach, West Palm Beach, Provo, 2005-2007, p. 25. [Futuras referências a páginas deste ensaio estarão entre parêntesis no texto.]

41. GLENN, Constance. Candida Höfer: absence in context. In: *ibidem*, p. 18. [Futuras referências a páginas deste ensaio estarão entre parêntesis no texto.]

mundo social original do museu Mies não é o mesmo do Ca'Dolfín, e não tem muito em comum com o mundo social ou mundos evocados no *Museo Civico Vicenza II*. A esse respeito, as fotografias de Höfer podem parecer oferecer acesso a reinos de experiência desaparecidos. Mesmo assim, eu acho que o espectador sente que é rigorosamente "excluído" (a partir daqui eu vou deixar de usar as aspas) dos ambientes de Höfer, exceto no que diz respeito ao sentido de uma visão operacional em um modo quase totalmente sem corpo. Apesar do fato de que os ambientes reais são em si, evidentemente, lugares que de formas incontáveis são fenomenologicamente ligados a atividades de seres humanos, o espectador de suas fotografias não é levado a responder empaticamente a estas ligações (mais do que num grau mínimo, por assim dizer) – imaginar estar sentado nas cadeiras do Ca'Dolfín ou negociando no amplo piso do Museo Civico ou na Neue Nationalgalerie – mas ao inverso, o espectador é induzido a investigar a imagem em questão com uma mistura de um estado de alerta visual intensificado e um desprendimento corporal explícito. Uma imagem emblemática nesse sentido, quase didática, é *Ballettzentrum Hamburg III* (2001), com sua cadeira funcional comum – da professora de ballet? – isolada no meio de um amplo estúdio de dança. Não é uma cadeira que cativa o observador a aproximar-se ou a sentar-se nela. Mas ao mesmo tempo, esses ambientes atingem por eles mesmos o espectador como inquestionavelmente reais, compreensíveis, pelo menos à primeira vista, enquanto continuidade de seu próprio domínio experimental. (O que estou querendo dizer é que a sensação de exclusão dos espaços nas fotografias de Höfer não está nem perto do sentido radical da "separação"*⁴² que eu associei com o trabalho artístico de Gursky. Nem por isso quero dizer que suas fotografias incitam uma repulsa ao observador como faz o *Tableaux* de Bustamante, ou exploram um ponto de "saturação" como nas imagens de Demand. Talvez elas continuamente encontrem sentido na ênfase de sua "opticalidade", para usar um termo da minha crítica dos anos 1960, que Jeff Wall usou recentemente para suas próprias fotografias.⁴³ Então, quando Lombino sustenta que as imagens de Höfer "revelam somente os traços das atividades que estão incorporados nos detalhes dos trabalhos" (p. 24), tudo depende do que ela quer dizer com "traços" e com "incorporados". Por outro lado, os ambientes individuais são, de fato, como ela sugere, quase sempre tratados como "lugares para encontros culturais e intercâmbios sociais" (p. 24); por outro lado, mesmo

42. *N. do T. Fried usa o termo "severing" (separação) para acentuar a distância, o impedimento entre observador e o espaço representado na fotografia de Gursky em outros momentos do livro.

43. Ver WALL, Jeff. Post-'60s photography and its modernist context: a conversation between Jeff Wall and John Roberts. In: **Selected essays and interviews**, p. 340-341; eu cito as observações de Wall no capítulo 3, n. 41.

44. Cf. Julian Heynen: "Quando as pessoas que pertencem a esses espaços – traços das quais são vistos em todos os lados – não estão presentes nas imagens, então é como se os espectadores entrassem e ocupassem o lugar com seu olhar. Enquanto os outros estão fora, os espectadores se demoram nesse lugar – neste lugar estrangeiro. É um pouco como a situação de um ladrão ou um detetive ou qualquer um que tenha involuntariamente tropeçado no território de outra pessoa.

em uma fotografia como *Museo Civico Vicenza II*, que de certa forma contém a evidência de diferentes intenções (os “significados” e “opiniões” de Musil) – aquelas que entraram na produção das pinturas e dos globos terrestres, aquelas que entraram na primeira construção do edifício, aquelas que entraram no design do museu moderno – não há nada dos rastros de sua estrutura que salte à vista – a evidência material do desgaste, de anos de muito uso, de contínua habitação, alteração e deterioração – encontrados nas primeiras paisagens urbanas de Struth, por exemplo. Isto também depõe contra qualquer outro significado que não seja uma exploração estritamente visual do lugar representado.⁴⁴

O insight em relação às fotografias de Höfer, que citei acima, diz respeito a algo que esbocei no livro “Art and objecthood”, em que chamava a atenção para a importância de uma teoria minimalista/literalista para a prática da disposição de um dado trabalho em um tipo particular de espaço interior. Nas palavras de Morris (citadas por mim):

Pois o espaço da própria sala é um fator estruturante, tanto em sua forma cúbica quanto em termos do tipo de compressão que tamanhos e proporções diferentes de espaços podem provocar sobre os sujeitos e os objetos. [Morris está imaginando o sujeito – o observador – encontrando com um trabalho literalista dentro de um espaço cúbico de uma galeria.] O fato do espaço da sala se tornar tão importante não significa que uma situação ambiental esteja estabelecida. O espaço total é, com sorte, alterado de maneira intencional pela presença do objeto. Isto não é controlado no sentido de ser ordenado por um agrupamento de objetos ou por uma configuração do espaço em torno do espectador. (p. 154)⁴⁵

Na minha interpretação:

O objeto, e não o observador, deve permanecer o centro ou foco da situação, mas a situação em si *pertence* ao espectador – a situação é *dele*. Ou como Morris observou, “eu quero enfatizar que as coisas estão no espaço com o sujeito, ao invés de... [o sujeito] estar no espaço circundado por coisas.” Novamente, não há uma distinção clara ou precisa entre os dois estados: uma pessoa está, afinal, sempre *rodeada* por coisas. Mas, as coisas que são trabalhos/obras de arte literalistas devem de alguma maneira *confrontar* o espectador – deveriam, se poderia quase dizer, ser colocadas não apenas em seu espaço, mas em seu *caminho*... (p. 154, grifos no original)

As razões desconhecidas para a ausência dos outros e seu possível retorno para o lugar ‘deles’ aumentam a percepção do espectador como ‘intruso’” (Venice 2003.

In: **Candida Höfer/Martin Kippenberger/Venedig 2003**, catálogo de exposição. Venice, 2003, p. 92). Novamente, tudo depende do que Heynen quer dizer com traços; a ideia de que o espectador se sente um “intruso” me parece certa. Outro comentador, Michael Diers, compara os interiores de Höfer com aqueles do pintor e desenhista alemão do século dezenove Adolph Menzel, um dos artistas mais empáticos de todos os tempos [A physiognomy of public interiors, p. 110-112].

Eu não concordo. Ver, para essa conexão, FRIED, Michael.

Menzel's realism: art and embodiment in Nineteenth-Century Berlin. Londres e New Haven, 2002. **45.** MORRIS, Robert. Notes on sculpture, part 2. In: **Continuous project altered daily**, p. 16.

45. MORRIS, Robert. Notes on sculpture, part 2. In: **Continuous project altered daily**, p. 16.

Aqui é onde a sala – o interior da galeria – entra como arena ideal para os tipos particulares de enfrentamentos que “Art and objecthood” buscou analisar, enfrentamento no qual, como já foi observado, o objeto literalista é, ele mesmo, substituído pela experiência do sujeito encarnado que está em andamento e é, em princípio, aberta, não somente deste objeto mas também da situação total em que o sujeito encontra a si mesmo em virtude de simplesmente entrar na sala (p. 163). “O conceito de uma sala é, na maioria das vezes clandestinamente, importante para os trabalhos de arte literalistas e sua teoria”, eu observei em uma nota de rodapé. “De fato, ela frequentemente pode ser substituída pela palavra ‘espaço’: diz-se que algo está em meu espaço se está na mesma sala que eu (e se aquilo estiver colocado de uma maneira impossível de não se notar)” (p. 170, n. 14).

Seguindo a mesma linha, ainda que não criticando o minimalismo, Dan Graham escreveu em 1985:

Enquanto a *pop art* da América do Norte do início dos anos 1960 referia-se ao entorno do meio cultural como moldura, o trabalho de arte “Minimalista” de final dos anos 1960 pareceria estar se referindo ao cubo interior da galeria como a derradeira moldura contextual de referência ou suporte para o trabalho. Esta referência era somente composicional; no lugar de uma leitura composicional interna do trabalho, a galeria comporia a estrutura formal do trabalho em relação à estrutura arquitetônica da galeria. Que o trabalho fosse igualado ao seu continente arquitetônico tendia a literalizá-lo; tanto o continente arquitetônico quanto o trabalho por ele contido foram feitos para serem vistos de maneira não ilusionista, neutra e objetivamente factual – quer dizer, simplesmente como matéria. A galeria funciona literalmente como parte da arte.⁴⁶

(Do meu ponto de vista tal declaração, embora verdadeira, deixa de mencionar, sem dúvida porque toma como já dado, a primazia do sujeito da experiência.) As observações de Graham estão destinadas a atingir o leitor informado recordando, não somente “Art and objecthood” mas outro texto também: *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da galeria*, de Brian O’Doherty, um livro curto que consiste em quatro ensaios, cujos três primeiros foram publicados pela primeira vez na Artforum em 1976. A tese de O’Doherty é de que o cubo branco do interior da galeria moderna tem papel fundamental, embora na maior

46. GRAHAM, Dan. My works for magazines pages: “a history of conceptual art” (1985). In: ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (eds.). **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge, 1999, p. 419.

parte ignorado, no desenvolvimento da escultura e pintura modernistas (e inclusive, do minimalismo). “A história do modernismo é intimamente emoldurada por este espaço”, ele escreve logo no início^{*47}:

Ou melhor a história da arte moderna pode ser correlacionada com as mudanças nesse espaço e na maneira como o vemos. Chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o *espaço* em si. (Um clichê atual é elogiar o espaço ao entrar na galeria.) Vem à mente a imagem de um espaço branco ideal que, mais do que qualquer quadro isolado, pode constituir o arquétipo da arte do século XX; ele se clarifica por meio de um processo de inevitabilidade histórica comumente vinculado à arte que contém.”⁴⁸

Dois parágrafos à frente, também são relevantes:

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo do exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas com uma charada artística. Completa-se a transposição modernista da percepção, da vida para os valores formais. Esta, claro, é uma das doenças fatais do modernismo.

Sem sombras, branco, limpo, artificial – o recinto é consagrado à tecnologia da estética. Montam-se, penduram-se, espalham-se obras de arte para estudo. Suas superfícies imaculadas são intocadas pelo tempo e suas vicissitudes. A arte existe numa espécie de eternidade de exposição e, embora haja muitos “períodos” (último Modernismo⁴⁹), não existe o tempo. Essa eternidade dá a galeria uma condição de limbo; é preciso já ter morrido para estar lá. Certamente a presença daquela estranha peça de mobília, seu próprio corpo, parece supérflua, uma intromissão. O recinto suscita o pensamento de que, enquanto olhos e mentes são bem-vindos, corpos que ocupam espaço não o são – ou são tolerados somente como manequins cinestésicos para estudo futuro. Este paradoxo cartesiano é reforçado por um dos ícones da nossa cultura visual: a foto da exposição, *sans*⁵⁰ pessoas. Nele, enfim, se elimina

47. N. do T. As citações do livro **No interior do cubo branco**, de Brian O'Doherty, foram retiradas da edição brasileira, traduzida por Carlos Mendes Rosa.

48. O'DOHERTY, Brian. **Inside the white cube: the ideology of the gallery space**, edição expandida. Berkeley, Los Angeles, Londres, 1999, p. 14. [Futuras referências a páginas deste livro estarão entre parêntesis no texto.]

49. N. do T. “O último modernismo é o período final do modernismo; termina com a morte de Pollock” [sic].

50. N. do T. Sem (em francês no original).

o espectador, a própria pessoa. Você está lá sem estar lá – um dos maiores préstimos concedidos à arte por sua antiga adversária, a fotografia. A foto da exposição é uma metáfora do recinto da galeria. Consuma-se nela um ideal com tanta intensidade quanto numa pintura de Salão dos anos 1830. (p. 15)

Talvez já esteja claro para onde tende meu argumento. Eu sugiro que um ponto fundamental de referência para as fotografias de interiores de Höfer, ela esteja ou não consciente disso, é o espaço moderno da galeria, ao qual suas imagens aludem e criticam em vários aspectos específicos. Quanto a essa alusão há, não somente o vazio desses ambientes e a claridade transcendente com a qual eles são representados, mas também aquilo que Glenn descreve como: “seu manuseamento sutil, mas ricamente matizado da cor, caracterizado por um uso cativante da gama de *branco*” (p. 19, grifos meus). Como Glenn apropriadamente observa:

[Höfer] escolhe deixar que o branco defina a maior parte de suas composições, dos mais sutis contrastes que iluminam detalhes arquitetônicos ou refinando a percepção do espaço, aos motivos destacados pelas formas repetidas, como as fileiras e mais fileiras de mesas de leitura impecáveis da biblioteca. Olhe atentamente as imagens como um todo. O efeito irresistível está na sua tonalidade pálida, impregnada de luz. Em uma porção – que geralmente ocupa ligeiramente mais ou menos metade da composição – o branco domina, equilibrado pela escuridão da área em contraste, que normalmente é iluminada por reflexo. (p. 19)

As observações de Glenn se encaixam perfeitamente nas fotografias de Höfer que eu vi, assim como a outras tantas, mais antigas ou mais recentes, como em *DHFK Leipzig IV* (1991), *Schindler House Los Angeles VII* (2000), e a espetacular *Ca'Rezzonico Venezia I* (2003), três imagens de tipos de interiores muito diferentes, que não obstante pertencem a uma singular sensibilidade colorística.

Não há dúvida de que a predileção de Höfer por ambientes brancos (e luz branca) tem uma raiz temperamental. A verdade é que a tonalidade forte do branco em sua arte remonta à brancura imaculada da galeria modernista, assim como aquilo que pode ser chamado do sem-vestígio⁵¹ dos seus interiores (note as superfícies “desencardidas” dos trabalhos modernistas que O'Doherty caracterizou de “intocadas pelo tempo e suas vicissitudes”). Quanto à crítica, há

51. N. do T. Do inglês *tracelessness*: sem traço, rastro ou vestígio.

outras características evidentes nas fotografias de Höfer. Por um lado, os próprios ambientes não estão literalmente descaracterizados mas, mais frequentemente do que não, são muito detalhados e ricamente articulados; por outro lado, as janelas não estão vedadas para que o mundo exterior não possa entrar, em vez disso são fontes cruciais e características da brilhante iluminação; e por último, a ênfase nas suas fotografias está só ocasionalmente nas paredes, que na maioria das imagens estão subordinadas aos pisos, tetos, iluminação e aos vários objetos como mesas, cadeiras, estantes, espelhos, janelas, luminárias, estátuas, e similares. De um modo geral, a “intemporalidade” – também a “não lugaridade”⁵² – do espaço da galeria moderna é contradito pela especificidade histórica e geográfica dos seus lugares diversos e cuidadosamente escolhidos.

Uma outra questão concerne o status do expectador, e aqui, precisamente com respeito ao minimalismo, a insistência de O’Doherty de que a galeria modernista é hostil ao sujeito incorporado sofre certa modificação. Em suas palavras:

No final dos anos 60 e 70, Olho e Espectador [o último sendo um vestígio ou fantasma do sujeito totalmente incorporado] negociam algumas transações. Os objetos por mais diminutos, sempre provocaram percepções não só visuais. Embora o que estivesse lá se revelasse instantaneamente para o olho, era preciso verificar melhor: não fosse assim, qual o sentido da tridimensionalidade?

Aqui há dois tipos de período de tempo: o olho apreendia o objeto de uma só vez, como na pintura, e depois o corpo o levava ao redor do objeto. Isso estimulava um *feedback* entre a expectativa confirmada (verificação) e a sensação corporal subliminar até então. Olho e Espectador não estavam unidos, mas cooperavam neste momento. O Olho bem acurado recebia algumas informações residuais de seu corpo abandonado (a cinestesia da gravidade, do movimento, etc.) Os outros sentidos do Espectador, sempre em estado bruto, eram impregnados com algumas percepções precisas do Olho. O Olho comandava o movimento do corpo para lhe dar informações – o corpo torna-se um coletor de dados. Há um tráfego intenso nos dois sentidos dessa rodovia sensorial – entre a sensação conceituada e o conceito efetivado. Nessa aproximação instável encontra-se a origem dos cenários de percepção, *performance* e *Body Art*. (p. 50-52)⁵³.

52. “Existe uma inquietação peculiar em olhar trabalhos de arte que tentam estabelecer território mas não lugar no contexto da galeria moderna sem lugar” (ibidem, p. 27). (N. do T. do inglês *placelessness*: entendido aqui como não lugar, ou um lugar que é geral, sem identidade, que tenta ser neutro, seria da neutralidade da galeria moderna.)

53. N. do T. Cf. tradução de **No interior do cubo branco**, op. cit., p. 55.

Michael Fried

Thomas Demand e suas alegorias da intenção; "exclusão" em Candida Höfer, Hiroshi Sugimoto, e Thomas Struth

Eu tenho reservas quanto a isto como uma paráfrase do projeto minimalista/literalista (da noção de "controle", os dois tipos de tempo, o corpo que "carrega" o olho), assim como eu não compartilho a visão de O'Doherty de que na pintura modernista antes do minimalismo, o corpo era visto com "supérfluo, um intruso" (toda a distinção que percorre o livro entre o Olho e o Espectador me parece forçada, assim como o argumento de que "é preciso ter morrido" para estar no espaço da galeria modernista). No entanto, O'Doherty e eu concordamos que o minimalismo dirigia-se à experiência corporal de uma nova maneira, e aqui a diferença entre a sala minimalista/literalista (como discutido em "Art and objecthood") e os interiores de Höfer, com a sua calculada exclusão do espectador, é de fato intensa. A ubiquidade dos reflexos nas imagens de Höfer, talvez mais dramaticamente exemplificada por *DHFK Leipzig IV* com seu superpolido piso de ginásio refletindo o brilho vindo das fileiras de janelas através das quais a luz inunda o vasto ambiente (aqui também o brilho joga contra a verdadeira entrada de luz natural que chega do canto superior direito até o canto inferior esquerdo), também trabalha contra a ideia minimalista ainda mais fortemente que contra a modernista, pela simples razão de que o piso como tal – assim como o solo dos movimentos do espectador corporificado e um importante contexto para a localização de objetos individuais – desempenha um papel mais enfático no minimalismo do que no modernismo (basta imaginar tentar se resolver com uma das peças quadradas de metal de Carl Andre instalada naquele piso de ginásio). Assim também faz a frequente escolha de Höfer por pontos de vista elevados, que distancia-se radicalmente daquele de qualquer observador possível que pudesse entrar a pé no verdadeiro ambiente.

Uma última característica do relato sumário de O'Doherty sobre o espaço da galeria modernista merece atenção: sua reivindicação de que a "foto da exposição, *sans* pessoas," captura algo da essência da experiência da ida à galeria modernista. "Aqui ao menos o espectador, ele mesmo, é eliminado" – completamente, ele parece dizer. Obviamente eu penso que isto é exagerado como uma caracterização da experiência modernista, mas o que as observações de O'Doherty sugerem de forma interessante – e nisto, também, eu concordo com ele – é que através da tomada da exposição, a fotografia efetivamente exclui o espectador da cena representada. ("Você está lá, sem estar," como ele coloca). Neste sentido, a fotografia de exposição como descrita por O'Doherty anteci-

54. Os ensaios de O'Doherty são citados em relação ao "Art and objecthood" de Mark Linder, como segue: "Ao construir seu argumento [em 'Art and objecthood'] em torno de uma oposição entre as palavras 'espaço' e 'quarto', o próprio Fried 'deixa de notar' o relacionamento dialético e histórico entre a ascensão do 'objeto' de arte e a galeria de arte moderna e o museu de arte: quer dizer, um gênero específico de arquitetura que Brian O'Doherty alegorizou posteriormente como 'o cubo branco'. Somente com a emergência da galeria de arte com paredes brancas, esvaziada, com pé direito alto como um tipo comum de 'quarto' a pintura e a escultura modernistas poderiam manter o mito da autonomia" (**Nothing less than literal: architecture after minimalism**. Cambridge e Londres, 2004, p. 125). A reivindicação maior de Linder, que me parece correta, é que meus escritos sobre modernismo quase sem exceção reprimem o pensamento sobre arquitetura, que implicitamente desempenha um papel negativo (i.e. "teatral") na minha crítica.

pa a estética, estritamente visual, das fotos de ambientes de Höfer que excluem o espectador; embora naturalmente, ela vá infinitamente além, até mesmo da fotografia de exposição mais artificiosa, na exploração de seu rico e variado motivo principal.⁵⁴

* * *

55. Isso é dito por Sugimoto em **Contacts Hiroshi**

Sugimoto (2000), um filme curta-metragem de Jean-Pierre Krief [tradução minha da tradução francesa das observações de Sugimoto de Rose-Marie Makino Fayolle]. Em um artigo de 1997, Monty DiPietro escreve: "Para conseguir o efeito de mar peirento em *Norht Atlantic Ocean, Cape Town Island* (1996)", um trabalho então em exposição na Galeria Koyanagi na faixa Ginza em Tokio, "Sugimoto arrastou sua câmera norte-americana Durdof and Sons com gabinete de madeira para Newfoundland, montada em um tripé francês, com lentes Carl Zeiss de rosca, carregada com uma folha de filme 8x10 de Kodak Plus-X iso 125 e então colocou um filtro de média densidade no aparato difícil de manejar para reduzir a sensibilidade do filme bem abaixo de um iso. 'É como a velocidade de um filme do século XIX, quando a fotografia foi inventada', ele explica. Quando ele estava satisfeito com a luz e a composição ele acionou o disparador e esperou uma hora e meia para a paisagem marinha se queimar no filme" (**Hiroshi Sugimoto at the Koyanagi Gallery**. Disponível em: <<http://www.assemblylanguage.com/reviews/Sugimoto.html>>).

56. **Contacts Sugimoto**. Lê-se em francês: "Dès que l'on commence à entrer dans les détails de l'eau, on s'y noie".

Há espaço neste capítulo para somente algumas breves observações sobre quatro corpos de trabalho – as "Seascapes" em preto e branco de Sugimoto, que ele começa a fazer em 1980 e que hoje já ultrapassam as centenas; as fotografias da série "Paradise" de Struth das florestas e selvas, produzidas entre 1998 e 2001; e dois livros fotográficos de animais em zoológicos, *The Animals* (1969), de Winogrand, e *Zoologische Gärten* (1993), de Höfer, que quase exigem ser comparados uns aos outros.

Sobre a primeira das "Seascapes" de Sugimoto, uma fotografia do mar do Caribe feita na Jamaica em 1980, o artista explicou que estava num penhasco acima do mar, "não muito alto, provavelmente uns 10 metros mais ou menos acima do nível do mar. O lugar era prático para uma observação do oceano: nenhum barco, ou iate, ou navio, somente a água e o céu. Aquilo era o que eu queria. Eu decidi manter sempre a mesma composição, com a linha do horizonte como um centro fixo; metade céu, metade água, nada mais."⁵⁵ Para tanto ele fez uma marca no visor da sua câmera para determinar a correta posição da linha do horizonte para todas as fotografias subsequentes. O que significou que todas as "Seascapes" têm a mesma estrutura interna extremamente simples, apesar de também diferirem consideravelmente umas das outras dependendo das condições de luz e clima, e do estado preciso da água. Na verdade, há fotografias nas quais a linha do horizonte está invisível por causa de neblina ou garoa, mas nestes casos Sugimoto parece ter calculado onde ela estaria, com isto manteve rigorosamente a sua fórmula. Quando alguém encontra uma única "Seascape" numa galeria ou museu, esta pessoa é invariavelmente atingida por sua grandiosidade tranquila. Para o próprio Sugimoto, as imagens quase idênticas compõem uma série vasta e aberta, e ele prefere pensar no observador como sendo convidado a comparar umas com as outras, em quantidade, para notar de uma vez pequenas diferenças – olhando atentamente para cada imagem individualmente ao ponto de afogar-se nelas – e assim tornar-se

progressivamente mais consciente do que todas elas têm em comum.⁵⁶

Outra maneira que Sugimoto tem de falar de “Seascapes” como um grupo é em termos de uma viagem imaginária no tempo. Em “Seascapes” ele disse, “não há a presença humana. Porque eu tento representar o estado pré-humano da paisagem. É como se eu fosse o primeiro humano a aparecer neste planeta que é a terra. Este primeiro humano que seria eu olha em torno e descobre sua primeira paisagem, uma paisagem marinha. Feita somente de ar e água. É por isso que não há traço humano.”⁵⁷ A noção desta falta de rasto ou vestígio^{*58} relembra tanto as reconstruções de Demand (que carregam apenas os traços de sua manufatura) e os ambientes de Höfer (que, embora sejam “históricos”, são também imaculados), enquanto o tema da condição pré-humana é muito sugestivo com respeito à teatralidade – como se as “Seascapes” fossem imaginadas por Sugimoto como representações de tantas cenas elementares quase idênticas que nunca tivessem sido previamente observadas por olhos humanos; na verdade como se, alterando ligeiramente o pensamento de Sugimoto, os “originais” destas cenas tivessem sido vistos apenas pela câmera, não pelo próprio Sugimoto, antes de serem disponibilizadas como representação por meio de suas fotografias.

Ambas observações, de Sugimoto e minha emenda, são claramente ficções, mas há outro sentido, ainda mais fundamental, no qual o espectador, e talvez também o fotógrafo, são excluídos de “Seascapes”. Isso começa a emergir se se considera a relação das imagens individuais com seus títulos, que em todos os casos consiste simplesmente nos nomes dos mares que representam e do lugar de onde foi tirada a fotografia. Para citar três trabalhos mais representativos nesta série: *Sea of Japan*, *Rebun Island* (1996); *North Atlantic Ocean* (1996); e *Black Sea*, *Ozuluze* (1991). O que é obviamente impressionante sobre estas é que as cenas nas fotografias são mais ou menos idênticas; mais precisamente, que as diferenças entre elas como podem ser percebidas (e como ressaltado antes, Sugimoto encoraja o discernimento das diferenças) não têm qualquer influência sobre a questão de sua localização. Topograficamente não há diferença nenhuma entre uma “Seascape” e outra: o que acontece por causa da decisão de Sugimoto de buscar sempre o mesmo motivo elementar ao longo de toda a série e de enquadrar sempre de forma idêntica. Com isso, os títulos asseguram ao observador algo que não pode ser visto – que as “Seascapes” foram fotografadas em diferentes lugares. Mais precisamente, os títulos anunciam que o

57. *Contacts Sugimoto.*

58. * N. do T. Do inglês *tracelessness*: sem sinal de rasto ou traço humano.

fotógrafo teve que viajar para diferentes partes do mundo e montar o seu equipamento desajeitado e fora de moda sobre uma ou outra linha costeira a fim de tirar suas fotos. E isto é crucial para se compreender que Sugimoto não fez tudo isso para mostrar ao observador como estes lugares em questão parecem ser (ninguém consegue reconhecer os lugares pelas fotografias ou vice-versa) mas o fez para que o espectador perceba que o fotógrafo *não* tirou fotografias de como as paisagens se parecem, entendendo assim que este não é um tipo curioso de falha mas sim um projeto deliberado e ontologicamente ambicioso. Em outras palavras, apesar das aparências, as “Seascapes” não são vistas – o que fica mais claro nas imagens tiradas à noite, que estão entre as mais interessantes da série.*

* * *

*No capítulo 1 deste livro eu discuti várias passagens sobre o voyeurismo em *The temple of dawn*, de Yukio Mishima, e na conclusão vou discutir *After “Spring Snow” by Yukio Mishima*, de Jeff Wall, uma fotografia baseada em um episódio do primeiro romance da tetralogia. Aqui, no entanto, eu quero citar uma longa passagem do capítulo de abertura de *The decay of the angel*, que leva a tetralogia *The sea of fertility* para um fechamento:

O mar, um mar sem nome, o Mediterrâneo, o mar do Japão, a baía de Suruga aqui diante dele; uma rica, sem nome, absoluta anarquia, capturada após uma grande luta como algo chamado “mar”, de fato rejeitando um nome.

Enquanto o céu anuviava, o mar caiu numa contemplação aborrecida, cravejado de finos pontos de rouxinóis coloridos. Ele se eriçou com ondas-espinho, como um ramo de rosas. Nos próprios espinhos havia a evidência de um tornar-se suave. Os espinhos do mar eram suaves.

Três e dez. Não havia navios à vista.

Muito estranho. Todo o vasto espaço estava abandonado.

Não haviam nem asas de gaivotas.

Então um navio fantasma surgiu e desapareceu a oeste.

A Península de Izu estava envolta em neblina. Por um tempo ela deixou de ser a Península Izu. Ela era o fantasma de uma península perdida. Então ela desapareceu inteiramente. E havia se tornado uma ficção num mapa. Tanto navios como a península pertenciam à “absurdidade da existência”.

Eles apareciam e desapareciam. Como eles diferem?

Se o visível era a soma de ser, então o mar, enquanto não estivesse perdido na névoa, existia ali. Ele estava sinceramente pronto para existir.

Um simples navio mudou tudo.

Toda a composição mudou. Com um rasgo em todo o padrão da existência, um navio foi recebido pelo horizonte. Uma abdicação foi assinada. Todo um universo foi jogado fora. Um navio apareceu, para descartar o universo que havia guardado sua ausência.

Múltiplas mudanças nas cores do mar, momento a momento. Mudanças nas nuvens. E a aparição de um navio. O que estava acontecendo? O que estavam [sic.] acontecendo?

Cada instante trouxe-os, mais momentoso que a explosão do Krakatoa. Apenas ninguém notou. Nós estamos muito acostumados com a absurdidade da existência. A perda de um universo não vale a pena de ser levada seriamente. Acontecimentos são os sinais de contínua reconstrução, reorganização. Sinais de um sino distante. Um navio aparece e dispara o sino a tocar. Em um instante o som faz com que tudo seja seu. No mar eles são incessantes, o sino está tocando eternamente.

Um ser.

Ele não precisa ser um navio. Uma simples laranja amarga, aparecendo ninguém sabe quando. É suficiente para disparar o toque do sino.

Três e trinta da tarde. Uma simples laranja amarga representou estar na baía de Suruga. (Yukio Mishima, *The decay of the angel*, trad. Edward G. Seidensticker [1971; New York, 1974], p. 8-10)

Nas "Seascapes" de Sugimoto, é claro, não há navios, nem laranja amarga, nunca. Mesmo assim, da perspectiva da passagem acima citada, os mares de Sugimoto, na sua "igualdade" – na sua resistência à identidade, tematizada, como sugeri, pelos seus títulos (ou ainda, pela "falha" dos títulos em capturar qualquer qualidade intrínseca nas imagens como tais) – podem ser consideradas como muitas imagens da mesma "rica, sem nome, absoluta anarquia, capturada após uma grande luta como algo chamado 'mar', de fato rejeitando um nome". Quanto ao visível como a 'soma de ser', uma questão pode surgir, senão são as fotografias de Sugimoto que conferem ser a estes mares, na medida em que estes são tomados como terem sido "visíveis" somente para o olho da câmera. De qualquer forma, uma certa concordância entre o texto de Mishima e as fotografias de Sugimoto parece nada menos que surpreendente.

Meus agradecimentos a Walter Benn Michaels por me ajudar a pensar sobre os aspectos da exclusão do espectador nas "Seascapes" de Sugimoto.

59. Vinte e cinco dessas fotos foram reunidas em STRUTH, Thomas. **New pictures from Paradise**. Munich, 2002.

60. MASSUDA, Rei. A place for looking: the photographs by Thomas Struth. In: **Thomas Struth: my portrait**, catálogo de exposição. Tokyo e Kyoto, 2000, s/p.

61. BIRNBAUM, Daniel. Paradise reframed. In: **Artforum**, vol. 40, maio 2002, p. 149.

62. REUST, Hans Rudolf. A thousand words: Thomas Struth talks about his "Paradise" Series. In: *ibidem*, p. 151. [Futuras referências a páginas deste artigo estarão entre parêntesis no texto.] Reust comenta: "Confrontado com uma imagem reticente de uma folhagem indiferenciada, o pensamento do espectador só pode se voltar para dentro. Nestas fotografias, Struth encontra os limites de uma fotografia não discursiva que desenfatiza seu objeto específico através do motivo" (*ibidem*).

63. *N. do T. No original: *self*.

64. WINOGRAND, Garry. **The animals**. Nova Iorque, 2004 [1969] (Posfácio de John Szarkowski).

Quanto a série "Paradise" de Struth, feita entre 1998 e 2001 em florestas e selvas na China, Japão, Austrália, Brasil, e na Bavária Alemã, nada demonstra mais surpreendentemente o apelo da recente fotografia artística à estratégia da exclusão do que essas grandes e desconcertantes imagens, quase todas elas parecem ter como seu objetivo o confronto do observador com cenas de impenetrável exuberância, densidade, complexidade, não diferenciação.⁵⁹ Surpreendentemente, porque ao longo de sua carreira Struth tem sido o mais empático dos fotógrafos contemporâneos (como demonstram tanto os retratos de família como as paisagens urbanas), o que sugere que as fotografias de "Paradise" representam uma tentativa deliberada de ir contra sua tendência natural no interesse em trazer uma relação diferente, resolutamente não empática entre a imagem e o observador. Em geral, comentadores entenderam que eles estavam sendo postos para fora dessas imagens, mas o que não foi reconhecido é o amplo contexto artístico no qual a exclusão tem emergido como um importante *tropo* para a ambiciosa fotografia artística. Por exemplo, Rei Masuda escreve: "Pode ser possível identificar espaço para o pensamento se realmente quisermos, mas, face à esmagadora existência das plantas, somos levados a sentir que estas intenções podem esperar."⁶⁰ E Daniel Birnbaum: "Struth originalmente viu estas densas texturas como um texto ilegível, tão impossível de alcançar como escrita caligráfica para um ocidental destreinado. Portanto uma zona de fenômeno natural aparece além das antinomias da subjetividade, um reino de experiências cruas, mas não inteiramente de alienígenas, do mundo das árvores e plantas e de flores esplêndidas. Pura visibilidade, a carne do mundo, coisas coloridas ao sol."⁶¹ O próprio Struth disse que as fotografias "contêm uma abundância de informações delicadamente ramificadas, que torna quase impossível, especialmente em grandes formatos, isolar formas singulares. Alguém pode passar muito tempo em frente destas imagens e permanecer incapaz de saber como lidar com elas".⁶² O entendimento do próprio Struth de seu projeto é caracteristicamente "espiritual" – as imagens em sua visão "ênfatisam o eu"⁶³ e fornecem ocasiões para meditação e diálogo interno (p. 151). Sem dúvida, isto é verdade, mas sua significância artística mais profunda reside mais além, no espaço carregado entre a fotografia e o observador.

Finalmente, é instrutivo comparar dois delicados livros de fotografias de animais em zoológicos, *The animals*, de Winogrand (1969)⁶⁴ e *Zoologische Gärten*, de Höfer (1993)⁶⁵ – instrutivos porque o contraste entre os respectivos grupos de imagens é gritante, e também porque este contraste pertence à mudança da estética da fotografia de rua em preto e branco, que por volta de 1969 entra numa fase crítica, para uma atitude mais austera e deliberada conectada aos efeitos de exclusão que eu venho examinando neste capítulo (de fato, as fotografias de zoológico de Höfer dificilmente podem ser qualificadas como fotografias de rua em qualquer sentido). Ao invés das inesperadas e frequentemente bem-humoradas justaposições de observadores e animais de Winogrand, com seus primeiros planos inclinados que sugerem seu próprio movimento impulsivo através da cena, e a impressão geral que suas fotografias transmitem de terem sido tiradas nesse movimento^{*66}, e na maior parte em *close-up* (se não dos animais, pelo menos das pessoas olhando para eles), as fotografias coloridas em grande formato de Höfer são toda frieza, distância, separação, como se registrassem tão neutro quanto possível o simples fato que animais no zoológico habitam um mundo diferente daquele dos visitantes humanos, ainda que também seja verdade que o mundo dos animais como pode ser visto nestas fotografias não é natural mas produzido pelo homem – uma construção artificial desenhada tanto para fornecer aos animais um ambiente adequado como para permitir que os visitantes humanos olhem para os animais a partir de um distanciamento de suas vidas encarceradas. É um mundo de “aparências”^{*67}, em outras palavras. O contraste pode ser resumido pela foto de Winogrand de um garoto prestes a colocar um amendoim na extremidade da tromba de um elefante que espera e pela foto *Zoologische Garten Amsterdam II* de Höfer, uma fotografia colorida de dois elefantes caminhando em direções opostas numa área parcialmente cercada, que também tem o que parecem ser “dentes” antitanque dispostos em anéis concêntricos no perímetro interno. Como é o caso em quase todas as fotografias de interiores de Höfer, em nenhum lugar de *Zoologische Gärten* há um ser humano à vista.

65. HÖFER, Candida, *Zoologische Gärten*. Munich, 1993.

66. *N. do T. No original, a expressão usada é *take on the fly*, que significa que as fotos foram tiradas durante o movimento, sem que uma cena fosse antecipadamente estudada e preparada, como se o fotógrafo fosse tirando as fotos seguidamente enquanto caminhava pelo zoológico.

67. *N. do T. A expressão usada aqui é *to-be-seeness*, numa tradução literal seria a característica de ser aparência.



PARTIAL
TRVTH

Liliane Benetti*

“Ficção corrói fato”: uma introdução aos escritos de Bruce Nauman¹

Escritos de artista

Tradução

“Fiction erodes fact”:

an introduction on Bruce Nauman's writings

palavras-chave:
escritos de artista;
arte contemporânea;
Bruce Nauman

Inicia-se uma nova seção na Ars dedicada aos escritos de artista com cinco textos de Bruce Nauman, traduzidos no âmbito de uma pesquisa acadêmica sobre a obra do artista. A escrita de Nauman é intrínseca à produção e, em lugar de explicá-la, reforça seus aspectos ambíguos. As palavras, escritas ou faladas, compartilham a mesma natureza dos demais materiais empregados nos trabalhos, isto é, são tratadas como matérias-primas sob inspeção.

keywords:
artists' writings;
contemporary art;
Bruce Nauman

This new section of Ars is dedicated to artists' writings and presents five of Bruce Nauman's writings, translated to Portuguese in the scope of a thesis research on Nauman's body of works. Nauman's writing is intrinsic to his production and, instead of explaining it, reinforces its ambiguous aspects. The words, written or spoken, share the same nature of the other materials he employs in his works, that is, they are treated as raw materials under inspection.

1. A tradução dos textos de Bruce Nauman vincula-se à pesquisa para a tese **Ângulos de uma caminhada lenta:** exercícios de contenção, reiteração e saturação na obra de Bruce Nauman [Cf. BENETTI, Liliane. **Ângulos de uma caminhada lenta:** exercícios de contenção, reiteração e saturação na obra de Bruce Nauman. 2013. 496p. Tese (Doutorado em História, Teoria e Crítica de Arte) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-18112013-163120/pt-br.php>>].

Bruce Nauman,
Partial Truth, 1997

Ainda que pertença a uma geração de artistas norte-americanos conhecida por articular teoria e prática em escritos que buscavam intervir diretamente no debate sobre a arte, Bruce Nauman não atribui a seus textos um estatuto diverso dos demais trabalhos produzidos nas quase cinco décadas de projeção pública de sua obra. Desde meados de 1960, as palavras aparecem em desenhos, gravuras, esculturas, performances, instalações audiovisuais e peças sonoras, de modo que os textos, elaborados tanto para a leitura quanto para a audição, são constitutivos dos trabalhos sem jamais explicá-los ou precedê-los.

Com a mesma desenvoltura e rigor analítico como lida com os demais materiais, Nauman testa as palavras no espaço do papel e no espaço físico. Desfaz e refaz um texto originalmente concebido para uma situação e o reedita num contexto diverso, ponderando as especificidades da nova circunstância: "a maioria dos textos, tanto os longos quanto os muito curtos, é resultado de muita edição. Muita escrita condensada. Penso neles mais como poesia do que literatura"². O viés explicativo e eminentemente funcional da linguagem interessa-lhe menos do que a falha e a ineficácia das palavras, uma vez que "o ponto onde a linguagem deixa de funcionar como uma ferramenta útil para a comunicação é o mesmo limite onde poesia e arte ocorrem"³. Diante do erro, do lapso, da dificuldade de compreensão imediata, "você se vê forçado a estar ciente dos sons e das partes poéticas das palavras"⁴.

Nauman busca embaçar a nitidez dos sentidos exigida dos processos comunicativos competentes, mas não da arte. Para atingir a opacidade pretendida, desencana as palavras dos contextos habituais de uso, realça entonações inadequadas ao significado ou à utilização cotidiana de um termo ou então infiltra nos discursos elementos ardilosos de disrupção, injetando metodicamente doses precisas de gracejos, sarcasmo ou crueldade que corroem qualquer hábito cristalizado. O desafio é manter, a um só tempo, coesão e ambiguidade. São recorrentes os jogos linguísticos simples como a inversão das palavras nas frases ou das frases no discurso; o uso de palavras de duplo sentido entrecortando textos aparentemente sóbrios com conteúdo sexual e escatológico; a elaboração de aliteraões, trocadilhos, palíndromos e anagramas. A função sintática dos termos empregados é frequentemente ambígua, às vezes sendo difícil decidir quanto ao tempo verbal de algumas frases. Nauman toma as palavras com a avidez com que inspeciona qualquer material, como se fosse possível virá-las do avesso como moldes de fibra de vidro, ou torcê-las como um pedaço de feltro, ou apagá-las com maquiagem de tinta colorida, ou curvá-las como a uma barra de ferro, ou atirá-las numa quina de parede como fez com seu próprio

2. Entrevista concedida a Joan Simon, em 2004. Cf. SIMON, Joan. *Hear Here: Interview with Bruce Nauman*. **Frieze Magazine** n. 86, Londres, out. 2004).

3. Bruce Nauman em entrevista a Christopher Cordes, em 1989, transcrita no livro editado por Janet Kraynak, **Please pay attention please: Bruce Nauman's words, writings and interviews** (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2005, p. 354).

4. KRAYNAK, Janet (Ed.). *Loc. cit.*

corpo. Com a mesma pertinácia e minúcia com as quais examina os parques recursos à mão num ateliê quase vazio, Nauman detecta e extrai o potencial desconforto ou a incivildade que subjaz no uso trivial de frases-feitas ou de certos vícios de linguagem banalizados no dia a dia. O resultado, por vezes, tem qualidade literária inegável e carga emocional desconcertante.

Entre 1965 e 1975, a produção textual do artista foi intensa e variada, uma escrita deliberadamente fragmentada e desconexa, orientada por procedimentos de permutação e rearranjo de excertos ligeiramente conflitantes ou de todo contraditórios. São recorrentes as frases descritivas em tom neutro, aludindo às proposições da lógica ou aos enunciados de problemas matemáticos, que, pouco a pouco, vão se deixando permear por expressões destoantes, produzindo incongruências pontuais ou disparates significativos. Muitos dos textos dessa fase foram literalmente concebidos por justaposição: Nauman recortava e organizava os trechos previamente escritos à máquina e então os reunia em espécies de colagens. Certa vez, com humor particular, declarou que esses escritos se assemelham a um punhado de biscoitos da sorte em uma mesa de jantar, mensagens que, à primeira vista, parecem incoerentes, mas que no conjunto contam sua própria história⁵. O fato é que alguns textos foram pensados para acompanhar suas primeiras instalações, como é o caso de *The Consummate Mask of Rock*, aqui traduzido. Em vez de acelerar a imersão nos espaços, os textos tendiam a ser obstáculos para o suposto imediatismo da experiência física a que pudessem convocar. Nauman buscava uma relação disjuntiva entre os textos e os elementos físicos dos trabalhos, uma espécie de lugar intermediário, física e linguisticamente engendrado. Para tanto, textos e ambientes procediam como informações enviesadas umas em relação às outras, nem corroborantes nem contraditórias, comportando-se como “linhas de enviesamento ou distorção: nunca se encontram e não são paralelas no espaço, mas podem estar muito próximas ou muito distantes”⁶.

A partir da década de 1980, os textos tornaram-se mais simples, curtos, repetitivos circulares, adequando-se às videoinstalações e aos trabalhos sonoros que passou a produzir com frequência. Trata-se de uma linguagem tão crua que chega a ser rude: frases curtas, estrutura direta, sem volteios retóricos ou loquacidade fora do lugar. Sujeito, verbo, complemento. Ou só verbos e conectivos. Ou apenas uma sentença, uma palavra, um fonema repetidos à exaustão, como a desgastar seu sentido. Tais procedimentos de simplificação, redução e saturação por reiteração de elementos mínimos são parte da própria operação dos trabalhos ao longo dos anos: “trata-se, quase sempre, do resultado obtido após ter tentado de tudo; este é o modo

5. BRUGGEN, Coosje van.
Bruce Nauman. Nova
York: Rizzoli International
Publications, 1988, p. 195.

6. Trecho de “Appendix”,
traduzido a seguir.

como trabalho. Tenho alguma ideia, envolvo-me em todas as maneiras de executá-la, depois tento resgatá-la, torná-la mais simples, mais direta”⁷.

Os cinco textos traduzidos a seguir são heterogêneos, cada qual pensando para circunstâncias diferentes. O texto *You may not want to be here* foi extraído de *First Poem Piece* [Peça Primeiro Poema (1968)], uma escultura de chão feita em metal, em cuja face superior o poema foi esquematicamente inscrito em dezoito linhas horizontais e sete colunas⁸. *Appendix* (1972) é uma espécie de anotação sem uma finalidade específica⁹. A leitura de *Body Pressure* (1974) é, em si mesma, uma performance mental¹⁰. *Pete and Repeat* é parte da videoinstalação *Clown Torture* [Tortura do palhaço (1987)] e traz uma piada circular inescapável a ser contada por um palhaço, cada vez mais aflito e extenuado pela repetição infundável do ciclo¹¹.

O texto cuja experiência é mais difícil de transmitir nas próximas páginas é *The Consummate Mask of Rock*, concebido para acompanhar uma instalação homônima¹². Em 1975, Nauman organizou meticulosamente dezesseis cubos de arenito de dois tamanhos diferentes no chão de uma galeria, distribuindo-os em oito pares iguais, um bloco de cada par sutilmente maior do que o outro. Críticas da época mencionam que, tal como estavam dispostos, cada um na diagonal de seu par, todos ajustados em ângulos idênticos, os blocos induziam uma ligeira distorção perspectiva: “o chão não mais parecia ser plano e, quando alguém se movia ao redor, o espaço parecia torcido. O espaço calmo e clássico da galeria contrastava com a presença rigorosa, escultural das pedras, sua textura áspera e cortes afiados”¹³. Esse contraste reforçava as percepções incongruentes do espaço e também a importância do ajuste das escalas para o artista. Pequenas em relação ao corpo humano, as pedras decerto pareciam mais austeras e reduzidas na galeria espaçosa em que estavam. Tal discrepância talvez pudesse causar a impressão de que os blocos tivessem peso e densidade maiores do que de fato tinham, provocando a sensação descrita no depoimento acima, a de um ligeiro enviesamento do chão, como se o peso presumido das pedras pudesse afundar levemente aquela superfície.

O texto que acompanhava a instalação, por sua vez, construía por si mesmo outras tantas linhas de torção capazes de reiterar, num outro nível, a perturbação percebida no espaço físico. Nauman afirmou, à época, “o poema e as pedras têm o mesmo peso. Eu trabalhei primeiro no poema e, depois, na ideia da pedra. Em algum ponto, eles passaram a significar a mesma coisa para mim. Havia uma analogia”¹⁴. Se, na literatura, comparar poemas às pedras é geralmente um modo de ressaltar a concisão composicional, a austeridade e precisão com que o autor desbasta o texto e lapida

Liliane Benetti

“Ficção corrói fato”:
uma introdução aos escritos
de Bruce Nauman

7. Cf. SIMON, Joan. Loc. cit.

8. NAUMAN, Bruce. **Bruce Nauman: Raw Materials**. Londres: Tate Press, 2004, p. 29.

9. Certas passagens de *Appendix* são idênticas a trechos de *Dance Piece* e ao item *Withdrawal as an Art Form*, ambos reunidos nas notas e projetos (*Notes and Projects*) publicados em 1970, na revista *Artforum* (v. 9, n.4, dez. 1970, p. 44-45). Consta que esta versão foi publicada apenas uma vez em **The New Avant-Garde: Issues for the Art of the Seventies** (Westport, Connecticut: Praeger Publishers, 1972). Esta versão foi encontrada pela pesquisadora em meio à documentação do galerista Leo Castelli, consultada no Arquivo de Arte Americana do Instituto Smithsonian, em Washington (D.C.) e consta que foi publicada apenas uma vez em **The New Avant-Garde: Issues for the Art of the Seventies** (Westport, Connecticut: Praeger Publishers, 1972).

10. *Body Pressure* participou da mostra “Yellow Body”, ocorrida na galeria de Konrad Fischer, em Düsseldorf, Alemanha, em 1974. Atualmente, o texto pertence ao acervo da Dia Art Foundation, em Beacon, Estados Unidos, e fica disponível para o público. Cf. KRAYNAK, Janet (Ed.). Op. cit., p.83-85; NAUMAN, Bruce. **Live or Die**. Colônia: DuMont Buchverlag, 2010, p. 200-201.

11. NAUMAN, Bruce. **Bruce Nauman: Raw Materials**. Londres: Tate Press, 2004, p. 32.

12. O texto original foi emoldurado e pendurado no espaço expositivo da galeria Albright-Knox, Buffalo, Nova York, onde foi originalmente apresentada uma instalação homônima. Na mesma ocasião, o texto foi impresso no formato de brochura e distribuído. Cf. KRAYNAK, Janet (Ed.). Op. cit., p. 86-91; e BRUGGEN, Coosje van. Op. cit., p. 214-221.

Observe-se que a palavra “rock” foi traduzida por “pedra” e não “rocha”, dada a referência à brincadeira/ jogo infantil conhecido por “pedra, papel, tesoura”, ou Joquempô.

13. BRUGGEN, Coosje van. Op. cit., p. 195.

14. KRAYNAK, Janet (Ed.). Op. cit., p. 33.

15. BRUGGEN, Coosje van. Op. cit., p. 194.

detidamente a forma final, no caso da obra de Nauman a comparação reforça, além disso, a ideia de que as palavras (textos escritos ou falados), assim como as pedras, são igualmente tratadas como materiais, equivalendo-se na condição de matéria-prima a sob suspeição.

A prosa poética de *The Consummate Mask of Rock*, inicialmente densa e opaca, torna-se vertiginosa à medida que mistura inesperadamente termos utilizados em uma brincadeira infantil com referências à violência, à sexualidade e às situações de desamparo. A brincadeira ou jogo em questão é o “rock, paper and scissors” – “pedra, papel e tesoura”, também chamado de “joquempô”. No jogo, os participantes devem, em momento determinado e a um só tempo, exibir uma de suas mãos, anteriormente oculta, de forma a representar um dentre os três itens simbólicos do jogo: a pedra é o punho fechado; a tesoura, dois dedos esticados; e o papel, a mão aberta. Os jogadores comparam os símbolos para determinar o vencedor, sendo que a pedra vence a tesoura, amassando-a ou quebrando-a; a tesoura vence o papel, cortando-o; e o papel vence a pedra embrulhando-a.

O texto é apresentado em sete partes numeradas que simulam, a princípio, obedecer a um sequenciamento lógico rigoroso de exposição de ações e de seus efeitos causais. São listados, na abertura, dezessete itens diversos. As seis seções subsequentes resultam de combinações variadas entre as dezessete proposições e termos inseridos a cada passagem, de forma que as asserções ganham complexidade conforme o texto avança. Embora reduzido, o elenco de palavras tem conteúdo emocional inequívoco. Os termos repetem-se e se combinam de modo surpreendente e, de rompante, emerge o conteúdo violento implícito no jogo somado a referências à sexualidade. O suposto sistema lógico corrói-se e dá lugar ao absurdo, tornando o exercício de leitura sinuoso e presumidamente tão desconcertante quanto a torção do espaço vivenciada pelos visitantes da mostra. Texto e ambiente geravam juntos o desconforto pretendido por Nauman ao propugnar por “uma arte que leva você ao limite, e o obriga a uma maior consciência de si mesmo e da situação. Muitas vezes, sem que você saiba o que está enfrentando e/ou vivenciando. Tudo o que se sabe é que se está sendo empurrado para um lugar com o qual não se está acostumado e que há alguma forma de ansiedade envolvida nisso”¹⁵.

Liliane Benetti é doutora em Artes pela Universidade de São Paulo, professora adjunta do bacharelado em Artes Visuais/ Escultura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora do Núcleo de Pesquisas sobre Samuel Beckett do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP e também do Centro de Pesquisas em Arte Brasileira do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP.

You May Not Want To Be Here, 1968

Bruce Nauman

You may not want to be here

You may not want to be

You want to be here

You want to be

You may want to be

You may not want to be

You may not want

You may want

You may be

You may not be

You may not be here

You may be here

You may not want to hear

You may want to hear

You want to hear

You may not hear

You may hear

You hear

Você pode não querer estar aqui, 1968

Você pode não querer estar aqui

Você pode não querer estar/ser

Você quer estar aqui

Você quer ser/estar

Você pode querer ser/estar

Você pode não querer ser/estar

Você pode não querer

Você pode querer

Você pode ser/estar

Você pode não ser/estar

Você pode não estar aqui

Você pode estar aqui

Você pode não querer ouvir

Você pode querer ouvir

Você quer ouvir

Você pode não ouvir

Você pode ouvir

Você ouve

Appendix, 1972

Bruce Nauman

APPENDIX

LACK OF INFORMATION INPUT
(SENSORY DEPRIVATION) → BREAKDOWN
OF RESPONSIVE SYSTEMS.

PROVISION OF INFORMATION WHICH IS SKEW
RATHER THAN CLEARLY REINFORCED OR CON-
TRADICTORY →

2 KINDS OF INFORMATION EACH OR WHICH
TO UNRELATED RESPONSE MECHANISM.

(SKEW LINES NEVER MEET AND ARE NOT
PARALLEL IN SPACE – BUT THEY CAN BE VERY
CLOSE TOGETHER OR VERY FAR APART).

WITHDRAWAL AS AN ART FORM?

SENSORY MANIPULATION
(AMPLIFICATION)
(DEPRIVATION)

SENSORY OVERLOAD (FATIGUE) DENIAL OR
CONFUSION OF GESTALT (VOLUNTARY – INVO-
LUNTARY)

INVOCATION OF PHYSIOLOGICAL
DEFENSE MECH.

EXAMINATION OF PHYSICAL AND
PHYSIOLOGICAL RESPONSES TO SIMPLE OR EVEN
OVERSIMPLIFIED SITUATIONS WHICH CAN YIELD
CLEARLY EXPERIENCIABLE PHENOMENA.

→ PHENOMENA + EXPERIENCE ARE
UNDIFFERENTIABILITY

APÊNDICE

FALTA DE ENTRADA DE INFORMAÇÃO
(PRIVAÇÃO SENSORIAL) → COLAPSO
DE SISTEMAS RESPONSIVOS.

FORNECIMENTO DE INFORMAÇÃO QUE É ENVIESADA
EM VEZ DE CLARAMENTE REFORÇADA OU
CONTRADITÓRIA →

2 TIPOS DE INFORMAÇÃO CADA UM COM UM
MECANISMO DE RESPOSTA NÃO RELACIONADO.

(LINHAS ENVIESADAS NUNCA SE ENCONTRAM E NÃO SÃO
PARALELAS NO ESPAÇO - MAS PODEM ESTAR MUITO
PRÓXIMAS OU MUITO DISTANTES).

ABSTINÊNCIA COMO FORMA DE ARTE?

MANIPULAÇÃO SENSORIAL
(AMPLIFICAÇÃO)
(PRIVAÇÃO)

SOBRECARGA SENSORIAL (FADIGA) NEGAÇÃO OU
CONFUSÃO DE GESTALT (VOLUNTÁRIA - INVOLUNTÁRIA)
INVOCAÇÃO DE MECANISMO
DE DEFESA FISIOLÓGICO.

EXAME DE RESPOSTAS FÍSICAS E FISIOLÓGICAS
A SITUAÇÕES SIMPLES OU MESMO
SOBRE-SIMPLIFICADAS QUE PODEM PRODUZIR FENÔMENOS
CLARAMENTE EXPERIENCIÁVEIS.
→ FENÔMENOS + EXPERIÊNCIA SÃO
INDIFERENCIABILIDADE

Body Pressure, 1974

Bruce Nauman

Body Pressure

Press as much of the front surface of your body (palms in or out, left or right cheek) against the wall as possible.

Press very hard and concentrate.

Form an image of yourself (suppose you had just stepped forward) on the opposite side of the wall pressing back against the wall very hard.

Press very hard and concentrate on the image pressing very hard.

(the image pressing very hard)

Press your front surface and back surface toward each other and begin to ignore or block the thickness of the wall. (remove the wall)

Think how various parts of your body press against the wall; which parts touch and which do not.

Consider the parts of your back which press against the wall; press hard and feel how the front and back of your body press together.

Concentrate on tension in the muscles, pain where bones meet, fleshy deformations that occur under pressure; consider body hair, perspiration, odors (smells).

This may become a very erotic exercise.

Pressão corporal, 1974

Pressão corporal

Pressione tanto da superfície frontal de seu corpo (palmas para a frente ou para trás, bochecha esquerda ou direita) contra a parede quanto for possível.

Pressione com muita força e se concentre.

Forme uma imagem de si mesmo (suponha que você tivesse acabado de dar um passo à frente) no outro lado da parede empurrando contra a parede com as costas com muita força.

Pressione com muita força e se concentre na imagem pressionando arduamente.

(a imagem pressionando com muita força)

Pressione sua superfície frontal e sua superfície posterior uma em direção à outra e comece a ignorar ou bloquear a espessura da parede. (remova a parede)

Pense na forma como várias partes de seu corpo pressionam a parede; quais partes a tocam e quais não o fazem.

Considere as partes de suas costas pressionadas contra a parede; pressione com força e sinta como a frente e as costas do seu corpo pressionam uma contra a outra.

Concentre-se na tensão nos músculos, na dor onde os ossos se encontram, deformações da carne que ocorrem sob pressão; considere os pelos do corpo, suores, odores (cheiros).

Isto pode tornar-se um exercício muito erótico.

The Consummate Mask of Rock, 1975

Bruce Nauman

I

1. mask
2. fidelity
3. truth
4. life
5. cover
6. pain
7. desire
8. need
9. human companionship
10. nothing
11. COVER REVOKED
12. infidelity
13. painless
14. musk/skum
15. people
16. die
17. exposure

A máscara consumada de pedra, 1975

1

1. máscara
2. fidelidade
3. verdade
4. vida
5. cobertura
6. dor
7. desejo
8. necessidade
9. companhia humana
10. nada
11. COBERTURA REVOGADA
12. infidelidade
13. indolor
14. almíscar/escuma
15. pessoas
16. morra
17. exposição

1. This is my mask of fidelity to truth and life.
2. This is to cover the mask of pain and desire.
3. This is to mask the cover of need for human companionship.
4. This is to mask the cover.
5. This is to cover the mask.
6. This is the need for cover.
7. This is the need of the mask.
8. This is the mask of cover of need. Nothing and no
9. No thing and no mask can cover the lacks, alas.
10. Lack after nothing before cover revoked.
11. Lack before cover paper covers rock rock breaks mask alas, alack
12. Nothing to cover.
13. This is the mask to cover my infidelity to truth. (This is my cover.)
14. This is the need for pain that contorts my mask conveying the message of truth and fidelity to life.
15. This is the truth that distorts my need for human companionship.
16. This is the distortion of truth masked by my painful need.
17. This is the mask of my painful need distressed by truth and human companionship.
18. This is my painless mask that fails to touch my face but before the surface of my skin my eyes my teeth my tongue.
19. Desire is my mask. (Mask of desire)
20. Rescind desire cover revoked desire revoked cover rescinded.
21. PEOPLE DIE OF EXPOSURE.

1. Esta é a minha máscara de fidelidade à verdade e à vida.
2. Isto é para cobrir a máscara de dor e desejo.
3. Isto é para mascarar a cobertura da necessidade de companhia humana.
4. Isto é para mascarar a cobertura.
5. Isto é para cobrir a máscara.
6. Esta é a necessidade de cobertura.
7. Esta é a necessidade da máscara.
8. Esta é a máscara de cobertura de necessidade. Nada e não
9. Coisa alguma, máscara alguma pode cobrir as faltas, lamentavelmente .
10. Falta de nada perante cobertura revogada.
11. Falta perante cobertura papel cobre pedra pedra quebra máscara lamentavelmente, infelizmente
12. Nada para cobrir.
13. Esta é a máscara para cobrir minha infidelidade à verdade. (Esta é a minha cobertura).
14. Esta é a necessidade de dor que deforma minha máscara transmitindo a mensagem da verdade e da fidelidade à vida.
15. Esta é a verdade que distorce minha necessidade de companhia humana.
16. Esta é a distorção da verdade mascarada por minha necessidade-dolorosa.
17. Esta é a máscara da minha necessidade dolorosa torturada pela verdade e pela companhia humana.
18. Esta é minha máscara indolor que fracassa em tocar minha face mas flutua diante da superfície da minha pele meus olhos meus dentes minha língua.
19. Desejo é minha máscara. (Almíscar de desejo)
20. Rescinda desejo cobertura revogada desejo revogado cobertura rescindida
21. PESSOAS MORREM DE EXPOSIÇÃO.

CONSUMMATION/CONSUMNATION/TASK

(passive)

paper covers rock

(active-threatening)

scissors cuts paper

(active-violent)

rock breaks scissors

1. mask

4. desire

2. cover

5. need for human companionship

3. diminish

6. lack

desire covers mask

need for human companionship masks desire

mask diminishes need for human companionship

need for human companionship diminishes cover

desire consumes human companionship

cover lacks desire

CONSUMAÇÃO/ CONSUNÇÃO/ TAREFA

(passivo)

papel cobre pedra

(ativo-ameaçador)

tesoura corta papel

(ativo-violento)

pedra quebra tesoura

1. máscara

4. desejo

2. cobertura

5. necessidade de companhia humana

3. diminuir

6. falta

desejo cobre máscara

necessidade de companhia humana mascara desejo

máscara diminui necessidade de companhia humana

necessidade de companhia humana diminui cobertura

desejo consome companhia humana

cobertura carece de desejo

THIS IS THE COVER THAT DESIRES THE MASK OF LACK THAT
CONSUMES THE NEED FOR HUMAN COMPANIONSHIP.

THIS IS THE COVER THAT DESPISES THE TASK OF THE NEED
OF HUMAN COMP.

THIS IS THE TASK OF CONSUMING HUMAN COMP.

1. some kind of fact
2. some kind of fiction
3. the way we behaved in the past
4. what we believe to be the case now
5. the consuming task of human companionship
6. the consummate mask of rock

(1.) Fiction erodes fact.

(2.) Fact becomes the way we have behaved in the past. (3.) The way we
have behaved in the past congeals into the consummate mask of rock.

(4.) The way we have behaved in the past contributes to the consu-
ming task of human companionship.

(5.) The consuming task of human comp. erodes the consummate
mask of rock. However (2.) Fact becomes the way we have behaved in
the past may be substituted

into (3.) and (4.) so that

(6.) Fact congeals into the consummate mask of rock.

But (5.) the consuming task of human comp. erodes the consummate
mask of rock or the consuming task of human comp. erodes fact, then
from (1.) it follows that

THE CONSUMING TASK OF HUMAN COMPANIONSHIP IS FALSE.

ESTA É A COBERTURA QUE DESEJA A MÁSCARA DE FALTA
 QUE CONSUME A NECESSIDADE DE COMPANHIA HUMANA.
 ESTA É A COBERTURA QUE DESPREZA A TAREFA DA NECES-
 SIDADE DE COMP.
 HUMANA ESTA É A TAREFA DE CONSUMIR A COMP. HUMANA.

1. algum tipo de fato
2. algum tipo de ficção
3. o modo como nos comportávamos no passado
4. o que acreditamos ser o caso agora
5. a tarefa extenuante da companhia humana
6. a máscara consumada de pedra

(1.) Ficção corrói fato.

(2.) Fato torna-se o modo como nos comportamos no passado. (3.)
 O modo como nos comportamos no passado gelifica-se na máscara
 consumada de pedra.

(4.) O modo como nos comportamos no passado contribui para a tare-
 fa extenuante da companhia humana.

(5.) A tarefa extenuante da comp. humana corrói a máscara consuma-
 da de pedra.

Entretanto (2.) Fato torna-se o modo como nós nos comportamos no
 passado pode ser substituído por (3.) e (4.) de modo que

(6.) Fato gelifica-se na máscara consumada de pedra. Mas (5.) a tarefa
 extenuante da comp. humana corrói a máscara consumada de pedra ou
 a tarefa extenuante da comp. humana corrói o fato, do que (1.) se segue
 que

A TAREFA EXTENUANTE DA COMPANHIA HUMANA É FALSA.

THE CONSUMMATE MASK OF ROCK HAVING DRIVEN THE
WEDGE OF DESIRE THAT DISTINGUISHED
TRUTH AND FALSITY LIES COVERED BY PAPER

1. (This young man, taken to task so often, now finds it his only sexual relief.)
2. (This young man, so often taken to task, now finds it his only sexual fulfillment.)
3. (This man, so often taken to task as a child...)
4. (This man, so often taken to task, now finds it satisfies his sexual desires.)
arouses needs
5. This man, so often taken as a child, now wears the consummate mask of rock and uses it to drive his wedge of desire into the ever squeezing gap between his truth, his falsity.
6. This man, so often taken as a child, now uses his consummate mask of his rock
to drive his wedge of his desire into his ever squeezing (his) gap between his truth, his falsity.
7. (This) man, (so often) taken as (a) child, finding his consummate mask of rock covered by paper, he finding his wedge being squeezed (from) between his desired truth (truth desired) and his desireless falsity (falsity desireless), he unable to arouse his satisfaction, he unable to desire his needs, he proceeds into the gap of
his fulfillment his relief lacking the task of human companionship.

Moral

Paper cut from rock, releases rock to crush scissors.

Rock freed from restrictions of paper/ scissors/ rock, lacking context proceeds.

A MÁSCARA CONSUMADA DE PEDRA, TENDO FORÇADO A
CUNHA DE DESEJO QUE DISTINGUIU
VERDADE E FALSIDADE, JAZ COBERTA PELO PAPEL

1. (Este jovem homem, tão frequentemente repreendido, agora se dá conta de que esse é seu único alívio sexual).
2. (Este jovem homem, tão frequentemente repreendido, agora se dá conta de que disso depende sua satisfação sexual).
3. (Este homem, tão frequentemente repreendido quando criança...)
4. (Este homem, tão frequentemente repreendido, agora se dá conta de que isso satisfaz seus desejos sexuais).
desperta necessidades
5. Este homem, tão frequentemente conduzido quando criança, agora veste a máscara consumada de pedra e a usa para forçar sua cunha de desejo para dentro do sempre premente vão entre sua verdade, sua falsidade.
6. Este homem, tão frequentemente conduzido quando criança, agora usa a sua máscara consumada de pedra para forçar sua cunha de seu desejo para dentro de seu sempre premente (seu) vão entre sua verdade, sua falsidade.
7. (Este) homem, (tão frequentemente) conduzido quando (uma) criança, ao encontrar sua máscara consumada de pedra coberta por papel, ele percebendo sua cunha sendo premida (para fora de) entre sua verdade desejada (desejada verdade) e sua falsidade sem desejo (sem desejo falsidade), ele incapaz de despertar sua satisfação, ele incapaz de desejar suas
necessidades, ele procede para dentro do vão de sua satisfação seu alívio carecendo da tarefa de companhia humana.

Moral

Papel cortado da pedra, libera a pedra para esmagar a tesoura. Pedra liberada das restrições de papel/tesoura/pedra, carente de contexto, prossegue.

Pete and Repeate, 1987

Bruce Nauman

[illegible]

[illegible]

**La Semaine
de Bonté
est finie
...La bonté
continue**

LES RÉSULTATS
ENCOURAGEANTS
DE NOTRE RÉFÉRENDUM
DE LA PLUS BELLE ACTION

Aux côtés des « héros de la Bonté » tout un peuple de braves gens nous a été révélé par des milliers de lettres par Gaston BONHEUR
(LIRE L'ARTICLE EN PAGE 5)

LA GRÈVE générale et immédiate des spectacles à Paris est décidée

AU DÉBUT DE L'APRÈS-MIDI L'ORDRE DE GREVE
N'ÉTAIT PAS ENCORE PARVENU DANS TOUTES
LES SALLES DE THÉÂTRES, CINÉMAS
ET MUSIC-HALLS



M. Gebron, secrétaire général de la Fédération des Spectacles, prononce son discours au cours de la réunion de ce matin
rue Cadet.

Première répétition générale du défilé du couronnement dans les rues de Londres

LES TROUPES, EN GRAND UNIFORME,
PRÉSENTAIENT LES ARMES
AU CARROSSE VIDE, TOUS RIDEAUX BAISSÉS



A CARCASSONNE :

M. Yvon Delbos

définit la politique
générale
du parti radical

Il fait un large exposé de la situation extérieure, affirme sa confiance dans une S.D.N. assouplie et renforcée, justifie la non-intervention en Espagne

« LA FRANCE, DANS SON DÉSIR RÉALISTE
D'ASSURER LA PAIX ET DE SAUVEGARDER
LA SÉCURITÉ, CHERCHE À S'ENTENDRE
AVEC TOUS ET NE NÉGLIGE AUCUNE
POSSIBILITÉ DE RAPPROCHEMENT. »



M. Mistler, ancien ministre, prend à son tour la parole.

A PUTEAUX :

Au Conseil National Socialiste
M. Paul Faure
réclame l'exclusion des membres
de la gauche révolutionnaire

(FIRE NOS. ARTICLES EN PAGE 3.)



Ce matin, à Londres, a eu lieu une répétition du passage du carrosse royal dans le centre de la capitale anglaise durant les fêtes du Couronnement. Voici deux vues du passage des chevaux blancs tirant le carrosse, près de l'Abbaye de Westminster (à gauche) et Trafalgar Square (à droite).

LE DIMANCHE SPORTIF

**France
Allemagne
de rugby
au Parc des Princes**

L'expérience des Français doit venir à bout
de l'ardeur allemande

Le XXIII^e Paris-Caen



PARIS-CAEN. — Le départ de l'épreuve ce matin à 11 heures
au Vélodrome.

Goutorbe a gagné Paris - Conches



PARIS-CONCHES. — Près de Septeuil, les hommes de tête passent près des pommiers en fleurs.

Marseille, leader du championnat de football, reçoit Sète

A Colombes, Excelsior joue contre le Racing de Paris
A Lille, l'Olympique Lillois reçoit le Red Star

A Longchamp le Prix Greffulhe première Poule du Bois

Paris-soir
*la plus forte
vente*
de tous les journaux
français

DERNIERE MINUTE

377

ARS

ano 14

n. 28

Rubens Fernandes Junior*

Fotografia e arquitetura: invenção e modernidade

Photography and Architecture: Invention and Modernity

Resenha

palavras-chave:
ecossistemas comunicacionais;
arte; audiovisual; Amazônia;
Otoni Mesquita

Resenha do livro: *Monumentalidade e sombra: o centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*, de Heloisa Espada. Annablume, São Paulo: 2016, 173.

keywords:
Visual arts;
Photography;
Art History

Review of "Monumentalidade e Sombra - o centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot", book written by Heloisa Espada, published by Annablume e Fapesp.

* Fundação Armando Álvares
Penteado [FAAP].

Como já registrei inúmeras outras vezes, a fotografia brasileira ainda se parece com um imenso iceberg, em permanente movimento, que vai emergindo aos poucos trazendo novos dados e novas conexões, geralmente surpreendentes para os pesquisadores. Nas últimas décadas tivemos acesso a inúmeras pesquisas advindas principalmente da academia que se tornaram relevantes informações para a construção de uma história da fotografia brasileira mais consistente.

De modo geral, o saber panorâmico sempre esteve registrado e propagado. O que vem crescendo agora são as pesquisas mais aprofundadas sobre determinados períodos e autores. Especificamente, vemos um crescente interesse pelo período circunscrito entre as décadas de 1940 e 1970, onde a nossa boa fotografia circulou tanto nos salões do movimento fotoclubista, quanto na imprensa, renovada que foi pelas iniciativas de algumas revistas segmentadas (revistas *Senhor*, *Módulo*, entre outras) e de grupos editoriais – Diários Associados (revista *O Cruzeiro*) e editora Abril (revistas *Realidade*, *Veja*, entre outras).

Com segurança podemos atestar como moderno as primeiras décadas desse intervalo (1940-1970) que desperta tanto interesse nos pesquisadores mais jovens. Um fotógrafo que atuou nesse período e que merece especial atenção – pela qualidade de sua fotografia e pela sua trajetória – é o francês Marcel Gautherot (Paris, 1910-Rio de Janeiro, 1996). Sua obra, vasta, rica e diversificada é marcada por uma abrangência temática que privilegia a beleza: seja a floresta imponente, as manifestações de cultura popular, a elegância das formas de Niemeyer e Burle Marx.

E é justamente esta última temática que provocou forte interesse em Heloisa Espada, que desenvolveu sua premiada pesquisa (Prêmio Capes de Teses, 2012) centrada na questão *Monumentalidade e sombra – o centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*, tese de doutorado agora adaptada e publicada pela Annablume com o apoio da Fapesp. Nela, vê-se claramente o interesse pela arquitetura e pela fotografia, centrado na história da arte moderna do país. Mas sua escolha foi exatamente a experiência de Brasília e os registros de Marcel Gautherot. Uma questão muito interessante à medida que as iniciativas são aparentemente distintas, mas relevantes quando nos damos conta da cumplicidade entre os autores – Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Marcel Gautherot.

Não é preciso enfatizar a paixão dos fotógrafos pelas cidades. Desde sua origem a fotografia e os fotógrafos perceberam as cidades e o espaço urbano como um campo fértil e inesgotável de produção e criação de imagens. Com sólida argumentação histórica, Heloisa Espada soube elaborar uma boa análise da conexão entre o centro cívico de Brasília e as escolhas formais de Gautherot.

Sua pesquisa faz um amplo retrospecto que envolve as primeiras ideias de construção de uma capital na região central do país, as manifestações de uma arquitetura moderna brasileira, os processos de trabalho de Gautherot bem como suas primeiras iniciativas no campo da fotografia, desenvolvidas ainda em Paris. Enfim, Heloisa articula um conjunto de dados que mapeia as trajetórias de vários outros artistas que cruzaram seus caminhos num momento em que o país buscava iniciativas criativas e inovadoras em todos os campos de atuação profissional.

Os quatro capítulos são desenvolvidos com consistentes argumentações e denotam não somente uma pesquisa profunda, mas também a capacidade de evidenciar dados que comprovam algumas hipóteses inicialmente previstas e as influências incorporadas por Gautherot desde a sua formação europeia até o deslumbramento pelo nosso país. Claro que esta sua apaixonada experiência de vivenciar a cultura brasileira também é relacionada e muito perceptível em suas imagens. Essa complexa rede de referências estabelecida por ele é condensada ao longo de seu trabalho fotográfico que basicamente busca entender o que é afinal a identidade nacional.

No caso dos registros do centro cívico de Brasília busca-se evidenciar a relação entre a proposição de uma arquitetura moderna e sua representação visual sincronizada esteticamente. Nas fotografias fica claro este compromisso: acentuar a ilusão de profundidade ora pelas perspectivas dissimuladas, ora pelas formas modeladas na relação de luz e sombra, ora pelas formas e pela monumentalidade das construções. É evidente que sua estrutura composicional e sua proposta de fotografia moderna é bem distinta daquela utilizada pelos artistas mais próximos dos movimentos concreto e neoconcreto em plena circulação naquele momento.

Heloisa Espada faz uma boa articulação entre história, política, arquitetura, design, artes e a construção de uma identidade nacional. Traz as referências da criação do SPHAN – Serviço do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional, a partir das ideias de Mário de Andrade; da experiência das revistas ilustradas, revistas de arquitetura e da revista *Módulo*, em sua primeira fase quando foi dirigida por Oscar Niemeyer; do pintor De Chirico; entre outras ótimas e necessárias conexões para a compreensão da fotografia de Gautherot.

É significativa a referência da participação de Marcel Gautherot como conferencista no Congresso Sohlberg que reuniu jovens comunistas e socialistas. Na ocasião ele apresentou seu “Discours sur l’architecture française”, centrado nas ideias de Le Corbusier. Essa questão tem importância porque nos possibilita entender e refletir sobre a relação entre Gautherot e sua militância política. Não temos informações sobre sua eventual filiação ao partido comunista francês mas seguramente sabemos que, quando chegou ao Rio de Janeiro, ele teve acesso quase imediato a Oscar Niemeyer, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Mário Pedrosa, entre outros simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro e Partido Socialista Brasileiro, que facilitaram sua relação com um grupo de intelectuais que foram essenciais para ele se estabelecer e desenvolver seu trabalho no Brasil.

De qualquer forma, temos um primoroso trabalho de pesquisa e dados qualitativos sobre o universo de relações estabelecidas por Gautherot que são necessários para a compreensão do seu trabalho realizado no Brasil. Outro dado importante que vai sendo relacionado aos poucos e ao longo dos capítulos é sua metodologia de trabalho e sua relação com a técnica. Parece sem importância, mas é fundamental saber que ele criou estratégias precisas para conseguir o melhor resultado para sua fotografia.

O formato da câmera, o filtro polarizador, a lente grande angular, os ousados enquadramentos frontais, a busca por uma luz modeladora, enfim uma série de dados técnicos sobre os procedimentos que evidenciam seu processo de trabalho, suas escolhas, suas preferências. Informações relevantes para a compreensão daquilo que Heloisa denomina de uma “narrativa visual de cunho épico”. Gautherot, com seus registros precisos e singulares, traduz a exuberância da arquitetura através do desenho momentâneo proporcionado pela luz e sombra do planalto central.

Monumentalidade e sombra – o centro cívico por Marcel Gautherot é um livro que mostra com densidade e muita clareza a parceria entre Niemeyer e Gautherot, bem como a influência de

Le Corbusier no trabalho de ambos. Afirma Marcel Gautherot que “fotografia é arquitetura. (...) Uma pessoa que não entende de arquitetura não é capaz de fazer uma boa fotografia”. Por outro lado, para o arquiteto suíço-francês Le Corbusier “arquitetura é invenção”. Tudo isso encontramos nesse trabalho de Heloisa Espada, jovem pesquisadora que vem agregar novos conteúdos e novas leituras sobre o trabalho de um fotógrafo de múltiplas visualidades, mas que no ensaio do centro cívico de Brasília consegue traduzir com eloquência sua paixão pela fotografia e pelo nosso país.

Instruções aos Colaboradores: 1. Os interessados em colaborar na revista Ars devem enviar seus trabalhos em CD, ou DVD, acompanhados de cópia impressa, digitados no editor Microsoft Word, para o Conselho Editorial da revista.

revista ARS

Departamento de Artes Plásticas

Escola de Comunicações e Artes

Universidade de São Paulo

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária • 05508-020 • São Paulo / SP

2. Os textos devem ter, no máximo, 25 laudas ou aproximadamente 62.500 caracteres, e ser acompanhados de resumo de até 100 palavras e de elenco de palavras-chave, ambos em português e inglês;

3. Notas de rodapé e referências bibliográficas devem obedecer a padrões acadêmicos de citação bibliográfica; recomenda-se que as notas não excedam três linhas, e que sejam inseridas no final de cada página;

4. Recomenda-se que os autores providenciem as ilustrações que queiram incluir em seus textos; estas devem se adequar ao formato 24 X 18,5 cm, com 300 dpi, em P/B. Quando houver uma referência direta a uma determinada ilustração, a sua posição deverá ser indicada entre parênteses no corpo do texto (ilustração 1), (fig. 1) etc. A revista se reserva o direito de não publicar imagens sem a qualidade necessária para sua correta impressão;

5. Resenhas (de livros, exposições ou outros trabalhos) devem vir acompanhadas da ficha técnica completa do objeto resenhado;

6. Os trabalhos devem vir acompanhados de crédito acadêmico e/ou profissional sumário, identificando os autores;

7. Os trabalhos enviados serão submetidos ao Conselho Editorial de Ars e/ou a pareceristas externos (cuja avaliação é sigilosa), podendo ser aceitos, recusados, ou devolvidos com sugestões aos autores, que poderão reapresentá-los.

Para assinaturas e colaborações, por favor, escreva para o endereço acima ou acesse: www.cap.eca.usp.br/ars

Doutorado

01. "O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo e um outro nacional"

A: Fábio D'Almeida Lima Maciel

O: Domingos Tadeu Chiarelli

D: 01/08/2016

Mestrado

01. "Em percurso"

A: Aline Alves Nakamura

O: Marco Francesco Buti

D: 23/09/2016

02. "Descontornos de um mapa"

A: Ana Paula Wada Tomimori

O: Mario Celso Ramiro de Andrade

D: 27/10/2016

03. "Ask me to send these photos to you: a produção artística de Alair Gomes no circuito norte-americano 06/10/2016"

A: André Luis Castilho Pitol

O: Dária Gorete Jaremtchuk

D: 06/10/2016

04. "Sobre jogos e não jogos: um estudo sobre curadoria de jogos digitais experimentais"

A: Anita Cavaleiro de Macêdo Cabrera

O: Sílvia Regina Ferreira de Laurentiz

D: 10/10/2016

05. "Paralelas cruzadas: propostas poéticas em arte móvel"

A: Cássia Helena José Barbosa

O: Sílvia Regina Ferreira de Laurentiz

D: 30/09/2016

06. "Outros cinemas"

A: Ellen de Medeiros Nunes

O: Gilberto dos Santos Prado

D: 23/09/2016

07. "O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo e um outro nacional"

A: Fábio D'Almeida Lima Maciel

O: Domingos Tadeu Chiarelli

D: 01/08/2016

08. "Sinestesia mediada pela tecnologia na arte: a interação entre voz e imagem"

A: Loren Paneto Bergantini

O: Sílvia Regina Ferreira de Laurentiz

D: 31/10/2016

09. "Mostruário São Paulo"

A: Luiz Renato Montone Pera

O: Luiz Claudio Mubarak

D: 21/10/2016

10. "A contribuição da abordagem triangular do ensino das artes e culturas visuais para o desenvolvimento da epistemologia da educomunicação"

A: Mauricio da Silva

O: Maria Christina de Souza Lima Rizzi

D: 19/09/2016

11. "Paisagens flutuantes"

A: Pedro Yukio de Barros Hamaya

O: Marco Garaude Giannotti

D: 27/10/2016

12. "Arte/educação e museologia: a relação profunda entre sujeito e objeto no museu Casa Guilherme de Almeida"

A: Suellen de Sousa Barbosa

O: Maria Christina de Souza Lima Rizzi

D: 17/10/2016

ARS é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou de seus representantes legais.

© 2016 dos autores e da ECA | USP

distribuição: on-line / dos editores

textos: Fairfield

títulos e notas: Din Mittelschrift

papel: Pólen print 90 gr. e couchê 100 gr.

Capa e ensaio gráfico: **Sofia Borges**

As imagens de abertura dos artigos neste volume são, em sua maioria, provenientes da exposição *Soulèvements* (Levantes), com curadoria do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, em exibição no museu Jeu de Paume, em Paris, entre 18 de outubro de 2016 e 15 de janeiro de 2017.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação da ECA/USP

Ars / publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Vol. 16, n. 28 (2º Semestre 2016), São Paulo.

O Departamento, 2016 - v.; 24 cm.

Semestral

ISSN 1678-5320

1. Arte 2. Artes Visuais 3. Multimídia 4. Crítica de arte

I. Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes II. Universidade de São Paulo

CDD 21. ed.- 700
