

29

**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**

Diretor

Eduardo Henrique Soares
Monteiro

Vice-Diretora

Brasilina Passarelli

**Comissão de Pós-
Graduação da ECA**

Presidente

Mário Rodrigues Videira
Júnior

Vice-Presidente

Eduardo Vicente

**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

Secretaria

Raul 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		© dos autores e do Depto. de Artes Plásticas
Dária Jaremtchuk	Alckmar Luiz dos Santos	Marco Giannotti	
[Escola de Artes Ciências e Humanidades/USP]	[UFSC]	[USP]	
Liliane Benetti	Annateresa Fabris	Mario Costa	ECA_USP 2017
[Escola de Belas Artes/ UFRJ]	[USP]	[Univ. de Salerno]	
Mario Ramiro	Antoni Muntadas	Milton Sogabe	http://www2.eca.usp.br/cap/
Sílvia Laurentiz	[M.I.T.]	[UNESP]	
[ECA/USP]	Arlindo Machado	Mirian Nogueira Tavares	impresso no Brasil
	[USP]	[UALg]	ISSN: 1678-5320
	Carlos Fajardo	Regina Silveira	ISSN eletrônico: 2178-0447
	[USP]	[USP]	
Projeto Gráfico e Direção de Arte	Carlos Zilio	Robert Kudielka	
Mario Ramiro	[UFRJ]	[Univ. der Künste Berlin]	Para contatos escreva para ars@usp.br
	Eduardo Kac	Rodrigo Duarte	
	[Art Institute of Chicago]	[UFMG]	
Logotipo	Emilio Martinez	Sandra Rey	
Donato Ferrari	[UPV-Valencia]	[UFRGS]	
	François Soulages	Suzete Venturelli	
Arte Final	[Univ. Paris 8]	[UnB]	
Marcelo Berg	Gilbertto Prado	Simone Osthoff	
	[USP]	[Penn State University]	
Revisão	Ismail Xavier	Sônia Salzstein	
Juliano Gouveia dos Santos	[USP]	[USP]	
	Karen O'Rourke	Tadeu Chiarelli	
Tradução	[Univ. Paris I]	[USP]	
Sônia Salzstein	Ismail Xavier	Walmeri Ribeiro	
Wallace Mazuko	[USP]	[UFC]	
	Luiz Sérgio Oliveira	Walter Zanini (<i>in memoriam</i>)	
Secretaria	[UFF]	[USP]	
Bruna Mayer	Maria Beatriz de Medeiros		
Raul Cecílio	[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.

BALADA

Nuno Ramos

editora  34

Sumário

- 08 Ensaio Visual
Mabe Bethônico
- 28 Entrevista com Giuseppe Penone
Marina Câmara e João Guilherme Dayrell
- 44 Reflexos da Casa de Vidro, de Philip Johnson, arquiteto, ou o processo de trabalho de Mauro Restiffe, fotógrafo
Agnaldo Farias
- 62 Tino Sehgal, *site-specifics* performances e as instituições da arte
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
- 78 O cubismo como método
Rosa Gabriella Gonçalves
- 100 Mario Sironi nas chamadas Coleções Matarazzo do MAC USP
Andrea Ronqui
- 122 Melancolia do moderno: móveis esquecidos de Sergio Rodrigues
Marcelo Mari
- 146 Cultura visual japonesa: a intersecção entre arte e o design gráfico
Flávio Almeida
- 174 A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970
Martha Telles e Fernanda Torres
- 200 Interrupções incessantes: o dilaceramento da forma em *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, *Tom, Tom, the Piper's son*, de Ken Jacobs, e *Patterns*, de Gerhard Richter
Alexandre Rodrigues da Costa
- 216 Os astros ditam o futuro. A história impõe o presente. (Artaud vs. Cárdenas)
Silviano Santiago

Nuno Ramos, *Balada*, 1995.
Livro, pólvora e bala.
896 páginas em branco
atravessadas por uma bala de
revólver que se aloja à altura da
página 700.

- 230 A vista particular, de Ricardo Lísias
Pedro Meira Monteiro
- 238 Medicados e satisfeitos
Ricardo Lísias
- 244 Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol
Isabelle Graw
- 262 Marcel Duchamp - notas da Caixa de 1914
Wallace Vieira Masuko



John Stezaker

Pgs. 14 e 15.

Blind, 1979

Colagem, 19.5 x 24 cm

16. *Mask XIV*, 2006

Colagem, 24 x 20 cm

17. *Mask (Film Portrait Collage) CCVII*,

2016, Colagem, 25.6 x 20.3 cm (Imagem)

18. *Mask XXXV*, 2007

Colagem, 26 x 20.5 cm

19. *Mask XXXVI*, 2007

Colagem, 25.4 x 20.6 cm

20. *Mask (Film Portrait Collage) CCVI*,

2016, Colagem, 27.3 x 20.1 cm

21. *Blind I*, 2006

Colagem, 23.2 x 18.7 cm

22. *Love X*, 2006

Colagem, 24.5 x 18.5 cm

23. *Untitled (Film Portrait Collage) XXIII*,

2007, Colagem, 28.6 x 23.5 cm

24. *Muse (Film Portrait Collage) I*,

2008, Colagem, 25.4 x 20.4 cm

25. *Marriage (Film Portrait Collage) I*,

2006, Colagem, 23.5 x 28.5 cm

26. *Marriage (Film Portrait Collage) XLIII*,

2007, Colagem, 25 x 20 cm

27. *Nest VI*, 2007

Colagem, 25.4 x 20.4 cm

Cortesia: The Approach, London.

Fotos: FXP photography.

Artigo recebido em 02 de
novembro de 2016.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2017.122544

John Stezaker

DU 6 SEPTEMBRE AU 27 OCTOBRE 2013

vernissage le jeudi 5 septembre dès 18h

commissaire:
Mabe Bethônico

conférence de John Stezaker
au Centre de la photographie Genève
vendredi 6 septembre 2013, 18h30
salle de conférence BAC

Centre de la photographie
— geneve

Centre de la photographie Genève
Bâtiment d'art contemporain (BAC)
rue des Bains 28, CH-1205 Genève
T +41 22 329 28 35 / F +41 22 320 99 04

cpg@centrephotogeneve.ch
www.centrephotogeneve.ch
horaires: ma - di 11h - 18h



LE CENTRE DE LA PHOTOGRAPHIE GENÈVE
BÉNÉFICIE DU SOUTIEN DU DÉPARTEMENT
DE LA CULTURE ET DU SPORT DE LA VILLE DE GENÈVE
ET DE LA FONDATION NESTLÉ POUR L'ART

Fondation Nestlé
pour l'Art
partenariat

John Stezaker, Blind, 1979, collage, 19.5 x 24 cm
Rubell Collection, Miami

design
Nicolas Rohrer,
K&L's gallery

John Stezaker

Curator: Mabe Bethônico

6TH OF SEPTEMBER TO 27TH OF OCTOBER 2013

Incision and Encounter

John Stezaker works by combining old postcards with film stills, or rather “production stills”: photos originally taken in the set for advertising the films, which he himself considers as “postcards of movies.” Portraits and settings, often depicting anonymous actors and actresses, are interfered or transfigured in collages. Overlaying the film still, the postcard is a passage and a blockage – obstructions or entrances, through mountains, waves, castles, waterfalls, forests.

Human Geology is a component of Stezaker's work; places above and below the ground take proportions of endless darkness – where a deep sea is a depth within. Still water in the mirrored lake is a hole, an unbridgeable fissure, a gulf in the head, cut through the inside. Flatland is no relief; “relief” is the shape of the land particularly as it pertains to elevation. His sites become incidents – the landscape glued in the film scene may well be a nightmare, a continuation of the staged action with abyssal distance.

Sublime in his images is a profound reflection of conflict, desperation, or an escape. His collages are topographical projections over the body; either affecting the mind or changing the bones, surface made porous by grottos, caves, insides. Hauntingly, flesh is eroded with inscriptions of anxiety. Portraits are covered by bedrocks, “MASKS” settled to the faces, solidly over the skin, and yet transposable, immaterial as a thought. Rock face, cliff crust, depression, deprivation – all subterranean destruction. Land and volumes of sediment cover the stills but hardly erase them. Made transparent by coinciding shapes, the overlapped images continue as far-reaching transposition. The views become incidents that are unspeakable, the figure's voice is the overlay.

Geography takes amplitude here, places and people always extracting something from one another; shadows affect: with ruptures, the ground is inverted into interior. The landscape indicates imminent personal disasters. A postcard is usually a souvenir of a pleasant place; here, it is a response, accidental and solitary. In the morphology of reaction – in thought, wish, or desire, there are geographical forms. Psyche and speech are brought up in glimpses of nature.

Called “MARRIAGES”, “SHEs”, and “HEs”, the faces interrupted are seismic. The cut made seems a subtle gesture against that which it divided, but the image is then mended, calcifying the difference, two formations and no scars on what is not mendable. “Mouth” is where a river meets a body of water. A “long profile” is the side view of a river course from source to mouth, which shows how the gradient of the river changes as it flows. We are permeated by physical geography.

The eyes of the owls watch over in "NIGHT HABITATS", they threat, invigilate, or accuse. Frightening or illuminating, the owl contains, engulfs, it knows. Fixing in silence, not so much participant of the scenes, they stare out of it, towards us.

The eyes cut in the "BLIND" series envelop themselves, turned inwards, deprived or multiplying sight. The knifed line has no tenderness, the figures reach within to meet the landscape (again), whereas, in the film "BLIND", the hallucinated projection of stills calls for closing the eye. In twenty-four frames per second, as in cinema, it is also a montage, a collage in a cinematographic way and out of any narrative. Every single image comes from a different scene from a different movie. We need to cut, to interrupt by blinking in order to retain at least one image, to extract single portions. Isolating the frame by going unsighted for a moment, the image is archived in the brain. Memory is built by overlapping, cutting, and not seeing.

I encountered the works of John Stezaker after being his student for six years at the Royal College of Art, in London, between 1993 and 2000. While his production was not present in his seminars, he chose to bring into discussion what consistently were his themes of interest – as it could not be otherwise, which later I found in his collages. Remarkable were his readings on Joseph Cornell and John Baldessari, also Caspar David Friedrich and James Turrell in a great study on the Sublime. Stezaker often spoke of "reverie"; he also somewhat applied it as method for teaching and especially we can see it deeply embedded in the production of his work. I warmly thank John Stezaker for accepting the construction of this exhibition in Geneva, as a continuation of our exchanges.

Mabe Bethônico, August 2013

John Stezaker was born in 1949 in England. Alongside solo gallery exhibitions at Petzel Gallery in New York, Galerie Gisela Capitain in Cologne and The Approach in London, institutional solo exhibitions in recent years have included the Tel-Aviv Museum of Art, Israel (2013), The Whitechapel Gallery, London, UK (2011) then touring to MUDAM, Luxembourg and Kemper Art Museum, St. Louis, USA (2012), Kunstverein Freiburg, Germany (2010), A Palazzo Gallery, Brescia, Italy (2008), GAK Bremen, Germany (2008). His works are included in the public collections of the Museum of Modern Art, New York, the Tate Collection, London, Los Angeles County Museum of Art, the Ellipse Foundation, Cascais, and the Rubell Family Collection, Miami. Until 2006, John Stezaker was Senior Tutor in Critical and Historical Studies at the Royal College of Art in London.

CPG thanks The Approach Gallery London for their collaboration

Centre de la photographie
— genève

Centre de la photographie Genève
BAC – Bâtiment d'art contemporain
Rue des Bains 28
CH-1205 Genève

T+41 22 329 28 35
F+41 22 320 99 04
cpg@centrephotogeneve.ch
www.centrephotogeneve.ch

The Centre de la photographie Genève
is supported by the Département de la culture
et du sport de la Ville de Genève
and the Fondation Nestlé pour l'Art

John Stezaker

Curadoria: Mabe Bethônico

Centre de la Photographie, Genève.

6 de setembro a 27 de outubro, 2013.

Incisão e Encontro

John Stezaker trabalha justapondo cartões postais antigos e fotogramas de filme, ou melhor, *frames* de produção, – fotos tiradas originalmente no set de filmagem para divulgar os filmes, que ele considera como “cartões postais de filmes”. Retratos e cenas, frequentemente com atores e atrizes anônimas, são interferidas e transformadas em suas colagens. Justapondo o frame, o cartão postal é uma passagem e uma interrupção, – obstruções ou entradas, através de montanhas, ondas, castelos, cachoeiras e florestas.

Um componente do trabalho de Stezaker é a geologia humana; lugares acima e abaixo da superfície do solo tomam proporções de escuros sem fim, – onde o oceano profundo é uma profundidade interior. Água parada no lago espelhado se torna um buraco, uma fissura que não se transpõe, um golfo na cabeça, cortado por dentro. Paisagens planas não aliviam, relevos levam a altitudes e profundidades. Vistas se tornam incidentes, a paisagem colada no *frame* de filme pode ser pesadelo, uma continuidade da ação encenada com uma distância abissal.

O sublime em suas imagens é um profundo reflexo de conflito, desespero, ou escape. Suas colagens são projeções topográficas sobre o corpo: seja afetando o pensamento ou modificando os ossos, superfície tornada porosa por grutas, cavernas, interiores. Assustadoramente, a carne é erodida com inscrições de ansiedade. Retratos são cobertos por estratificações, “Máscaras” posicionadas sobre as faces, solidamente na pele, e ao mesmo tempo transponíveis e imateriais como pensamento. Face de pedra, crosta de falésia, depressão, privação – destruições subterrâneas. Terra e volumes de sedimento cobrem as fotografias, mas mal as apagam. Tornadas transparentes por formas que coincidem, as imagens justapostas são continuadas como uma transposição de longo alcance. As vistas se tornam incidentes indizíveis, a voz das figuras são revestimento.

Geografia toma amplitude aqui, lugares e pessoas retiram algo uns dos outros. Sombras afetam: com rupturas, o solo é revertido para interioridade. A paisagem indica desastres pessoais iminentes. Um cartão postal é normalmente uma lembrança de um lugar aprazível;

aqui ele é uma reação, acidental e solitária. Na morfologia da reação – em pensamento, em vontade ou desejo, estão formas geográficas. Psique e palavra são trazidos por detalhes da natureza.

Intitulados “Casamentos”, “Elas”, “Eles”, as faces interrompidas são sísmicas. O corte parece um gesto sutil contra aquilo que está sendo dividido, mas a imagem é emendada, calcificando a diferença, duas formações e nenhuma cicatriz daquilo que não se pode unir. “Boca” é onde o rio encontra um corpo de água. Um “perfil longo” é a vista lateral de um curso de rio da fonte para a boca, que mostra como a intensidade do rio se modifica enquanto ele corre. Estamos cercados pela geografia física.

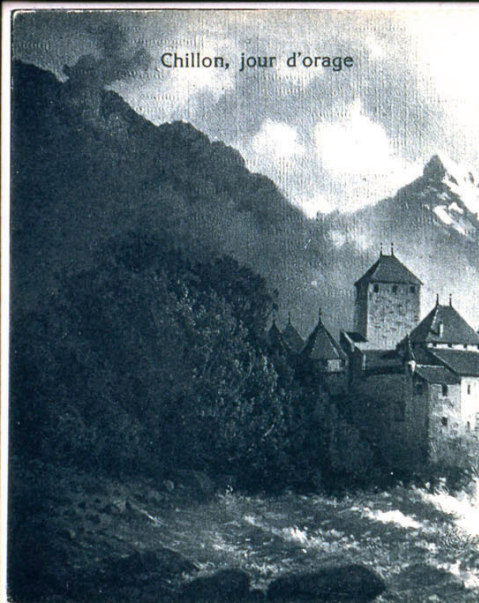
Os olhos das corujas vigiam, em “Night Habitats”, eles ameaçam, vigiam ou acusam. Assustadores ou iluminados, a coruja contém, engole e sabe. Fixadas em silêncio, sem serem muito participantes das cenas por detrás, elas olham para fora, nos assistindo.

Os olhos cortados na série “Blind”, guardam a si mesmos, virados para dentro, privando ou multiplicando a vista. A linha cortada a faca não é terna, as figuras buscam o interior para encontrar a paisagem (novamente), enquanto no filme “Blind” a projeção alucinada de centenas de frames fotográficos pede que os olhos se fechem. Em 24 frames por segundo, como no cinema, é também uma montagem, uma colagem no sentido cinematográfico e sem nenhuma narrativa. Cada imagem advém de uma cena de um filme diferente. Precisamos cortar, interromper o olhar piscando diante da sequência, para que ao menos alguma imagem seja vista, para que seja possível extrair uma unidade, a que fica registrada no cérebro. Memória é construída por justaposição, cortes e por não se ver.

Mabe Bethônico, agosto de 2013.

Conheci os trabalhos de John Stezaker após ter sido sua aluna durante seis anos no Royal College of Art, em Londres, entre 1993 e 2000. Sua produção artística não era apresentada em seus seminários, mas, como mais tarde compreendi quando tive contato com suas colagens, ele escolhia discutir o que eram seus temas de maior interesse, – como não poderia deixar de ser. Muito marcantes foram suas leituras sobre Joseph Cornell e John Baldessari, bem como sobre Caspar David Friedrich e James Turrell, num estudo aprofundado sobre o Sublime. Stezaker frequentemente se referia à palavra “reverie”, devaneio, ao lidar com as diferentes questões dos seminários. De certo modo ele a aplicava como método de ensino e especialmente, se pode ver isso fortemente presente na produção de seu trabalho.

Chillon, jour d'orage







ZIG ZAG PATH, FOLK

G 1020



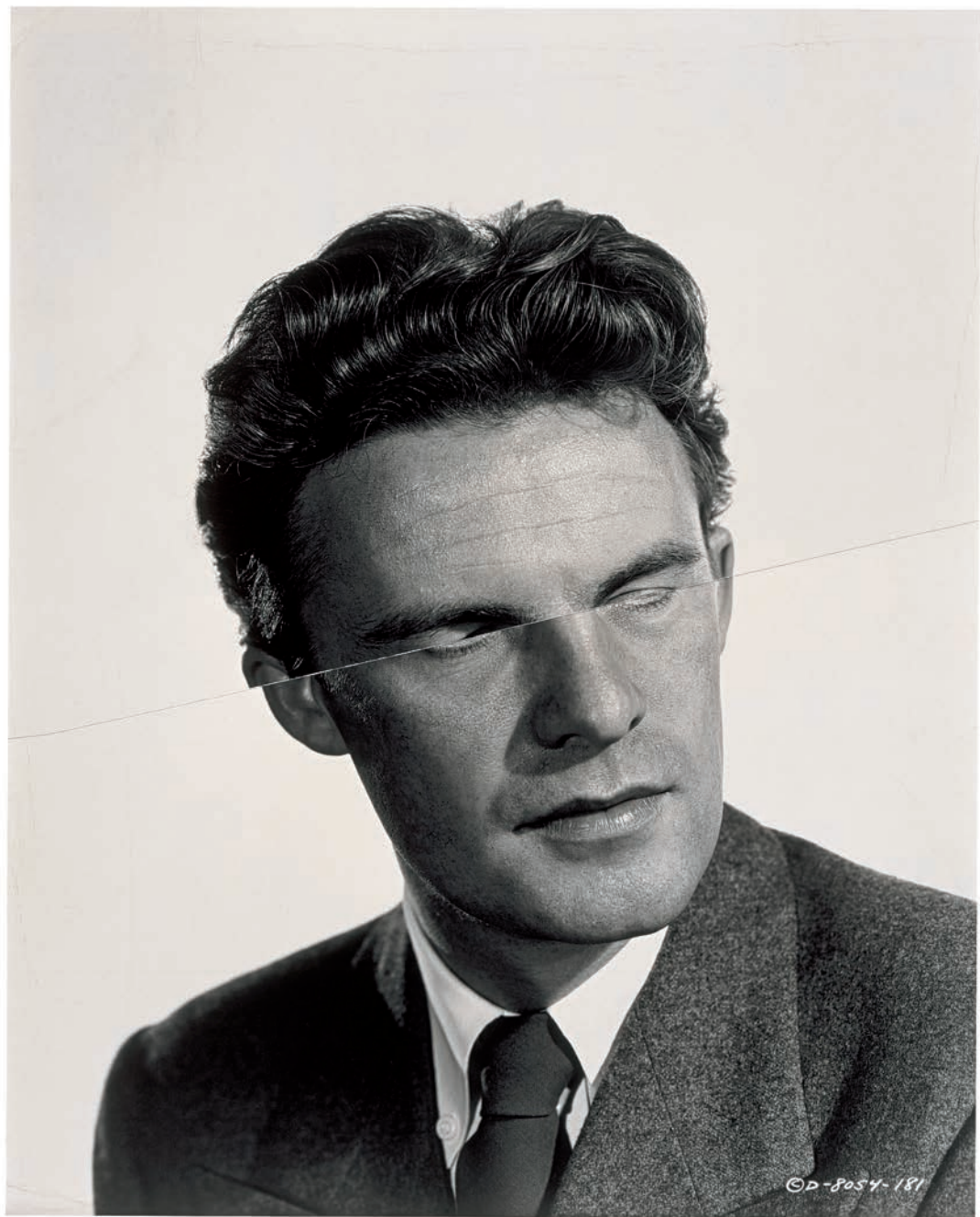
8117/Pr



Lydstep Cavern, near Tenby.











Copyright © 1935 by Paramount Pictures Corporation. All rights reserved. Permission granted for Newspaper and Magazine reproductions. (Made in U.S.A.)







A.3626



GUTREY

Heen 29-1

WILLIAM FOX presents LOVE HUNGRY

Manieur de gravité

[Supprimer carte]



~~ne~~ faire la tige
en ressort / à étudier.

pendule 277

Manieur

[Soigneur] de gravité

les 2 termes se complétant.

Entrevista com Giuseppe Penone.

Interview with Giuseppe Penone.

Entrevista

palavras-chave:

Giuseppe Penone; entrevista;
despersonalização da arte

Em entrevista realizada em seu estúdio na cidade de Turim, em 12 de maio de 2014, Giuseppe Penone fala sobre seu interesse na tecnologia existente na natureza – a cultura própria à natureza –, sobre redefinições dos valores culturais em que os artistas tomaram a natureza como ponto de partida e sobre sua intenção de conferir-lhe uma “dignidade”, a fim de estabelecer com os elementos naturais uma relação de paridade observando, sensivelmente, seus comportamentos vitais. O artista, corroborando em certa medida a noção de despersonalização da arte, ecoará Duchamp e seus *ready-made*, a partir da etimologia da palavra invenção. Se há alguma invenção em sua obra, ela reside, para Penone, nos encontros que se dão no mundo.

keywords:

Giuseppe Penone; interview;
depersonalization of art

In an interview held in his studio in Turin, on May 12, 2014, Giuseppe Penone talks about his interest in the technology of nature – the culture proper to nature –, about redefinitions of cultural values in which artists have taken nature as a start point and about his intention to confer on it a "dignity", in order to establish with the natural elements a relation of parity, observing, sensibly, its vital behaviors. The artist, corroborating the notion of depersonalization of art, will echo Duchamp and his *ready-made*, from the etymology of the word invention. If there is any invention in his work, it resides, for Penone, in the encounters that take place in the world.

* Universidade Federal de
Minas Gerais [UFMG].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2017.123858.

Marcel Duchamp, Nota
manuscrita para "O Grande
Vidro". *Manieur de gravité*

Qual influência a Arte Povera teve em sua escolha por trabalhar em estreita relação com a natureza?

Giuseppe Penone: O trabalho de um artista não tem um programa ou um argumento, cada um faz aquilo que consegue fazer e aquilo que o interessa, não há necessariamente um tema ou um argumento, pois não é este o sentido da arte. O interesse que tenho pelas formas naturais deriva da minha ideia de arte como forma de expressão que nasce não da história da arte, mas da realidade que nos circunda. Nos anos 1960 e 1970, esse era um problema muito presente e perceptível: tratava-se de um momento em que era necessário redefinir as convenções da arte, muitas coisas tinham mudado com o final da Segunda Guerra Mundial, havia uma situação de grandes mudanças econômica, social e política, em nível global. Não acredito que tenha sido uma escolha totalmente consciente, mas era uma necessidade, a necessidade de redefinir a linguagem da arte. Alguns o fizeram partindo da história da arte, outros com pressupostos diferentes. Eu o fiz partindo da realidade que conhecia melhor, que era a da natureza e dos elementos naturais, colocando minha pessoa e meu corpo em relação com a realidade que me cercava. É esta, substancialmente, a direção do meu trabalho e é preciso dizer que esta perspectiva artística sempre esteve presente na cultura italiana, especialmente no renascimento. Naquele momento houve uma redefinição dos valores culturais e os artistas recomeçaram a partir da natureza enquanto objeto de análise e de interesse do ponto de vista formal, filosófico, naturalista e científico. Pensemos em Leonardo Da Vinci ou em Brunelleschi: em toda a obra de ambos há um grande e fundamental interesse por aquilo que é a natureza, há a intenção de compreender as regras e a lógica das formas naturais.

Como foi o desenvolvimento da sua sensibilidade artística?

GP: Ela certamente não se desenvolveu na Accademia di Belle Arti, na qual me inscrevi depois de ter estudado em uma escola contábil, que não tinha nada a ver com arte. A arte era um interesse meu, cultivado pessoal e autonomamente. Inscrevi-me na Accademia di Belle Arti, mas comecei com meu trabalho somente depois de dois anos. Portanto, a escola me serviu para entender, justamente, aquilo que eu não deveria fazer.

A natureza como tema e como objeto artístico são inspirações vindas da observação espontânea do real e da sua sensibilidade ou existiram fundamentos teóricos e autores que contribuíram para definir a sua visão?

GP: Foi uma reação muito espontânea sem um suporte de conhecimentos específicos de preparação teórica. É preciso dizer, porém, que a cultura italiana de um modo geral e o sistema escolar italiano possuem bases humanistas profundas: por exemplo, o estudo da poesia e de Dante naqueles anos – hoje muito menos – era um elemento muito presente em qualquer tipo de escola. Portanto, para além da minha sensibilidade, acredito que tenha sido essa cultura humanista de base que me consentiu intuir valores mesmo sem um conhecimento profundo das coisas.

A consideração que fiz quando iniciei meus primeiros trabalhos foi a constatação sobre como era posta a questão da arte dentro de uma escola como a Accademia di Belle Arti de Turim: com tais pressupostos escolares, que tipo de trabalho eu poderia ter feito? Eis que então a minha intuição foi procurar trabalhar sobre a minha identidade *de pessoa* – uma identidade com uma cultura muito limitada, pois aos vinte anos não se pode ter uma cultura importante – e fazer do meu trabalho algo que tivesse um caráter próprio, uma individualidade, uma definição precisa. E a única definição que o meu trabalho podia ter – ou seja, o que fazia parte do meu conhecimento e da minha formação – era a relação com a natureza, reconectável também aos aspectos poéticos e filosóficos da cultura humanista italiana.

Uma vez que essa intuição havia sido colhida e definida, comecei a trabalhar autonomamente. Não abandonei a escola – pois, caso o fizesse, teria que prestar serviço militar –, mas comecei meus primeiros trabalhos sobre o crescimento das árvores: fotografava ou pedia que fotografassem e levava as fotos nas galerias – naqueles anos a galeria Sperone era muito ativa. Lá apresentei meus trabalhos sobre o crescimento das árvores e a partir de então tudo começou, já que os demais artistas viram estes trabalhos e Germano Celant os incluiu no livro da Arte Povera, começando assim um percurso de trabalho. Os primeiros trabalhos são de 1968 e eu tinha menos de vinte e três anos e já estava no contexto das mostras. Foi, portanto, algo imediato. Os anos de 1968 e 1969, sobretudo, foram importantes enquanto momentos de proposições. Sucedeu a isso um momento de reflexão que coincidiu com a crise econômica daqueles anos, a primeira grande

crise petrolífera, a Guerra dos Seis Dias, o Egito contra os Estados Árabes. Além disso, houve uma mudança nos modos e mecanismos da produção industrial, que antes era baseada na cadeia de montagem e no emprego de pessoas e, em seguida, centrou-se na robotização e na mecanização do trabalho, o que resultou na perda de trabalho para muitos, gerou grandes conflitos e produziu fenômenos de lutas sociais que são associados em certos aspectos às *brigade rosse* e esse tipo de radicalização da luta proletária – ainda que não se compreendesse bem até onde era exclusivamente proletária ou ligada a outros interesses. Ao final dos anos 1960, superada essa crise, começou um novo período de entusiasmo e fermentação artística, com mais possibilidades e maior disponibilidade por parte das estruturas públicas em organizar mostras e valorizar percursos artísticos.

Você citou dois momentos importantes na sua formação, que são a Renascença italiana e os anos 1960. Geralmente, a Renascença é entendida como o advento do antropocentrismo e percebemos seu trabalho em um movimento junto à natureza. Em Elevazione, por exemplo: você fez a escultura e, no entanto, a natureza “faz” a árvore crescer. E você também citou as guerras mundiais: os anos 1960 como uma época posterior às duas guerras mundiais. O seu trabalho pode ser entendido como uma crítica à própria civilização?

GP: O meu interesse pelo Renascimento tem a ver com a posição dos artistas, naquele período, em relação à realidade: trata-se de um momento de redefinição das relações entre o homem e o mundo, entre o ser humano e a realidade que o circunda. A situação da segunda metade do século XX é obviamente muito diferente, pois a questão é a relação do homem com a natureza e do homem com os outros homens. Há a necessidade de gerir relacionamentos entre populações e culturas diferentes, de colocar em diálogo sul, norte, leste e oeste. Nesse contexto, os artistas elaboraram linguagens e produziram formas de expressões inclusivas. No que se refere ao tipo de relação entre homem e natureza, eu penso que o homem seja um elemento da natureza, e não superior a esta. Para explicar, faço uma consideração simples: tomemos uma pedra que, do nosso ponto de vista, pode não ter valor algum, mas que está presente sobre a Terra há milhares de anos, enquanto o homem tem, em relação a ela, uma duração limitada.

O que é mais importante? Uma pedra ou uma pessoa? Esse aspecto deve ser considerado.

O outro aspecto é a mudança na percepção da realidade das coisas: se no Renascimento o homem estava no centro do mundo e era governador dos elementos, a cultura do século XX abandonou a ideia de uma hierarquia monoteísta com uma divindade no topo, o homem à sua imagem e o resto do mundo – animal, vegetal, mineral – submisso. Trata-se de uma consideração não tão óbvia, já que em tantos aspectos da nossa cultura ocidental ainda há a ideia de que o homem deve dominar a natureza e seus elementos.

O que eu estava dizendo antes é que, quando comecei meu percurso artístico, o mundo passava por um momento de redefinição das relações e da linguagem. Para mim estes pensamentos não estavam tão claros, não eram fruto de uma preparação escolar e não tinham sido apreendidos culturalmente, mas eram uma resposta intuitiva ao momento que se vivia. Em seguida tudo isso mudou, pois nos últimos anos houve novamente a forte necessidade de afirmar culturas específicas dominantes sobre outras; mas naqueles anos havia, ao contrário, a ideia de comunicação e não de exclusão. A exclusão é um exercício de poder, certo? Se se excluem os outros, o poder é exercido, já que os outros passam a não terem acesso, desconhecem algo. Com a comunicação, ao contrário, se cancelam esses tipos de exercício de poder. O poder é sempre prevaricador e é um problema que na cultura não deveria existir.

Estive ontem em Roma na Académie de France à Villa Medici para receber o catálogo da sua mostra, que não está mais disponível para venda. Nele encontrei um texto de Jean-Christophe Bailly que trata da visão animista, em que ele diz: “esta visão e aquilo que ela favorece e suscita entra em relação com os modos de ver típicos dos povos das regiões em que aparecem sopros vitais e espíritos que povoam as coisas, povos animistas para os quais não existe nenhuma fratura nítida entre natureza e cultura”. As culturas não ocidentais podem ajudar neste pensamento de integração. Como você considera esse tipo de visão?

GP: Eu falaria sobre o problema da linguagem expressiva, pois eu faço um trabalho que é baseado nos materiais. O princípio de equivalência entre pessoa, árvore e pedra ao qual me referi antes não define uma relação de poder entre as coisas, mas sim uma relação paritária. Em vir-

tude dessa relação paritária se confere dignidade ao material, à pedra, à árvore, à água, a todos os elementos e se entra em uma lógica que efetivamente não está muito distante da lógica do animismo, ainda que não tenha nada a ver com o animismo. O passo entre considerar os elementos conferindo-lhes dignidade e atribuir a eles uma vitalidade pode parecer breve, mas aquilo que eu faço é revelar a forma dos elementos. Quando faço um trabalho com a madeira, não estou usando a madeira para fazer sabe-se lá que tipo de trabalho ou que tipo de forma. O que eu faço é revelar a própria forma da madeira. E isso pode parecer algo ligado a sua materialidade ou a sua sensibilidade. O mesmo vale para quando trabalho o bronze, que é um material produzido pelo homem, mas do qual eu procuro as características e os componentes, buscando compreender seus processos de criação, a lógica da fusão em bronze e, a partir de então, eu consigo fazer a obra. Não uso o bronze para fazer qualquer coisa, pois ele tem um caráter e não se pode usá-lo para tudo. Se faço um trabalho em pedra, eu coloco em relevo os veios do mármore, refaço sua forma, analisando o processo de escultura em pedra.

Minha posição não é, portanto, a de inventar, mas sim de indicar formas existentes. É um trabalho de indicação mais que de criação. A palavra *invenzione* deriva do latim *invenire*, quer dizer, achar, encontrar. Ou seja, acham-se as coisas, não se inventa elas. As coisas existem e essa é uma leitura que se faz da realidade. Quando precisamos de algo, o encontramos. O mesmo acontece quando temos um problema: abre-se um livro ao acaso e encontra-se uma frase que ajuda a resolvê-lo. Acredito que aconteça com todos. Isto porque lemos a realidade segundo as nossas necessidades.

É nesse sentido que eu falava sobre a linguagem e o uso dos materiais. Eles têm suas características próprias e específicas, que não podem ser desconsideradas, caso contrário obtém-se uma forma sem interesse.

Você acaba de falar sobre o real. Como seria a relação entre seu trabalho e essa dimensão do real?

GP: É uma relação física. Eu faço escultura. A escultura é um objeto, é um volume. Um volume pressupõe uma compreensão que é visual, mas também tátil: o toque. Se você fecha os olhos e toca algo, não tem

uma dimensão precisa, já que não está olhando ao mesmo tempo. A sensação de tocar é algo que ocupa o espaço da sua mente de um modo sem confins. É essa a relação com a realidade, ou seja, aquela se dá nos limites do infinito, em um ponto preciso. Por exemplo, este trabalho que você está vendo [indica *Spoglia d'oro su spine d'acacia (bocca)*, 2001-2002] é um aumento de uma marca de boca. Eu o fiz com esta dimensão [o trabalho tem 3m de largura], mas eu poderia fazê-lo muito, muito maior. Quando se fecha os olhos, se tem uma concentração da mente. Através do tato não se tem a dimensão visual, de mensuração, não se tem a medida, pois esta se torna sem limites. Esta é uma relação real com as coisas: o contato. Podemos dizer que o contato é a relação com a realidade e essa relação pode se dar em um ambiente limitado, por exemplo, com as coisas que nos circundam em um quarto.

Quase todos os textos sobre seus trabalhos insistem muito sobre a concepção do tempo. Que tipo de relação existe entre o tempo e suas esculturas?

GP: O tempo é sobretudo um elemento necessário para a realização da obra. Nos trabalhos que fiz em 1968, a consideração do tempo era muito importante, porque quem produzia a obra era o tempo do crescimento das árvores. Porém, em um processo normal de trabalho existe um tempo de execução, de realização. Ele pode ser muito rápido, quando se trata de um gesto; muito lento, quando são muitos gestos. O tempo é, portanto, importante, mas o mais importante é o processo no sentido da consequência da ação que se realiza para se obter a obra. É fundamental encontrar a lógica do processo para que se possa realizar a obra. Se não se encontra a lógica, a necessidade e também a compreensão das diversas passagens, não se consegue realizar a obra. Isso é algo mais significativo em escultura que em pintura, já que em escultura existem diversos momentos que não são a obra, que são fases intermediárias – às vezes não muito fortes e extraordinários – para se chegar até a obra, mas cuja forma não será evidenciada no trabalho final. Ao passo que, em pintura, todo o processo fica evidente na obra.

Mas se a obra foi realizada seguindo uma lógica, ela consegue manter sua necessidade, sua urgência: a forma não é casual, tem seu porquê. E é isto que permite que a obra tenha características apropriadas ou tenha sua beleza estética, sua perfeição estética, já que a estética é uma lógica da forma e não algo de abstrato. Isso é verificável em um

utensílio, certo? Quando se tem um utensílio qualquer, um martelo, uma faca, se ele tem uma forma que funciona melhor que outra, normalmente ele também é mais belo esteticamente, tem uma exatidão em todas as suas partes. Esse processo também é evidente em outras culturas: pensando nas ferramentas e nos instrumentos japoneses – que têm uma cultura muito ritualística –, vemos isso ser transposto para a necessidade de perfeição do objeto. O mesmo vale para a obra de arte: no momento em que emerge a lógica da forma, a obra se constrói sozinha... Às vezes se faz a obra e depois se acha a lógica que a produziu, ou segue-se a lógica e se obtém a obra.

Tendo em vista que a cultura ocidental é uma cultura do progresso e da produção, a arte é um espaço privilegiado para que nós tenhamos uma relação de outra ordem com a natureza?

GP: A ideia do progresso é um problema muito presente em algumas culturas e menos presente em outras. Na arte, como poderíamos dizer que há um progresso? Na cultura anglo-saxã, por exemplo nos EUA, se tem uma ideia de progresso e de continuidade para as quais as novas realidades são melhores do que as velhas. Quando fazem uma mostra de um artista, procuram sempre quais são seus antecedentes, quais são os artistas que inspiraram seu trabalho, como se houvesse uma continuidade, como se o artista considerasse o trabalho feito por outra artista que o precedeu e, em seguida, continuasse, pegasse seus valores e desse continuidade; produzisse algo e, em seguida, um outro artista prosseguisse naquilo. Esta concepção é, ao meu ver, um tanto ridícula, não verdadeira, já que podemos ter reflexões atuais sobre obras que existiram há dois mil anos atrás. A questão da arte e o interesse que há nela é justamente aquilo que não está na ciência. Na ciência, uma invenção, uma descoberta científica, anula a precedente, certo? Uma nova formulação da ideia do espaço, do tempo, anula a precedente. Na arte, entretanto, você vê uma obra de dois ou três mil anos atrás e tem interesse por ela – provavelmente um interesse diferente do que tinham os contemporâneos de quem a fez – e experimenta emoções, já que ela se baseia em sentimentos da realidade do homem. É uma necessidade parecida com a de comer, de amar, de dormir e, logo, muito basilar e, por isso, no fundo, não muda. Por esse motivo, a questão do progresso na arte não procede. O progresso em arte pode ter um sentido quando se pensa em instrumentos de domínio, de poder.

Tomemos uma outra questão, ligada à comunicação, à linguagem: suponhamos que você se emocione ao ver o nascer do sol e queira transmitir essa emoção. Se tentar transmiti-la através da linguagem dos artistas que precederam você, não conseguirá exprimir sua visão pessoal, já que seu trabalho estará propagando o trabalho de outros, você estará lançando mão de uma linguagem e de um modo preexistente de dizer coisas. Portanto, é necessário dizer, talvez, as mesmas coisas, mas de modos diferentes. E esse é um problema que nasceu com a cultura ocidental. Por exemplo, na cultura bizantina não havia a questão do indivíduo. Havia um esquema de representação e o artista continuava a reproduzi-lo, de um jeito melhor ou pior. Foi no Renascimento que surgiu a ideia do homem que, através da linguagem da arte, se reinventa e pode-se, então, identificar o autor pela linguagem.

Mas retomando a ideia de que o mundo ocidental segue sempre mais rapidamente na linha progressista desenvolvimentista, ou de desenvolvimento progressista, a arte seria um modo de resistir a este quadro?

GP: É provável que ela tenha, sim, essa função. A tal propósito, me vem à mente uma reflexão sobre o uso da tecnologia. Pensando na tela de um Iphone, por exemplo: você toca e algo aparece. É uma coisa maravilhosa, mas essa maravilha se exaure muito rapidamente, já que depois que você usou cinco vezes, você mesmo se lembra daquela aparição. Ora, a tecnologia se limita à própria dimensão econômica. Usa-se a tecnologia para realizar uma obra de arte e baseia-se o interesse da obra no encanto e na maravilha oferecidos pela tecnologia; assim, a obra é imediatamente velha, já que a tecnologia é feita de modo que se torna velha no momento em que é usada. Já existe uma nova tecnologia que supera aquela. E tem também a questão da atividade econômica de determinadas sociedades: no momento em que não existe mais a necessidade econômica naquela sociedade, o produto é abandonado. O mesmo não vale para um pedaço de argila, que existe há milhares de anos, existe hoje e existirá no futuro, sendo, portanto, um material que tem uma perspectiva no futuro, coisa que a tecnologia não tem.

Para a arte, é importante se colocar esse tipo de reflexão, pois torna claro e evita equívocos sobre a ideia de progresso do homem, que pode ser não tão justo ou pode ser instrumental.

Tem algo importante na sua arte que é a saída do museu, a superação do espaço do museu, do confinamento ao museu. Enfim, eu gostaria que você falasse um pouco mais sobre esta relação arte-vida, pensando no gesto do Duchamp – quando coloca um mictório – de questionamento do espaço institucional da arte, e também em uma frase do Hélio Oiticica, que diz que o museu é o mundo. Enfim, gostaria que você falasse também um pouco mais sobre essa preocupação quase ecológica que parece ter sua arte, também pensando na crise ambiental que vivemos hoje em dia.

GP: Eu respondo com uma reflexão que emergiu do meu trabalho. Nos anos 1980 fiz uma obra pegando uma pedra de um rio. Fui até a pedreira onde tinha o mesmo tipo de pedra, retirei um bloco e dele recriei uma pedra igual, pensando que a técnica da escultura é muito parecida com o processo ao qual é submetida uma pedra trabalhada pela água do rio. Portanto, o título da obra foi *Essere fiume* (*Ser rio*). Ora, realizar a obra tem para mim um interesse e um valor; produzir a pedra e colocá-la no contexto do mundo tem um valor para mim. Mas, caso eu não colocasse ao lado dela a pedra que peguei no rio, ninguém compreenderia esse valor. Por isso é importante reproduzi-la de modo não perfeito.

**Fig.1**

Giuseppe Penone

Essere fiume 1. 1981.

Cortesia do artista.

Outro exemplo é a obra que tenho aqui [indica *Albero di dodici metri*]. Se dela tiro a parte de baixo, não terei uma escultura e sim uma árvore. O trabalho perfeito seria remover tudo, deixando somente a forma da árvore, mas neste caso eu teria um elemento que possui um valor natural, mas não um valor de linguagem artística, enquanto escultura.

Portanto, a ideia de que o museu é o mundo é algo muito belo de se dizer, algo poético, mas não é real, visto que, a fim de que as obras tenham um interesse, devem estar inseridas em um contexto ou em um debate cultural que advém, por sua vez, das galerias, dos museus, das revistas de arte. Logo, se o artista faz suas obras sem dizer que está fazendo arte, por sua conta, e em seguida desfruta da estrutura de um museu ou de uma galeria, torna-se contraditório. É como artistas que, por exemplo, fotografam os índios da Amazônia e vendem suas imagens dizendo “vejam quanto são malvados os colonos que matam essas pessoas para perdê-las, derrubá-las; devemos protegê-las” etc., mas em seguida vendem este produto nas galerias de Nova Iorque. Há um contrassenso enorme, do meu ponto de vista, inclusive moral. Por mim, tudo bem, mas é contraditório.

A arte é uma linguagem e como tal possui um instrumento, uma estrutura que em uma época já foi a Igreja e muda segundo o tempo histórico e econômico. Hoje são os museus e as galerias, onde se dão os debates sobre tais problemáticas. Nos anos 1960, por exemplo, se dizia: “Basta com os museus, a revolução somos nós.” Mas os mesmos artistas que o diziam, se apresentavam nos museus. E há também o problema ligado aos materiais da arte, já que a arte ocupa um espaço e, caso seja um objeto, ocupa um espaço físico bem preciso. Logo, para que seja vista por outras pessoas, precisa ter uma duração no tempo. Se se faz uma obra que não tem uma duração, que se consome em tempos breves, ela será vista por pouquíssimas pessoas ou será preciso registrá-la e, uma vez mais, tem-se uma contradição em relação ao efêmero na arte.

Essas minhas considerações sobre as problemáticas da linguagem da arte podem soar como um discurso reacionário, mas eu acredito que realizar uma obra persistente, com materiais duradouros e que possa ser colocada em um contexto preciso seja uma vantagem para a obra que, deste modo, tem a possibilidade de permanecer e de se propagar no tempo.

Já em relação à questão da ecologia, a minha opinião é muito simples: o amor que devemos ter para com a natureza é uma questão de sobrevivência da nossa espécie; para a natureza – natureza enquanto forma geral – é irrelevante se a espécie dominante sobre a terra é o homem ou se são as formigas. A ecologia é um problema totalmente humano, uma questão egoísta de tutela da própria espécie, pois se compreendeu que, se o ambiente não é preservado, o homem será o primeiro a sofrer os danos. A ecologia tem esta ambiguidade.

Considerando as relações que você indica entre os materiais, nós mesmos e os diferentes elementos do mundo, parece que a metamorfose é uma ideia presente em seu trabalho.

GP: A metamorfose é mudança de uma forma de vida para outra, do casulo à borboleta, da semente para a folha. E isto é algo que sempre fascinou o homem e também a fantasia poética, a visão poética da realidade, já que toca profundamente a imaginação. Por exemplo, Goethe realizou estudos sobre a metamorfose dos vegetais e iniciou a partir de uma semente onde, segundo seus estudos, já existe toda a estrutura da árvore desenvolvida. As flores, por sua vez, são uma outra forma das folhas. A partir desses importantes estudos científicos, ele formulou a ideia de que o crânio do homem é uma vértebra modificada da coluna vertebral, que se submeteu a uma metamorfose. E, para demonstrá-lo, quando se observa o crânio, há uma vértebra – um pequeno ossinho – que Goethe localizou, localizada no queixo. Essa é uma demonstração de que o crânio é uma metamorfose da vértebra. Portanto, pode-se passar da análise de um aspecto da realidade a outro, encontrando regras, lógicas comuns e afins.

Não me lembro mais do título, mas é um estudo que faz parte da sua obra científica, sobre a botânica e a natureza. Não sei se respondi a sua pergunta sobre a metamorfose.

Sim, mas para além das transformações na forma dentro de uma mesma estrutura, se pensarmos nas identificações que você realiza, por exemplo entre a nossa estrutura e o crescimento das árvores que, de todo modo, são transformações formais – seria possível pensar em uniões entre os reinos mineral, vegetal etc.?

GP: Esse exemplo de Goethe se encaixa bem, pois há nele um paralelo entre o mundo vegetal e o mundo animal. Evidentemente existem transformações que ocorrem de modo específico, como a madeira fossilizada, ou seja, o silício que ocupa o espaço do carbono, mas que, de todo modo, se torna pedra pois a água se infiltra no seu interior. É o resultado de um processo no qual componentes orgânicos do vegetal são completamente substituídos por minerais como o silício. Essas transformações são surpreendentes.

E há um aspecto da realidade da metamorfose que interessou muito a poesia e as artes visuais. Por exemplo, umas das histórias ligadas à metamorfose é o mito clássico de Dafne e Apolo: Dafne, em grego, é uma planta que em italiano se chama *alloro* (louro), uma planta perfumada. Dafne é uma garota que foge da perseguição de Apolo e ela pede a Zeus para que seja salva. Este, para tanto, a transforma em uma árvore de louro. Essa é a história, mas para além disso ela traz um fundamento de observação muito profundo da realidade.



Fig. 2

Giuseppe Penone.
Spoglia d'oro pine d'accacia
(boca), 2002. Fonte: Giuseppe
Penone on Twitter,

Ora, se você não toca o louro, ele não perfuma, pois seu perfume é um mecanismo de defesa. De fato, o louro era usado nos jardins do Mediterrâneo, pois mantinha os pernilongos afastados, já que eles são repelidos tanto pelo perfume do louro quanto pelo dos gerânios, por exemplo, e por isso há tantos gerânios nas janelas. Trata-se, portanto, de uma compreensão e de uma inteligência que é próxima à inteligência animal, mas pertencente à planta: uma defesa.

**Fig. 3**

Giuseppe Penone. *Spoglia d'oro sus pine d'accacia (boca)*, 2001-2002. Cortesia do artista.

Neste meu trabalho [indica *Spoglia d'oro su spine d'acacia (bocca)*, 2001-2002] usei espinhos de acácia. Comecei a recolher os espinhos de acácia no bosque para fazer este trabalho e percebi que havia um determinado lugar em que os espinhos eram muito maiores que os demais. Isso porque os espinhos são a defesa do broto e, onde há novas folhas se desenvolvendo, os brotos se direcionam para cima e os espinhos para baixo, para protegê-los dos animais que deles se alimentam. Como neste local havia um cabo elétrico que cortava continuamente os espinhos, a planta desenvolvia espinhos sempre maiores que os habituais. Um mecanismo muito próximo ao comportamento animal. E existem muitos estudos botânicos que

confirmam que há um pensamento e uma reação das plantas que não são distantes do pensamento e das reações humanas. Algo que se desenvolve nas raízes, que são consideradas o cérebro das plantas. Com as novas tecnologias está sendo possível compreender muitas coisas do mundo vegetal, como sua notável capacidade de pensamento.

Marina Câmara é professora-substituta da Escola de Belas Artes UFMG, doutora em Artes pela mesma escola, com período sanduíche na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne; Mestre em Comunicação e Artes (PUC-MG); Possui Master de Nível I em Comunicação pela Università degli Studi di Siena e Especialização em Projeção e Produção Artística pela IUAV de Veneza. Pesquisadora, crítica e curadora independente.

João Guilherme Dayrell é pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, oferecendo disciplinas obrigatórias e optativas para o curso de Graduação. Doutor pelo mesmo Programa com período sanduíche na Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales sob orientação de Emanuele Coccia. Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e especialista pelo Instituto de Educação Continuada da PUC-MG (IEC).



Agnaldo Farias***Reflexos da Casa de Vidro, de Philip Johnson, arquiteto, ou o processo de trabalho de Mauro Restiffe, fotógrafo.**

Reflections of Philip Johnson's Glass House, architect, or Mauro Restiffe's work process, photographer.

palavras-chave:

Pintura, fotografia e arquitetura; vidro na arquitetura moderna; Mauro Restiffe; processo de trabalho na fotografia contemporânea; série – Casa de Vidro

“Série – Casa de Vidro” é um ensaio fotográfico realizado pelo artista Mauro Restiffe na Glass House, residência que o arquiteto norte-americano Philip Johnson (1906/2005) projetou para ele mesmo em 1949, em New Canaan, Connecticut, e onde viveu até o fim de sua vida. Além dessa residência demonstrar o profundo respeito de Johnson pela arquitetura do mestre moderno alemão Mies Van der Rohe, sua ampla divulgação contribuiu decisivamente para o êxito da arquitetura moderna nos Estados Unidos da América. Ao fotografá-la em uma única visita, Mauro Restiffe, articulou em 8 fotos e 9 imagens, a arquitetura da casa, o jardim que a circunda e a tela de Nicolas Poussin, desvendando, sem se dar conta, o jogo proposto pelo arquiteto entre a tela do artista francês e o jardim plantado no mesmo período de construção da casa. A análise dessa obra Restiffe tem como objetivos secundários a apresentação do jogo engendrado por Johnson e o processo de trabalho do artista.

keywords:

Painting, photography and architecture; glass in modern architecture; Glass House; Mauro Restiffe; work process in contemporary photography; Glass House Series

“Series – Glass House” is a photographic experiment conducted by the artist Mauro Restiffe at the Glass House, a project designed by the North American architect Philip Johnson (1906/2005) to become his own residence in 1949, in New Canaan, Connecticut, where he lived for the rest of his life. The house not only demonstrates Johnson's profound respect for the architecture of the German modern master Mies Van der Rohe but also its wide propagation was a decisively contribution for the success of the modern architecture in the United States of America. By photographing the house in one single visit, Mauro Restiffe articulated in 8 photographs and 9 images the architecture of the house and its surrounding garden, as well as Nicolas Poussin's painting, unintentionally unveiling the dynamics suggested by the architect between the French artist's work and the garden, which was set during the building of the house. The analysis of Restiffe's work aims as secondary objectives the presentation of the dynamics fomented by Johnson and the work process of the artist.

* Universidade de São Paulo [USP].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.131497.

Lina Bo Bardi na escada de acesso à Casa de Vidro, São Paulo, 1952

"Trabalhando com maquetes de vidro,
descobri que o importante é o jogo de reflexos,
e não os efeitos de luz e sombra como nos edifícios comuns."
Mies van der Rohe

Notícias sobre a arquitetura de vidro

Construída em 1949 no vale do Rio Rippowan, em New Canaan, Connecticut, a Glass House (Casa de Vidro), do arquiteto norte-americano Philip Johnson, surpreende até hoje pelo despojamento que proporciona à noção de habitação e as de abrigo e aconchego que lhe são correlatas. Em lugar de paredes espessas e opacas e as janelas que permitem o acesso visual ao mundo de fora, fonte de curiosidade e inquietude, a casa resolve-se em dois planos horizontais retangulares do mesmo tamanho, um piso e o outro teto, ambos com bordas de aço escuro, separados por um reticulado aberto dos perfis, também de aço, dos caixilhos e pilares, e pelas placas de vidro que fazem as vezes de paredes. Uma pequena casa transparente, um cristal em meio a paisagem, ela própria paisagem, dignamente pousada diante de um gramado, na borda de um vale, tendo por trás de si um renque de árvores no qual se sobressai um carvalho, e que descai suavemente acompanhando a encosta até encontrar o espelho luminoso do lago mais embaixo.

A Glass House garantiu fama duradoura a Philip Johnson e até hoje é considerada, além de marco da arquitetura, a obra que contribuiu decisivamente para que o público norte-americano passasse a reconhecer, acostumar-se e até mesmo a desejar a arquitetura moderna. Johnson, curador de arquitetura do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, MoMA, depois de levar de três a quatro anos entre o projeto e a construção casa, foi o único e solitário morador desta até sua morte, em 2005, aos 98 anos. (Nem sempre, é verdade. A partir de um momento, mudou-se para o estúdio semienterrado bem ao lado, quase uma cripta protegida por uma fachada cega de tijolos, deixando a Glass House para as constantes recepções aos amigos e visitantes.) Tombada com a chancela de "National historic preservation landmark", a Glass House foi finalmente aberta ao público, profissionais e estudantes de arquitetura e interessados em

arquitetura moderna, que antes esbarrava no seco texto da placa que Johnson mandou colocar na estrada, advertindo que ali morava gente e que as visitas deviam obedecer os “dias especificados”.

Em que pese seus altos predicados a Glass House não chega a ser uma obra *prima* mas *seconda*. A razão é sua descendência direta da, esta sim, extraordinária casa que o arquiteto alemão Mies van der Rohe fez para sua amiga Edith Farnsworth, entre 1945 e 1950, e cuja maquete de vidro o próprio Johnson apresentou em uma exposição no MoMA, em 1947. Reza a lenda que o mestre alemão, ex-diretor da Bauhaus radicado desde 1933 nos Estados Unidos, reagiu muito mal à “homenagem” do seu amigo de longa data, responsável por sua primeira encomenda em solo norte-americano, nada mais nada menos que o interior do próprio apartamento de Johnson. Não obstante essas deferências, o fato da casa de Johnson ter ficado pronta antes da sua poderia sugerir que a ideia não havia sido dele, que aos olhos do público desinformado, Mies van der Rohe era o plagiário. Deixando de lado o desconforto e a grande semelhança dos dois exemplares de arquitetura, as qualidades formais e materiais – como, por exemplo, o apurado acabamento tão típico de Mies van der Rohe –, da Casa Farnsworth, superam em vários graus a obra de seu colega norte-americano, e este, aparentemente, nunca pretendeu negar a primazia do alemão. Foi um de seus grandes interlocutores, selecionou várias de suas obras para muitas exposições e, não bastasse, escreveria a importante monografia intitulada *Mies van der Rohe*.

Feitas as contas, todas as várias menções de Johnson reconhecendo o valor de Mies van der Rohe não diminui a importância de sua Glass House. Na qualidade de homem inspirado na combinação estratégica entre arquitetura e publicidade, Johnson, graças a ela, figura entre os que melhor defenderam e divulgaram a equação segundo a qual uma edificação aberta à luz, à natureza e à visão de quem por perto dela passa, seria mais democrática. Plantou no coração da aristocracia *waspy* norte-americana, no momento mesmo em que se inaugurava a política da Guerra Fria, em pleno ano da criação da OTAN, a ideia de que “o povo capaz de adotar essa arquitetura seria um povo de horizontes claros”¹.

1. MARSÀ, Angel;
MARSILLACH, Luis. **La
montaña iluminada**.
Barcelona: Ediciones
Horizonte, 1930.

O fotógrafo como produtor de imagens, assim como o vidro, uma pa-

rede de tijolos ou quaisquer outros materiais transparentes e reflexivos ou passíveis de serem tratados como tais.

Agnaldo Farias

Reflexos da Casa de Vidro,
de Philip Johnson, arquiteto,
ou o processo de trabalho de
Mauro Restiffe, fotógrafo.

O interesse do fotógrafo Mauro Restiffe pela Glass House é um corolário de suas investigações, mais amplas do que até aqui faziam crer os escritos sobre elas. Já em sua primeira individual, em 2000, Mauro Restiffe sinalizou que pensaria a relação entre fotografia e arquitetura, incluindo pintura, paisagem e cidade, sob ângulos imprevistos. Não que suas fotos tivessem a arquitetura como tema exclusivo, afinal, sendo fotógrafo, seu problema central, ao menos até aqui, tem sido o lugar da fotografia, a plasticidade com que se aproxima e se afasta do mundo. Isso e, por extensão, a problematização da fotografia como um produto do olhar de quem a vê, não só o fotógrafo, portanto, como também do visitante que, diante de suas fotos, frequentemente percebe-se enredado num jogo no qual sua própria percepção é questionada.

Uma das peculiaridades de sua pesquisa, que o inscreveu rápida e indiscutivelmente na nossa cena artística, foi pensar a arquitetura e a cidade como fotografia e, operando por inversão, como a fotografia pode objetualizar-se e também confundir-se com a arquitetura, questão que ele enfrentou já em sua primeira exposição individual. Deve-se, contudo, advertir que, por amplo que esse escopo seja, ele não esgota o projeto poético de Restiffe, que aqui, por conveniência da análise que se fará de sua série Glass House, será reduzido às direções aludidas.

O histórico de sua relação com a arquitetura remonta, como dito, à sua primeira exposição individual, realizada em 2000 e, coincidentemente, numa casa de Gregory Warchavchik, o arquiteto ucraniano radicado em São Paulo em meados dos anos 1920, responsável pela introdução da arquitetura moderna no Brasil. Situada na avenida Europa, no bairro dos Jardins, essa casa foi adaptada no princípio dos anos 1990 como galeria de arte contemporânea do marchand Thomas Cohn.

A mostra de Restiffe chamou a atenção por ser composta de fotografias de imagens, fotografias de “segunda mão” e, especialmente, por obras não propriamente fotográficas mas pautadas em princípios fotográficos e princípios pictóricos, a um só tempo. Refiro-me ao fato de o artista, pensando a ocupação da parede lateral da primeira e maior das três salas expositivas alinhadas em sequência, ter-se dado conta de que ela dava para um corredor utilizado pela galeria como depósito. De

posse dessa informação e estudando as particularidades desse corredor, resolveu abrir-lhe “três janelas”, três aberturas retangulares com dimensões semelhantes as das outras fotografias expostas.

Essas aberturas emolduraram, isto é, valeram-se de um atributo clássico da pintura para sublinhar o muro alto e branco que separava o lote da casa, onde funcionava a galeria, da casa do vizinho. Fechadas com vidro, as três aberturas, por efeito da transparência e reflexividade do material, embaralhavam as imagens de dentro e fora, ao mesmo tempo em que convertiam em imagem as visões parciais do corredor. Logo de saída, o jovem artista, de olho na expansão da fotografia, propunha a arquitetura como elemento astuciosamente associado à moldura, componente clássico da pintura – a peculiar janela que a pintura inventou para si como estratégia através da qual ela, um plano com uma imagem aplicada sobre si, historicamente afirmava sua diferença da parede, esta um plano sem maiores qualidades, seria capaz de produzir imagens. Vistas lateralmente pelo visitante em seu trânsito pela galeria, as três “janelas/molduras” refletiam o espaço expositivo e, dependendo da posição dele, também algumas das fotografias expostas.

Imagens constituídas por outras imagens, imagens produzidas por aberturas em paredes, ou por materiais reflexivos, como o vidro. Para um fotógrafo, um profissional ocupado pelo pensamento e produção de imagens, um material como o vidro, assim como outros com propriedades reflexivas, isto é, parceiros na capacidade de produção de imagens, seria naturalmente atrativo. O que dizer então de uma casa como a Glass House, feita de paredes de vidro, objetos e imagens? Antes de avançar nessa direção, convém mencionar que o interesse de Restiffe pela arquitetura manteve-se desde o princípio e foi ganhando corpo alimentado pelo encampamento de outras questões, dentre as quais o adensamento do seu lastro conceitual e a maturidade técnica, para o que contribuiu uma formação sólida em Cinema.

A abertura do espectro de sua pesquisa ganharia um novo patamar com o extraordinário conjunto de imagens sobre o dia da posse do presidente Lula em Brasília, em 2003. Equipado com sua indefectível câmera Leica M6, analógica, com sua lente fixa 35 mm, sem uso de tripé ou luz artificial, fornido de um bom estoque de negativos p/b, 3200 ASA, filme de altíssima sensibilidade, “meu eterno *modus operandi*”, o artista rumou à Brasília para registrar o memorável dia em que a capital cartão-postal, a fotogênica cidade futurista que o estado

Aginaldo Farias

Reflexos da Casa de Vidro,
de Philip Johnson, arquiteto,
ou o processo de trabalho de
Mauro Restiffe, fotógrafo.

brasileiro realizou em 1960 no planalto central do país, como prova de que a utopia, afinal, havia chegado, foi, finalmente, invadida, ocupada, celebrada, com muito alarido, bagunça e sujeira, pelo povo, sem a costumeira intervenção policial. *Empossamento*, o título dessa série fotográfica que garantiu notoriedade ao artista, mostra passo a passo, do começo ao fim, a magnífica cerimônia expressa no modo como a paisagem da Esplanada dos Ministérios, meticulosamente concebida por Oscar Niemeyer e Lucio Costa pelo ritmo constante dos paralelepípedos regulares dos prédios assentados sobre a grama impecável, o desenho irretocável das ruas que a cortam, pontuada pela presença impassível dos guardas, foi gradativamente sendo tomada por uma leva de pessoas, uma onda escorrendo pela suave colina onde nosso fotógrafo sensivelmente entendeu que deveria assestar sua câmera. Um processo desenovelado em 14 imagens. Da desatada corrida dos que primeiro queriam buscar uma posição privilegiada na cerimônia, aos espaços integralmente tomados, tendo por sobre a cabeça o cortejo dos 7 aviões-caça cortando o céu de Brasília, deixando atrás de si seu pirotécnico rastro de fumaça e júbilo, terminando no mesmíssimo ângulo da primeira foto, com os gramados novamente despovoados mas agora com as marcas de papéis e resíduos da aventura humana que tornou aquele dia um momento especial.

Sob o pretexto de adensar a abordagem sobre a série Glass House, duas outras, produzidas mais recentemente, merecem ser brevemente referidas aqui, ainda que com o limitado propósito de endereçar o leitor a elas. A primeira, de 2011, reúne imagens feitas sobre exteriores e interiores de edifícios projetados pelo arquiteto Gregori Warchavchik, produtor de uma casa que abrigou a primeira exposição do artista. A segunda, de 2012, foi dedicada ao prédio do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), antiga sede do Departamento de Trânsito de São Paulo, DETRAN, um grande edifício de autoria de Oscar Niemeyer, vizinho no tempo e no espaço do conjunto edificado do Parque Ibirapuera, separado irreversivelmente dele a partir da construção da avenida Rubem Berta, nos anos 1960.

Nesses dois conjuntos de fotos, chama a atenção o modo como é desmontada a ideia de pureza, razão e equilíbrio habitualmente associada à arquitetura moderna. Fazendo eco com a maneira com que lida com a cidade, sublinhando as multidões desbaratadas, os transeuntes caminhando como que automaticamente para lá e para cá, como se não

tivessem um destino certo, como dotados de uma cegueira produzida pelo foco excessivo nas obrigações cotidianas, Restiffe, sobretudo no caso da reforma do MAC-USP, onde se deu a transformação de um prédio até bem pouco ocupado pela burocracia para sua serventia atual de sede de museu de arte contemporânea, evidencia os pontos obscuros, as gambiarras, o limite tênue que separa a restauração do prédio de sua decadência passada e futura.

Interessa-lhe também, como se verifica nos dois casos, a visão da cidade oferecida pelos prédios, por exemplo, as bordas sinuosas do Cícero Prado, de Warchavchik, acompanhando as curvas do viaduto que desemboca na avenida Rio Branco saltando por cima da via férrea, e, nas miradas no alto do MAC-USP, a arquitetura como trincheira da cordilheira de edifícios.

Os reflexos, as luzes e as sombras

Como já se indicou, o emprego do vidro na arquitetura já em sua primeira mostra individual com o objetivo de explorar uma fértil dobradiça entre ela e a fotografia, confirmava a compreensão do artista sobre o problema da reflexão, fenômeno que ele havia explorado em pelo menos uma peça, *The mirror*, de 1999, numa direção que se revelaria ainda mais fértil ao redor de 2007, com a produção da série *Reflexão*, cujas fotografias nascem da revisitação de outras fotografias suas, instaladas em casa de amigos e colecionadores. Emolduradas e devidamente protegidas com vidros, de acordo com o procedimento padrão, Restiffe cuidava em fotografá-las em ângulo, transformando-as em verdadeiros espelhos que refletiam frações cuidadosamente editadas do ambiente em que estavam, sempre impedindo, em contrapartida, que se soubesse o conteúdo da imagem original. Esse procedimento que transforma sua fotografia num campo reflexivo, ou seja, um campo produtor de uma nova imagem que, ao final, também é sua, junta-se sua peculiar problematização da luz.

Um conjunto de cinco fotografias realizado em 2008, *Five on fifth*, é disso um magnífico exemplo. Cinco imagens feitas no nível da rua, em meio a multidão de pedestres, todas elas à contraluz do sol de fim de tarde que, juntamente com o perfil do Empire State Building, domina o desfiladeiro formado pelos prédios da 5ª avenida, em Nova Iorque. O sol na cara da câmera transforma as pessoas em silhuetas,

Aginaldo Farias

Reflexos da Casa de Vidro,
de Philip Johnson, arquiteto,
ou o processo de trabalho de
Mauro Restiffe, fotógrafo.

planifica-as, assim como os edifícios, convertidos em paredes entre brilhantes e opacos do *grand canyon* urbano. As pessoas vêm e vão, não se consegue distinguir ao certo, mas o fato das fotos terem sido feitas em ângulos que variavam do nível abaixo até a altura da cabeça delas, garante um efeito eloquente, como se caminhassem em direção ao sol, ávidas de luz, ou simplesmente tornadas magníficas por estarem sendo banhadas por ela.

Dentro e fora da Glass House – fotografia, pintura, arquitetura e paisagem

De posse de sua desenvoltura no trato com o espaço, com as dobras e sobreposições que vidros, luzes e sombras fabricam, treinado em explorá-lo tanto no âmbito exterior quanto no íntimo, controlando o jogo com objetos e elementos arquitetônicos, e, acima de tudo, atraído pelo vidro como o mais poderoso dos materiais capazes de produzir imagens, Restiffe chegou à pequena Glass House em dois finais de tarde ensolarados, duas sessões de duas horas cada, sempre armado de seu *modus operandi*, sua Leica M6 e um estoque de 6 a 8 rolos de filmes de alta sensibilidade à luz, cada um com 36 poses. Foi até lá para inspecionar as peculiaridades da construção de pele de vidro e a geometria concisa de seu exoesqueleto metálico. As fotos foram feitas no primeiro dia, donde se conclui que a segunda visita serviu apenas para confirmar se já estava tudo resolvido, se havia capturado tudo o que queria (com a particularidade de que essa segurança foi estabelecida no escuro, uma vez que as fotos não haviam sido ainda reveladas, posto que, diversamente do equipamento digital, cujos resultados são efetivamente instantâneos, o analógico é muito mais lento, pressupondo a passagem pelo tempo lento da revelação pela química do laboratório, a ampliação subsequente mesmo que sob a forma de contato).

Andando de um canto a outro, inventariando os ambientes sutilmente definidos pela disposição dos móveis e objetos que lá são rarefeitos, investigando as particularidades daquela arquitetura que se desfaz através dos raios de luz, o artista, no interior dessa casa com a qual possivelmente sonhara, ele que há tanto tempo estudava o universo dos reflexos, descobriu, do mesmo modo que Mies van der Rohe trabalhando com maquetes de vidro que, nela, acima de tudo, “o importante é o jogo de reflexos”.

Observando com vagar e prudência, submerso que estava em seus próprios reflexos, nesse ambiente capaz de erodir toda e qualquer materialidade, Restiffe flagrou e tirou partido não só dos reflexos provenientes do efeito da transparência do vidro, que ele explorou, como se verá mais adiante, nos dois modos explicados por Colin Rowe e Robert Slutzky, no seminal texto de 1963, “Transparência literal e fenomenal”. Às fotos, soma-se a exploração dos reflexos resultantes da luz e do vidro, sua acuidade em analisar a relação entre linguagens e tempos, mais precisamente, a relação histórica entre pintura, arquitetura e paisagem, relação premeditadamente ativada por Johnson e que até o presente não havia merecido uma tradução à altura.

Afora os reflexos entre o dentro e o fora, as imprevistas fusões entre arquitetura e paisagem, a perda de substância de ambas e sua transformação em imagem, todas as fotografias que compõem a série *Glass House* têm uma pintura como protagonista, a única pintura da casa, uma obra do pintor francês Nicolas Poussin, mais precisamente uma das três versões existentes de *O funeral de Phocion*, realizada em 1648. Embora extraordinária, a presença dessa obra, ao menos à primeira vista, é um acontecimento inusitado. O que faria ali, na casa de um membro atuante da primeira e mais importante instituição dedicada à arte moderna, uma obra do século XVII? O próprio Johnson esclarece as razões da presença dessa peça, de resto escolhida e sugerida por Alfred H. Barr Jr., primeiro diretor do MoMA, que, juntamente com a escultura de Elie Nudelman, passou a habitar a casa desde sua inauguração:

Estilisticamente, a *Glass House* é uma mistura de Mies van der Rohe, Malevich, Parthenon, jardim inglês, o Romantismo como um todo, a assimetria do século XIX (...) é mais um projeto paisagístico que um trabalho de arquitetura. É mais a memória dos jardins ingleses do século XVIII, e que são chamados de jardins ingleses por alguma razão. Não há jardim em lugar algum, quer dizer, não há flores, como os americanos costumam associar quando pensam em jardins. É apenas um tipo de paisagem na qual eu me concentrei na colina onde ela está situada e no carvalho.

A pintura de Poussin aparece no centro de todas as oito fotos que compõem a série, incluindo a oitava, um díptico horizontal, duas vistas à contraluz realizadas fora da casa, quando, à maneira do que acontece

com a magnífica e ambígua tela de René Magritte, *O Império da luz*, a claridade do céu diurno, que se vê acima e através da casa, contrasta com a penumbra na qual ela está submersa, com os móveis transformando-se em silhuetas, com as árvores, espectrais, sobrepondo-se a ela, roubando-lhe a claridade.

A pintura de Poussin é documentada de frente, de costas, de lado, em ângulo aberto e fechado, quase sempre um fundo que, somado ao vidro, no geral amplifica o efeito especular, a não ser quando se transforma na lateral de uma lâmina escura, opaca em sua parte inferior, suavemente brilhante na metade superior. Em todas as vezes Restiffe ajusta a paisagem descrita pelo pintor com a paisagem que circunda a casa. Reagindo a tendência do mestre francês em fazer uso das árvores para emoldurar uma cena determinada, no caso da tela em questão o funeral de um homem, o estadista ateniense Phocion, alvo de um texto de Plutarco, Restiffe faz com que as árvores do entorno, além de emoldurarem a casa de Johnson, confundam-se com ambas, casa e pintura, num jogo de sobreposições, num amálgama de reflexos.

A sequência das imagens equivale a um pequeno tratado sobre as questões até aqui arroladas e outras que virão a seguir. Na *primeira* delas, a pintura é fotografada frontalmente, com seu clássico formato retangular guardando a mesma distância do teto e do pilar de metal que está à nossa esquerda, deixando ver a imagem escurecida da paisagem, pressentida pelas copas das árvores altas situadas à direita e à esquerda do primeiro plano da pintura, o céu separado de uma cordilheira vegetal, a mancha branca na extremidade inferior e, no centro, o corpo de Phocion sendo carregado. Mesmo mal iluminada, é possível acompanhar a sugestão do enquadramento feito pelo nosso artista enunciando a irradiação da paisagem clássica mentada pelo pintor francês através da textura da vegetação real, perceptível pela faixa estreita de vidro. E se a pintura está ensombrecida, a vegetação lá fora, por sua vez, está evanescente, como que atacada por excesso de luz filtrada através dela. Ainda do lado esquerdo da imagem, além do pilar referido, é a própria casa que se despacha para fora dos seus limites. Tem-se já aí as duas qualidades de transparência constatadas por Rowe e Slutzky, a *transparência literal*, decorrente da natureza material do vidro que deixa ver ou traz para dentro o que está do lado de fora, e a *transparência fenomenal*, levando a casa para onde ela não está, transformando-a em imagem e, nesse sentido, fazendo com que ela assuma a mesma aparência evanes-

cente, esgarçada dos troncos das árvores que estão à esquerda do pilar.

As vistas anguladas da pintura de Poussin dão a ver claramente as sutis calibrações do nosso artista buscando casar a paisagem da pintura com as árvores lá fora ou, melhor dizendo, com as imagens das árvores lá fora, dado que, descontado o fato de que estamos diante de fotografias, o que todas elas trazem são imagens, nem mais nem menos, às vezes nítidas, em soluções que variam de reflexos translúcidos, cristalinos e diáfanos, até reflexos esmaecidos, perdidos em refrações, semelhantes a imagens obscuras como raio X, ou estouradas, como as obtidas por meio de superexposições.

Realizada fora da casa, a *segunda* foto inverte os termos do problema, transformando a pintura num momento positivo, um parêntese de objetividade obtido pelo vão aberto da porta, em contraposição a uma natureza luxuriante colada às paredes de vidro, a dissolução e confusão das fronteiras entre o dentro e o fora, a monstruosa irrupção dos efeitos especulares, para lançar mão de um célebre comentário de Jorge Luis Borges acerca da natureza do espelho “um dispositivo monstruoso pois, como a cópula, reproduz”. A imagem tem aqui seu quinhão de natureza enquanto a natureza desfaz-se em imagem, tema que desde a Pop art, com Hamilton, Warhol e Lichtenstein à frente, vem ocupando alguns dos principais artistas e pensadores, sendo o próprio tomado como um legítimo pensador que lança mão de outra linguagem que não a verbal. A fragilidade das imagens corresponde aos frágeis limites das representações, especialmente numa casa tão exposta, sem os atributos das paredes sólidas a confinar corpos e mentes em ilusões de apaziguamento e segurança.

Obtida através de um ângulo entre 20 e 30 graus, a *terceira* fotografia, ao passo que conserva a pintura como protagonista, nivela mais a paisagem pintada por Poussin com a paisagem exterior, testando entretanto o modo como ambas sofrem efeitos distintos da luz: do lado de fora há uma árvore irreal, esgarçada pela luz que, não bastasse isso, insinua-se pelo interior da casa, erodindo o pilar que também faz as vezes de moldura da foto; do lado de dentro, a luz permite que se perceba melhor a cena, ainda que a extremidade inferior direita, aparentemente mais próxima em razão da pintura deslocar-se diagonalmente para esquerda, tenda a se comportar como uma superfície brilhante, do mesmo modo que a moldura e o chão de tacos de madeira. Note-se a precisão com que a imagem fotográfica faz coincidir as linhas metálicas

Aginaldo Farias

Reflexos da Casa de Vidro,
de Philip Johnson, arquiteto,
ou o processo de trabalho de
Mauro Restiffe, fotógrafo.

do caixilho com as linhas do cavalete em que a pintura está fixada, engatando um no outro, induzindo a pensá-los como campos conexos. A arquitetura, discretamente separada da paisagem real, transmuta-a em paisagem virtual, fugidia, por meio de sua epiderme vítrea, ligando-se à paisagem virtual estampada na pintura.

A *quarta* fotografia, tirada novamente no interior da casa, pega o vidro de frente e a pintura num ângulo ainda mais fechado, o que a transforma numa superfície preta brilhante, sobretudo na sua terceira parte superior, com o que ela acompanha as bordas superiores das copas das árvores ao fundo, árvores que estão do outro lado do vale em cuja borda a casa está situada. Fotografado frontalmente, o vidro põe em risco a cena toda, provocando a sobreposição de imagens dos elementos interiores com exteriores. O recurso do contraluz obtém dos elementos verticais dos caixilhos sua regressão à condição de silhuetas, o que os faz se estabelecer em contraponto à verticalidade irregular dos troncos e suas ramagens ainda mais delicadas em razão do esgarçamento que a parede de vidro lhes opera.

A *quinta* foto da série é a que mais destaca o campo da pintura, ainda que praticamente submerja a imagem numa espessa penumbra. Fotografada em ângulo numa distância mais curta, à queima-roupa, o plano da pintura ultrapassa os limites do campo da pintura, salvo nas diagonais das extremidades inferior e superior esquerdas, o que reforça a sensação de que ela avança obliquamente sobre a fotografia que estamos vendo, ao mesmo tempo que sobre a paisagem lá fora, com o risco de engoli-la por completo. Essa ideia de absorção de um termo pelo outro – pintura/foto/paisagem – está explicitado na sutileza com que a linha superior do conjunto das copas das árvores pintadas conflui para os galhos das árvores plantadas. Porém, se a imagem da pintura está quase totalmente rebaixada pela falta de luz, a paisagem lá fora perdeu sua materialidade justamente pelo efeito contrário: o excesso de luz. É ela, cuja presença é virtude da alta sensibilidade do filme utilizado e do vidro, a corresponsável pela corrosão aparente dos recursos vegetais, como também do caixilho de metal que faz o limite esquerdo da fotografia, com sua integridade comprometida pela floração de pequenas chamas luminosas.

A *sexta* foto é extraída do lado de fora da casa e, como as outras, mantém a centralidade da pintura, muito embora a retenha pelas costas. E é por esse ponto de vista que ela melhor funciona como espelho,

pois, contraposta ao vidro, sua face escura convida à aderência da imagem proveniente do exterior e faz com que ela surja nítida, cristalina, ainda que enviesada. A continuidade com o exterior é total, uma vez que a paisagem de Poussin não lhe divide o protagonismo. O exterior envereda-se casa adentro, colando-se nas costas da pintura e na única parede construída no interior da casa, que também lhe serve de anteparo. O teto, o vidro da parede ao fundo, até mesmo a escultura de Nudelman, tudo se desfaz em reflexos da natureza. Vista desse modo, a casa revela a ideia primordial de Johnson, ideia ignorada mas genialmente intuída por Restiffe, que a verdadeira intenção do arquiteto era projetar a paisagem. A essa intenção faz elevar um segundo propósito que, salvo melhor juízo, nunca foi suficiente ou convincentemente explicitada pelo arquiteto, o projeto de uma casa de imagens.

A *sétima* e penúltima imagem escurece de vez a pintura, converte-a num plano escuro quadrangular com o mesmo valor da parede opaca que está a seu lado. A natureza se emancipa da pintura, embora não consiga se descolar de sua condição de imagem. A menção à pintura aparece por uma outra via: à flutuação dos dois planos trapezoidais pretos dispostos desalinhados um em seguida ao outro, contrapõe-se o plano trapezoidal do vidro, situado em direção divergente e, pelo alto, o plano branco do forro, arrematado com linhas pretas. Judiciosamente composta, a fotografia presta um tributo às composições abstrato-geométricas, particularmente às pinturas suprematistas de Kazimir Malevich, com seu jogo de planos trapezoidais reversos, desencontrados, flutuando no espaço, as primeiras a estilizar concretamente a placidez da superfície pictórica.

A *oitava* e última foto é um díptico composto por duas imagens retangulares colocadas uma ao lado da outra, o que reitera o formato estabelecido pela pintura no tratamento desse tema voltado para a tensa contraposição da tibia e trôpega verticalidade humana, com sua melancolia e finitude (“Entretanto você caminha melancólico e vertical”, escreveu Drummond) com a linha de horizonte, sempre além e dominante, a exercer sobre nós a força da gravidade. Tomando-as, ambas, à contraluz, subtraindo quase totalmente teto e piso, o artista, carregando as silhuetas, dissolve de uma vez os vidros, planifica os objetos ou os torna corpos enigmáticos, indistintos, um e outro escapando das trevas pelo estilizar de luzes. Como uma última fulguração, um balbucio, a casa desaparece e o ambiente doméstico fica como que deixado ao

relento, aguardando a chegada da noite quando toda a existência se dissipará por algumas horas.

O conjunto das fotografias que compõem essa série de Mauro Restiffe revela ainda dois processos contidos na história das relações entre pintura, arquitetura e paisagem. O primeiro deles refere-se ao fato de que a paisagem projetada por Johnson em sua Glass House, como ele próprio contava, nasceu da tentativa de levar para o lado de fora, junto do carvalho preexistente, a paisagem pintada por Poussin. Procedendo desse modo, Johnson evocava com consciência a origem histórica do jardim inglês, nascido justamente das leituras que os paisagistas ingleses fizeram das pinturas do barroco francês do século XVII, sobretudo as paisagens pastorais de autoria de Nicolas Poussin e Claude Lorrain. Não será o caso, aqui, de detalhar essa interessante passagem das relações entre linguagens artísticas, mais um tópico a ilustrar o pensamento de Oscar Wilde, segundo o qual, a vida imita a arte muito mais que a arte imita a vida. Mas será conveniente lembrar os versos de Alexander Pope, escritos em 1731, em seu elogio ao conde Richard de Burlington por seu trabalho no desenvolvimento dos jardins de Stowe, em Buckinghamshire, Inglaterra, assentados numa visão de natureza diametralmente oposta aos de extração francesa, que, como se vê em Versailles, eram geometrizados, ordenados, submetidos à razão. Pope ressalta a potência da natureza dos jardins que vinham sendo produzidos desde o começo do século em que vivia, uma compreensão originada na pintura francesa. Escutemo-lo:

*To build, to plant, whatever you intend,
To rear the Column, or the Arch to bend,
To swell the Terras, or to sink the Grot;
In all, let Nature never be forgot.*

Mas qual Natureza? leva-nos a pensar essas imagens de Restiffe. Esteja-se dentro ou fora da casa de vidro que Johnson fez nascer num platô elevado, o que se tem é uma corroboração da poética de Mies van der Rohe, que arrancou da ideia de habitação a correlação com as ideias de proteção e confinamento, abrigo e opacidade, espaço íntimo como espaço inescrutável, para, em contrapartida, apresentá-la como matéria evanescente, dissolvida no mundo. Os espaços se interpenetram e, como demonstram essas imagens, ambos perdem a substância que até ali os notabilizava. Não são mais tangíveis, palpáveis e seguros,

mas um labirinto imagético composto por planos e linhas retas com os volumes complexos e misteriosos da natureza agora planificados.

A contundente verdade contida nessas imagens de autoria de Mauro Restiffe ganha um sabor adicional, um valioso insumo na compreensão do processo de trabalho artístico, quando se descobre que o artista não tinha conhecimento da genealogia histórica de Poussin e Lorrain/jardim inglês, como tampouco sabia do uso calculado que Johnson fez da pintura para a produção de seu jardim. Com todas suas deficiências e reduções, este texto, lido pelo artista em sua primeira versão, surpreendeu-o por revelar a ele uma parte do que fizera. Pois a ignorância desses fatos não o impediu de decifrar a narrativa, o intrincado palimpsesto proposto pelo arquiteto, mais do que isso, intuir, revelar e explorar os conhecimentos desencadeados, encenados pela Glass House, o que comprova que a inteligência acontece por múltiplas sendas e que bem faríamos se encarássemos as obras de arte como produtos refinados do espírito e não como simples ilustrações de nossas teses.

Referiu-se aqui aos aspectos proporcionados por essa série. Quais seriam eles? Repassando, além das fertilíssimas interseções formais e históricas entre fotografia, pintura, arquitetura e paisagem, a oxigenação dessas linguagens por intermédio de uma fotografia que percebe suas relações e delas constrói outras mais, há ainda o modo renovado como o artista encara e coloca o problema do vidro, as injunções de uma casa ou construção qualquer feita dele ou material sucedâneo, de presença ubíqua na vida contemporânea. Por esse conjunto de imagens percebe-se em nova perspectiva a ontologia desse material, sua falta de vida interior, de movimentos das entranhas que percebemos no ferro, madeira, pedra, tijolos, barro, terra etc., a que chamamos de tempo. O emprego de materiais reluzentes, transparentes e, em consequência, espelhados, reflexivos, é sintomático do opressivo culto atual da permanência, do desejo de presente perpétuo. Vemo-nos nas coisas, trocamos com ela, e a casa é a primeira ou a principal das nossas peles, mais durável do que as roupas, e com a qual desenvolvemos sentimento de familiaridade, assistimos curiosos à aparição de fendas e fungos, aos sons noturnos, ao estalar das madeiras, ao murmúrio reverberante dos encanamentos. O contato continuado com esses fenômenos leva-nos à compreensão de que, como eles, acusamos a passagem do tempo. Por sua vez, uma casa de vidro, como as vitrines das lojas, as fachadas dos prédios, as paradas de ônibus, expõe-nos excessivamente, descobre-

Agnaldo Farias

Reflexos da Casa de Vidro,
de Philip Johnson, arquiteto,
ou o processo de trabalho de
Mauro Restiffe, fotógrafo.

-nos, como a personagem da novela de Robert Silverberg (*O labirinto*, 1969) que, tendo sido “aberto” por alienígenas curiosos em entender o que era aquele estranho ser que pela primeira vez encontravam, não foi devidamente “fechado”, o que o deixou totalmente exposto, não suas entranhas, mas seus sentimentos; agora integralmente devassável e, portanto, insuportável aos que lhe eram próximos, não lhe restou outra opção a não ser o recolhimento em definitivo, como um eremita, num labirinto. Uma casa na qual sua tangibilidade volatiliza-se e, junto com ela, por força de sua materialidade, tudo o que lhe está dentro e fora, parece dispor sobre o desequilíbrio na relação entre tempo e espaço. Sob esse ângulo a constatação de Borges, já mencionada, acerca da monstruosidade do vidro, parece mais verossímil do que à primeira vista se pensa. Viver numa casa assim, e o fato é que mais e mais estamos vivendo em ambientes assim, equivaleria a viver no interior de uma fotografia, com a ressalva de que uma fotografia fica amarelada, o papel vai se enchendo de gretas microscópicas e sua promessa de eternidade vai se desfazendo na proporção do esmaecimento das imagens que ela porta. Já o vidro não, a configuração estável de suas moléculas garante que sobreviva a nós. E sua presença discretíssima, confundida entre água e ar, faz com que não prestemos muita atenção a ele.

A pintura de Poussin no interior da casa de Philip Johnson, foi a fonte geradora de uma paisagem facultada pela construção de uma arquitetura, renovando uma reverberação que vem de longe, um fenômeno de relações entrecruzadas, de resto intensa e constante no âmbito das artes. Mauro Restiffe faz imagens incluindo a fotografia nesse intercâmbio de linguagens e demonstrando que é ele que chamamos de realidade.

BORGES, Jorge, Luis. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

JOHNSON, Philip. **Mies van der Rohe** (exhibition catalogue).

NY: MoMANY, 1978, 3a ed.

POPE, Alexander. Epistles to several persons: epistle IV to Richard Boyle, Earl of Burlington. Disponível em: <<https://tspace.library.utoronto.ca/html/1807/4350/poem1632.html>>.

QUEST-RITSON, Charles. The English garden: a social history. David R. Godine, 2003.

ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. Transparencia: literal y fenomenal. In: **Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos**. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

SCHULZE, Franz (ed.). **Mies van der Rohe – critical essays**.

NY: MoMANY, 1989.

SILVERBERG, Robert. **O labirinto**. Porto: Europa/America, 1969.

Aginaldo Farias é professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Foi curador geral do Instituto Tomie Ohtake (2000/2012), do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1998/2000) e curador de exposições temporárias do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1990/1992). Foi também curador geral da 29ª. Bienal de São Paulo (2010), da representação brasileira da 25a. Bienal de São Paulo (1992), curador adjunto da 23ª Bienal de São Paulo (1996), curador internacional da 11ª Bienal de Cuenca, Equador (2011) e do Pavilhão Brasileiro da 54ª edição da Bienal de Veneza (2011).

Tino Sehgal

à Marrakech

13 mai – 5 juin 2016

Au BAM (ex-Bank al-Maghrib),
sur la place Jemaa el-Fna

Tino Sehgal, *site-specifics performances* e as instituições da arte.

Tino Sehgal, *site-specifics performances* and Institutions of Art.

palavras-chave:

performance site-specific; Tino Sehgal; museus de arte

O objetivo deste artigo é debater a produção artística de Tino Sehgal enquanto *site-specifics performances* produzidas em instituições museológicas convencionais. Para tanto, operamos com as noções de sítio e contexto, tomando o museu como componente da obra, e não sua exterioridade. Dois operadores são observados em nossas reflexões. O primeiro é a ativação do público do museu como participante privilegiado da obra, dentro de uma pedagogia museal singular. O segundo é o controle sobre os registros das obras pelo artista, enquanto parte da ação poética e, simultaneamente, ação política debruçada sobre economias simbólicas complexas, pois coloca em evidência a relação entre obras, artistas, discursos mediadores e o público.

keywords:

site-specific performance; Tino Sehgal; art museums

The purpose of this article is to discuss the artistic production of Tino Sehgal while *site-specifics performances* produced in conventional museological institutions. For this we operate with the notions of site and context, taking the museum as a component of the work, not its exteriority. Two operators are observed in our reflections. This first is the activation of the museum's public as a privileged participant of the work, within a singular museum pedagogy. The second is the control over the records of the works by the artist as part of the poetic action and, simultaneously, political action focused on complex symbolic economies, as it highlights the relationship between works, artists, mediator speeches and the public.

* Universidade de Brasília [UnB].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2017.128322.

Anúncio da exposição de Tino Sehgal em Marrakech, 2016.

**Emerson Dionísio Gomes
de Oliveira**

Tino Sehgal, *site-specifics*
performances e as
instituições.

O termo *site-specific* está associado a uma variável cadeia nocional que caracteriza uma parte importante da produção artística contemporânea, ao menos desde os anos de 1970. Associado a obras que tomam o espaço como elemento dialógico, necessário e intrínseco num primeiro momento, os usos do conceito ampliaram-se. Atualmente, *site-specific* está associado, também, à dinâmica das especificidades culturais, sociais e históricas dos locais ocupados pela obra. De fixo e regulador, o *site* tornou-se *specificity*, movente, locativo, transitório e apto a migrar para novas locações. O deslocamento, a transitoriedade e a trajetória incorporam-se ao conceito. Nosso artigo busca problematizar como essa mudança interpretativa altera nossa compreensão sobre ações performáticas, naquilo que pode ser chamado de “performances *site-specifics*”¹. Para tanto, nos aproximamos da produção singular do artista britânico Tino Sehgal, cujos projetos deslocam as instituições museais, antes compreendidas como “lugares”, para a condição ritual de “contextos”.

A mudança de uma dimensão específica para a dimensão da especificidade foi muito bem demonstrada pela historiadora e curadora Miwon Kwon². Ela recaracteriza o sítio, antes focado no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e o sítio. A especificidade do sítio amplia-se para implicar relações culturais, sociais, institucionais e discursivas. Kwon retoma discussões abertas por Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche, Daniel Buren, James Meyer, entre outros críticos, artistas e pensadores.

A questão ampliou-se quando Nick Kaye transferiu o conceito para as práticas performáticas, que visavam articular “as trocas entre a obra de arte e os lugares em que se definem seus significados”³. Na esteira de Kaye, nomes importantes dedicados a diferentes compreensões do “performático” nas artes cênicas, nas artes visuais, no cinema e na dança passaram a refletir sobre a condição do “lugar” (*place*) e dos sentidos atribuídos às obras: Fiona Wilkie, Cathy Turner, Jen Harvie, Kathleen Irwin, Gay McAuley, Dee Heddon, Misha Myers, entre tantos outros⁴.

Com tais pesquisas, uma série de terminologias entrou no espaço político da performance: *site contextual*, *site-determined*, contexto específico, espaço intencional, *site referenced*, *site conscious*, entre outros. Não surpreende o número de termos, conceitos e valores apresentados nas últimas duas décadas, basicamente porque

1. O termo “*site-specific performance*” passa ser utilizado com mais frequência nos anos 1980. É herdeiro direto dos *happenings* de Allan Kaprow, das ações do Fluxus, da arte “ambiental” e das experimentações da dança contemporânea do início dos anos de 1960. Cf WILKIE, Fiona. Mapping the terrains: a survey of site-specific performance in Britain. **New Theatre quarterly**, n. 18, 2002, p. 141.

2. KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Cambridge; London: MIT Press, 2004.

3. KAYE, Nick. **Site-specific art: performance, place and documentation**. London: Routledge, 2000, p. 1.

4. Cito especialmente os pesquisadores ocupados entre a condição da performance, seu lugar e a documentação sobre tais performances: HEDDON, Dee. Performing the archive: following in the footsteps. **Performance Research**, ed. 7, vol. 4, p. 68-77; McAULEY, Gay. Local acts: site-specific performance practice, introduction. **About performance**, 7, 2007, p. 7-11; IRWIN, Kathleen. **The ambit of performativity: how site makes meaning in the site-specific performance**. Helsinki: University of Arts and Design Helsinki, 2007.

os conceitos de *site* e de *performance*⁵ são por si mesmos porosos e se encontram em campos de disputa intelectual distintos, como a pedagogia, a arquitetura, a antropologia, as artes cênicas, a psicologia, entre tantos outros⁶.

De qualquer modo, vamos tomar a distinção operada por Fiona Wilkie no início dos anos 2000 e que será útil na compreensão da obra de Sehgal. Ela oferece três tipos de ações vinculadas aos seus sítios: a *site-sympathetic*, geralmente ligada às ações teatrais, cuja textualidade conduz a escolha do sítio (lugar); a *site-generic*, performances são concebidas para serem apresentadas em série em sítios genéricos (estacionamentos, piscinas públicas etc.); e a *site-specific* propriamente dita, na qual a performance é criada para sítio singular⁷. Numa direção próxima ao *site-specificity* debatido por Kwon e Wilkie, Jen Harvie, especialmente atenta à produção teatral, nos lembra que a performance *site-specific* ganhou fôlego nas últimas duas décadas porque opera como um poderoso catalizador mnemônico para uma dada comunidade, uma vez que evoca momentos e narrativas sobre o sítio, numa relação de negociações entre presente-passado⁸. Da mesma forma, Harvie vê em tal performance uma forma de ativar processos identitários vinculados ao sítio. Já Mike Pearson evoca as reflexões de Kathleen Irwin⁹ para ampliar a noção de performance *site-specific*, vinculando-a ao sítio a partir das comunidades que reivindicam sua posse e suas memórias. Irwin explora o sentido de atravessamento entre os traços físicos do sítio e a contribuição operada pela performance, que introduz o espectador em outra dimensão metafórica, a qual não é necessariamente localizável. Para ela, a *specific performance* surge da criação de um espaço outro, onde se cruzam memórias, sensações, imaginação, afetos etc. O sentido destacado por Pearson explora a capacidade da *specific performance* não apenas de vincular-se à história do lugar, mas também a de criar uma singularidade entre a ação e tal história. Essa singularidade amplia-se quando a ação performática combina performers profissionais, delegadas ou não, com os “performers” eventuais, transportados de sua condição transitória de “público” para construir a prática performática compartilhada.

Enquanto a questão de operar em espaços não teatrais, distantes dos ambientes previamente instituídos para a ação cênica é investigada pelos pesquisadores da cena, as performances institucionalmente vinculadas às artes visuais oferecem chaves de compreensão distintas.

5. Temos trabalhado dentro de uma tradição que imputa à performance ao menos três premissas: (1) a presença do artista como condição operadora da obra, independentemente de sua atuação direta na ação; (2) a intenção do artista em produzir um efeito sobre o espectador, presencialmente ou não; (3) a inscrição da ação enquanto prática poética, em sua dimensão simbólica e discursiva. Devo às duas primeiras as reflexões de Gay McAuley (2007), e acrescento a terceira graças à leitura de pesquisadores brasileiros como Maria Beatriz de Medeiros, Zalinda Cartaxo, Regina Melim Cunha, Felipe Scovino, Priscila Arantes, Ciane Fernandes, Lígia Dabul, Cleomar Rocha, entre outros. De qualquer modo, não nos furtamos da polêmica. Ações, provocações, fuleragens, instruções, experiências, entre tantos nomes têm sido utilizados por artistas que negam sua filiação ao termo performance. Basicamente porque negam o sentido prescritivo que o termo possa alcançar e sua íntima relação com a linguagem cênica.

6. AGRA, Lucio. Fora do mapa, o mapa – performance na América Latina em dez anotações. *Ars*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, vol. 14, n. 17, p. 135-147.

Se o “lugar cênico controlado” se tornou um problema, seja por um retorno ao espaço público, seja pela construção simbólica de novos espaços de ação para a performance teatral ou para a dança, nas artes visuais foram justamente os espaços institucionais consagrados e monitorados – especialmente galerias e museus de toda espécie – aqueles ocupados nas últimas décadas pelas ações performáticas, nas suas mais variadas acepções.

O processo de aproximação entre os regimes expositivos tradicionais das instituições museológicas e as práticas performáticas fora iniciado nos anos de 1960, com ações de Allan Kaprow, Yayoi Kusama, Jean Tinguely, Joan Jonas, Artur Barrio, Yves Klein, Dan Graham, entre tantos outros. Todavia, abertura das agendas institucionais e a constituição de grandes projetos, como o “Performance Series” no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 2009, e, similares, na Tate Modern e no Whitney Museum, apenas para citar instituições *standards*, operam uma nova fase do relacionamento entre performers e museus. Em especial, no impacto sobre as ações ao transformar o “museu” em sítio próprio, específico da obra. Uma tensão entre *site-specific* (o singular) e *site-generic* (seriação) proposto por Wilkie. Nesse sentido, os trabalhos do artista britânico Tino Sehgal podem nos ajudar a compreender melhor esse fenômeno, sem correr o risco de generalizações, algo inapropriado para a produção artística, mas, em especial, para a performance.

Broodthaers-Graham

As ações performativas de Tino Sehgal são prioritariamente alocadas em instituições museológicas convencionais: galerias, centros culturais, museus etc. Os trabalhos equilibram-se, desta forma, entre uma pedagogia visual imposta pelas instituições e a presença de corpos que narram, dançam, cantam e interceptam o visitante. Tais corpos são conduzidos a comportar-se de maneira a surpreender o público, com ações mais ou menos calculadas e que nem sempre são assimiladas em sua totalidade pelo visitante-participante. Não raro, as situações provocadas pelo artista são debates improvisados sobre temas como sustentabilidade, política urbana ou relacionamentos afetivos. Debates que ocupam e atravessam os espaços museológicos, aliteram seu silêncio e reintroduzem os visitantes como agentes propositores. É o caso de *This*

7. WILKIE, F. Op. cit., p.150.

8. HARVIE, Jen. **Staging the UK**. Manchester: Manchester University Press, 2005, p. 42-44.

9. IRWIN, K. Op. cit., p. 10.

is exchange, de 2003, ação na qual o público do museu era abordado na bilheteria da instituição com a oferta de desconto no bilhete de entrada, desde que concordasse debater sobre a “economia de mercado” com um profissional de finanças. Independente da resposta, a ação incitava o público a refletir sobre a lógica do mercado e sua implicação com a instituição museológica.

Há ocasiões em que o visitante se depara com ações corporais aleatórias e combinadas – pular, bater palmas, girar etc. –, realizadas por funcionários dos museus que raramente chamam a atenção do visitante, como a equipe de manutenção, os seguranças, atendentes, entre outros (fig. 1). Abordagens corporais como essas nem sempre são utilizadas. Em *Kiss*, criada em 2002 e diversas vezes reapresentada, performers se movem com gestos ora acelerados, ora contidos e expressam poses de obras (pinturas, esculturas e fotografias) em que o ato de beijar é o elemento central. O público pode identificar ações que mimetizam imagens retiradas das obras de Gustav Klimt, Auguste Rodin, Constantin Brancusi, Jeff Koons, entre outros.

Uma das obras mais conhecidas de Sehgal, *Kiss* (fig. 2) expressa



Fig. 1

Tino Sehgal, *This is good*.
Amsterdã, Stedelijk Museum,
2001. Disponível em:
←[http://200-percent.com/
tino-sehgal](http://200-percent.com/tino-sehgal)→.

não apenas um procedimento apropriacionista em relação à história da arte, mas também um jogo de movimentos que se dedica a evocar na audiência imagens consagradas pela história da arte, no “palco” – o museu – onde essas imagens se fazem ver e de onde difundem-se numa cadeia desordenada na contemporaneidade. Longe de estar restrita à

**Emerson Dionísio Gomes
de Oliveira**

Tino Sehgal, site-specifics
performances e as
instituições.

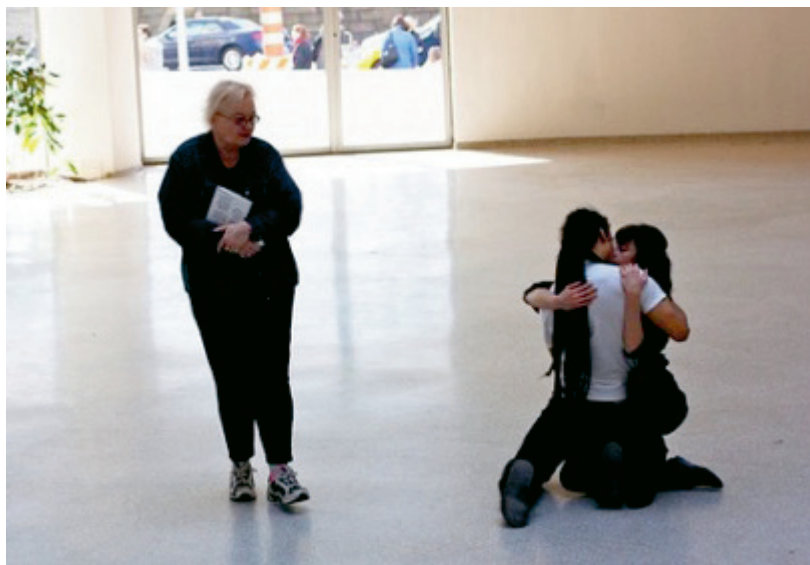


Fig. 2

Kiss. Nova Iorque,
Guggenheim Museum, 2004.
Disponível em: <[https://
mnaves.wordpress.com](https://mnaves.wordpress.com)>.

chave “dança-performance”, a performatividade em *Kiss* depende de um público ativado no museu, capaz de ligar cada cena a obras canônicas, de uma coleção particular ou de uma temática. Assim, Sehgal se torna o ativador de imagens que celebram no museu sua própria autoridade. Isso evidentemente não retira a potência da obra e não a aprisiona nessa interpretação¹⁰.

Curadores, críticos e outros pesquisadores já se habituaram a classificar as ações performativas delegadas, colaborativas, interacionistas ou intervencionistas de Sehgal como pertencentes a práticas pouco comuns nos museus, distantes das ações performáticas tradicionais por sua aversão à documentação¹¹, por exemplo, e próximas das práticas da dança experimental contemporânea ou da ação-evento, especialmente aquelas dedicadas a envolver não bailarinos e incluir o público como debatedor. Assim, a literatura crítica e historiográfica¹² construída para sua obra não deixa de salientar as sobreposições entre diferentes práticas performativas (música, teatro, dança etc.). Já na década passada, Claire Bishop incluía Tino Sehgal no rol de artistas dedicados às performances realizadas por não profissionais. Nessa vertente, ela incluía, ainda, obras de Maurizio Cattelan, Santiago Serra, Dora García, Phil Collins, Artur Zmijewski, colocando em perspectiva o trabalho de Sehgal com o de García, como “performances que enfatizam simples instruções”¹³. Do mesmo modo, Bishop localiza o artista na história do relacionamento entre dança e museus, ao lado de Pa-

10. *Kiss* foi reapresentada em espaços não convencionais, como ocorrera em Berlim em 2006, o que traduz sua extensão e complexidade, pois a obra fora do museu, transforma-se em outra obra.

11. O artista frequentemente proíbe a constituição de arquivos documentais de qualquer natureza sobre sua obra. “Para Sehgal, as tradições de transmissão oral e da memória corporal [arte antitética contrária ao princípio conservador de objetos dos museus] tornam-se os princípios essenciais e constitutivos, pois a transmissão de suas obras depende inteiramente desses modos de memorização. O trabalho persiste apenas através do corpo, que naturalmente não pode gerar uma repetição idêntica porque a transmissão via memória nunca pode garantir uma reapresentação idêntica de uma situação. Assim, a estrutura da obra permanece aberta e sujeita a modificações, embora isso não implique uma promulgação arbitrária.” VAN DEN BRAND, Jessica. Tino Sehgal. **Art**

as immaterial commodity.

Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015, p. 18, tradução nossa.

12. Claire Doherty, Arthur Lubow, Jerry Saltz, Catherine Wood, Yasmil Raymond, Jens Hoffmann, entre outros.

13. BISHOP, Claire. **Artificial Hell. Participatory art and the politics of spectatorship.** Londres; Nova Iorque: Verso, 2012, p. 225.

14. BISHOP, C. The perils and possibilities of dance in the museum: Tate, MoMA and Whitney. **Dance Research Journal**, vol. 46, n. 3, dec. 2014, p. 67.

15. Apud LUBOW, Arthur. Making art out of an encounter. **The New York Times**, 15 jan. 2010, tradução nossa.

16. MARTINS, Miriam M. V. O público-participante na obra de Tino Sehgal. **Gambiarras**, n. 7, Niterói, dez. 2014, p. 41-56.

17. Agradeço a Lysa Takano a possibilidade de compreender o processo de “produção” do artista. TAKANO, Lysa. **A vida em cena: reflexões sobre a obra de Tino Sehgal.** Dissertação de Mestrado. 2016. Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

18. MARTINS, M. M. V. Op. cit., p. 51.

blo Bronstein, Zhang Huan, Marvin Gaye Chetwynd, Roman Ondák, William Forsythe, Walid Raad, entre outros¹⁴.

A aproximação e a inclusão atendem às narrativas biográficas do artista. Estamos diante de um criador que possui formação em dança, além de em economia. O trabalho de Sehgal parece seguir duas linhas claras: a primeira composta de trabalhos silenciosos e “escultóricos”; e, na segunda, temos as “situações construídas”, cuja inclusão do visitante à lógica do trabalho é determinante para sua realização. Embora muitas das suas obras sejam acionadas pelo sistema das artes visuais, as primeiras ações, de fato, estão próximas das *jam sessions* próprias da dança, onde não apenas corpos são ativados, mas uma série de conceitos ligados ao compartilhamento, ao coletivo e às ações colaborativas são apresentados. Mesmo que tal nexos seja reiteradamente apresentado, o próprio artista se esquivava: “Eu sempre me sinto mais perto de Marcel Broodthaers do que de Martha Graham”¹⁵. De qualquer modo, frequentemente curadores enfatizam a fusão Broodthaers-Graham de suas ações em espaços museológicos. Geralmente porque são acompanhadas por uma pré-produção que transforma cada aparição numa sucessão de seleção de elenco, ensaios, preparação dos corpos “estáveis” das instituições e, em alguns casos, do público acionado, como no exemplo *This is exchange*.

Atores, produtores, educadores, gestores, entre outros profissionais constituem a equipe que possibilita as ações do artista¹⁶. A duração das ações é variável, mas não raro são situações que contam com algum improviso e tomam horas nos espaços de exposição. O tempo de cada ação não é divulgado, embora possamos apreender que, além de variável, a temporalidade é negociada com cada instituição que as recebe; criando versões e variações a cada reapresentação¹⁷. Em especial, suas ações parecem desconcertantes para um sistema de classificação museológico, pois analisadas de perto as obras se aproximam de diferentes linguagens. Há ações que funcionam como performances programadas, outras guardam similaridades com *happenings*, com a dança e mesmo com o teatro, a música, além de uma explícita relação com a literatura. O que unifica seu trabalho é “uma ênfase no presente, no instante em que o trabalho ocorre, transformando-o quase em um rito no qual o público se vê compelido a participar, viver exatamente aquele momento”¹⁸.

Numa atitude comum à iconoclastia contemporânea, o artista não

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

Tino Sehgal, site-specifics
performances e as
instituições.

está preocupado em classificar sua produção. Sua veemente recusa por narrativas textuais mostra-se útil nesse sentido. Sehgal frequentemente utiliza o termo escultura para suas obras. Todavia, suas situações, graças ao processo programático que “dispara” a ação em seu caráter repetitivo e serial, não estão distantes das práticas artísticas que têm conquistado diferentes instituições museológicas dedicadas às artes visuais na última década¹⁹. De fato, obras como *This is so contemporary* (2005), *This success/This failure* (2007), *This progress* (2010) ou *This variation* (2012) implicam numa certa obsessão comum aos artistas dedicados a produzir performances no circuito das artes visuais: o fortalecimento da experiência que vincula o performer ao público num dado instante.

Em *Essas associações*, reapresentada no Brasil em 2014 (fig. 3), por exemplo, a obra transforma o artista num efêmero coletor de histórias pessoais ao pedir que os colaboradores contem relatos autorais ao público, produzindo uma conexão entre os performers e os visitantes²⁰. Coleta sem colecionamento, uma vez que Sehgal apenas age como proponente e constrói dentro da exposição espaços de relacionamento, cada vez mais frequentes nos museus dedicados à arte contemporânea. Os performers são orientados a não explicar a obra, ou seja, a não reproduzir o processo clássico de mediação das instituições. “Existem muitos artistas que estão realizando ações ao vivo, baseadas em esculturas, mas o que o distingue é sua insistência purista na imaterialidade – ou materialidade efêmera – do trabalho, de modo que se efetiva e se dispersa novamente, sem qualquer vestígio do que foi realizado”, comenta Catherine Wood²¹.

Sehgal envolve o público em duas dimensões. Primeiro nas centenas de performers não profissionais escolhidos para realização das ações, ele os denomina como “intérpretes”. Raramente os selecionados são diretamente remunerados, o que implica em acionar um colaborador geralmente envolvido na dimensão pública do sistema das artes visuais. Segundo, ao ativar o visitante da instituição. Ou seja, numa perspectiva reducionista, podemos afirmar que dos dois lados – entre aqueles que agem e reagem às ações propostas – temos o público que frequenta as instituições culturais que acolhem as ações.

Essa não é uma dimensão casual. Frequentemente o artista é inquirido do porquê de exercitar suas ações em espaços museológicos convencionais, alguns deles são os museus e os eventos mais importantes do circuito internacional das artes na atualidade. O artista insiste que “muitas vezes esquecemos de que mesmo a arte sendo um campo

19. OLIVEIRA, Emerson D. G. Regimes de exibição da arte contemporânea: instalação, reapresentação e registro. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize. **Objetos do olhar: história e arte**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

20. “Os mais de 200 participantes possuíam motivações diversas: alguns precisavam de dinheiro (não havia um salário envolvido como forma de remuneração, dispondo somente de uma ajuda de custo de aproximadamente R\$10,00 por hora); outros já conheciam o trabalho do artista e tinham um conhecimento de causa e portanto interesse em participar; outros simplesmente estavam ainda adentrando e tateando o universo da arte; enquanto muitos, como ficou claro no decorrer do tempo, compartilhavam da ideologia do próprio artista e acreditavam na proposta do trabalho”. MARTINS, M. M. V. Op. cit., p. 53.

21. Apud LUBOW, A. Op. cit., tradução nossa.

**Fig. 3**

Essas Associações. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2014. Disponível em: <<http://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2014/04/viver-sem-registros.html>>

22. STEIN, Danielle. Tino Sehgal. **W Magazine**, nov. 2009. Disponível em: <<http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/>>. Acesso em: maio 2016.

23. Apud LUBOW, A. Op. cit., tradução nossa.

muito bem-sucedido na cultura contemporânea, ainda há muitas pessoas alienadas por ele. Mesmo que as pessoas não entendam completamente, meu trabalho será bem-vindo, pelo menos há alguém de pé a te olhar educadamente e se envolver contigo. As pessoas reagem”, comenta Sehgal em entrevista a Danielle Stein²². Em outra ocasião, insiste que justamente em instituições que valorizam demasiadamente o objeto, em sua dimensão material e simbólica, ele optou por evocar a condição ritual das relações humanas, ou seja, “dentro deste templo de objetos”, sua ambição é deslocar a atenção para essas relações.

Yasmil Raymond, então curadora do DIA Center, nos lembra que o artista trabalha de modo obsessivo no controle de suas ações, pois “o ser humano é um material explosivo. Você precisa tratá-lo com delicadeza e, por vezes, colocá-lo sob pressão. Estamos lidando com o mais frágil dos materiais de arte – a mente humana”²³. A proposição é convincente e encontra acolhida nos projetos do artista. Todavia, o ser humano em questão continua sendo uma especificidade. Trata-se do público do museu, que, a depender do ângulo, pode exprimir uma categoria tão ampla de sujeitos, quanto nos indicar um grupo específico dentro da economia cultural. Essa condição é perceptível na observação do antropólogo Julio Cesar Talhari, que ao observar o comportamento do público da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2014, quando da retrospectiva do artista britânico na cidade, esclarece:

Pode-se imaginar que a intenção de Sehgal, ao conceber a

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

Tino Sehgal, site-specifics performances e as instituições.

performance, fosse justamente provocar um incômodo no visitante, mexer com as expectativas do que é estar no museu. Nesse sentido, é possível pensar a rede de agenciamentos, exposta antes, de forma um pouco diferente. O artista (Sehgal) não seria paciente em relação às pinturas históricas (protótipos) que deram origem à performance, mas agente, pois ele, ciente das regras de interação social em museus, manipula essas imagens de modo que cause um contexto imprevisto para o visitante, isto é, uma ‘situação construída’. Contudo, o nexo de intencionalidades não estaria exato. De fato, os visitantes aparecem duas vezes aqui. Isso porque, embora sejam receptores passivos durante a performance, é o comportamento imaginado de visitantes genéricos no espaço do museu que age sobre o artista para que ele conceba e proponha tal encenação.²⁴

Nesse aspecto, como dito antes, “as pessoas reagem” como reagem, justamente porque estão no museu. Charles Garoian nos adverte que instituições museológicas convencionais – tomemos o museu como a mais característica – são “‘ambientes coreografados’, projetados para aumentar as experiências dos espectadores diante dos bens simbólicos apresentados”²⁵. São modulados para potencializar as estratégias performáticas. Para ele, como numa igreja medieval, o museu de arte atual constrói condições ambientais que evocam respostas corporais do público. Oferecem um ambiente peculiar e distinto da vida ordinária por meio de pedagogia a ser incorporada pelo público, “o objetivo dessa pedagogia é criar um discurso e uma prática inclusivos no museu, um jogo dialógico entre a subjetividade no museu e a subjetividade privada dos espectadores”²⁶.

Sehgal, que insistentemente nos lembra que sua carreira começou num museu e não num teatro, sabe o que a instituição, enquanto meio/mídia, pode oferecer. O artista recorrentemente nega seu desejo de adensar as fileiras da crítica institucional, ou de construir novos ambientes para a arte contemporânea, portanto, não acredita que seu trabalho possa ser resumido a jogos conceituais. Sua ambição é a de um deslocamento dos olhares, gestos e expectativas sem excluir as instituições da arte. “Meu trabalho precisa definitivamente deste enquadramento com a arte, quanto mais próximo dela, mais forte é esse enquadramento”²⁷, comenta o artista.

24. TALHARI, Julio Cesar. Cultura e sociabilidade no museu de arte: etnografia dos visitantes da Pinacoteca do Estado. 2014. 235f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 163.

25. GAROIAN, Charles R. Performing the museum. Studies in Art Education, vol. 42, n. 3, 2001, p. 246, tradução nossa.

26. Ibidem, p. 247, tradução nossa.

27. Apud LUBOW, A. Op. cit., tradução nossa.

O museu performático

Já é demasiadamente conhecida a venda de *Kiss* para o MoMA, cujo contrato de aquisição fora verbal, diante de um tabelião e advogados, sem a confecção de nenhum documento escrito. Nesse momento, a própria venda se torna uma ação, momento em que o artista descreveu a obra sumariamente, concedendo o direito de reapresentá-la, as condições dessa reexibição, sempre com a supervisão do artista ou de seus representantes. Exigiu-se, também verbalmente, que o museu se comprometesse a não documentar a obra futuramente, o que se estende para os futuros proprietários do trabalho no caso de venda pela instituição. Mais que uma garantia do controle da “especificidade” da obra, parece evidente que um contrato nessas condições traz aos historiadores da arte o antigo debate sobre a autenticidade. Numa inferência, podemos nos perguntar se no futuro poderemos assistir a “falsos Sehgal”, obras que não cumprem as medidas indicadas pelo simples fato de alterar ou dilatar as condições específicas da obra.

O crítico Michel Chevalier adverte que tal estratégia não passa de um artifício que, antes de manipular o mercado e as instituições, fornece-lhes novas formas de relacionamento. “O que ele está vendendo para os colecionadores é um certo status, como a associação a um clube exclusivo”²⁸. Para o crítico, as afirmações hiperbólicas de Sehgal ignoram a dinâmica da história da reperformance, da reexibição, da reencenação²⁹. Dinâmicas capazes de oferecer modelos de sobrevivência para as obras construídas coletivamente pelo artista. A seu modo, Chevalier nos lembra que o sistema da arte – da mercantilização direta às estratégias museológicas – continuamente se adapta para alcançar obras e artistas cujas práticas foram rotuladas de efêmeras³⁰. De Yves Klein, que vendeu o vazio, certificando a transação, nos anos de 1960, a Ian Wilson, que comercializa uma conversa sobre qualquer assunto mais recentemente, as instituições, especialmente as colecionadoras, continuam a reorganizar-se para assimilar tais obras.

De qualquer modo, no caso de Sehgal, a ausência de discursos autorizados produzidos pelos museus, geralmente presentes em catálogos, entrevistas, manuais para educativo, forja uma nova realidade para o circuito, dependente de uma cultura material e letrada,

28. VAN DEN BRAND, J. Op. cit., p. 26-27, tradução nossa.

29. Na impossibilidade de uma repetição equânime é que reside a capacidade de resistência poética da performance diante de seu arquivamento (podemos dizer aqui, “acervamento”). Nesse sentido, é justamente a reperformance que se torna uma forma de arquivo, em toda a sua diferenciação e mobilidade. Esta é a perspectiva defendida por Gundhild Borggreen e Rune Gade no artigo “Introduction: the archive in performance studies” (In: BORGGREEN, G.; GADE, R. (org.). **Performing archives/Archives of performance**. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2013) e explicitada e debatida por Isabel Pinto em “História do teatro e performance: a insurreição do arquivo como método”. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 507-532, set.-dez. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602015000300507&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: nov. 2016.

30. OLIVEIRA, E. D. Op. cit.

**Emerson Dionísio Gomes
de Oliveira**

Tino Sehgal, site-specifics
performances e as
instituições.

exigindo outras formas de aproximação da obra. Van den Brand enfatiza que criadores como Sehgal potencializam, de fato, a autoridade do artista sobre seus trabalhos, o controle sobre o modo como elas podem ser apresentadas, reexibidas, arquivadas, numa “comoditização” dos corpos e das ações artísticas³¹. Embora advogue restrições quanto à publicidade de seus trabalhos, a difusão das imagens de suas obras é apropriada pelo público. O mesmo público que reage, frequentemente amistoso, às proposições do artista. Um público consciente do espaço museal e de suas possíveis provocações, na acepção de Garoian.

Sehgal dissolve a capacidade das instituições em controlar sua produção. A dimensão massiva das imagens em trânsito acaba por preservar a autoridade do artista, em última instância³². Ao “delegar” indiretamente ao público a sobrevivência de suas ações na forma de imagens, relatos, textos, testemunhos, ele busca interditar a potência dos discursos proferidos pela exposição, para exposição e a partir da exposição na formação das narrativas autorizadas conectadas às obras. Para Jérôme Glicenstein³³, a sobrevivência da exposição enquanto fenômeno que impacta o sistema das artes é altamente dependente dos regimes narrativos que a documentam. Por essa ótica, a interdição da criação de bases documentais parece evitar aquilo que Anne Bénichou³⁴ e Vivian van Saaze³⁵ chamam de fetichização do documento. As autoras, em diferentes momentos, chamam a atenção para a prática de substituir as obras consideradas não repetíveis por exposições que alçam o documento ao estatuto do estético. Aqui, somente o documento age como obra. Bénichou atenta para o fato de que tal documento passa a oferecer uma experiência delimitada dentro de regras marcadas no campo simbólico das instituições³⁶. O documento é tomado em seu afastamento. Os registros controlados por instituições, colecionadores e pela mídia especializada tornam-se substitutos subalternos, são mostrados numa relação de dependência, às vezes numa lógica espetacular de elogio ao acontecimento a que se referem³⁷.

No caso das ações de Sehgal, “o único gasto é energia humana; trata-se da ideia de como fazer arte sem qualquer traço visível, sem qualquer resíduo”, esclarece Nancy Spector³⁸. De fato, há resíduos: entrevistas, críticas, imagens digitais em redes sociais diversas, relatos pessoais, entre tantos outros. Uma rápida consulta nos dispositivos

31. VAN DEN BRAND, J. Op. cit.

32. Um dos textos usados nessa reflexão é da performer Jennifer Uleman (2012), que foi uma das intérpretes de *This progress*, no Guggenheim Museum, em 2010.

33. GLICENSTEIN, Jérôme. **L'art contemporain entre les lignes**. Textes et sous-textes de médiation. Paris: PUF, 2013.

34. BÉNICHOU, Anne. Ces documents qui sont aussi des œuvres... In : _____ (org.). **Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains**. Dijon: Les presses du réel, 2010.

35. SAAZE, Vivian van. **Installation art and the museum**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

36. BÉNICHOU, Anne. Exposer l'art de la performance: un laboratoire historiographique? L'hypermédia, l'hétérotopie, le répertoire et la parallaxe. **Thema. La revue des Musées de la civilisation**, n. 3, 2015.

37. “Eu não faço reproduções fotográficas ou fílmicas de meu trabalho, porque ele existe como uma situação e, portanto, substitui-lo com algum objeto material como uma foto ou vídeo não parece adequado. Além disso, meus

trabalhos assumem uma forma que existe ao longo do tempo – como eles podem ser mostrados uma ou mais vezes –, por isso eles não são dependentes de qualquer tipo de documentação para existirem” (apud GRIFFIN, Tim. Tino Sehgal. An interview. *Artforum International*, vol. XLIII, n. 9, maio 2005, p. 2, tradução nossa).

38. Apud STEIN, D. Op. cit.

39. Para a historiadora da arte holandesa, a obra de Sehgal navega no mercado de arte com tanta facilidade justamente por conta de sua imaterialidade. No capítulo sete de seu livro, intitulado “The conceptual commodity”, Van den Brand apresenta essa particularidade como própria da arte conceitual. Capaz de materializar-se em muitos lugares e tempos distintos. VAN DEN BRAND, J. Op. cit., p. 26-35.

40. Apud LUBOW, A. Op. cit., tradução nossa.

41. DOHERTY, Claire. *Art contemporary. From studio to situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004.

42. É preciso salientar que Pearson não debate o museu como “place” – ao lado paisagem, da cidade, da casa etc. –, mas como contexto, ou seja como condição virtual, material, conectiva para o surgimento da obra:

de busca nos oferece uma vasta quantidade de imagens “clandestinas”. Embora pareça questionar a mercantilização e a fetichização do registro, a obra de Sehgal depende das estratégias e do público dos/museus. Seu trabalho pode questionar os arquivos, a memória, a história, o repertório ou a repetição das obras. Mas pode, também, reintroduzir os problemas de autenticidade e autoria. Seu caráter fabricado é demasiadamente perceptível ao proibir que suas ações ofereçam resíduos que possam ser musealizados. O recusar-se do artista em acrescentar objetos às suas ações transforma em mercadoria sua própria presença nos regimes de circulação, exposição e mercantilização das obras, como defende Van dem Brand³⁹.

Ao mesmo tempo, Sehgal parece transformar o próprio museu em sujeito performativo, ou seja, numa instituição capaz de abrigar conhecimento e relações, ao invés de simplesmente ofertá-los. O enfoque no ritual constituído por experiências (situações) dentro de instituições convencionais, antes de negá-las, potencializa sua condição de espaços próprios da arte, da relação entre artista-obra-público. “Eu passo muito tempo tentando convencer as pessoas a participar (...) essa é a realidade de minha obra”⁴⁰. O controle sobre os registros funciona como um investimento, debruçado sobre economias simbólicas complexas, pois coloca em evidência a relação entre artistas, mediadores (curadores, historiadores da arte, educadores, gestores, editores etc.) e o público, dedicados a compreender, observar e experimentar.

A instituição torna-se o contexto da obra, na acepção de “arte situada” de Claire Doherty⁴¹, para a realização da performance segundo Mike Pearson⁴². Menos do que combater o “templo dos objetos”, ele os utiliza, constringendo e alterando os regimes de força entre arte, artista e instituição. Ao mesmo tempo, performances *site-especific*, especialmente aquelas que acionam o público como participante, contribuem para que os museus contemporâneos de arte possam adotar uma condição *performativa*, na acepção de Dipesh Chakrabarty. Para esse historiador indiano, a condição performativa do museu dá-se quando a instituição abandona a relação hierarquizada de poder: daquele que tudo sabe, tudo guarda e tudo ensina para a condição que reconhece a capacidade agentiva do público; abandonando a noção de um espectador abstrato, incapaz de possuir conhecimento, experiência e memória⁴³.

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

Tino Sehgal, site-specifics performances e as instituições.

PEARSON, Mike. **Site-specific performance**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2010.

43. É nesse tocante que Ivo Bráz dissolve a contradição entre instituições museológicas de “ontem” e de “hoje”: “Inscrito nesta perspectiva, o museu de hoje surge como um *campo bioestético*, no qual o desejo de captar a totalidade da vida deixou de se efetivar através da coleção e passou a concentrar-se no próprio público a quem cabe trazer a vida – a *vida toda*, ou seja, o contexto pessoal, sociocultural, ambiental de cada um – para o museu a fim de usufruir aí de uma experiência que, por sua vez, pretende ser única e mudar a totalidade da vida. (...) Nessa medida não é possível opor linearmente o museu de hoje ao de ontem. Pelo contrário, o museu atual situa-se num *complexo performativo* que pode ser entendido como uma ampliação do *complexo exibicionista* através de uma expansão da (auto) regulação para a (auto) produtividade.” BRAZ, Ivo. O que exatamente torna os museu de hoje tão diferentes, tão atraentes? In: **MIDAS. Museus e Estudos Interdisciplinares**, n. 6, 2016, p. 9.

44. TALHARI, J. C. Op. cit., p. 163.

Evidentemente, há uma contradição nessa interpretação se tomarmos o museu de Chakrabarty enquanto idealidade contemporânea. Se a obra de Sehgal, e de muitos outros artistas, depende do “comportamento imaginado de visitantes genéricos no espaço”⁴⁴, conforme nos lembrou Talhari, como não pressupor tal comportamento sendo modulado pela instituição? A força do “lugar” museu não se imporia às estratégias do “contexto” museu? Talvez a condição ritual da instituição passe a navegar justamente dentro dessa contradição. Não é de hoje que conhecemos a capacidade do museu contemporâneo em modular obras a seu favor e por seu favor. No caso Sehgal, a negação da documentação pode, provavelmente, potencializar a instituição enquanto espaço poético, personificando-a continuamente, na medida que suas operações incentivem cada vez mais o contato dos corpos dos artistas e dos visitantes. Num processo privilegiado não de encontros de subjetividades, mas do contato entre subjetividades “específicas” (re) criadas pelo artista, pelo público, pelo museu.

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira é mestre em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (1998) e doutor em História Cultural pela Universidade de Brasília (2009). É professor de História da Arte no Departamento de Artes Visuais e pesquisador nos Programas de Pós-Graduação em Arte (IdA/Unb) e de Ciência da Informação (FCI/UnB), na Universidade de Brasília. Membro do Grupo de Pesquisa MODOS - História da Arte: modos de ver, exhibir e compreender, desde 2013.



Artigo recebido em 15 de
março de 2017.



LIFE

O cubismo como método.

Cubism as method.

palavras-chave:

Cubismo; Modernismo; pintura;
Expressionismo abstrato;
colagem

Este artigo busca discutir a relevância do Cubismo para a concepção de Modernismo elaborada pelo crítico de arte norte-americano Clement Greenberg a partir da análise de ensaios e textos críticos publicados por ele ao longo de mais de três décadas, nos quais transparece a identificação da unidade do plano pictórico – entendida pelo crítico como uma das características mais essenciais da pintura moderna, ao lado da planaridade – com o pensamento plástico cubista.

keywords:

Cubism; Modernism; painting;
Abstract Expressionism;
collage

This paper aims to discuss the relevance of Cubism for Clement Greenberg's vision of Modernism, based on the analysis of essays and critical texts published by him over more than three decades in which the unity of the pictorial surface – understood by the critic as one of the essential features of modern painting, besides its flatness – is identified with the cubist plastic thinking.

* Universidade Federal
da Bahia [UFBA].

"Somente um método científico exige que uma situação seja resolvida exatamente nos mesmos termos nos quais foi proposta. Mas este tipo de consistência não garante nada em termos de qualidade estética... o que esta convergência mostra, contudo, em que profundidade a arte modernista e a ciência moderna pertencem à mesma tendência cultural."¹

1.1. O Cubismo como método

A necessidade de agir guiado por um método foi uma preocupação recorrente para Greenberg. Tal necessidade o perseguia antes mesmo de ter se tornado crítico de arte, quando já ponderava que certos artistas, como Rouault, Kandinsky, Soutine, Van Gogh, e muitos outros não poderiam ser considerados realmente modernos porque não possuíam um método. Em 1950, ao analisar a trajetória de T. S. Eliot, escreveu:

Se a força da crítica aumenta na proporção da sua capacidade para distinguir o fato, então se compreende porque a era do positivismo produziu a melhor crítica literária. O temperamento pragmático, empírico, dos anos entre 1900-1925 – que afetou igualmente epistemólogos e estetas – foi precisamente o que ajudou Eliot a desenvolver um olho apurado para discriminar aquilo que é essencial na experiência literária. O método científico não se aplica à formação do juízo estético, mas pode nos ajudar a eliminar aquilo que é estranho a ele (...) Eliot deve sua grandiosidade como crítico – mesmo que inconscientemente – ao espírito científico de sua época.²

O próprio Greenberg, quando jovem, se ressentia por não possuir um método que lhe ajudasse a assumir uma posição em relação ao mundo e norteasse suas escolhas, até encontrar este método no Cubismo.

Kandinsky, uma das maiores vítimas de Greenberg, não teria apreendido a lógica que liga Cézanne a Picasso e a Braque (errando, ainda, na tentativa de romper com toda a arte do passado, como se fosse possível para um artista partir do zero): esse seria o motivo pelo qual sua pintura sofreria de falta de estilo, permanecendo um mero agregado

1. GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997, p. 106

2. Idem. T. S. Eliot: the criticism, the poetry. In: O'BRIAN, John (ed.). **Clement Greenberg – the collected essays and criticism** (vol. 3). Chicago: The University of Chicago Press, 1995, p. 66-67, tradução minha.

de formas que não consegue estabelecer uma relação com o espaço e levando à perda da continuidade da superfície. Miró, em contrapartida, teria tomado a tradição cubista onde Picasso a deixara e acrescentado, não apenas sua personalidade, como uma demonstração mais ampla das possibilidades do uso da cor chapada e da forma fechada. Assim como Picasso, Miró teria aderido a uma concepção quase escultural da pintura envolvendo a definição monolítica das formas, pelo uso de superfícies chapadas, pinceladas uniformes e compactas, da cor pura e uniforme.

O método de Greenberg como crítico de arte foi construído como uma síntese da estética cubista, entendida por ele como uma estética da planaridade, dotada de uma lógica em relação à qual todos os artistas que seguiram precisavam se posicionar. Por liquidar a ilusão da terceira dimensão na pintura, trabalhar com as restrições impostas quando se assume que a pintura é bidimensional, e ter chegado a uma solução definitiva para conferir unidade ao plano pictórico. O Cubismo era, para ele, o paradigma da pintura moderna, ainda que apenas Mondrian tivesse extraído dele todas as consequências.

A rejeição ao efeito ilusionista na pintura, bem como a insistência na natureza física do plano pictórico expressavam, para Greenberg, uma característica marcante da pintura francesa desde meados do XIX, mas Picasso teria sido um artista incomparavelmente sensível para perceber sua época e seu meio e, por isso, teria chegado ao Cubismo, o movimento que efetivamente teria rompido com a aparência da natureza:

A pintura cubista foi a primeira a ilustrar, se não a incorporar, a nova concepção da matéria como algo que deve ser reduzido, para a finalidade das artes plásticas, às duas dimensões; ela nos deu a nossa primeira visão de um objeto aberto, permeado pelo espaço e permeando o espaço.³

3. Idem. Our period style. In: O'BRIAN, J. (ed.). Op. cit., p. 325, tradução minha.

Segundo Greenberg, inicialmente o Cubismo teria buscado estabelecer, numa superfície plana, a imagem conceitual mais completa possível da estrutura de objetos ou volumes. Se os impressionistas se preocuparam com as sensações puramente visuais, os cubistas estavam preocupados principalmente com as formas generalizadas e as relações entre superfícies dos volumes, descrevendo e analisando-as de um

modo simplificado, omitindo a cor e os atributos acidentais dos objetos que serviam de modelos. Partindo de Cézanne, eles teriam buscado a estrutura definidora das coisas que permanecem sob os acidentes da aparência momentânea e, ao fazê-lo, violaram as normas da aparência ao mostrar um mesmo objeto sob mais de um ponto de vista no mesmo plano pictórico. Assim, no lugar de ter descoberto um modo para descrever inteiramente os objetos numa superfície plana, teriam chegado à própria estrutura da pintura.

Enquanto no Renascimento o efeito escultural era buscado pelo desejo de realismo, bem como porque a concepção de espaço em vigor era a de um espaço livre e aberto, povoado por objetos que funcionavam como ilhas nesse espaço, na arte moderna passou a operar a noção oposta, de um espaço que conecta as coisas ao invés de separá-las, o que significa espaço enquanto objeto total. A partir daí, o plano pictórico teria começado a ser percebido como um objeto material, surgindo assim a necessidade de se dar uma forma estética àquela sua planaridade irredutível enquanto objeto. Consequentemente, a planaridade teria se tornado a premissa mais importante da pintura e, em função disso, a experiência da natureza só poderia ser transposta nela por analogia, não por imitação.

Por todos esses motivos, Greenberg via o Cubismo como o único estilo que realmente interessava, um estilo capaz de sustentar uma tradição que sobreviveria e que formaria novos artistas. Picasso e Braque teriam dado a partida no processo que resultou no Cubismo quando, inspirados em Cézanne, começaram a facetar tanto os objetos, como o fundo, em planos que foram se tornando cada vez mais frontais. Como esses planos facetados não se fechavam, os objetos e o fundo passaram a se interpenetrar, instalando uma indistinção entre espaços vazios e espaços ocupados. Por volta de 1912, ou 1913, a síntese teria substituído a análise, os planos facetados deram lugar a formas maiores e, gradualmente, o objeto ou partes dele teriam começado a ressurgir, chapados, na superfície igualmente plana daquilo que poderíamos chamar de fundo. O resultado era uma imagem-objeto compacta, na qual a ilusão de profundidade era dada pela sobreposição, mas nunca pela sombra, ou qualquer outra coisa. A planaridade da superfície passou a ser afirmada de um modo novo e mais radical: o objeto não era mais desintegrado pela pressão de um espaço superficial, mas aberto num espaço chapado.⁴

4. Idem. Master Léger. In: O'BRIAN, J. (ed.). Op. cit., p. 171, tradução minha.

A passagem para o Cubismo sintético teria sido fruto de uma necessidade de discriminar mais explicitamente a realidade da resistência da superfície das formas que eram mostradas sobre ela, porque no Cubismo analítico elas já estavam tão unificadas que corriam o risco de se transformar num padrão *all over*. Greenberg não foi o único a entender desse modo a transição para o Cubismo sintético: em *Cubismo e a arte do século XX*, Robert Rosenblum apresenta uma explicação bastante parecida com esta, quando comenta que a transição para o Cubismo sintético precisou acontecer porque as obras de Braque e Picasso estavam ficando obstruídas demais. Segundo Rosenblum, Picasso e Braque “parecem ter começado a sentir uma forte necessidade de esclarecer a estrutura pictórica que vinha se tornando cada vez mais difusa e labiríntica e a crescente ilegibilidade de seus constructos da natureza”. E a saída pela via do Cubismo sintético teria sido uma solução dessa crise pela via mais inusitada, ou seja, pela revitalização do contato com o mundo externo de um modo tão inesperado quanto dotado de uma lógica “capaz de desarmar qualquer um”.⁵

5. ROSENBLUM, Robert.
*Cubism and Twentieth
Century art*. Nova York: Harry
N. Abrams Inc. Publishers,
1976, p. 67. Tradução minha

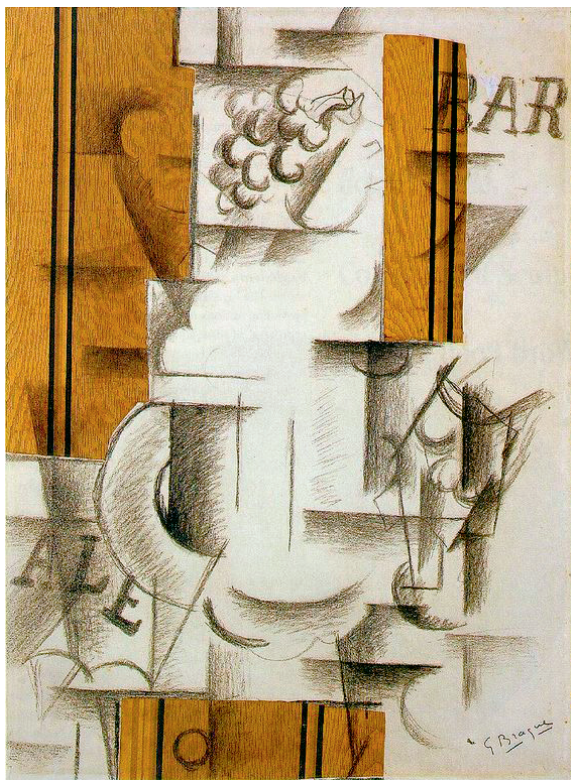
É claro que a abordagem de Rosenblum difere da de Greenberg na medida em que ele vê, no uso das palavras, números e elementos da notação musical não apenas a negação do princípio fundamental da pintura desde o Renascimento, como um retorno ao ponto de vista medieval, para o qual a imagem pictórica era um símbolo e sua relação com a realidade, uma relação conceitual, chegando a dizer que “é tentador afirmar que um manuscrito medieval sugere o paralelo mais próximo da mistura cubista de símbolos convencionais e imagens estilizadas da realidade” enquanto que, na compreensão de Greenberg, a introdução de tais elementos é justamente aquilo que enfatiza a planaridade, sem estabelecer qualquer relação com algo externo à pintura:

Essas intrusões, pela sua autoevidência, pela sua planaridade abrupta e estranha ao assunto, paralisavam o olho na superfície literal, física, da tela, do mesmo modo que a assinatura do artista o fazia, aqui não se tratava mais de interpor uma ilusão vívida de profundidade entre a superfície e o espaço cubista, mas de especificar a planaridade real do plano pictórico de modo que tudo o mais que fosse mostrado nele fosse empurrado para um plano ilusório por contraste. A superfície agora era explicitamente, e não mais implicitamente, indicada como plano tangível mas transparente.⁶

6. GREENBERG, Clement.
Master Léger, op. cit., p. 171,
tradução minha.

Ou seja, para Greenberg, quando em uma colagem como *Prato de frutas com copo* (1912), de Braque, em que podemos ver o papel de parede com textura de madeira, o que vemos é um espaço mais superficial do que aquele do Cubismo analítico,

(...) as tiras de papel de parede, as letras, as linhas em carvão e o branco do papel começam a mudar de posição em relação uns aos outros e começa a se desencadear um processo no qual cada parte da pintura tem a sua vez de ocupar todos os planos, reais ou imaginários. Os planos imaginários são paralelos uns aos outros... a planaridade da superfície permeia a ilusão e a ilusão reafirma a planaridade.⁷



7. Idem. The pasted paper revolution. In: O'BRIAN, J. (ed.). Op. cit., p. 62, tradução minha.

Fig. 1
Georges Braque. *Prato de frutas com copo*, 1912.

Essa é a conhecida explicação de Greenberg para a colagem: como os pedaços de papel ou de tecido tinham de ser cortados em formas relativamente simples para serem inseridos na pintura, esta começou a adquirir contornos mais definidos e reconhecíveis; o sombreado foi suprimido e, assim, tornou-se ainda mais difícil obter volume e profundidade.

A leitura modernista do Cubismo analítico como um jogo entre ilusionismo e anti-ilusionismo já havia sido proposta por Daniel Kahnweiler, assim como por Alfred Barr. Existem pontos em comum entre as interpretações que Greenberg e Barr deram ao Cubismo, e podemos considerá-las uma historiografia formalista, ou modernista do Cubismo, aquela que privilegia a ideia de abandono da profundidade e do modelado por uma composição na qual figura e fundo se fundem. Antes de Greenberg, Barr já havia entendido o Cubismo como um método, um método que teria engendrado um processo na história da arte moderna. E sua interpretação foi aceita rapidamente não apenas nos EUA, como também na Europa, e perdurou por muito tempo.

A história do Cubismo de Barr foi uma ferramenta adequada para compreender o Cubismo de Picasso e de Braque, mas suas limitações aparecem quando se tenta aplicar sua interpretação a outros artistas. O que aconteceu foi que, durante muitos anos, o trabalho de cubistas que não se encaixavam nas ideias de Barr não eram considerados. Apenas depois dos anos 1960, o Cubismo de Picasso e Braque foi confrontado com leituras que divergiam desta historiografia oficial.

Para a interpretação do Cubismo de Greenberg, a colagem é o passo fundamental, a chave para se compreender tanto a pintura, como a escultura modernas:

Uma vez capaz de apreciar a colagem, ou *papiers collés*, tal como foi praticada pelos mestres cubistas, pode-se entender sobre o que foi a pintura desde que Manet começou a achatar suas formas⁸,

8. Idem. Review of the exhibition Collage. In: O'BRIAN, J. (ed.). Op. cit., p. 259, tradução nossa.

isso porque, à medida que a linguagem da colagem tornou-se uma linguagem de formas maiores e unidas mais estreitamente, teria ficado cada vez mais difícil desfazer a planaridade da superfície através desses meios. O interesse de Greenberg pelo Cubismo é, sobretudo, um interesse pela colagem e pela simplificação das formas por ela engendrada. Não interessa a ele a colagem surrealista, nem a dadaísta, mas unicamente a colagem cubista como um processo de rendição à natureza física do meio:

Colar um pedaço de jornal na tela chamava a atenção para a realidade física desta... a tipografia evitava que o olhar do observador atravessasse a superfície física da pintura na direção de um espaço ilusório. A pintura

deixou de ser uma questão de projeção fictícia ou descrição, tornando-se indissolivelmente unificada ao pigmento, à textura e à superfície plana que constitui seu objeto.⁹

O Cubismo e a colagem também foram percebidos por Greenberg como fundamentais não apenas para a pintura, mas para a escultura moderna – Greenberg entendia que a colagem havia sido responsável pelo abandono da tradição da escultura monolítica – tal como vemos na sua análise de Giacometti:

Giacometti partiu do Cubismo e o melhor de sua obra nunca o abandonou totalmente. Sem o Cubismo teria faltado o impulso para romper radicalmente com a escultura monolítica tal como ele o fez. Ele traduziu o Cubismo em escultura mais integralmente, e mesmo mais literalmente, do que qualquer outro escultor de seu tempo (...) foi o espírito do Cubismo, mais do que a letra, o que forçou Giacometti a tornar-se um tal inventor, apresentando a ele a concepção da escultura como algo linear, desprovido de massa, transparente, segregando o espaço e o esvaziando, no lugar de preenchê-lo... é isso o que significa o Cubismo, quando traduzido integralmente em escultura¹⁰.

Pevsner e Gabo também teriam extraído conclusões radicais do Cubismo, rompendo igualmente com a tradição do monólito, seguindo deduções que teriam extraído unicamente do Cubismo, sem a ajuda da inspiração da arte primitiva, como Brancusi.

Greenberg desenvolveu esta interpretação da colagem como um momento inaugural de uma nova tradição pictórica pensando na *Guitarra* feita por Picasso em 1912. Greenberg entendeu a *Guitarra* como uma colagem tridimensional, como algo fixado sobre uma superfície, tal como as outras colagens, sendo que, em seguida, a superfície teria sido eliminada e aquilo que era colagem, se transformado numa espécie de relevo ou, ainda, numa construção. Uma nova tradição de escultura teria sido assim fundada, e o fato de que era uma nova tradição foi demonstrado posteriormente na obra dos construtivistas, em Giacometti, em suma, na ideia de escultura como construção.

Em 1958, Greenberg dirá que a nova escultura aponta, inexoravelmente, para sua origem na pintura cubista, pela sua linearidade, abertura, transparência e leveza.

9. Ibidem.

10. Idem. Review of exhibitions of Alberto Giacometti and Kurt Schwitters. In: O'BRIAN, J. (ed.). Op. cit., p. 205, tradução minha.

11. Idem. Sculpture in our time. In: O'BRIAN, J. (ed.). Op. cit., p. 58, tradução nossa.

O espaço está lá para ser modelado, dividido, enclausurado, mas não para ser preenchido. A nova escultura tende a abandonar a pedra, o bronze e a argila por materiais industriais como ferro, aço, alumínio, vidro, plástico, celuloide, etc., que são trabalhados com as ferramentas do ferreiro e até do carpinteiro... a nova escultura não é mais esculpida, ela é construída, montada, arranjada, combinada. Com isso o meio adquiriu uma nova flexibilidade¹¹



Fig. 2

Pablo Picasso,
Guitarra, 1912.

Porém, chegou um momento em que Greenberg precisou romper com o paradigma cubista. Em “American type painting” comentou, por exemplo, que de Kooning permanecia uma cubista tardio. A essa altura, Cubismo era sinônimo, para ele, de tudo que a pintura deveria evitar: o escultural, o claro-escuro... Morris Louis foi considerado por Greenberg um dos artistas mais promissores de sua geração, e ele passou a defender essa posição justamente por acreditar que Louis rompia com o Cubismo para conceber suas pinturas em termos de cor, colocando-se ao lado de Clifford Still, Mark Rothko e Barnett Newman. Nesse momento, Greenberg passou a entender o Cubismo como escultural, acreditando que esses pintores haviam abandonado a concepção

escultural da pintura: uma pintura constituída por formas, estruturas e contrastes entre luz e sombra. Os pintores da nova geração eram pintores voltados unicamente para a cor, as quais eram trabalhadas em grandes áreas, ou zonas de cor, e com as relações entre elas¹².

Esse posicionamento de Greenberg fica bem claro no ensaio “Depois do expressionismo abstrato”, de 1962, no qual ele comenta que, quando começara a escrever sobre arte, a pintura abstrata feita nos Estados Unidos, como a de Stuart Davis, prendia-se demasiadamente ao Cubismo, chegando a reconhecer que a influência do Surrealismo teria sido até benéfica para muitos artistas... Até que uma ruptura definitiva teria acontecido com as primeiras individuais de Pollock e de Hofmann, em outubro de 1943 e março de 1944, respectivamente: “foi aí que eu vi pela primeira vez pinturas abstratas verdadeiramente pictóricas”¹³. Ou seja, nos anos 1960, Greenberg começou a pensar no Expressionismo abstrato como uma reação à rigidez do Cubismo: “se o rótulo Expressionismo abstrato significa alguma coisa, ele significa exatamente isto: pictórico... em suma, uma constelação de qualidades como aquelas definidas por Wölfflin”¹⁴.

12. Idem. Louis and Noland. In: O'BRIAN, J. (ed.) Op. cit., p. 97, tradução minha.

13. Idem. After Abstract Expressionism. In: O'BRIAN, J. (ed.). Op. cit., p. 122, tradução minha.

14. Ibidem, p. 123.

1. 2. Modernismo e unidade do plano pictórico

A concepção de pintura moderna de Greenberg, que é, basicamente, a essência de sua contribuição para a teoria da arte, depende inteiramente da maneira como ele compreendeu o cubismo. A essência do cubismo repousava, para ele, na ambiguidade entre figura e fundo que acabava por fazer com que, por fim, o plano passasse a coincidir com a superfície física da tela, embora em certas colagens as formas se precipitassem em direção ao espectador com tanta ênfase que apenas um baixo-relevo poderia superá-las. O *chiaroscuro*, as sombras e o modelado apareciam como decoração, tão descolados da sua função original de representar volume e profundidade que não faria diferença se um objeto reconhecível estivesse ou não envolvido.

O método engendrado pelo Cubismo importava, para Greenberg, por se relacionar diretamente com a unidade do plano pictórico, uma questão fundamental para ele: perceber imediatamente unidade em uma obra era, para ele um valor: a unidade era aquilo que ele primeiramente procurava em um trabalho. Mas a unidade é um objetivo que requer

sacrifício, tanto do conteúdo, como do sentimento. Sua ausência costuma degenerar no Expressionismo, ainda que a unidade não seja sinônimo de ausência de conteúdo ou de dramaticidade. A chave da unidade está na tensão que ela carrega. No caso da pintura moderna, a unidade implica uma tensão entre a planaridade construída, criada, e a resistência da matéria a ser unificada. A obtenção da unidade requer muito controle por parte do artista e esse controle está ligado ao esgotamento das possibilidades de cada meio.

A ideia de unidade estaria presente em Mondrian, em Schönberg, em Joyce, em Gertrude Stein: ela consiste em fazer com que cada elemento, cada voz, cada nota em uma composição tenham a mesma importância – eles são diferentes, mas se equivalem. Greenberg – lembrando que em livro sobre Juan Gris, Daniel Kahnweiler já teria estabelecido um paralelo entre o Cubismo e a música – restringiu-se a comentar que, assim como para Schönberg, cada elemento, cada voz e cada nota são igualmente importantes; para pintores como Mondrian, Klee, Pollock ou Mark Tobey – para citar apenas alguns – cada parte da tela é equivalente. Ou seja, em todos esses casos, o que se busca é um princípio de unidade formal, de modo que encontramos a essência do trabalho em cada uma de suas partes.

Sem esse direcionamento para a unidade, todo o real que existe entre o trabalho do artista e sua concretização em um estilo não acontecem. No lugar da elaboração de um estilo o que se tem é a exaltação da personalidade, com em Soutine, ou em Van Gogh. E para Greenberg, a arte deve resistir conscientemente a isso, deve ter controle sobre a erupção desse tipo de conteúdo. Esse é o argumento de seu artigo “O papel da natureza na pintura moderna”, no qual o Expressionismo surge para exemplificar exatamente essa falta de controle e, consequentemente, de estilo. Emoções exaltadas são frequentes na arte e a fonte dessa exaltação seria o próprio temperamento do artista. Temperamento este que, segundo Greenberg, deveria ser respeitado, porém ultrapassado. Hans Hoffman seria o exemplo de artista que, ao invés de dramatizar seu temperamento, estabeleceria uma relação dialética com ele. Ou seja, para Greenberg, não se trata simplesmente de privilegiar o meio mas, igualmente, de superar a necessidade se superar aquilo que é pessoal ou mundano.

Porém, como bem demonstram Kandinsky e Léger, é fácil um pintor abstrato se degenerar em decorador.

Nós, com nossa tradição de pintura de cavalete, não nos satisfazemos com a arte pictórica sob a forma de decoração. Esperamos de uma pintura aquilo que esperamos da literatura e da música: interesse dramático, movimento, algo com que o olho possa se envolver¹⁵.

Já Klee teria produzido alguns de seus melhores trabalhos quando incorreu nos perigos da decoração. Mas algumas de suas pinturas, ainda que decorativas, funcionam bem como pintura de cavalete e não possuem a qualidade estática da decoração. Klee isolou e concentrou o problema do conflito entre decoração e pintura de cavalete e foi capaz de resolvê-lo porque estava muito atento para isso. (Nesse sentido, Greenberg estava se referindo a *Pastoral*.) Klee nunca teria aceito totalmente a planaridade da pintura pós-cubista. Ele mostrou essa insatisfação com a impenetrabilidade do plano pictórico problematizando a superfície da tela, arranhando e remendando, pintando em madeira ou gesso, misturando materiais, voltando para a aquarela – ainda que Greenberg entenda que todas essas são formas de evasão, mecânicas e exteriores. Mas, sobretudo, ele teria tentado resolver o problema por meio da cor.

15. Idem. Review of exhibitions of Joan Miró, Fernand Léger, and Wassily Kandinsky. In: O'BRIAN, J. (ed.). Op. cit., p. 65, tradução minha.



Fig. 3

Paul Klee, *Pastoral*, 1927.

Artistas como Naum Gabo e Joseph Albers, por sua vez, seriam exemplos de artistas que teriam cometido o erro de ter simplificado demais seus estilos, recaindo no exagero do decorativo que, segundo Greenberg, frequentemente acompanha o excesso de bom gosto. Esse mal teria afetado não apenas Albers, que não teria conseguido jamais superar a doutrina da Bauhaus, como também Calder – um artista que nunca agradou a Greenberg –, e mesmo artistas considerados brilhantes por ele, como Picasso, Miró ou Arp.

Por outro lado, a unidade pode fazer com que a pintura se torne mera decoração e vencer este desafio – estabelecer unidade sem se transformar em mera decoração –, criando uma espécie de tensão, é o que caracteriza a boa pintura moderna. Para Greenberg o “decorativo” era um espectro que rondava a pintura modernista e esta precisaria enfrentar, segundo ele, o perigo do meramente decorativo através do próprio decorativo. Muitas vezes (mas nem sempre!) Greenberg usou o termo “decorativo” num sentido pejorativo, como um risco que a pintura moderna corre de se tornar estática, inerte, porque a partir de um certo ponto o decorativo degenera em má arte, em *design*, em repetição. A repetição transforma o estilo em *design*, faz com que a busca do estilo se torne uma necessidade externa e não interna. O estilo se torna acessível e, com isso, aceitável. Socialmente legítimo e, ao mesmo tempo, esteticamente insignificante. No processo de estilização perde-se o risco, o frescor, a incerteza, a possibilidade do erro que faz parte do processo artístico; a experiência estética é empobrecida, reduzida a um tipo de sentimento já conhecido.

Mondrian teria mostrado que ainda era possível realizar pinturas de cavalete autênticas sem recair no decorativo. Mas, toda pintura que se identifica exclusivamente com sua superfície correria o risco de tender para a decoração, bem como o de sofrer uma certa restrição em termos de expressividade. Partindo do ponto que Picasso e Braque haviam atingido com o Cubismo analítico em 1912 – quando as formas se planificavam em pequenas áreas que se misturavam mais e mais com o fundo e a pintura era feita com pequenos toques de cores neutras, enfatizando a superfície –, Mondrian teria percebido o quanto o Cubismo dependia das linhas horizontais e verticais e teria incorporado essa percepção em sua pintura.

Em 1944, ao escrever um “Óbituario de Mondrian”, Greenberg concluiu: Mondrian foi o único artista a levar as conclusões inevitáveis

da pintura ocidental recente, definidas e isoladas pelo cubismo, às últimas consequências. Sua arte influenciou o design e a arquitetura mais diretamente do que a pintura, mas continuou sendo pintura de cavalete, com toda a concentração de drama e de força que esta forma requer. Ao mesmo tempo, ele apontou para o limite mais distante que a pintura de cavalete poderia atingir. Aqueles que seguissem a partir do ponto em que ele parou não seriam mais pintores de cavalete.

Desde o século XIX, quando a pintura se dirigiu para uma ênfase cada vez maior das qualidades decorativas e abstratas, levando ao abandono da representação do espaço tridimensional, o plano pictórico se aproximou cada vez mais da superfície chegando a pinturas abstratas tão bidimensionais que se reduzem ao fato físico efetivo da superfície plana. Assim, a dificuldade que encarcera o pintor abstrato quando ele quer criar mais do que decoração é a de que superar a inércia na qual sua pintura corre o risco de cair é um esforço que sempre corre o risco de fracassar, por causa da planaridade. A pintura de cavalete – e Klee foi um pintor de cavalete – repousa na ilusão da profundidade: para atingir um efeito de interesse dramático, ela precisa ultrapassar sua escala e seu isolamento.

Uma estratégia eficiente de ultrapassagem do decorativo, usada exemplarmente por Monet e Matisse, teria sido o uso da escala “monumental”, que é capaz de levar o decorativo até seu limite, planificando e generalizando os motivos a favor de um efeito inteiramente abstrato. A pintura de Clifford Still, Barnett Newman e Mark Rothko também é discutida por Greenberg dentro dessa abordagem, ou seja, como um tipo de pintura que, pela escala, deixa de ser pintura de cavalete para tornar-se ambiente, estabelecendo, assim, uma tensão entre o pictórico e o decorativo¹⁶. Mas, quando bem sucedido, o decorativo confere unidade à pintura, como na pintura *all over*. A pintura *all over* seria uma contraposição à pintura de cavalete, que subordina o decorativo ao efeito dramático; e é por isto que ela é relevante: por reverter as prioridades usuais da pintura, eliminando o objetivo da verossimilhança, a comparação entre arte e natureza, ou qualquer propósito representativo. Para Greenberg, a pintura mais autônoma, abstrata e modernista é a pintura decorativa, tal como esta foi realizada no Expressionismo abstrato, quando todas as áreas da pintura são equivalentes, sem a necessidade de um centro; ou seja, quando a pintura é superfície pura. Porém, a falta de dramaticidade frustra a experiência estética e assim surge um

16. Idem. American type painting. In: O'BRIAN, J. (ed.). Op. cit., p. 232, tradução minha.

impasse – é quando o decorativo precisa ultrapassar a si mesmo.

Monet e Pissarro, por exemplo, embora pouco revolucionários em outros aspectos, são tomados por Greenberg como exemplos da antecipação da pintura *all over* – a multiplicação de elementos idênticos, repetidos sem variações. Ainda que continue sendo pintura de cavalete, é um tipo de pintura que se aproxima da decoração, como um papel de parede que se estendesse indefinidamente. Esses artistas teriam atacado a essência da pintura de cavalete graças à consistência com a qual aplicaram o método da cor dividida, fazendo com que todas as partes da tela fossem tratadas com a mesma ênfase. O resultado foi o de retângulos homogêneos, densamente texturizados, com uma superfície relativamente indiferenciada. Cézanne, Van Gogh, Gauguin, os fauves, todos contribuíam para a redução da profundidade fictícia da pintura.

O pintor impressionista não estabelece diferentes pontos de interesse no interior do quadro, em suas pinturas não existe um centro dramático: as bordas da pintura têm a mesma clareza que o centro; o campo da visão que se projeta horizontal ou verticalmente não vai ficando mais borrado e, contrariando os princípios do Naturalismo, o Impressionismo introduziu, mesmo antes do Cubismo, o ponto de vista múltiplo. Assim, trouxe para a pintura uma planaridade (*flatness*) que não era vista desde os italianos primitivos. O estilo tardio de Monet mostra tanta consistência e continuidade porque ele se manteve na planaridade¹⁷.

Cézanne, por sua vez, teria se contraposto ao “material cromático puro fornecido pelo registro impressionista da experiência visual” buscando um princípio de unidade nos mestres do alto Renascimento, porque buscava “uma unidade diferente, mais enfática, e supostamente mais permanente, mais tangível em sua articulação”¹⁸. Sua obsessão pelo ajuste de sua própria percepção à superfície bidimensional provocava uma tal ambiguidade que, segundo Greenberg, o teria levado a um tipo de tensão pictórica inédita, devido à ambiguidade entre o plano e a profundidade.

Apenas a fotografia, uma linguagem artística em relação à qual Greenberg nunca se sentiu à vontade, poderia se permitir ser realista, literal, e ignorar a unidade decorativa porque, se o fizesse, estaria negando sua própria essência. Greenberg não imaginava que a fotografia pudesse ser uma investigação acerca de seus próprios meios, como a

17. Idem. Review of an exhibition of Claude Monet. In: O'BRIAN, J. (ed.). Op. cit., p. 22, tradução minha.

18. Idem. Cézanne and the unity of modern art. In: O'BRIAN, J. (ed.). Op. cit., p. 84, tradução minha.

pintura e a escultura, sem tornar-se artificial e forçada, uma vez que, segundo ele, seu meio pertence a uma categoria automática de experiência estética.

A insistência no Cubismo como fundamento de todo Modernismo e sua identificação com a unidade do plano pictórico se destacam, sobretudo, nas análises que Greenberg faz da pintura de Jackson Pollock, considerado por ele o pintor que melhor havia absorvido o Cubismo. Ao longo de todos os anos durante os quais escreveu sobre Pollock, Greenberg insistiu em sua raiz cubista, devido à maneira como o artista conseguia conferir unidade ao plano pictórico, a despeito de todas as outras interpretações que suas pinturas suscitaram. E por perceber em Pollock uma continuidade do Cubismo, Greenberg discordava de interpretações que enfatizavam o aspecto demasiadamente intuitivo do artista.

Greenberg interpretou os expressionistas abstratos estritamente nos termos da articulação da superfície do plano pictórico. O fato de Harold Rosenberg ter difundido que na pintura expressionista abstrata o que interessava era o processo e não o resultado desagradava profundamente a Greenberg, assim como a denominação *action painting*, devido a sua associação fácil com algo divertido e popular: pintura de ação poderia ser entendido como filme de ação, e assim por diante. Aliás, a disputa entre Greenberg e Rosenberg acerca de quem teria interpretado melhor o Expressionismo abstrato já se evidencia no debate em torno de quem teria nomeado melhor o movimento e, sem dúvida, *action painting* foi uma maneira bem mais atraente para se referir aos trabalhos em questão do que o desajeitado “pintura de tipo americano”, empregado por Greenberg.

No artigo “American type painting”, Greenberg diz acreditar que o termo “expressionismo abstrato” tenha sido cunhado por Robert Coates, crítico da *New Yorker*, provavelmente o primeiro a usar esta denominação para se referir a Pollock, De Kooning e Gottlieb em 1946. Porém, Greenberg não considerava esta denominação totalmente apropriada. Rosenberg teria criado a denominação “*action painting*” em um artigo publicado na *Art News*, mas esta denominação restringia-se, segundo Greenberg, apenas a três ou quatro artistas. Na versão revisada desse artigo, publicado na *Arte e Cultura*, a discussão foi ampliada e Greenberg alegou então ter tomado o termo *American type painting* de Patrick Heron – pintor e escritor britâ-

nico –, atacando Rosenberg publicamente pela primeira vez. Para Greenberg, o termo “expressionismo abstrato” se justificava na medida em que muitos dos artistas desse grupo se inspiraram na ruptura com o Cubismo empreendida pelos expressionistas europeus. É importante observar que, para Greenberg, o termo “expressionismo abstrato” não designava um movimento que defendesse algum programa mas, simplesmente, apontava para um certo modo de lidar com problemas pictóricos que começou a aparecer de maneira mais ou menos simultânea nos trabalhos de vários dos artistas que realizaram suas primeiras individuais na galeria Art of this Century, de Peggy Guggenheim.

Assim como Greenberg, Harold Rosenberg não tinha formação universitária em Artes – Rosenberg graduara-se em Direito – e nem pertencia ao meio acadêmico, mas, como ele, combinou a convivência com artistas relevantes a um referencial teórico que foi se refinando ao longo do tempo. Começou a atuar como crítico de arte no final da década de 1940, inspirando-se na literatura romântica do século XIX: identificava-se particularmente com Baudelaire e Valéry. Seu artigo mais celebrado é, inegavelmente, “The American action painters” que, além de ter lançado a denominação para este tipo de pintura que foi adotada mundialmente, disseminou a comparação da tela com uma arena, ideia esta que se difundiu rapidamente:

Em determinado instante, para um pintor norte-americano depois do outro, a tela começou a afigurar-se como uma arena na qual se age – mais do que real ou imaginado. O que se destinava às telas não era um quadro, mas um acontecimento¹⁹.

19. ROSENBERG, Harold.
Os action painters norte-americanos. In: _____. **A tradição do novo**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 13.

Foi Rosenberg quem apresentou Greenberg ao grupo de editores da *Partisan Review*, periódico no qual Greenberg teve a oportunidade de publicar alguns de seus ensaios mais influentes, como “Vanguarda e Kitsch” e “Rumo a um novo Laocoonte”. Mas, ao longo do tempo, suas posições passaram a divergir, na medida em que Rosenberg valorizava mais a autenticidade do fazer, como um índice de um compromisso com a própria existência, do que as qualidades formais das obras. O grau de rivalidade entre ambos pode ser medido a partir da reação ao artigo sobre os *action painters* americanos exposta por Greenberg em “How art writing earns its bad name”. Idiossincrasias à

parte, compartilhavam certas preferências: ambos se dedicaram mais a refletir sobre a pintura do que sobre a escultura e defenderam teses que não poderiam ser aplicadas facilmente à arte contemporânea.

Quando Rosenberg publicou “The American action painters” Greenberg sentiu-se pessoalmente atacado pois todo seu discurso acerca da pintura abstrata norte-americana insistia na questão da discriminação e da qualidade. Além disso, Greenberg considerava a interpretação do Expressionismo abstrato dada por Rosenberg insuficiente, na medida em que ela não daria conta de explicar porque a pintura resultante desse processo, por meio do qual o artista estaria buscando sua essência, poderia ser considerada arte.

Mas o que mais desagradava a Greenberg era a associação da pintura desses artistas com o Existencialismo e outros conteúdos dramáticos e obscuros, embora estranhamente ele mesmo tenha se referido a certas pinturas de Pollock como “góticas”. Também lhe desagradava o fato de o artigo de Rosenberg ter sido muito bem recebido na Europa, contribuindo para formar uma concepção acerca da pintura norte-americana e notadamente acerca de Pollock com a qual ele, Greenberg, discordava. Greenberg acreditava que o sucesso da pintura abstrata norte-americana estaria incomodando os europeus e, nessa medida, toda a ideia de arbitrariedade envolvida na denominação *action painting* teria sido oportuna, por ser capaz de restaurar a confiança dos europeus em sua arte, pelo menos momentaneamente.

Para Greenberg, a arte de Pollock repousava muito menos no acidental do que se pensava, tendo uma base cubista e sendo o fruto de muito estudo e disciplina. E o mesmo valeria para de Kooning. Aquilo que muitos interpretaram como falta de controle, automatismo ou espontaneidade, foi compreendido por Greenberg como resultado do esforço empreendido por Pollock para tornar a execução de suas pinturas mais impessoal: ele teria começado as *drip paintings*, usando bastões e a tinta muito liquefeita, “simplesmente porque queria se livrar dos hábitos ou maneirismos dos dedos, do pulso, do cotovelo, e até do ombro, que são mobilizados quando se usa um pincel, ou qualquer outro instrumento que toque a superfície da tela”²⁰. Por eliminar o fator “habilidade manual”, para muitos as *drip paintings* pareciam eliminar também a questão do controle sobre a obra – com o que Greenberg discordava. A questão da habilidade já havia sido ques-

20. GREENBERG, Clement. Jackson Pollock: inspiration, vision, intuitive decision. In: O'BRIAN, J. (ed.). Op. cit., p. 246, tradução minha.

tionada muito antes, por Mondrian por exemplo. Mas Pollock o fez de um modo mais radical e perturbador. Embora tenha traçado muitas relações entre a pintura de Pollock e o Cubismo, a partir de um certo momento Greenberg começou a considerar que as pinturas de Pollock estavam evoluindo para algo que ia além da pintura de cavalete. A partir de 1948, Greenberg deixou de ver Pollock como um desenhista habilidoso e começou a se referir ao seu trabalho como “pictórico”, no sentido empregado por Heinrich Wölfflin.

É evidente que, para Greenberg, Pollock seria o artista de sua geração que teria unificado o plano pictórico da maneira mais interessante. Greenberg comenta, acerca da originalidade de Pollock, que os franceses acreditavam que Mark Tobey teria sido o primeiro artista a chegar ao *design all over*, “cobrindo a superfície da tela com um sistema de motivos uniformes homogêneo e indiferenciado, tendo como resultado a aparência de que poderia continuar indefinidamente, para além do chassis, como um papel de parede”²¹, porque Tobey apresentara pinturas *all over* predominantemente brancas numa exposição em 1944. Contudo, antes de ter realizado suas primeiras pinturas *all over* por volta de 1946, Pollock não as conhecia e pouco tempo depois, Pollock começou a trabalhar com teias de esmalte e manchas que se abriam e se entrelaçavam, com uma densidade e uma força muito distantes das pinturas razoavelmente limitadas – em termos de escala – realizadas por Tobey.

A relação entre Greenberg e Pollock é interessante justamente porque não era claramente uma relação fácil em termos de preferências estéticas e compromissos. Greenberg julgava que Pollock fazia a melhor pintura da América, mas a maior parte do tempo ele não entendia como. Todas as qualidades que ele percebia nas pinturas de Pollock realizadas entre 1946 e 1947, “the Gothic-ness, paranoia and resentment” – a atmosfera mórbida, o desejo de ser selvagem e extravagante, a pretensiosa exasperação e estridência americanas –, tudo isso era oposto daquilo que Greenberg considerava a real força da tradição moderna. “Gótico” era um termo usado por Greenberg para referir-se ao Surrealismo de modo pejorativo mas, foi o título dado por Pollock a uma pintura de 1944 que foi incluída na primeira exposição na qual o pintor mostrou as *drip paintings*. T. J. Clark não sabe dizer se Pollock teria dado este nome à pintura para “provocar seu novo aliado”, ou para deixar claro que não iria se submeter a ele²².

21. Ibidem.

22. CLARK, Timothy James. The unhappy consciousness. In: _____. *Farewell to an idea*. New Have: Yale University Press, 2001, p. 317, tradução minha.

Segundo Greenberg, ao se dedicar tão intensamente à pintura “*all over*”, Pollock teria sido movido pelo desejo de produzir um impacto mais imediato, denso, e decorativo do que aquele o Cubismo permitia:

(...) ao mesmo tempo, contudo, ele queria controlar a oscilação entre a superfície enfaticamente física e a sugestão de uma profundidade por trás dessa superfície, de uma maneira tão lúcida e tensa como Picasso e Braque haviam controlado um movimento similar com suas facetas abertas e inflexões pontilhistas de cor nas pinturas cubistas entre 1909 e 1913.²³

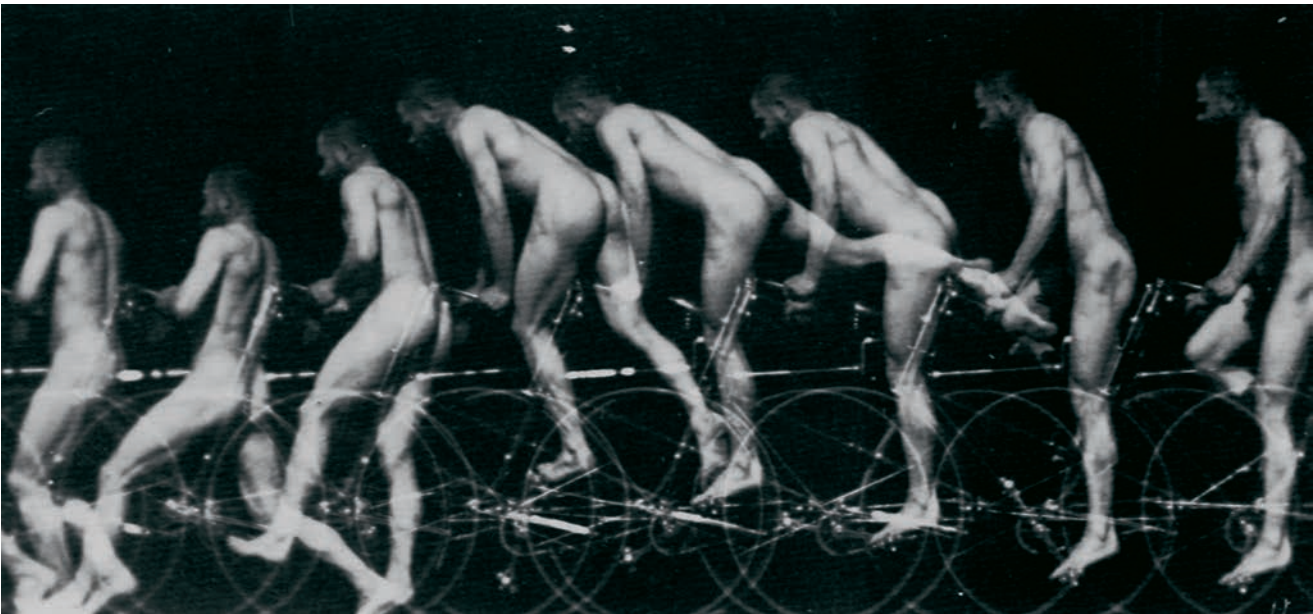
As obras expostas por Pollock na Galeria Betty Parsons em 1952, como *Fourteen* e *Twenty-Five*, poderiam ser consideradas clássicas, “não apenas pela identificação entre forma e sentimento, como pela adequação e exploração das próprias circunstâncias do medium da pintura que limitam essa identificação”²⁴. Nessas obras o princípio de equivalência gera, segundo Greenberg, uma espécie de uniformidade alucinante, graças à reverberação da monotonia. Greenberg percebia ainda que, naquelas telas, reverberava monotonamente uma uniformidade que torna a unidade evidente e a pintura densa, como nas pinturas tardias de Monet, em que elementos discordantes se tornam visualmente equivalentes. Aliás, a monotonia é vista como uma qualidade, algo que torna essas pinturas mais densas e intensas.

Percebe-se, portanto, que ao longo da trajetória de Greenberg, a decoração ora é vista como algo positivo, obtido graças à unidade da superfície pictórica, ora como uma espécie de arte comercial, meramente agradável e vazia. Greenberg lembra que Mondrian teria sido o primeiro artista a usar o termo “equivalente” para falar da pintura moderna e que sua arte deveria ser entendida como uma antecipação daquilo que o próprio Greenberg entendia como sendo a arte mais coerente com os problemas colocados pela sociedade urbana contemporânea.

23. GREENBERG, Clement. American type painting, op. cit., p. 226. Para Greenberg, as pinturas *all over* realizadas por Pollock entre 1947 e 1950 dão continuidade ao Cubismo monocromático de Braque e Picasso entre 1910-1912 (analítico): “Os interstícios e áreas criados pelas redes de tinta de Pollock ecoam os planos facetados originais, de Picasso e de Braque e criam, analogamente, uma ilusão ambígua de profundidade rasa” (GREENBERG, Clement. The Jackson Pollock market soars. In: O'BRIAN, J. (ed.). Op. cit., p. 110).

24. Idem. Feeling is all. In: O'BRIAN, J. (ed.). Op. cit., p. 105, tradução minha.

Ao lado, Chronofotografia de Étienne-Jules Marey, 1885-1890.





Mario Sironi nas chamadas Coleções Matarazzo do MAC USP.

Mario Sironi

palavras-chave:

arte moderna italiana;
Novecento Italiano;
Expressionismo; fascismo

O acervo de arte moderna italiana do MAC-USP pode ser considerado a maior coleção desse gênero fora da Itália e vem sendo objeto de estudo nos últimos anos. Das 71 obras italianas, seis são de autoria de Mario Sironi. Este artigo propõe uma apresentação do percurso do artista, com breve análise de sua evolução pictórica, a partir dos estudos já existentes, a fim de situar as obras sironianas do acervo do MAC no contexto de sua produção.

keywords:

Italian modern art, Novecento
Italiano; Expressionism;
fascism

The MAC-USP's italian modern art collection may be considered the biggest collection of this kind outside Italy and has been object of study for the past few years. From 71 italian works of art, six were painted by Mario Sironi. This article proposes a presentation of the artist 's course, with a brief analysis of his pictorial evolution, from existing studies, in order to situate his MAC collection works in the context of his production.

* Universidade de
São Paulo [USP].

Andrea Ronqui

Mario Sironi nas chamadas coleções Matarazzo do MAC USP.

As chamadas “Coleções Matarazzo” do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), tendo sido objeto de estudo no âmbito acadêmico nos últimos anos, revelaram dados que modificaram e vêm modificando o que se sabia a respeito do seu processo de formação dentro do acervo do museu, conferindo novo sentido às próprias coleções e às obras que as compõem. Dentro dessas coleções, que vieram a integrar o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo e posteriormente do MAC-USP, há um núcleo significativo de 71 obras de arte moderna italiana¹. Cada um dos artistas presentes nessas coleções requer um estudo aprofundado sobre a origem de suas obras até seu percurso brasileiro. Um desses artistas é Mario Sironi (1885-1961), figura central no movimento Novecento Italiano no seu sentido mais amplo, um personagem fascinante pelo seu caráter contraditório: fascista declarado, mas defensor de uma arte de vocação social; tinha uma fé inabalável no papel de Mussolini, mas despertou a antipatia dos clãs reacionários do Regime. O artista, embora por muito tempo relegado a uma posição secundária pelos historiadores da arte por sua afinidade com o fascismo, sempre teve, por outro lado, a admiração de críticos e teóricos da arte, que reconhecem em sua obra o valor artístico de arte moderna. A partir do último quarto do século XX, investigações sobre a produção artística italiana do entreguerras² jogaram nova luz sobre os movimentos e artistas desse período, reconhecendo o protagonismo de Sironi no contexto da arte moderna italiana.

De acordo com os estudos de Ana Gonçalves Magalhães³, as obras de arte moderna italiana presentes no MAC foram adquiridas pelo desejo de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado entre 1946 e 1947, para a constituição de um futuro museu de arte moderna em São Paulo, junto com obras de outras escolas artísticas, compondo o núcleo italiano do qual fazem parte as obras sironianas⁴. O estudo revela que essas aquisições foram realizadas por mediadores ligados à jornalista e crítica de arte Margherita Sarfatti, aos galeristas Vittorio Emmanuelle Barbaroux e Carlo Cardazzo, e a Pietro Maria Bardi, todos com algum contato com o ambiente artístico sul-americano desde os anos 1930, no contexto de um programa maior de promoção da arte moderna italiana no exterior.

Considerando a ligação de Sironi com esses personagens, sobretudo com Sarfatti, figura protagonista da arte italiana nos anos

1. O referido núcleo de obras esteve em cartaz no MAC-USP de 2013 a 2016. Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). **Classicismo, realismo e vanguarda: pintura italiana do entreguerras** [catálogo da exposição]. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.

2. Em particular: BOSSAGLIA, Rossana. **Il “Novecento Italiano”**. Milão: Charta, 1995. [1a edição, **Il “Novecento Italiano”**. *Storia, documenti, iconografia*. Milão: Feltrinelli, 1979]; BRAUN, Emily. **Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo**. Turim: Bollati Bolinghieri, 2003. [1a edição: **Mario Sironi and Italian Modernism: art and politics under fascism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000]; PONTIGGIA, Elena. **Mario Sironi: La grandezza dell’arte, le tragedie della storia**. Milão: Johan&Levi, 2015.

3. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Pintura italiana do entreguerras nas coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil**, 2014. Tese de livre-docência, Museu de Arte Contemporânea, USP.

4. O contexto de aquisição individual de cada obra ainda será investigado.

5. *Os pescadores* (1924), *Os emigrantes* (1930), *Composição* (1931), *Invocação* (1946), *Paisagem* (1946), *Fuga no Egito* (1947). As traduções dos textos e nomes em italiano são nossas.

1920 (de quem era amigo íntimo), faz-se necessária uma investigação mais aprofundada sobre as obras do artista pertencentes ao MAC e seu contexto de produção. O presente artigo faz parte de uma pesquisa em andamento sobre as seis obras de Sironi pertencentes às coleções Matarazzo – *I pescatori* (1924), *Gli emigranti* (1930), *Composizione* (1931), *Invocazione* (1946), *Paesaggio* (1946), *Fuga in Egitto* (1947)⁵ – e se propõe a situar as obras do MAC no percurso do artista.

De família lombarda, Mario Sironi nasceu em Sassari (Sardenha) mas cresceu em Roma. A paixão pelo desenho o levou a abandonar os estudos de engenharia e dedicar-se às artes. Suas primeiras obras de que se tem notícia remontam a 1900, quando ele começou a interessar-se pelo Simbolismo internacional, pelo divisionista italiano Segantini e pelo mestre japonês Utamaro. Naqueles anos estudou a filosofia de Nietzsche e Schopenhauer, lia Leopardi, Heine, Baudelaire e ouvia Wagner, aprofundando-se em uma cultura romântica e simbolista. Em 1903, Sironi ingressou na Libera Scuola del Nudo, onde começaria a experimentar uma linha convulsa, de claros-escuros dramáticos, de uma potente energia construtiva. Lá, o artista conheceu e estreitou amizade com Umberto Boccioni e Gino Severini. Aderiu ao Futurismo em 1913. Mais tarde, fez alguns experimentos metafísicos. Nos anos 1920, ajudou a fundar e promover o Novecento Italiano com Margherita Sarfatti e, na segunda metade da década, experimentou soluções pictóricas que foram chamadas de “expressionistas”. Na década seguinte, dedicou-se à produção e difusão da pintura mural, que considerava “a arte pública por excelência”. No pós-guerra, sua poética modificou-se radicalmente, tomando um caminho próximo à abstração.

Sua atividade mais intensa era o desenho: desenhava tudo e sempre que podia, o que rendeu-lhe os primeiros trabalhos profissionais no periódico *Avanti della domenica*, como ilustrador e cartunista. Seria o início de uma carreira que duraria por quase toda a vida e seria sua principal fonte de sustento.

Durante a temporada futurista, participou assiduamente dos eventos, elaborou pinturas de acordo com aquela estética, porém sua reverência à arte clássica o mantinha distante da poética de Marinetti: parece que a Sironi interessavam mais as soluções pictóricas do que o discurso futurista, que rejeitava toda a tradição histórica da arte. A adesão ao Futurismo parece ter vindo sobretudo da admiração pelas obras do amigo Boccioni.

Logo após o fim da Primeira Guerra, foi lançada em Roma a revista *Valori Plastici*, na qual colaboravam artistas e intelectuais, com o intuito de promover a pintura metafísica. De acordo com Elena Pontiggia, as firmes volumetrias da estética metafísica fascinaram Sironi que, naquele ano, produziu algumas pinturas utilizando esquadros, manequins e outros objetos do gênero.

No outono de 1919, De Chirico publica o “Il ritorno al mestiere”⁶, em linha com a tendência que ficou conhecida como o “Retorno à ordem” e que começava a dominar a cena artística e literária na Europa. Num momento de reconstrução das nações devastadas pela guerra, sentia-se a necessidade de retomar os valores clássicos da arte para restaurar a forma que havia sofrido tantas desconstruções com as vanguardas, ao mesmo tempo em que remetia a um tempo distante das recentes tragédias da história. O texto de De Chirico, que registra o início dessa tendência na Itália, convoca os artistas a pintar novamente a figura, segundo as regras da tradição. Tadeu Chiarelli fornece uma descrição mais ampla do fenômeno ao pontuar algumas de suas características: a superação das pesquisas estéticas das vanguardas; a recuperação da noção de arte como representação do real; a reabilitação de valores culturais nacionais e da tradição⁷.

Outra linha de pensamento que estava em destaque no mesmo período era o platonismo, consequência da difusão do cubismo. Em 1916, o Filebo fora publicado na revista *L'Élan* de Amédée Ozenfant, como indicação de Léonce Rosenberg, galerista de Picasso. Margherita Sarfatti, ao escrever sobre a Grande Exposição Nacional Futurista em 1919, curiosamente não celebra os valores da forma futurista, baseadas no movimento e no dinamismo; em vez disso, faz referência ao Filebo e à pintura mural precedente ao Renascimento, exaltando as qualidades das figuras construídas “com o compasso, o torno e o esquadro” como “belas em si”, pois remetem ao mundo platônico das formas absolutas⁸.

A retomada dos valores clássicos caracteriza a produção e os debates artísticos naqueles anos, na Itália e nos outros centros artísticos da Europa. Sironi, assim como outros grandes artistas europeus, aspira a um novo classicismo, mas não aprova a mera cópia dos antigos. O texto “Contro tutti o retorni in pittura”⁹ critica a imitação dos primitivos, afirmando que tratava-se de uma prática mais fácil e cômoda do que procurar as próprias soluções plásticas. Um dos alvos das críticas

6. “O retorno ao ofício”. DE CHIRICO, Giorgio. Il ritorno ao mestiere. *Valori Plastici*, Roma, I, n. 11-1, novembro-dezembro, 1919.

7. CHIARELLI, Tadeu. O Novecento e a arte brasileira. *Revista de Italianística*, ano III, nº 3, 1995.

8. PONTIGGIA, Elena. Op. cit., 2015, p. 94.

9. “Contra todos os retornos em pintura”, texto de Russolo e assinado também por Sironi, Funi e Dudreville, publicado em 11 de janeiro de 1920. In: PONTIGGIA, Elena (org.). *Mario Sironi. Scritti e pensieri*. Milão: Abscondita, 2000, p. 13.

era Carrà, que naqueles anos adotara a estética de Giotto. A reverência aos grandes mestres dos séculos XIV e XV atravessou diversas vertentes artísticas do período e foi interpretada de modo particular por cada artista. Os autores do texto condenavam a imitação – diferente da interpretação –, por ser produtora de resultados medíocres.

O artista compartilhava com Sarfatti a visão de que uma obra, para ser clássica, deve também ser moderna. O que parece ser uma contradição fica claro na conclusão do mesmo texto: “é necessário seguir em frente a qualquer custo, levando adiante os *valores plásticos conquistados*, e *conquistando ainda outros novos* com uma ampla e forte visão sintética”¹⁰. O conceito de “classicismo moderno”, intimamente ligado à ideia de síntese da forma, é central nos debates das reuniões que Sarfatti passou a organizar a partir de 1920 em sua casa e posteriormente numa sala da galeria Pesaro, em Milão, e que dariam origem ao grupo dos pintores do Novecento.

São ideias em desenvolvimento que viriam a amadurecer quando da fundação do movimento. Enquanto reflete sobre o classicismo, Sironi ainda está ligado aos eventos futuristas e às experiências da pintura metafísica. Pinta principalmente as “Periferias” e “Paisagens urbanas”, nas quais mescla elementos das três poéticas.

O Novecento em Sironi

O movimento foi fundado em 1922 por Margherita e um grupo de sete artistas – Mario Sironi, Achille Funi, Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi – a partir do desejo de renovação da arte italiana e tendo Milão como centro artístico. Na Bienal de Veneza de 1924, o grupo expôs como tal pela primeira vez em uma sala exclusiva e, dois anos depois, veria o movimento amplificado (e, àquela altura, rebatizado) quando promoveu a “I Mostra del Novecento Italiano”.

A pretensão era nada menos do que equiparar a arte moderna italiana àquela dos grandes mestres do Quattrocento e Cinquecento, o que originou-lhe o nome¹¹. Com artistas de origens e formações muito variadas, o grupo não propunha um estilo pictórico em comum, e sim um mesmo horizonte: o do “classicismo moderno”, que recuperasse os ideais da tradição artística em composições harmônicas, mas submetidas à síntese, e ainda que celebrasse os valores humanos, do

10. Ibidem, p. 17, grifo nosso.

11. A proximidade de Sarfatti com Mussolini – eles tiveram uma relação afetiva por muitos anos – e a ascensão do fascismo vinham ao encontro dessas ambições e, até o final do século XX, o Novecento Italiano foi associado à ideia de uma arte de propaganda fascista. Esse período já vem sendo revisto e essa tese já está superada. Cf. BOSSAGLIA, Rossana. 1995, op. cit.

trabalho e da família. Em suma, a poética do Novecento estava em sintonia com o “Retorno à ordem”.

Nesse período Sironi produz obras como *L'architetto* (1922-1923) e *L'allieva* (1923-1924)¹². O primeiro é o tema do artista no seu estúdio, rodeado por elementos ligados à arquitetura, desenhados em formas sintéticas, angulosas, por vezes simulando o efeito de entalhe na madeira ou no mármore. A segunda também é uma figura feminina circundada por objetos que remetem à sua atividade, mas suas formas são mais suavizadas em relação à obra anterior. A estrutura composicional remete à retratística renascentista (em alusão clara à *Monalisa*), mas Benzi aponta ainda a referência a *Le muse inquietanti* de Giorgio De Chirico¹³, pela presença da estátua ao fundo e a relação que se estabelece entre esta e a personagem principal. Ainda de inspiração dechirichiana é a atmosfera enigmática gerada pela composição, acentuada pelos contrastes de luz e sombra. Os objetos, sínteses das formas geométricas puras, encerram o platonismo característico novecentista.

A obra *I pescatori*, presente no MAC-USP, tem na sua ficha catalográfica a data de 1924, ou seja, pertenceria a esse período clássico. O quadro apresenta duas figuras de pescadores, ambos compenetrados na ação de um deles, que carrega uma cesta com peixes. Os contornos são borrados em quase toda a composição, a paleta de cores é essencialmente escura, com poucas variações de tons terrosos e preto. São figuras arquetípicas do pescador, vigorosas, desenhadas segundo a concepção modernista de síntese da forma, mas os traços são curvos, orgânicos. O exercício de uma leitura formal desta e de outras obras do período levantou dúvidas sobre a sua datação: em *I pescatori*, não há a geometria e a limpidez que caracterizam a estética do Novecento.

Isso fica mais evidente se analisarmos outra obra do mesmo tema. Pontiggia aponta que em 1925, por ocasião da III Bienal Romana, Sironi expôs *Il povero pescatore* (1924-25)¹⁴ e que teria sido a primeira vez que Sironi expusera uma obra na qual o trabalhador é o tema central do quadro. O corpo do pescador é composto de formas plásticas sólidas; os contornos são nítidos, acentuados pelos jogos de luz e sombra; o olhar concentra-se em um horizonte distante. Os elementos que o acompanham são formas geométricas sintéticas que representam simbolicamente o ofício do personagem – a rede, o peixe. São identificáveis ecos tanto da *Allieva* quando do *Architetto*.

Fabio Benzi nota que, já a partir de 1926, os quadros começam a

12. *O arquiteto* (1922-23) e *A aluna* (1923-24), ambas em coleção particular. As duas obras foram expostas na Bienal de Veneza de 1924.

13. *As musas inquietantes* (1916), coleção particular, Milão.

14. *O pobre pescador* (1924-25), Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART), Rovereto.

15. *Paisagem urbana* (1922-27), Civico Museo d'Arte Contemporanea, Milão.

16. *Mulher sentada* (1926-27), Museo Cantonale d'Arte, Lugano (depósito do Kunsthaus de Zurique).

17. Os problemas na datação das obras de Sironi não são raros. De acordo com Fabio Benzi, Sironi seguiria uma tendência de inspiração dechirichiana ao dar às obras uma data anterior àquela real, considerando não o valor filológico que as obras viriam a ter, mas sim levando em conta o seu valor expressivo intrínseco e qualitativo. Isso demandou e ainda demanda, por parte dos estudiosos de sua obra, um exaustivo trabalho de correção das datas de muitas obras.

18. Milão, Palazzo della Permanente, fevereiro-março de 1926.

apresentar experimentações no tratamento das superfícies dos quadros. Em um *Paesaggio urbano* de 1922¹⁵, podem-se ver intervenções que sofreu em 1927: na área modificada, isto é, dos prédios e do terreno à esquerda, ele descreve a matéria como “mais líquida e expressionista”, em comparação com o resto do quadro, composto de linhas mais definidas e superfícies mais homogêneas. Na obra *Donna seduta* (1926-27)¹⁶, o rosto é esboçado, corrompendo a pose áulica do personagem.

Nesse momento, a linguagem do artista começa a mudar, paulatinamente abandonando o platonismo e o classicismo da estética novecentista.

Assim, tudo indica que o quadro *I pescatori* do MAC tenha sido realizado nesse momento em que Sironi se distanciava dos preceitos do Novecento, em direção a uma pintura mais gestual, porém ainda anterior a 1930, quando essas soluções pictóricas viriam a ter seu ápice¹⁷.

A temporada “expressionista”

Com a “I Mostra del Novecento Italiano”¹⁸, em 1926, Sarfatti desejava elevar o movimento a expressão da arte moderna italiana do seu tempo, e o Novecento ganhou o território nacional, com 114 artistas participantes. Embora ainda envolvido com essa e outras mostras – além de ter exposto três obras, Sironi também fez a criação gráfica do manifesto –, nesse momento o artista já começava a experimentar soluções pictóricas que diferiam daquelas aplicadas nas suas obras classicistas. Ele foi abandonando, pouco a pouco, o purismo das linhas nítidas da primeira metade da década, para dar lugar a figuras esboçadas, distorcidas ou apenas delineadas; os contornos antes precisos e definidos, vão tornando-se mais esfumados; os detalhes desaparecem ou ficam indistintos, parcialmente apagados; a pincelada densa e gestual confere à matéria um valor expressivo. Esse conjunto de características, que marcam o distanciamento das obras desse período da estética novecentista, foi designado por seus teóricos como variantes de um “estilo expressionista”.

O termo deve ser entendido na sua acepção mais ampla, como um entre tantos desdobramentos do programa artístico que se desenvolvera na Alemanha por volta de 1909 e que reverberaram nos anos 1920. Benzi utiliza o termo para designar a tendência de Sironi a uma deformação sinuosa de suas figuras e à aplicação da tinta de modo

denso e atormentado, que confere à matéria forte valor expressivo e ao conjunto, dramaticidade. As obras do grupo A Ponte, expoente do expressionismo alemão, caracterizam-se por apresentar “uma visão intensa, muitas vezes angustiante, do mundo contemporâneo”¹⁹. Braun identifica nesse “estilo expressionista” “a manifestação visual da vontade de potência”²⁰. A referência do conceito nietzschiano não é casual: revela como convergiam, em Sironi, o desejo de exprimir o drama do homem moderno que suporta o peso de viver e as ambições de reconstrução de uma nova Itália. O filósofo alemão, ademais, exerceu uma profunda influência sobre os artistas da Ponte²¹. Para manter o propósito do texto, adotaremos o termo para identificar esse período de distanciamento do Novecento e anterior à fase sironiana das pinturas murais, que veremos a seguir.

Entre 1927 e 1930, houve uma intensa atividade promocional do Novecento Italiano por meio de mostras na Itália e no exterior, entre elas Paris, Genebra, Zurique, Colônia, Florença, Nice... Na Bienal de Veneza de 1928, Sironi expôs nove obras, das quais somente *L'Allieva* e talvez uma figura de jovem pertenciam à temporada novecentista, enquanto as outras apresentavam “uma pincelada matérica e pastosa”²². No ano seguinte, a “II Mostra del Novecento Italiano”²³ – na qual Sironi expôs quatro obras – acontece em meio a tantas outras e, sem uma linha programática específica, não ganha tanto destaque quanto a primeira.

Em 1930, ocorre uma grande mostra do Novecento Italiano em Buenos Aires, na qual Sironi expôs *Bevitore* (1929)²⁴, então pertencente à coleção de Sarfatti. É a figura de um bebedor solitário, propositalmente deformado, na qual a matéria pictórica é distribuída em pinceladas largas, secas, violentas, que exprimem a dinâmica do gesto. Uma pintura “quase monocromática”, que Benzi define como um “perfeito equilíbrio entre monumentalidade e expressionismo”, na qual a figura austera emerge de um fundo escuro, acentuando o sentimento de melancolia que experimentam os habitantes das cidades modernas²⁵.

O *Bevitore* está presente no texto de Margherita Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, publicado em 1930. Esse momento de “maturação do estilo expressionista” de Sironi (a expressão é de Benzi), teve sua melhor representação na “I Quadrienal de Roma” em 1931. A mostra, organizada pelo artista e escritor Cipriano Efisio Oppo (1891-1962)

19. DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

20. BRAUN, Emily. Op. cit., p. 143.

21. ARGAN, Giulio Carlo; OLIVA, Achille Bonito. **L'Arte Moderna, 1770-1970. L'arte oltre il Duemila**. Milão: Sansoni, 2002 [1970].

22. PONTIGGIA, Elena. Op. cit., 2015, p. 156.

23. Milão, Palazzo della Permanente, de 2 de março a 30 de abril de 1929.

24. *Bebedor* (1929), coleção particular, Roma. Também esteve entre as obras expostas na “II Mostra del Novecento Italiano”.

25. BENZI, Fabio (org.). **Mario Sironi 1885-1961** (catálogo da exposição). Milão: Electa, 1993, p. 200.

26. Por exemplo, *Paesaggio urbano* (1920, hoje na Associazione Mario Sironi em Milão), *L'allieva* (1923-1924), *Paesaggio urbano (Ca' Pesaro)*. Cf. PONTIGGIA, Elena. Op. cit., 2015, p. 175.

27. *Composição (São Martinho)*, 1930, coleção particular.

28. A reflexão é de PONTIGGIA, Elena. Op. cit., 2015, p. 176.

— que Sironi conhecia desde os tempos da Scuola Libera del Nudo —, foi a primeira grande iniciativa para promover a produção artística exclusivamente nacional, em contraponto com a Bienal de Veneza, de caráter internacional. Para Sironi, a exposição de 1931 teve singular importância, já que foi a primeira vez que ele expôs uma quantidade considerável de obras (ao todo, vinte e nove) numa exposição dessa importância e numa sala individual. A mostra continha algumas obras centrais do período “clássico”²⁶, mas a maioria era composta dos seus últimos trabalhos, que já não faziam parte do programa estético do Novecento. Considerando que exposições de relevo, como essa, refletiam o que havia de mais recente na pesquisa dos artistas, as obras que Sironi expôs são, portanto, representativas da transformação pictórica dos anos anteriores.

É o caso da obra *Composizione (San Martino)*²⁷, na qual as figuras se distinguem por poucos traços esboçados que, em pinceladas densas e grandes contrastes entre zonas de luz e sombra, conferem dramaticidade à cena e monumentalidade aos corpos. O artista representa o santo e o pobre igualmente nus, pela primeira vez na iconografia do episódio, talvez pondo os dois personagens no mesmo nível hierárquico²⁸. Os nus de Sironi são corpos pesados, compostos de uma matéria bruta que ignora os traços do rosto, reforçando a atmosfera de teatralidade e solidão.

Do mesmo ano de *Composizione (San Martino)*, embora não tenha sido exposta na I Quadrienal, é a obra *Gli emigranti* (conhecida também como *Profughi e San Martino*), presente no MAC-USP. É análoga à anterior na composição com as figuras em volta do cavalo, na pincelada nervosa, nos contrastes de zonas claras e escuras, nos contornos esfumados. As figuras, mesmo apenas esboçadas, são dotadas de uma monumentalidade plástica que está na estrutura e na pose dos corpos. Essas características confirmam a obra como de produção daqueles anos e talvez por essas similaridades tenha sido associada a *Composizione (San Martino)*, mas as semelhanças parecem parar por aí. Bem diferente é o tratamento da cor, já que Sironi mantém a paleta de cores de *Gli emigranti* em tons terrosos e mais apagados em relação à primeira; os tons avermelhados de *Composizione* são inexistentes em *Gli emigranti*, enquanto o fundo azulado da primeira é quase negro na segunda; nos homens, a cor da pele é a mesma cor da terra. Das três figuras a pé, duas têm somente o peito

nu e vestem calças que vão até abaixo dos joelhos: são camponeses, representados nos corpos robustos do trabalhador rural, cujas pernas exprimem força, mas as cabeças baixas denotam cansaço; estão todos em movimento, juntos, em comitiva. Assemelham-se mais, de fato, a emigrantes ou refugiados – o título *Profughi* (“Refugiados”) aparece como legenda dessa obra na primeira monografia de Sironi publicada por Giovanni Scheiwiller em 1930²⁹. O crítico Nino Bertocchi, numa resenha crítica à Quadrienal de 1931, descreve o homem sironiano como alguém que “suporta o duro esforço do viver”, e acrescenta o desejo do artista de exprimir “os sentimentos que se agitam no coração dos humildes, condenados a sofrer uma dor que a ‘civilização’ não consegue confrontar”³⁰.

A lenda de São Martinho de Tours conta que o santo, então oficial do exército romano, ao ver um mendigo tremendo de frio, teria dado a ele metade do seu manto. Na noite seguinte, ele teria recebido a visita de Cristo vestindo o manto doado, agradecendo pelo ato de caridade e enaltecendo-o aos anjos. O episódio do século IV, que simboliza a caridade cristã, figura desde a Idade Média na história da arte em iluminuras, afrescos, baixos-relevos, pinturas etc. A iconografia traz o santo sobre o cavalo, vestindo seu uniforme do exército e entregando seu manto a um mendigo. Há contato entre as duas figuras na entrega do manto e nos olhares que se cruzam. Em *Gli emigranti*, cada uma das figuras está compenetrada na própria tarefa, apesar da movimentação dos corpos, em enérgica resignação. Esses motivos tornam difícil associar o motivo de *Gli emigranti* ao de *Composizione* (*San Martino*).

Embora seja questionável uma relação direta entre as duas obras, as características formais da obra do MAC demonstram que ela é representativa da produção sironiana dos anos 1930-1931, quando as experiências ditas “expressionistas”, iniciadas por volta de 1926, tiveram seu momento mais extremo.

O mesmo pode-se dizer de outra obra do acervo do MAC-USP. Em *Composizione* (1931), pinceladas densas formam espessas camadas de tinta, os corpos das figuras são vigorosos e distorcidos, elaboradas de forma sumária, com grandes contrastes de claros-escuros que conferem dramaticidade à composição.

Já o tema é de difícil identificação e a obra não conta com pares na produção do artista. São duas figuras em primeiro plano e

29. SCHEIWILLER, Giovanni.
Mario Sironi [Arte Moderna Italiana n. 18]. Milão: Ulrico Hoepli, 1930.

30. BRAUN, Emily.
Op. cit., p. 162.

um tronco de árvore ao fundo. A figura da esquerda indica o arquétipo do trabalhador rural: o corpo robusto e seminu, a pele morena da mesma cor da terra. Os contornos borrados apenas delineiam um pé de frente e outro de perfil, os detalhes são deixados como em estado de esboço. Benzi atribui a robustez dos corpos sironianos à inspiração em Masaccio – pense-se no vigoroso corpo de Cristo em *O batismo dos neófitos*, na Capela Brancacci.

Muito além da apropriação iconográfica, o que interessa Sironi na segunda metade da década de 1920 são as ideias poéticas e morais do primitivismo humanístico desses grandes mestres, para os quais é a humanidade arcaica que mostra, na sua simplicidade cotidiana, “a dignidade épica do gênero humano”³¹. Para o artista, a pintura de figura era “o campo mais vasto e tocante para a alma humana” e passa a condenar a transformação da pintura de cavalete em produto comercial e a proliferação das paisagens naturalistas, das representações veristas, da pintura de gênero.

A segunda figura de *Composizione* requer um maior exercício de interpretação para uma tentativa de definição. É uma figura humana coberta por um manto até os pés, com apenas o rosto parcialmente à mostra, que não se assemelha a nenhum dos arquétipos sironianos. O desenho *Aratore e morte*³² apresenta uma composição muito parecida, na qual o camponês é acompanhado por um esqueleto coberto por um manto, segurando um cajado. Segundo Benzi, muitos desenhos desse período exploram os temas da maternidade, do envelhecimento e da morte. Além disso, os pés do camponês em ambas as obras foram desenhados com a mesma configuração, indicando que provavelmente o desenho tenha servido de base para a pintura, o que sugere que a figura peculiar possa ter algum significado relacionado à morte.

Dentro da premissa de que os artistas procuravam apresentar, nas grandes mostras, sua produção pictórica mais recente, entre a Bienal de 1924 – dos quadros “clássicos” do Novecento – à Quadrienal de 1931, é possível acompanhar a evolução pictórica nos trabalhos de Sironi, com mutações de temas e de estilo. A exposição romana foi, ao mesmo tempo, a mais representativa desse período “expressionista” do artista, e também o evento que o encerrou.

31. BENZI, Fabio.
Op. cit., p. 43.

32. *Arador e morte* (1925-26),
coleção particular, Roma.

Caminhando para a grande decoração

Andrea Ronqui

Mario Sironi nas chamadas
coleções Matarazzo do MAC
USP.

Em 1928, Sironi foi convidado por Giovanni Muzio a projetar com ele o pavilhão do jornal *Il Popolo d'Italia* na Fiera Campionaria de Milão. Foi o início de suas experiências como arquiteto, que começariam a provocar reflexões sobre a função social da arte e a fazer nascer o desejo de retornar à grande tradição italiana do afresco, da pintura mural que não depende das mostras para a fruição do público. Em 1931, foi-lhe encomendada a criação de um vitral monumental no edifício que Marcelo Piacentini estava construindo em Roma para o Ministério das Corporações, cujo tema seria a “Carta do Trabalho” de 1927. O retorno à chamada “grande decoração” – também referido como “pintura mural” ou “monumental”, conceito que engloba a arte em afrescos, mosaicos, vitrais e relevos em grandes superfícies – significou para Sironi a possibilidade de produzir uma arte destinada para todos, que cumprisse sua vocação social, mas implicou mudanças temáticas e estilísticas.

A pintura monumental requeria formas mais precisas e uniformes e não comportava os contornos indefinidos do estilo “expressionista” dos anos precedentes, que acabou sendo abandonado e retomado somente nos anos 1940. Também os temas intimistas como naturezas-mortas e retratos, que exprimiam os valores “burgueses”, não eram funcionais às grandes dimensões como os temas épicos e históricos que melhor refletiam o seu tempo. Entre o final de 1931 e o início do ano seguinte, Sironi “renuncia ao expressionismo e volta a uma linguagem mais clássica, potentemente definida”³³. O artista renovou sua linguagem figurativa, retornando a uma pintura mais suave, de contornos mais nítidos, mantendo a monumentalidade das formas, mas sem a dramaticidade ou a pincelada densa e gestual do momento anterior. A adoção do suporte mural fazia parte do projeto de criação de uma arte monumental, para recuperar os valores clássicos mediterrâneos e a tradição italiana do afresco, do mosaico, da grande arte decorativa e arquitetônica.

Essa evolução é visível nas sete obras que expôs na Bienal de Veneza de 1932. O quadro *La pesca*³⁴ ainda apresenta figuras parcialmente visíveis, isto é, nas quais certas partes ficam abandonadas ao peso da matéria ou escondidas em uma zona de sombra. As duas figuras de pescadores dominam quase toda a superfície do quadro e compõem dois opostos entre si: uma mulher e um homem, um de frente e outro

33. PONTIGGIA, Elena. Op. cit., p. 185.

34. *A pesca* (1931), coleção particular.

35. *O pastor* (1929), Civico Museo Revoltella, Trieste. *O encontro* (1929), provavelmente na Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

36. "Pintura mural", *Il Popolo d'Italia*, 1o jan. 1932. In: PONTIGGIA, Elena. Op. cit., 2000, p. 21.

37. BENZI, Fabio. Op. cit., p. 27-28.

38. Ambos os depoimentos estão em PONTIGGIA, Elena. Op. cit., 2015, p. 182.

de costas, a pele de um empresta os tons da terra, a da outra tem a bran-
cura do mármore, e aqui identificamos a monumentalidade clássica
que começaria a intensificar-se a partir dos ciclos de pinturas murais. O
tema abrange, ao mesmo tempo, o pescador, o trabalho, a família. Em
duas obras posteriores, como *Il pastore* e *L'incontro*³⁵, da mesma forma
as figuras ocupam majestosamente grande parte da superfície do qua-
dro, e aqui os contornos vão tornando-se mais nítidos, as superfícies
pictóricas tornam-se mais sutis. Voltam a operar os ideais de Masaccio
e Michelangelo, no desenho de corpos e poses monumentais, porém
nunca renunciando à síntese da forma.

Benzi afirma que o motivo catalisador dessa mudança de direção
foi a encomenda dos vitrais para o Ministério das Corporações, que
teria despertado em Sironi uma nova possibilidade de fazer arte, per-
meadas pelo mecenato de um fascismo dominante e no qual ele acre-
ditava. Logo em seguida, em janeiro de 1932, ele escreveu e publicou o
artigo "Pittura murale"³⁶, celebrando a pintura mural como meio para
promover o "ideal mediterrâneo, solar, do ressurgimento do afresco, do
mosaico, da grande arte decorativa" e a recuperação da tradição italiana
sobre a "dominante arte francesa". Esses conceitos, postulados como
fundamentos estéticos, convergiam com a ideologia fascista. Além dis-
so, Sironi reflete sobre "a natureza arquitetônica, sobre a espacialidade,
o ritmo, a expressão, o conteúdo lírico, épico ou dramático da nova arte
monumental"³⁷, compondo a ideologia política da primeira "pintura
mural" que culminará com o "Manifesto della pittura murale" publica-
do em dezembro de 1933 e assinado com Campigli, Carrà e Funi.

O afresco, para Sironi, tem uma dimensão social, pois encontra-
-se nos espaços públicos, à disposição de todos. A falta de simpatia
que o artista já nutria havia algum tempo pelas mostras culmina, nesse
momento, com uma crítica sistemática ao sistema da pintura moderna,
pautada no mercado e nas mostras. Nesse contexto, Pontiggia salienta
que Sironi sempre acreditou em um fascismo "de vocação social", ci-
tando as falas de Arturo Martini ("Acreditava ser fascista, em vez disso
era de ânimo bolchevique") e a primeira esposa Matilde ("Que seja defi-
nido anarquista! De minha parte o definiria, ainda que a posteriori, um
comunista")³⁸. Essa ideia, por outro lado, a partir do "Manifesto della
pittura murale" adquiriria uma conotação diretamente ligada ao fascis-
mo: a "pintura social por excelência" teria a função de educar as mas-
sas, não através da retórica (rejeitada por Sironi e seus companheiros),

mas através do estilo épico, da grandiosidade da forma, das dimensões da composição, do ritmo das figuras. Da pintura mural, conclui Sironi, surgirá o “estilo fascista”.

É interessante notar como a pintura em larga escala sobre suporte mural difundiu-se naqueles anos, de instrumento da retórica stalinista a meio de expressão e denúncia dos muralistas mexicanos. Porém, na concepção de Sironi, a força da pintura mural não está nos conteúdos propagandísticos, mas na grandiosidade da forma, das dimensões da composição, do ritmo das figuras. Derivava da arte – por isso do estilo – não da ideologia.

Em 1932, o artista também projetou as salas mais significativas da “Mostra della Rivoluzione Fascista”, no Palazzo delle Esposizioni. Utilizando-se de sua “vocalização à grandiosidade”, criou a imagem de uma “pátria imortal” e um “povo de heróis”. A celebração do fascismo siro-niano era, na visão de Pontiggia, a celebração “do culto dos mártires, culto do chefe e culto da Itália”³⁹.

No ano seguinte aconteceu a “V Trienal de Milão”, da qual Sironi foi o principal idealizador e artífice. Mais do que uma mostra, foi uma grande oficina coletiva que envolveu pintores, escultores, arquitetos, entre os quais De Chirico, Severini, Campigli, Arturo Martini, Funi, Carrà, Depero e outros, que trabalharam contemporaneamente na realização de afrescos e mosaicos.

Até o fim da década, o artista dedicou-se à grande decoração, sobretudo em locais públicos e novas construções financiadas pelo regime, com novas concepções de espaço, de estilo e de conteúdo, mas mantendo sempre a monumentalidade construtiva de suas representações.

Pós-guerra, retomada do “expressionismo”

Esse fluxo de encomendas públicas cessa com a entrada da Itália na guerra em 1940. Sironi segue com outros trabalhos, entre teatros, eventos, universidades e as ilustrações para a *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*.

Em 1942, por uma necessidade prática, ele retoma a pintura de cavalete e volta a expor. Estreita relações com os irmãos Ghirighelli da Galleria Il Milione, e Carlo Cardazzo, que acabara de abrir a Galleria del Cavalino em Veneza. Este último já colecionava obras de Sironi desde os anos 1930 e muitas obras das coleções Matarazzo, de

39. PONTIGGIA, Elena. Op. cit., 2015, p. 187.

vários artistas italianos, são provenientes da sua coleção, inclusive a sironiana *Composizione* (1931).

Nos quadros que o artista executa, transfere para as telas a estrutura compositiva, a iconografia, a linguagem, o estilo das obras monumentais, parecendo mais fragmentos de pintura mural. A partir desse período, ele passa a utilizar com frequência a têmpera, por ser uma técnica que se aproximaria mais do resultado pictórico do afresco.

Com a queda do regime fascista e o posterior fim da guerra, que deixara para a Itália um saldo de destruição, esvaía-se o sonho de reconstrução de uma nação grandiosa. A partir da metade da década de 1940, há uma mudança radical na pintura de Sironi. Ele já não pinta mais imponentes figuras de trabalhadores em corpos monumentais, nem construtores empenhados na própria tarefa, e passa a representar homens fossilizados na pedra, silhuetas imobilizadas, enormes muros rochosos, figuras prostradas e sem espaço. Na análise de Pontiggia, Sironi parece dizer, com essas figuras, que o homem não tem um verdadeiro poder de decisão, que o destino é inevitável. “As figuras que aparecem nos seus quadros são uma população de vencidos, de condenados, de banidos”⁴⁰.

40. Ibidem, p. 239.

As outras três obras de Sironi pertencentes à coleção do MAC são desse período.

O quadro *Invocazione* (1946) traz cinco figuras humanas ajoelhadas em súplica, com poses e expressões de angústia. A cena dramática é representada em uma composição monocromática, na qual as figuras ocupam quase toda a dimensão do quadro. A têmpera rendeu-lhe um efeito branco fosco que simula a superfície de pedra, dando a impressão de tratar-se de um baixo-relevo. O mesmo efeito encontra-se em outras obras do mesmo período, como *Confessioni* e *La penitente*⁴¹.

41. *Confissões* (1945-1947), coleção particular, Roma.
A penitente (1945), Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART), Rovereto.

A partir daqueles anos, predomina na sua obra uma meditação religiosa e pessimista. As gamas cromáticas reduzem-se a variações de brancos e pretos, que acentuam a plasticidade das figuras. Em particular, multiplicam-se as experimentações nas figuras humanas, que não são mais os trabalhadores monumentais, mas personagens baixos e atarracados de cabeças grandes, nos quais Benzi identifica uma matriz da escultura românica, em particular de Guglielmo e Arnolfo di Cambio.

Desde o advento do “Retorno à ordem”, era prática comum de Sironi e de outros artistas modernos rejeitar o passado recente para ir

em busca de tempos remotos, de modelos autóctones de arte arcaica, por identificar neles um genuíno estilo nacional popular. De acordo com Braun, o artista via, no arcaísmo das esculturas de tumbas etruscas, dos mosaicos de Ravenna, dos relevos românicos, expressões de intensidade criativa, que se distanciavam do verismo do século XIX. “Uma deformação proposital era, segundo Sironi, necessária à arte tanto quanto a hierarquia era ao Estado”⁴².

Naqueles anos do imediato pós-guerra Sironi retoma algumas características pictóricas que marcaram a chamada fase “expressionista”: as figuras distorcidas, a pincelada densa e pesada, os contornos borrados. O sucessivo período das pinturas murais fora o ápice do programa fascista. Pode-se supor que o artista, naqueles anos do pós-guerra, vendo sua ideologia desmoronar, procurasse retornar a um momento anterior a ela, numa tentativa de resgatar algo de um período em que havia esperança no futuro grandioso da Itália.

Essa retomada trouxe de volta, ainda, o tema da paisagem, caro ao artista. Voltam às telas de Sironi as chamadas “paisagens primordiais”: ambientes inóspitos com montanhas rochosas que adquirem, no seu arcaísmo, uma dimensão atemporal. Porém, antes cenários de fundo para a representação de trabalhadores rurais, que eram o tema principal dos quadros, nesse período as paisagens tornam-se protagonistas.

Na tela *Paesaggio* (1946), do acervo MAC-USP, o conjunto de montanhas domina a superfície do quadro, aumentando a sensação de pequenez das casinhas em primeiro plano. Braun vê um eco wagneriano nesses cenários: tal qual em uma ópera de Wagner, “as dimensões enormes e os precipícios atuam como contraponto espacial à sonoridade musical e ao sublime emotivo”⁴³. De fato, o contraste dimensional entre as montanhas e as casinhas remete ao conceito de “sublime” do romantismo alemão. Caspar Friedrich, em *Paisagem nas montanhas da Silésia* (1815-20)⁴⁴, evidencia a pequenez do homem diante da grandiosidade da natureza, “exprime a alta sublime melancolia, a solidão, a angústia existencial do homem diante de uma natureza mais arcana e simbólica do que adversa”⁴⁵. A fé de Sironi na ideologia que teria feito emergir a primazia da nação e do povo italiano, agora, reduzia-se à resignação à força do destino.

Fuga in Egitto (1947), a sexta obra sironiana desta análise, compartilha com *Paesaggio* a mesma composição: a paisagem árida, o céu

42. BRAUN, Emily. Op. cit., 2003, p. 243-244.

43. Ibidem, p. 150.

44. Neue Pinakothek, Munique.

45. ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., 2002, p. 91.

azul-escuro com nuvens borradas, a pincelada nervosa, a pequenez das figuras em primeiro plano em relação à grandiosidade do entorno.

As figuras em fuga seguem o mesmo andamento do solo acidentado, formando linhas descendentes que, com a pincelada vibrante, dão a sensação de movimento. As cabeças baixas, com os troncos inclinados para a frente, denotam o mesmo cansaço presente nas figuras de *Gli emigranti* (1930). Maria e José são, também eles, emigrantes ou refugiados. Mas ao contrário da obra de quase duas décadas antes, que apresenta as figuras de camponeses em corpos vigorosos e dominando todo o quadro, aqui a Sagrada Família aparece pequena e resignada, atravessando uma zona árida como quem não tem outra alternativa senão enfrentar o próprio destino.

O quadro do MAC apresenta outro elemento recorrente em Sironi: o tronco de árvore, que geralmente aparecia largo e com destaque na composição, como símbolo de autoridade, equilíbrio, estabilidade, acompanhando robustos trabalhadores do campo. Em *Fuga in Egitto*, a autoridade, o equilíbrio e a estabilidade foram reduzidos a um tronco franzino e pequeno, tão abandonado à própria sorte quanto os protagonistas da cena.

Abstração, pintura informal

Em 1942, ocorreu uma grande retrospectiva de Carrà na Pinacoteca de Brera, concomitantemente a uma exposição coletiva de desenhos que continha algumas obras de Sironi. A mostra foi o principal evento artístico daquele ano e pode-se observar na produção sironiana uma retomada de elementos metafísicos que ele praticara por volta de 1919, inclusive com algumas referências diretas ao mestre da *pittura metafisica*⁴⁶. Esse retorno ao mundo dos manequins é visto pelos autores como um recurso alternativo à realidade que, nos últimos anos da guerra e diante da grave crise do regime fascista, começava a se revelar. Para Benzi, Sironi encontra um refúgio meditativo, no qual os títulos e a atmosfera melancólica “aludem ao desaparecimento de uma ideologia, que para Sironi tinha sido um investimento cultural totalizante: eclipses, estátuas de cabeça para baixo, manequins pensativos, equilíbrios precários, ídolos impenetráveis”⁴⁷. Pontiggia entende a neo-metafísica de Sironi como expressão de uma existência que, diante dos acontecimentos terríveis da guerra, se distancia da arte. Assim, a

46. BENZI, Fabio.
Op. cit., p. 304.

pintura torna-se espaço de ausência de vida, “um museu de relíquias e decalques”, na qual os trabalhadores, construtores, pescadores, foram substituídos por cavaleiros de brinquedo, fragmentos de estátuas que perderam sua função por não poderem mais desempenhá-las⁴⁸.

A partir de então, a produção de Sironi começou a encaminhar-se na direção de uma maior abstração, tendência que se acentuaria a partir dos anos 1950. Os fragmentos de pintura mural transpostos para a tela adaptaram-se ao formato do quadro de cavalete e tornaram-se evocações da grande decoração. Porém, com a mudança de escala, “as alusões às origens míticas perderam as suas conotações nacionalísticas, tornando-se meditações elegíacas sobre a história da humanidade”⁴⁹. De acordo com Braun, o caráter atemporal do mito foi absorvido por um discurso de apoliticismo político, o que resultou, nas artes, no recurso à abstração.

As composições se encerram no perímetro e na superfície do quadro. O artista passa a criar um espaço pictórico dividido em compartimentos – que ele chama de “Multiplicações” – que abriga, lado a lado, personagens, objetos, símbolos, silhuetas que evocam ídolos de civilizações arcaicas. Figuras aprisionadas na pedra foram lidas como expressão da imutabilidade do destino no mundo de impossibilidades sentido pelo artista.

No verso da obra *Paesaggio* (1947), da coleção do MAC, há uma composição desse gênero, sobre a qual não existem ainda maiores informações e ainda está sob investigação. Duas faixas horizontais dividem o quadro, cada uma com uma sequência de figuras humanas dispostas lado a lado. As de cima são mais “figurativas”, alternam-se personagens religiosos que lembram aqueles de *Invocazione* (1946) e nus femininos caricaturais; as de baixo são silhuetas e figuras esboçadas.

A obra *Composizione con busti*⁵⁰ apresenta uma composição parecida: são bustos, cabeças e corpos dispostos em sequência. Benzi identifica nesse quadro uma veia expressionista e caricatural “de espírito goyesco e dramático” típica das pinturas sironianas da metade da década. É a mesma deformação que vemos no verso de *Paesaggio*, que ainda evoca a escultura românica, porém indo numa direção que privilegiava mais a matéria e menos a figura.

A partir de 1950, essa tendência se alarga e a matéria passa a dominar a composição. Pinceladas largas e muito densas recaem sobre a tela em gestos violentos que criam espaços pictóricos bidimensionais,

47. Ibidem, p. 300.

48. PONTIGGIA, Elena. Op. cit., 2015, p. 228-229.

49. BRAUN, Emily. Op. cit., 2003, p. 272.

50. *Composição com bustos* (1945), coleção particular, Roma.

esboços de figuras que evocam os símbolos sironianos de outras épocas, agora reduzidos a índices de um tempo distante. É importante ressaltar, todavia, que o artista não abandona a produção de paisagens, “multiplicações”, composições com figuras humanas, mas mesmo nestas a matéria adquire uma força maior.

Na primeira metade dos anos 1950, Sironi parece interessar-se mais pelo que se passava fora da Itália do que dentro. Recusa-se a participar da Bienal de Veneza de 1952, mas as mostras no exterior são numerosas⁵¹. Essa tendência a uma “abstração matérica” faz que o artista receba a atenção de Michel Tapié que publica, naquele mesmo ano, o livro *Un art autre*, introduzindo as novas pesquisas do informal europeu. Tapié vê na liberdade expressiva de Sironi o individualismo, a violência pictórica que exprime os conflitos internos do homem moderno, que caracterizavam o informal que estava teorizando⁵².

51. BENZI, Fabio. Op. cit., p. 34.

52. Nem todas as interpretações para a produção sironiana do pós-guerra foram lidas nessa chave. Cf. BRAUN, Emily. Op. cit., p. 272 e ss.

Fascismo, Modernismo e o Brasil

Esse percurso, que se pretendia sintético, demonstra que Sironi sempre procurou preservar sua autonomia criativa, manter-se fiel aos próprios ideais éticos, estéticos, políticos, aos próprios meios pictóricos, de forma a produzir uma arte que refletisse o próprio tempo e desse conta das próprias demandas interiores. De fato, as obras deste exímio desenhista refletem sua visão de mundo e a cultura em que foram produzidas. A aproximação com Margherita Sarfatti e com o “fascismo da primeira hora”, a fundação do Novecento e a promoção da pintura monumental, foram o resultado de uma convergência daqueles ideais. Não por acaso, a amizade e consideração mútua entre o artista e a crítica se manteriam por toda a vida e ainda produziriam outros desdobramentos.

As relações de artistas e intelectuais italianos com o fascismo não são de simples entendimento e continuam sendo estudadas. Os teóricos de Sironi reconhecem o desejo de construção de uma nova nação, de uma pátria grandiosa e heroica, o que coincidia com as ambições fascistas. Elena Pontiggia refere-se ao que chama de “uma dramática ilusão” e lembra que poucos, “naqueles anos, conseguiam pressagiar a imensa tragédia que estava se preparando”⁵³. Emily Braun sugere que o “expressionismo” de Sironi fosse a manifestação da tragédia do regime, atribuída a “um idealismo profundamente distorcido,

ainda que autêntico”⁵⁴.

Ao mesmo tempo, a partir da década de 1930, sobretudo após a “V Trienal de Milão” (1933), o artista passou a ser alvo de ataques sistemáticos dos grupos mais reacionários do regime, que já vinham hostilizando o Novecento Italiano desde o fim da década anterior. Iniciado com uma crítica ferrenha à “Trienal”, escrita por Sommi Piconardi, o embate prosseguiu em uma sequência de réplicas e tréplicas em artigos escritos por ele e Farinacci de um lado, e de Sarfatti, Sironi, Carrà, Bardi, Maraini do outro. A falta de retórica e a liberdade expressiva de Sironi, avesso aos naturalismos e à pintura “burguesa”, levaram esses extremistas a acusarem-no de xenofilia e, ironicamente, até de antifascismo.

Após o fim da guerra, com resultados desastrosos para a Itália, artistas e críticos procuraram distanciar-se de tudo o que estivesse relacionado ao fascismo. Não há documentos que demonstrem um arrependimento tardio por parte de Sironi e a leitura de suas obras – com o cotejamento de outros registros – ajuda a compreender qual era o estado de espírito do artista diante do que acontecia. No curso de poucos anos ele passa a ser, de um dos artistas mais representativos e operantes da sua época, a um dos mais contestados ou mesmo negligenciados do universo da arte.

Segundo Chiarelli, as vertentes artísticas europeias ligadas ao “Retorno à ordem” pautaram toda a produção brasileira a partir de 1922. No caso italiano, alguns artistas estiveram em contato direto com a produção local, como é o caso de Hugo Adami, que participou da “I Mostra del Novecento Italiano” em 1926, e Cândido Portinari, além de italianos imigrantes que participaram ativamente do movimento modernista brasileiro, como Vittorio Gobbis e Fulvio Pennacchi⁵⁵.

Das suas seis obras nas coleções Matarazzo, no MAC-USP, as três mais recentes foram compradas no mesmo ano de sua realização, diretamente da coleção do artista, por intermédio de Livio Gaetani, genro de Margherita Sarfatti. De acordo com Ana Magalhães, o papel da jornalista foi fundamental no processo de aquisição das 71 obras italianas. O desejo dos mecenas Matarazzo de oferecer, no novo museu de arte moderna, um panorama completo da arte moderna italiana das últimas duas décadas, convergia com a ambição de Sarfatti de promover certa ideia de arte moderna italiana⁵⁶. Nesse contexto, a relação próxima de Sironi com a jornalista é um dado significativo

53. PONTIGGIA, Elena. Op. cit., 2015, p. 187.

54. BRAUN, Emily. Op. cit., p. 280.

55. Cf. CHIARELLI, Tadeu. Op. cit.

para a presença dessas obras no museu, sobretudo num momento em que toda a sua obra vem sendo reavaliada, revelando a qualidade artística que está acima de contingências políticas: seu modo de unir classicismo e modernidade marcou de forma única o panorama das artes figurativas.

56. Cf. MAGALHÃES,
Op. cit., 2014.



Melancolia do moderno: móveis esquecidos de Sergio Rodrigues.

Modern melancholy: Sergio Rodrigues' forgotten furniture.

palavras-chave:

móveis de escritório; mobiliário moderno; Sergio Rodrigues; Casa do Brasil; palácio Pamphili

Ainda que Sergio Rodrigues tenha ficado notoriamente conhecido por sua poltrona Mole, não se pode esquecer de uma série de móveis desenhados por ele para escritório, que viriam a cumprir outra função na arquitetura. Eles foram concebidos pelo arquiteto para a Casa do Brasil em Roma, no palácio Doria Pamphili. Móveis que por sua funcionalidade foram esquecidos, mas que guardam no seu desenho, material e concepção final algo do mesmo otimismo inscrito na construção de Brasília. Quando se anda pelas salas e corredores da Casa Brasil, tem-se a impressão de que objetos, pinturas e particularmente os móveis traçam com exatidão cristalizada qual foi a contribuição das artes no período desenvolvimentista brasileiro.

keywords:

office furniture; modern furniture; Sergio Rodrigues; Casa do Brasil; Pamphili Palace

If Sergio Rodrigues would famously known to his Poltrona Mole, we could not forget a series of office furniture designed by himself, which fulfils another function in architecture. It was the office furniture designed for Brazil's House in the Palace Doria Pamphili, Rome. Furniture that with its functionality have been forgotten, but keep in its design, material and intention something even of the optimism registered in the construction of Brasilia. When one walk through the Casa Brazil's rooms and corridors has the impression that the objects, paintings and especially the furniture shows exactly what was the contribution of the arts to the Brazilian developmentalism period.

* Universidade de Brasília [UnB].

Uma situação inusitada, no ano de 1959, descortinou a possibilidade de criação de uma Casa do Brasil no exterior, local viria a servir a acordos políticos e econômicos, assim como espaço de divulgação de nossa cultura. Isso tudo com um detalhe muito peculiar, surgiria ali uma grande vitrine de nosso mobiliário. Quando se fala de móvel nacional aqui, trata-se exatamente do mobiliário moderno, feito por Sergio Rodrigues para a sede da Embaixada do Brasil. De fato, no final de seu exercício como embaixador do Brasil na Itália, em 25 de novembro de 1959, Adolpho Cardozo de Alencastro Guimarães, informou oficialmente o governo brasileiro que a princesa Orietta Doria Pamphili manifestara intenção de vender o palácio onde a Embaixada se encontrava alojada há quarenta anos. Daí surgiu a necessidade de se encontrar alternativa para resolver o problema de alocação da sede da Embaixada brasileira em Roma.

**Fig. 1**

Mesa Gouthier, 250 x 120 x 75 cm, estrutura de jacarandá maciço, com tampo de granito e guarnições de latão polido, criada por Sergio Rodrigues em 1960. Arquivo particular do autor, 2015.

A orientação geral era ou negociar lote na cidade de Roma para construção de uma sede moderna ou comprar e restaurar o próprio palácio Pamphili para que se tornasse sede definitiva da Embaixada. Em princípio do ano seguinte, 1960, não se tinha ainda efetivado uma escolha definitiva do que era o melhor a ser feito, muito pelo contrário. Conforme consta em documentação do início da chefia de Hugo Gouthier de Oliveira Gondim¹, uma das primeiras iniciativas foi tentar negociar, por compra ou cessão, terreno com a cidade de Roma, em

1. Este artigo foi baseado no livro do embaixador Hugo Gouthier de Oliveira Gondim sobre a Embaixada brasileira em Roma, intitulado *Casa do Brasil em Roma: palácio Doria Pamphili; Histórico e Documentação*, impresso pela oficina gráfica SEPRO da própria Embaixada, em Roma, no ano de 1963. A intenção de Gouthier era explicitar o esforço de compra, de restauração e de adequação do antigo Palácio Doria Pamphili para ser a sede da embaixada na Itália. A compra do Palácio Doria Pamphili foi iniciativa tomada por Gouthier para resolver o problema de alocação das repartições e órgãos brasileiros em Roma, que por força das circunstâncias, estavam dispersos na cidade e submetidos a preços onerosos de aluguéis.

conversação oficial com o governo italiano, para construção de um edifício moderno, cujo projeto fora encaminhado para trabalho do arquiteto Oscar Niemeyer.

Em 02 de março de 1960, o recém-empossado embaixador Hugo Gouthier escreve projeto com exposição de motivos sobre a criação da Casa do Brasil em Roma, revelando preocupação em dar visibilidade ao país no exterior. O espaço passaria a abrigar portanto não somente a Embaixada brasileira, mas também outros órgãos e repartições dispersadas na capital italiana. Gouthier entendia o projeto como forma de viabilizar de maneira mais eficiente a comunicação entre os diversos órgãos e repartições brasileiras na Itália:

Quando, em novembro de 1959, vim ao Rio de férias, Juscelino me convidou para assumir a chefia da nossa Embaixada em Roma. Agradecido a mais essa prova de confiança do Presidente, comecei sem perda de tempo, e como sempre foi do meu costume, a me preparar para ocupar condignamente e com conhecimento de caso o meu cargo. Minha primeira surpresa foi constatar o número de repartições brasileiras existentes em Roma. Embaixada, Chancelaria, Consulado, Serviço de Imigração, Escritório Comercial, Lóide Brasileiro, Instituto do Café, Instituto Cultural Brasil-Itália, Câmara do Comércio e mais algumas, todas absolutamente indispensáveis ao bom entendimento dos dois países. Preocupado, tratei de entrar em contato com o Grupo Interparlamentar Brasil-Itália, presidido pelo Deputado Ranieri Mazzili, e com o Encarregado de Negócios da Itália, no Brasil, Carlo Enrico Giglioli. Das nossas longas conversas, deduzi que o ideal seria a criação de uma Casa do Brasil, em Roma, capaz de abrigar todas as repartições acima mencionadas, além dos escritórios da Panair e das companhias de turismo e navegação ligadas ao Brasil. Capaz ainda de receber as delegações brasileiras junto à FAO [Organização das Nações Unidas para a Alimentação e a Agricultura] e outras conferências internacionais. Enfim, precisávamos de uma verdadeira Cidade do Brasil dentro da cidade de Roma. E fomos conversar com Juscelino.²

2. GOUTHIER, Hugo.

Presença. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2008, p. 255-256.

O projeto foi apresentado ao Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira por intermédio do ministro de Relações Exteriores Horácio Lafer e entendimentos com o Deputado Ranieri Mazzilli:

Tal projeto consubstanciou-se na Exposição de Motivos n. 29, (...) do Ministério das Relações Exteriores, pela qual se submetia à consideração do

Presidente da República a ideia da construção, em Roma, de um edifício destinado a abrigar as sedes das diversas repartições brasileiras na Itália. (...) Acrescentava a Exposição de Motivos que a Embaixada do Brasil na Itália deveria procurar obter a doação de um terreno apropriado a tal finalidade e que, na hipótese de não chegarem a bom termo os entendimentos nesse sentido, o terreno seria adquirido pelo governo brasileiro. O presidente Juscelino Kubitschek, entusiasmado com a ideia, aprovou a Exposição de Motivos com o seguinte despacho: “Aprovado. Recomendo aos Ministérios das Relações Exteriores e da Fazenda tomarem, em caráter de urgência, todas as medidas sugeridas na presente Exposição de Motivos, bem como as complementares que se fizerem necessárias.”³

A tentativa de se conseguir sede definitiva para a Embaixada em Roma passou até mesmo por negociação de lote urbano em Roma em troca de lote em Brasília para futura construção da nova embaixada italiana na região central do Brasil. O problema é que ao contrário do lote cedido pelo Brasil, que estava planejado no setor de embaixadas de Brasília, o lote que foi negociado e cedido pela municipalidade romana encontrava-se em região de difícil acesso na periferia da cidade. Nesse caso, o principal problema apontado pelos brasileiros foi a dificuldade de acesso ao local. Como a intenção do governo era construir um prédio moderno e suntuoso, arquitetado por Niemeyer, para a Embaixada brasileira, era preciso de um lote de dimensões consideráveis, o que na região central de Roma tornava-se impraticável tanto por causa do adensamento urbano da cidade como por causa do preço do metro quadrado. A dificuldade de se conseguir um lote bem localizado e em grande dimensão levou o governo brasileiro a abandonar a ideia de construir nova sede.

Trocou-se a solução da construção de nova Embaixada com arquitetura de Niemeyer pela compra do palácio Pamphili. Coube ao embaixador Hugo Gouthier, com apoio do então recém-aposentado Adolpho Cardoso de Alencastro Guimarães e também posteriormente com apoio do deputado paulista Raniere Mazzilli concentrar-se na solução de aquisição do palácio Doria Pamphili. Isso parecia ser a solução mais conveniente e muito útil já que o palácio se encontrava no centro de Roma, em lugar referencial da história local e também com grande afluxo de visitação turística. O relato oficial assim descreve a solução da compra do Doria Pamphili:

3. Idem. Casa do Brasil em Roma: palácio Doria Pamphili; histórico e documentação. Roma: SEPRO, 1963, p. 12.

Diante de tais dificuldades, o embaixador Hugo Gouthier decidiu concentrar a sua atenção sobre as possibilidades oferecidas pelo palácio Doria Pamphili. O palácio, em verdade, prestava-se admiravelmente aos objetivos que se tinha em vista. Achava-se situado no coração da cidade, na mais bela praça de Roma, ponto obrigatório de turismo para quantos visitam a capital italiana. Por outro lado, dispunha de esplêndidos salões e de área plenamente capaz de comportar todos os órgãos e repartições que se pretendia reunir na Casa do Brasil. Redigiu, assim, o embaixador Hugo Gouthier um relatório sobre a matéria, encaminhado ao Itamaraty com o ofício-verbal n. 194, de 21 de julho de 1960.⁴

A ideia da instalação da Casa do Brasil na Itália foi acolhida muito bem pelo governo de Kubitschek. O governo brasileiro era responsável, ainda que pesasse a escalada da inflação, por um ciclo dinâmico e virtuoso da economia, o que gerava a expectativa de que grandes perspectivas se definissem para o país. Foi nesse período também que os museus brasileiros, aproveitando-se da situação de destruição e miserabilidade dos países europeus, adquiriram parte substancial de seu acervo internacional. Uma “nova capital” seria construída no país e um palácio do período barroco, referencial de turismo, seria adquirido no centro de Roma. O país crescia em termos numéricos, em ritmo acelerado e surgia na cena internacional com intenção de ingressar no ainda restrito rol de países modernos.

Nessa época, era comum entre as ações do governo de Kubitschek promover uma série de iniciativas para divulgar o Brasil no exterior⁵. O país que descobrira a si mesmo nas décadas de 1930, 1940 e início de 1950, agora se apresentava ao cenário internacional. Esse período foi marcado pelo processo rápido de industrialização e urbanização das cidades brasileiras, em particular São Paulo, que começou a receber maciçamente pessoas vindas do campo em procura de condições melhores de vida. Essa etapa de modernização de várias cidades ao redor do mundo, no período do pós-guerra, era marcada por fluxos migratórios, estabelecimento de novas condições de vida e trabalho nas cidades e principalmente pelo entendimento da importância da arquitetura e das artes ditas aplicadas na transformação da vida material e simbólica do homem moderno. Não por acaso, um dos símbolos da modernização brasileira naquele momento era a formação, o planejamento e a construção de cidades modernas.

5. Para o estudo sobre a realização exemplar da política cultural no período desenvolvimentista de JK no campo das artes visuais, cito meu artigo: MARI, Marcelo. Exposição em Leverkusen: Mário Pedrosa e a crítica de arte internacional. In: CALHEIROS, Alex; GONÇALVES, Anderson; MARI, Marcelo (orgs.). **Marxismo e produção simbólica**. São Paulo: Nankin Editorial, 2013, p. 221-238. Para estudo mais específico sobre as características da política para a cultura no período desenvolvimentista, ver: ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

Foi por isso, justamente, que o material governamental de divulgação do Brasil no exterior trazia a arquitetura e o surgimento de novas cidades como elemento central de época e símbolo da modernização. A arquitetura estava presente no material de divulgação oficial do Brasil e pode-se dizer que foi tema que acompanhou, com centralidade, o debate sobre os processos bem-sucedidos de modernização no país. Além da visão modernizante, corria pela Europa o registro renitente do pitoresco ou do excêntrico no Brasil, país ainda pouco conhecido, mas cujos ritmos e ritos, longe de serem excêntricos, estavam em voga no mundo todo. Referências tanto aos povos indígenas como aos quilombolas, assim como a toda sorte de influências que temperaram a brasilidade, tornaram-se símbolo de um espírito moderno ligado à noção de síntese essencial da sensibilidade e da racionalidade. A esse espírito deve-se a grande referência à rusticidade de nossa arte popular, de nossas técnicas e modos pré-capitalistas de produção.

Faziam parte das iniciativas de divulgar o Brasil lá fora, a produção de exposições de costumes e cultura popular, exposições de pintores e de arte moderna, sobretudo mostras fotográficas sobre a arquitetura moderna brasileira e a construção acelerada de um novo país (com seus museus, conjuntos habitacionais e sua nova capital). Além dessas iniciativas, pelo governo brasileiro criou um centro para definição de elementos articuladores, características fortes e de promoção ideológica de nossa cultura – o denominado Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

A compra do palácio, como dito, obedeceu a fator externo à vontade do governo brasileiro, qual seja, a intenção de venda por parte da aristocracia italiana, que se beneficiou também do bom momento da economia brasileira e de política interessada em construir espaços de difusão da boa imagem do Brasil no exterior. Em 12 de agosto de 1960, o presidente Kubitschek assinou aprovação de compra do palácio Doria Pamphili pela cifra total, na época, de Lit. 900.000.000,00 (novecentos milhões de liras) ou US\$ 1.452.000,00 (um milhão, quatrocentos e cinquenta e dois mil dólares):

Em 31 de agosto de 1960, foi assinado, por instrumento particular, um contrato de promessa de compra e venda, no qual eram partes, como promitente comprador, o governo brasileiro, representado pelo embaixador do Brasil em Roma e, como promitente vendedor a princesa Orietta Doria Pamphili. (...)

Finalmente, em 17 de outubro de 1961, foi lavrado o contrato definitivo de compra e venda.⁶

Embora o palácio tivesse sido comprado no governo de Kubistchek, ele foi realmente inaugurado no governo de João Goulart. Como se sabe, até hoje a Embaixada do Brasil em Roma se situa no palácio Pamphili, na piazza Navona, número 14. Essa praça histórica de Roma, presente em descrições de vários viajantes, tornou-se tema de estudos, gravuras, pinturas, fotografias de revistas variadas, cartões postais, fotografias de recordação de viagem. O nome Navona tem sua origem no fato de a praça ser derivada de forma elíptica do antigo estádio de Domiciano, do século primeiro da era cristã. Atualmente, a cintura original das arquibancadas é ocupada por prédios em altura uniforme, de quatro ou cinco andares.

Por sua vez, a praça é alcançada por oito pequenas e estreitas ruas. Na praça encontram-se três fontes. No centro ergue-se, desenhada por Lorenzo Bernini, fonte em forma de grande rochedo encimado com obelisco romano de influência egípcia. Esse obelisco foi trazido à praça a mando do papa Inocêncio X e foi alçado sobre rochedo de Bernini. Na parte da praça ao sul desta fonte de Bernini, situa-se em frente ao palácio Pamphili, uma fonte simples que recebeu posteriormente conjunto escultórico de autoria dos escultores Bitta e Zappala no século XIX. No centro da fonte, com espelho de água, o deus Netuno pesca com vigor um polvo, fazem ainda parte da cena divindades e cavalos marinhos.

O palácio Pamphili era já conhecido na época de Gouthier como lugar da Embaixada brasileira na Itália e a proposta do novo embaixador em transformar o palácio em Casa do Brasil resolveria a contento os problemas de alocação de espaços em Roma. O palácio, conforme documento oficial de 1958, tivera em todo seu tempo de serviço ao governo brasileiro, muitos inquilinos que trabalharam pelo Brasil, entre eles, o embaixador Luís Martins de Souza Dantas, o primeiro a ocupar oficialmente o palácio, como representante brasileiro, em 1920:

A partir de então, pouco a pouco, todo o primeiro andar foi sendo ocupado pela Embaixada do Brasil. Entre 1923 e 1931 nele habitou como embaixador Oscar Von Honholtz de Teffé; de 1931 a 1934, Alcebíades Peçanha; de 1935 a 1938, Guerra Duval; de 1939 a 1941, Pedro Leão Veloso. (...) E,

6. GOUTHIER, Hugo. Op. cit, 1963, p. 16-17.

em 1945, voltou a ser a sede de nossa Embaixada, com o embaixador Pedro de Moraes Barros. (...) Assim praticamente há 37 anos habita o Brasil na praça Navona.⁷

Apesar da vantagem que representava para o Brasil a aquisição do palácio Doria Pamphili, muitos jornais italianos, dois dias depois da venda, manifestaram-se negativamente. Havia um entendimento geral, principalmente da esquerda italiana, de que o patrimônio histórico deveria ser defendido da apropriação de estrangeiros e deveria estar sob a tutela do Estado. Foi o caso de jornais romanos de circulação nacional, tais como *Il Messaggero*, *Paese Sera*, *l'Unità*, entre outros. Este último, órgão de difusão de informação do Partido Comunista Italiano, tratou de fazer crítica do imobilismo do governo italiano sobre a venda de imóveis que eram parte do patrimônio histórico e cultural da Itália. Sua posição era a da linha de defesa nacional, já que (não podemos esquecer) o edifício possuía pinturas seiscentistas de ninguém menos que Pietro de Cortona. Em 19 de outubro de 1960, o jornal *l'Unità* noticiava que:

O edifício construído aproximadamente na metade de 1600, é obra do arquiteto Girolamo Rainaldi, ao qual o havia comissionado o papa Innocenzo X Pamphili para sua família. (...) O edifício torna-se então propriedade de um estado estrangeiro, como o edifício Farnese que, faz anos, foi adquirido pela Embaixada da França. Palácio Doria Pamphili (...) vendido formalmente e (...) não se pode evitar (...) que seja alienada uma parte assim notável do patrimônio artístico nacional.⁸

De fato, o governo italiano, no pronunciamento de Amintore Fanfani, presidente do Conselho de Ministros da Itália e membro da Democracia Cristã, cumprimentou o governo Brasileiro por ter adquirido o palácio Doria Pamphili⁹. E Gouthier assumiu seu exercício em Roma na Casa do Brasil. Vez ou outra, o embaixador brasileiro tinha de dar explicações sobre o fato de o Brasil ter-se empenhado no cuidado de preservação do palácio. O que foi feito em obra que despendeu dinheiros do governo brasileiro e tornou necessária uma reforma do palácio que incluísse o cuidado e a restauração de seus afrescos barrocos.

Hugo Gouthier empreendeu a reforma e a adequação do palácio Pamphili para receber a Embaixada brasileira e outras repartições. Os afrescos descobertos, em 1961, no palácio eram do século XVII e

7. Palácio Doria Pamphili sede de Embaixada dos Estados Unidos do Brasil. Roma: Istituto Grafico Tiberino, 1958, p. 19-20.

8. Venduto il palazzo dei Doria-Pamphili. *L'Unità*, Roma, 19 out. 1960, apud GOUTHIER, H. Op. cit., 1963, p. 28.

9. Ibidem, p. 42-43.

ficaram recobertos por 150 anos, atrás de paredes e tetos falsos. Sua descoberta foi amplamente divulgada pela imprensa italiana e eles se tornaram objeto de acurados estudos sobre arte barroca romana.

O esquema geral das obras do palácio Doria Pamphili, para sua adequação como embaixada, dividia-se em dois: 1) obras estruturantes e de restauração; 2) compra de móveis, adornos em geral e tapetes. Para as despesas do item de número um foi alocada a quantia de 238.000.000,00 (duzentos e trinta e oito milhões de liras) e para o item dois, o equivalente a 40.000.000,00 (quarenta milhões de liras). A soma do montante gasto na recuperação e adequação do palácio Pamphili para hospedar a Casa do Brasil compreendia uma parte de doações feitas por indústrias nacionais e italianas, tais como Vale do Rio Doce, Metalúrgica Matarazzo, FIAT e Pirelli. Os recursos doados foram 181.479.682,00, cabendo ao governo brasileiro arcar com a maior parte dos gastos, que excederam aquilo que fora previsto nas projeções iniciais¹⁰.

Em documento de planejamento das obras consta lista de móveis a serem confeccionados para ambientes e finalidades específicas na futura Casa do Brasil. São eles: 1) mesas para embaixador, com poltronas; 2) mesas para ministro conselheiro e ministro para assuntos econômicos, com poltrona; 3) mesas para secretários de embaixada, com cadeiras de braço; 4) mesas para funcionários administrativos, com cadeiras; 5) mesas para máquinas de escrever, com cadeiras; 6) mesas para telefone; 7) mesas para reuniões, com cadeiras; 8) mesas para distribuição de papéis¹¹.

No dia 30 de agosto de 1960, esse documento foi enviado pela Secretaria de Estado à Embaixada do Brasil em Roma para providências. O certo é que já estava acertada a confecção de móveis no documento e Sergio Rodrigues seria seu desenhista e responsável pelo acompanhamento do processo de fabricação, com a cooperação de Olavo Redig e de Carlo Hauner. O que pesou na decisão de Hugo Gouthier de escolher Sergio Rodrigues para a confecção dos móveis foi o trabalho anterior de mesas para os gabinetes do novo Ministério de Relações Exteriores, a ser construído posteriormente em Brasília. Como se sabe, esse trabalho fora encomendado pelo diplomata Vladimir Murtinho e pelo arquiteto Olavo Redig de Campos em visita à loja Oca (onde eram vendidos os mobiliários criados por Sergio Rodrigues), no Rio de Janeiro.

10. Em depoimento, Hugo Gouthier dizia: "Consideradas as quantias despendidas desde a compra do palácio até a instalação, nesse imóvel, das repartições brasileiras sediadas em Roma, verifica-se se que o custo global da Casa do Brasil foi de um bilhão, quatrocentos e trinta e seis milhões, oitocentos e noventa e quatro mil, quatrocentas e doze liras [Lit. 1.436.894.412]." In: GOUTHIER, H. Op. cit., 2008, p. 265-266.

11. Idem, Op. cit., 1963, p. 69-73.

Entre as mesas de Rodrigues, aquela que mais interessou Murtinho e Redig foi a mesa Itamaraty feita, no ano de 1959, para o ministro Horácio Lafer. A mesa para o ministro foi um sucesso e foi o início da substituição do mobiliário de século XIX, os famosos “luízes”, encontrados em quantidade nas dependências do palácio do Itamaraty no Rio de Janeiro¹², no famoso processo de transferência do Ministério das Relações Exteriores para Brasília. Diante disso, Gouthier visitaria Rodrigues em sua loja na cidade do Rio de Janeiro, bairro do Botafogo, para encomendar o desenho e a confecção do mobiliário para a Casa do Brasil em Roma. Foi na loja Oca que Rodrigues mostrou a Gouthier o protótipo da mesa feita para o ministro das Relações Exteriores. Tudo posto em acordo, Rodrigues começou a trabalhar, em 1960, para a realização dos móveis da Casa do Brasil em Roma. O trabalho duraria exatamente dois anos e seria finalizado em 1962.

Em quadro demonstrativo, referente às despesas da Casa do Brasil em Roma, consta o total das despesas com mobiliário e decoração juntamente com atribuição dos serviços a Sergio Rodrigues e execução pela fábrica Forma de Brescia de Carlo Hauner, antigo sócio de Rodrigues no Brasil. O total despendido com o mobiliário, decoração e serviços correspondeu à quantia de Lit. 79.350.271,00. Essa cifra, embora pareça grande (poder-se-ia dizer exorbitante), corresponde, no entanto, à décima oitava parte do que foi gasto com a compra, a reforma e a restauração do palácio Pamphili em Roma.

O documento de Hugo Gouthier, produzido como expediente de controle interno e prestação de contas do Itamaraty, descreve minuciosamente os acordos realizados na fabricação de móveis para a nova Embaixada:

Mediante autorização da Secretaria de Estado, foi, o arquiteto Sergio Rodrigues, da firma ‘OCA S/A’, do Rio de Janeiro, incumbido de desenhar os móveis de escritório, dentro de padrões modernos e funcionais e escolhida, para execução dos mesmos, a madeira brasileira denominada ‘jacarandá’, que viria do Brasil. (...) comparadas as referidas propostas, coube à firma FORMA, de Brescia, a fabricação do referido mobiliário, todo ele devidamente estudado e planejado pelos arquitetos Sergio Rodrigues e Olavo Redig de Campos, que se encontravam em Roma naquela época. (...) Assim sendo, as despesas realizadas com o mobiliário destinado à Chancelaria da Embaixada [referiam-se a] um total de 80 peças.¹³

12. CALS, Soraya. **Sergio Rodrigues**. Rio de Janeiro: Icatu, 2000, p. 233.

13. GOUTHIER, H. Op. cit., 1963, p. 160.

Embora o documento fale em 80 peças, sabe-se que os modelos de móveis foram 30 no total. Com isso, é possível deduzir, após substituição de parte desse mobiliário, que algumas peças, tais como cadeiras e mesas, foram replicadas. Entre os móveis mais conhecidos de Sergio Rodrigues estão ali: a famosa e robusta mesa Itamaraty, que é versão da mesa do ministro das Relações Exteriores em Brasília e diferente da versão da mesa, em linhas mais finas e elegantes, comercializada pela Oca nos anos seguintes; a poltrona Navona e o sofá Navona de três lugares (1960), ambos concebidos com almofadas grandes, soltas no assento e encosto; a mesa de reunião Gouthier (1960), evidente homenagem ao embaixador que concebeu a Casa do Brasil como espécie de vitrine juscelinista da brasilidade no exterior. Essa mesa tem estrutura similar ao primeiro modelo da mesa Itamaraty com pés de seção quadrada, travamento dos pés da mesa por travessa de madeira, com guarnições douradas como as utilizadas na mesa Itamaraty de Roma, toda feita em madeira de jacarandá.

A mesa Gouthier da Embaixada do Brasil na Itália é um exemplar elegantíssimo de mobiliário, pela forma austera da estrutura de madeira da mesa, o tampo ligeiramente sextavado pelo endosso de ligeiras contundências de ângulos na grande curvatura longitudinal da mesa, dando forma elíptica para o mármore rajado e cinzento. Não obstante sua beleza, dentre todos esses móveis, a poltrona Navona ganhou destaque internacional, em parte por ser robusta, larga, espaçosa e por primar especialmente pelo conforto aparentemente em excesso. Também fazem parte dos móveis acessórios do gabinete do embaixador: armário baixo, padronizado e presente em todos os espaços da embaixada para guarda de pastas, de papelada e de material de escritório; mesa de centro com estrutura em madeira de jacarandá, possuindo linhas simples, pés em seção quadrada e tampo em mármore branco; duas mesas laterais com as mesmas características.

Além desses móveis do gabinete do embaixador, não podemos esquecer da poltrona do Embaixador (1960), que foi uma poltrona realizada no ano de 1960 por Sergio Rodrigues com linhas adequadas ao conjunto do sofá de três lugares e de duas poltronas Navona do gabinete. Rodrigues comenta brevemente em pequeno texto da revista *Módulo* as características que modelaram a linha da família Navona e a produção da poltrona do Embaixador em consonância com os outros móveis do gabinete. No caso, a poltrona do Embaixador, que se per-

Marcelo Mari

Melancolia do moderno:

móveis esquecidos de Sergio

Rodrigues.

**Fig. 2**

Poltrona do Embaixador, giratória, estofamento em poliuretano e revestimento de couro na cor âmbar, circa 1960-1962. Fotografia reproduzida pela revista Módulo (vol. 5, n. 22, p. 31, abr. 1961).

deu provavelmente por desgaste de uso, foi modelo para outra poltrona giratória, denominada Holperin, produzida posteriormente no ano de 1962. A diferença entre as duas encontrava-se nos braços da poltrona do Embaixador, que diferentemente do afinamento contido na poltrona Holperin – braços formados por placas laterais em plano contínuo entre a lateral do encosto, o próprio braço e o assento da poltrona –, mantinha com coerência a forma de um prisma quadrangular presente tanto na poltrona Navona como no sofá. É preciso salientar também que tanto a poltrona do Embaixador, como a poltrona e o sofá Navona do gabinete do Embaixador foram produzidos com estrutura em madeira de jacarandá, estofamento em espuma de borracha e revestidos com partes de pelicas de formato quadrado, costuradas, na cor âmbar.

Esses móveis guardam características muito interessantes, pois são um conjunto coetâneo tanto dos trabalhos de Sergio Rodrigues para a exposição “Casa individual pré-fabricada”, realizada no espaço externo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em março de 1960, como da fabricação de móveis de desenho simples e de boa

Móveis

Furniture

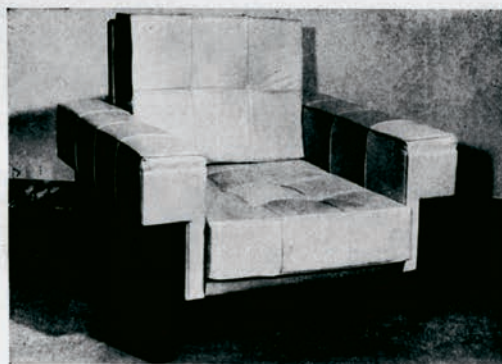
Sérgio Rodrigues, arquiteto/architect

Protótipos das peças de um total de trinta modelos projetadas para o equipamento de interior da Embaixada do Brasil em Roma, no Palácio Doria Pamphili. As peças foram desenhadas pelo arquiteto Sérgio Rodrigues durante sua permanência na Itália e foram construídas por Carlo Hauner em sua fábrica de Brescia.

Prototypes of the pieces of furniture amounting to thirty models intended for the interior furnishing of the Doria Pamphili Palace which is to be the new Brazilian Embassy in Rome. They were designed by architect Sérgio Rodrigues during his stay in Italy and made by Carlo Hauner in his Brescia factory.



Sofá do Gabinete do Embaixador, em jacarandá da Bahia, pelica Âmbar e espuma de borracha/Sofa in Ambassador's office, made of Bahia jacarandá wood, stuffed with rubber and upholstered in ambar suède leather



Poltrona do Gabinete do Embaixador, em jacarandá da Bahia, espuma de borracha e pelica Âmbar/Easy chair in Ambassador's office, of Bahia jacarandá wood, stuffed with sponge rubber and upholstered in ambar suède

30

Fig. 3

Sofá e poltrona Navona de 1960, 240 x 90 x 70 cm, estrutura em madeira maciça, criados especialmente para o palácio Doria Pamphili. Fotografia reproduzida pela revista *Módulo* (op. cit., p. 30).

qualidade para a Universidade de Brasília em 1961 e 1962. Pode-se dizer que, os móveis de Sérgio Rodrigues possuíam duas características efetivas e pouco dissociáveis: uma, de móveis com presença que se destacavam pela particularidade do desenho impetuoso com função simbólica e, outra, de móveis que primavam pelo uso corriqueiro, nem sempre comum.

De fato, foi nesse período curto de tempo, entre os anos finais de 1950 e os iniciais de 1960, que características do móvel como ênfase na presença ou como crédito ou descrédito no uso comum, para atendimento de demandas em massa pela produção em série nas indústrias, vão ganhando acentos diferenciados. Se é notório que Rodrigues seguia os passos dos arquitetos do Rio de Janeiro, muito vinculados à dimensão suntuosa do fato arquitetônico utilizada principalmente na arquitetura oficial e na arquitetura das classes abastadas, processo que se remete à fundação de escola de arquitetura com Grandjean de Montigny até períodos mais recentes com a refundação da Faculdade de Arquitetura por Lúcio Costa no final dos anos de 1930, houve também, sobretudo a partir dos anos de 1950, uma necessidade manifesta dos arquitetos, seguidores ou não dos princípios de Le Corbusier, Bauhaus etc., de encontrar soluções de arquitetura e de urbanística para as camadas populares, pessoas comuns implicadas no processo de desenvolvimento e modernização rápida do país.

Em 1961, Sergio Rodrigues rumava em direção, ainda que em via de mão dupla, às solicitações prementes – que orientaram o governo de Juscelino Kubitschek e mais ainda o governo de João Goulart, a partir especialmente de meados do ano de 1961 até o de golpe militar. Não foi por outro motivo que Rodrigues realizou exposição de seus móveis e casa pré-fabricada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ele aliava-se às preocupações em encontrar soluções arquitetônicas para as diversas classes sociais, o barateamento dos materiais de construção e a aquisição de condições tecnológicas de produzir casas em série a baixo-custo. Tudo isso somado, Rodrigues pensava na casa individual pré-fabricada e no móvel moderno para seu interior.

Todavia, no processo geral do desenho é possível verificar elementos em franca disputa que se inscreviam na produção do mobiliário moderno, que por isso ora endossavam sua característica de objeto raro, pois diferenciados no consumo e diferenciadores no status, ora se revelavam no processo de democratização da forma moderna pelo móvel de alta qualidade para atendimento de demandas sociais forçosas e muito amplas. Pode-se dizer que, enquanto vicejou a expectativa de ampliação do mercado interno para produtos em geral que não se restringiam a demandas por viveres essenciais, mas de ampliação do consumo da classe média no Brasil, não podia haver distinção clara entre qualidades de móvel de presença e de uso corriqueiro com ênfase de conotação para uso comum, emancipatório.

Fig. 4

Casa pré-fabricada realizada para a exposição no Museu de Arte Moderno do Rio de Janeiro, em março de 1960. Cortesia Instituto Sergio Rodrigues, 2016.



Naquele momento, em texto para o catálogo de exposição “Casa individual pré-fabricada” no MAM do Rio de Janeiro, Mário Pedrosa reforçaria o caráter coletivista e de democratização da forma moderna presentes na experimentação da fábrica Oca. A comparação do módulo arquitetônico desenvolvido por Rodrigues com as experiências da Bauhaus e particularmente com as ideias de Walter Gropius sobre a massificação da experiência moderna, sem negar a potencialidade da singularidade da reapropriação e do uso do espaço, davam sinal claro de que, para Pedrosa, o projeto moderno cuidava da dimensão social da arquitetura sem negar os aspectos de elaboração da experiência individual, da singularidade enfim. Tratavam-se de experimentos realizados para o que se pensava ser um futuro talvez não muito próximo, mas certamente viável, de aquisição da capacidade industrial produtiva da casa pré-fabricada no Brasil:

Nesta época de irreprimível individualismo, com profundo caráter anárquico e pessimista (...) que se nota no campo das artes plásticas, muito especialmente da pintura, exposição como esta, em boa hora promovida pelo MAM, é iniciativa que podemos saudar pelo seu otimismo. (...) Trata-se de experiências em módulos pré-fabricados para habitação individual, projetados pelos arquitetos da Oca. (...) (os módulos de Rodrigues apresentam) uma solução possível, dentro de certos limites, para esse problema fundamental, o da habitação comum, popular, longe de resolvido. 14#

Ao contrário da condenação generalizada da arquitetura moderna como despersonalizante e, portanto, desumanizadora, Pedrosa faria um levantamento das principais correntes de produção de casas pré-fabricadas para mostrar que, grande parte das experiências e dos exemplares de arquitetura moderna mesmo a funcionalista, ligada a Walter Gropius, continha elementos de variação em sua produção e de atendimento, portanto, de impulsos estéticos individuais. A ideia de montagem da casa segundo as necessidades de seus habitantes era condição *sine qua non* dos melhores projetos da arquitetura moderna do pré-fabricado e não a ideia de construção de casas sob a égide implacável de um desenho arquitetônico único. Sergio Rodrigues e sua Oca apostavam na flexibilidade de adequação do espaço da casa moderna para que essa se adequasse às volições e necessidades dos que nela habitavam:

Seja como for, os modelos da Oca oferecem bastante flexibilidade para possibilitar uma escolha individual na variedade desse tipo de habitação. Graças ao módulo básico, com seus múltiplos e submúltiplos, a casa pode ser aumentada de mais de uma unidade habitacional ou espacial, quartos, varanda, *decks*, etc. (...) Como se trata sobretudo de montagem, asseguram os projetistas não ser necessária nenhuma equipe especializada, o que tornará seu custo ainda mais econômico, e o projeto todo ainda mais adaptável, com pequenos ajustamentos, aos mais variados programas urbanísticos: conjuntos residenciais em grandes empresas ou fábricas que se constroem fora dos centros urbanos, ou para cidades novas (metropolitanas ou satélites), grupos escolares de emergência, centros de saúde, colônias de férias, com uma unidade central coletiva e em irradiação através de *decks* suspensos ou caminhos cobertos que a ligam a unidades menores para casais ou famílias separadas, na periferia.¹⁵

Se, em 1960, Sergio Rodrigues seguia orientação de uma arquitetura com função social, o mesmo pode-se dizer de seus móveis, tornando difícil aquela distinção conceitual simples entre qualidades do móvel de presença e de uso comum. Tanto isso é verdade que em foto publicada na revista *Módulo* do interior da casa pré-fabricada de Sergio Rodrigues em exposição no MAM do Rio de Janeiro, encontramos vários exemplares de seu mobiliário posteriormente atribuído apenas ao uso suntuário de uma classe abastada, como o banco Mocho, a poltrona Mole, cadeira Cantu baixa, mesinhas de centro e exemplares

15. Ibidem, p. 122-123.

16. A Oca foi fundada em 1955, depois que Sergio Rodrigues deixou de trabalhar na empresa Forma dos irmãos Carlo e Ernesto Hauner, com

participação de Martin Eisler. A princípio, a Oca seria uma loja de comercialização dos móveis da Forma, com o tempo Rodrigues passou a vender na loja apenas seus próprios móveis e tentou produzi-los em escala não mais artesanal, mas industrial. Isso tudo em meados dos anos de 1960. A expectativa de que a Oca pudesse produzir móveis em escala industrial, de boa qualidade, foi aposta feita por Rodrigues, aposta que seguia mais ou menos de perto o clima do período desenvolvimentista brasileiro.

As apostas de Rodrigues, nesse salto da produção artesanal de seus móveis para a escala industrial, somavam-se aos seus projetos de casas pré-fabricadas, que era outra atividade sua. O arquiteto embarcava nas promessas de época, como se constata ao ler os textos publicados pela revista *Módulo* (1961-1963), em que relata os projetos governamentais de produção de casas e móveis. No breve período de João Goulart, Rodrigues tinha expectativa de fechar projetos, por exemplo, de construção de móveis para o governo do Rio Grande do Norte ou de construção de casas populares no estado do Amazonas. Ver: S.A. Oca – a originalidade do estilo em função do conforto e do ambiente. In: **Módulo – revista de arquitetura e artes visuais no Brasil**, Rio de Janeiro, n. 29, p. 28, ago. 1962.

de uso comum, tais como, armários, mesa e banco para cozinha. No interior do processo de divisão social do trabalho com a divisão de classes da sociedade brasileira, recém-saída do processo de abusos e iniquidades de regime escravocrata do século XIX, com mandos e desmandos da elite política e econômica, a segregação do acesso aos objetos modernos, feitos por Sergio Rodrigues ou por outros arquitetos brasileiros de talento, nada mais era do que a reafirmação da ordem de privilégios e desigualdades pela ordem simbólica inscrita na forma moderna.

O fato de se poder objetar que se tratava de uma exposição em museu e daí Sergio Rodrigues colocar na casa pré-fabricada, seus móveis de consumo de luxo, não nega a potencialidade inscrita em futuro outro em que ficava evidente que havia uma adequação daquele móvel, de tipo nacional, de qualidade à arquitetura do pré-fabricado da casa moderna. Se o desenho operava em dois âmbitos distintos, a saber: um, de consumo conspícuo e, outro, de dimensão social da arte e da arquitetura, com o golpe militar e muito posteriormente com a consagração internacional de Rodrigues na ordem do dia, o pêndulo girou para o interesse pela forma renovadora, mas aparentemente esvaziada de sentido social amplo e para a limitação do parco conteúdo social e estético em benefício do consumo ostensivo de uma elite brasileira atrasada. Isso quando o consumo era de fato contemplado com o gosto pelo moderno.

No ano de 1962, depois da ocasião em que Darcy Ribeiro confiara a produção de móveis para a Universidade de Brasília à firma Oca, persistia a ideia de que arquitetura e mobiliário formavam uma totalidade e não haveria, pois, sentido de se construir uma casa pré-fabricada sem aparelhá-la com os móveis do próprio Sergio Rodrigues. Justamente, o mesmo ideal que havia levado à produção de móveis para a UnB segundo princípios de beleza e economia formal tinha oportunizado a construção de casas pré-fabricadas para camadas populares pelo governo do Amazonas¹⁶. Arquitetura e mobiliário estavam juntos na produção de uma realidade de dimensão social nova no Brasil, concluindo-se que o mais refinado desenho de móveis estava estreita e potencialmente atrelado a projetos sociais tais como os de realização de casas populares, sem nos olvidarmos de que foram desde o início até o fim pensados sempre com muita qualidade no desenho e no material utilizados.

Ainda que o projeto das casas pré-fabricadas no estado do Amazonas não tivesse saído do papel, na Universidade de Brasília a ideia de Darcy Ribeiro de fazer experimentos e produzir soluções simples susce-

tíveis de serem adotadas na vida cotidiana foram exitosas. Nas palavras de Rodrigues, Darcy Ribeiro, como reitor da Universidade, convidou-o para fazer o mobiliário da Universidade seguindo aquilo que era a tônica de época, dele e de outros arquitetos da dimensão social da arquitetura e do mobiliário modernos, a ideia de possibilidade de se produzir em série, com muita qualidade no desenho e no material, isto é, Darcy Ribeiro queria “uma coisa simplíssima. Queria algo com material bom, de jacarandá. Mas que fosse o mais simples possível, para mostrar que se poderia fazer uma coisa boa, com um bom material, mas absolutamente simples.”¹⁷ É isso o que também se conclui em artigo publicado sobre as atividades da Oca na revista *Módulo*. Possivelmente o texto seja do próprio Sergio Rodrigues, embora não haja referência de quem o escreveu:

À Oca foi confiada, recentemente, toda a decoração da Universidade de Brasília, e o governo do Amazonas, por outro lado, acaba de encomendar casas de módulos pré-fabricados, projetadas por essa empresa, a fim de substituírem os barracos palafitas que margeiam o rio-mar. A responsabilidade e diversidade dessas tarefas – seja a adequação necessária de criações a uma casa de ensino destinada a ser núcleo de convergência cultural e refletir o moderno pensamento brasileiro, seja a solução habitacional em grande escala para uma população condicionada ao meio, com reflexos positivos em seu desenvolvimento social – dão a medida do prestígio alcançado por aquela firma de arquitetura e interiores e pelo conceito de estilo que colocou em prática. Tal princípio é o de que a originalidade no estilo, tanto em relação à decoração quanto à linha arquitetônica deve obedecer às exigências de conforto do indivíduo e do ambiente que o cerca. Para Sergio Rodrigues e seus companheiros, o axioma funciona a ponto de tornarem indissolúvel, em seus projetos, a união entre a arquitetura e a decoração, com excelentes resultados.¹⁸

O processo de modernização conservadora que se desencadeou no período pós-ditadura civil-militar de 1964, reforçou no Brasil o interesse pelo móvel de presença em detrimento de sua qualidade de uso comum. Dito isso é fácil entender a contradição inerente entre o desenho do móvel e as condições de sua produção que iria se resolver da pior maneira possível, a partir de 1964, com a restrição de acesso ao móvel moderno de qualidade para as maiorias constituídas da população e com a consagração internacional dos móveis do arquiteto como verdadeiras obras de arte, concebidas como peças únicas, sem

17. CALHEIROS, Alex; MARI, Marcelo; RUFINONI, Priscila. **Mobiliário moderno: das pequenas fábricas ao projeto da UnB**. Brasília: Editora da UnB, 2014, p. 192-193.

18. S.A. Oca – a originalidade do estilo em função do conforto e do ambiente, op. cit., p. 28.

possibilidade de barateamento e garantidoras tanto quanto de status de genialidade para o produtor da forma moderna quanto como de status social diferenciado para quem as possui, isto é, possui objeto feticheizado, orientado pela esfera da raridade.

Com a estagnação da modernização brasileira e a visível retração das fábricas moveleiras, restou somente aos arquitetos reforçarem suas posições-chave para manutenção da divisão social na produção e trabalharem com a escassa elite endinheirada. Nesse sentido, por muito tempo ainda, depois da crise do golpe militar e o período de abertura nos anos de 1980, os móveis de presença de Sergio Rodrigues ganharam relevo e forjaram a identidade do desenho do arquiteto ligado exclusivamente ao reconhecimento internacional e ao luxo, na utilização ostensiva da madeira de boa qualidade, da pelica e de toda sorte de materiais encontrados e trabalhados no Brasil. Independentemente de seus projetos de função social muito explícita, Sergio Rodrigues tornava-se diferenciado e seus móveis, *objetos cultuados*. Em suma, o nome do arquiteto Sergio Rodrigues foi forjado conjuntamente com o processo histórico de fim da crença nas utopias modernas e com a interrupção do ciclo breve, mas virtuoso, de criação de pequenas fábricas de mobiliário moderno. Todavia, na Casa do Brasil em Roma, a orientação geral era exatamente a de se promover de melhor maneira possível a imagem e a representatividade do país no exterior.

Além do mobiliário do primeiro escalão na Embaixada do Brasil em Roma, Sergio Rodrigues produziu móveis para os outros escalões do funcionalismo e salas de escritório e de reuniões da Embaixada. Entre esses móveis é possível encontrar uma variante da mesa Inge, de 1958, com estrutura de madeira de lei maciça, tampo e gaveteiro folheado; nessa mesma linha de simplicidade e de obediência ao desenho ortogonal, encontram-se mesas com gaveteiro e mesas em formato de “L” também com gaveteiro; a poltrona e o sofá Odilon de três lugares; pequena poltrona com estrutura em madeira maciça, com braços em plano contínuo com as laterais do encosto, estofamento do assento e do encosto em borracha revestido com partes de pelicas de formato quadrado, costuradas, na cor âmbar. Essas pequenas poltronas se assemelhavam à poltrona Navona (e também à poltrona do Embaixador) por possuírem estrutura de proporcionalidades comuns, mas estofamentos mais parcimoniosos. Além da mesa aparentada à mesa Inge e de poltrona mais delgada aparentada com a Navona, é possível encontrar ainda

**Fig. 5**

Galeria da Embaixada com mesa Inge ao fundo, 1960. Fotografia reproduzida em Casa do Brasil em Roma: palácio Doria Pamphili; histórico e documentação. Roma: SEPRO, 1963, s.p.

De fato, tanto os móveis da sala do embaixador como o sofá Navona e as duas poltronas Navona, a mesa de centro para o conjunto do sofá e das poltronas, além de mesas auxiliares, de mesas auxiliares com gaveta, da mesa Vianna (1961), como também a mesa Inge e sua variação, mais a mesa Lacerda (1958), são em geral móveis caracterizados pelo uso da madeira de jacarandá, no caso da Embaixada brasileira, especificação a que chegara Gouthier em conversa com Sergio Rodrigues, trazendo como característica no desenho algo que hoje não ressalta a lembrança afetiva do móvel de Rodrigues, quase sempre associado à linha sinuosa, à curvatura elegante. Ocorre que os móveis de escritório (em suas variações tais como mesa de recepção, mesa de datilografia, mesa com gaveteiro e mesa em “L”) da embaixada têm como característica principal a seção quadrada das partes e da estrutura como um todo, preponderantemente retilínea e baseada, portanto, nas linhas ortogonais.

Possível de ser denominada linha Inge, os móveis de escritório de Rodrigues para a Embaixada do Brasil, naquele momento de muitos testes, experimentações e descobertas, são resultado de uma

adequação estritamente observada entre forma e função, menos do que da incorporação do mobiliário ao conceito fetichizado de móvel como obra de arte. Em um momento em que Gropius e seus congêneres eram rotulados, não sem motivos escusos, de funcionalistas ou redutores da forma arquitetônica a tipos invariantes, Sergio Rodrigues (naquele momento) não se deixará contaminar por isso, pois essa perspectiva utópica fica evidente em sua arquitetura pré-fabricada e em seus móveis. Todos atendiam a elemento vital de um país que estava *condenado ao moderno* como processo de emancipação social com o fim das desigualdades geradas pelo passado iníquo da escravidão na conjuntura colonial, com o início de transformação radical das estruturas – que nos ainda mantinham em condição periférica de exploração internacional para conveniência de poucos – e inserção, por superação, em um novo estágio mais elevado de vida, que seria muito possível de se realizar em plano local e global.



Fig. 6

Variante de mesa Inge, com seção quadrada, estrutura ortogonal em madeira maciça, gaveta lateral e tampo folheado. Arquivo particular do autor, 2015.

Para a confecção dos móveis da Casa do Brasil, Carlo Hauner foi apoio decisivo de Sergio Rodrigues na Itália, pois Hauner tinha grande conhecimento de fabricação de móveis; os dois já tinham trabalhado juntos na firma Móveis Artesanal. Apesar da controvérsia da afirmação, a perspectiva de Hauner esteve envolvida com os resultados de democratização da forma moderna inscritos no uso de novos materiais

barateados pelos processos novos de industrialização. Nesse sentido, a escolha de material tradicional para a fabricação de móvel no Brasil, isto é, a madeira maciça, por Sergio Rodrigues, e não o compensado e o ferro ou aço tubular, indicava o apreço do arquiteto brasileiro pela dimensão artesanal do móvel. Dimensão artesanal que se, de um lado, revelava ainda nossa condição retardatária na aquisição e na implementação de processos modernos de produção em massa, de outro lado, garantia a possibilidade de maior experimentação, invenção e renovação formal, coisa que até certo ponto havia ocorrido com a produção brasileira.

À parte isso, a encomenda de móveis para a Embaixada brasileira tinha a característica de atender burocratas de alto-escalão em funções estratégicas de representação do Brasil no exterior e característica peculiar de refletirem o espírito contagiante da construção da nova capital do Brasil, Brasília. De um modo ou de outro, Sergio Rodrigues fez parte daquele grupo de arquitetos que acreditou nas potencialidades da arquitetura e do urbanismo suscetíveis de contribuir para o redesenho da sociedade brasileira. Afinal parecíamos viver uma situação inédita, um tempo novo em que o protagonismo da modernização brasileira se fazia sentir em perspectivas emancipatórias de um país até há pouco tempo marcado por uma série de arcaísmos.

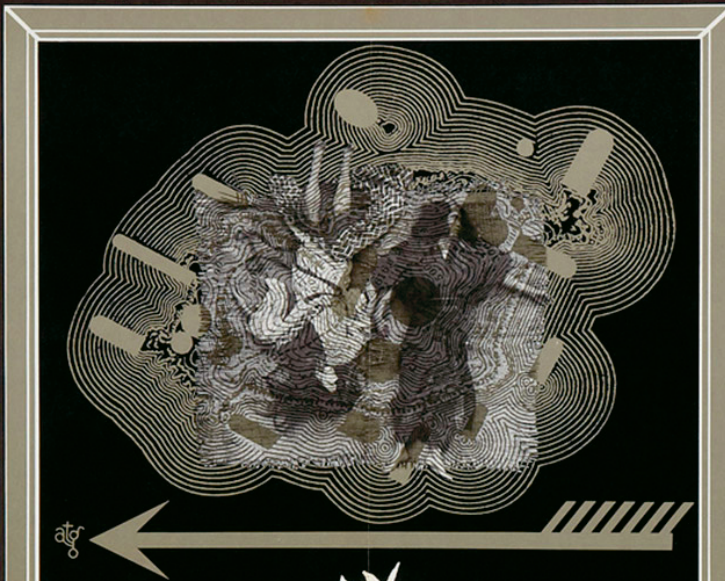
Todo esse espírito de modernização otimista parece estar cristalizado no conjunto de móveis da Casa do Brasil. Quando ali ingressamos pela primeira vez, a sensação nítida que tivemos fora justamente de estar entrevendo, a partir de todos aqueles móveis ali, a imagem cristalizada de uma época passada nossa. Isso se explica, em parte, pelo fato de a Embaixada não ter sofrido do imperativo de atualização ou modernização posterior ao momento Juscelino Kubitschek, de que foram vítimas muitos dos edifícios públicos no Brasil por força do atendimento de interesses muitas vezes escusos de empresas que oferecem novos móveis em licitações duvidosas para governos.

O conjunto da mobília moderna de Sergio Rodrigues na Casa do Brasil em Roma poderia ter servido de modelo para nossas embaixadas e repartições consulares no mundo afora, mas não houve tempo nem dinheiro para que essa ideia persistisse e florescesse. A utopia proposta pelo mobiliário de Rodrigues não foi completada. Passado o ciclo virtuoso dos anos desenvolvimentistas, tudo no Brasil recrudescceu e a ditadura civil-militar interrompeu o projeto que se desenhava em tônica nacional. Quando ocorreu a abertura política nos anos de 1980 e se

começou a revalorizar o que havia sido feito em termos de arte, mobiliário e arquitetura, naqueles anos anteriores ao golpe, muita coisa foi recuperada pela via mercantil, contudo já era outra época e o projeto inicial não era mais possível de ser vivido.

Bibliografia complementar

- ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Lisboa: Presença, 1990.
- CORBISIER, Roland. **Formação e problema da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: ISEB, 1958.
- DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado**. Petrópolis: Vozes, 1981.
- GOMES, Angela Maria de Castro. **O Brasil republicano: sociedade e política (1930-1964)**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- GROPIUS, Walter. **Bauhaus: Novarquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MARI, Marcelo; RUFINONI, Priscila. **Ditadura, modernização conservadora e universidade: debates sobre um projeto de país**. Goiânia: UFG, 2015.
- PEDROSA, Mario. **A opção brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- _____. **A opção imperialista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Olhares, 2015.
- SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. **O pai de família e outros escritos**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Getúlio a Castelo**. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- TAVARES, Flávio. **1964: o golpe**. Porto Alegre: Editora L&PM, 2014.
- TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: fábrica de ideologias**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.



監督 篠田正浩 原作 近松門左衛門
製作 中島正幸 篠田正浩 脚色 高岡多恵子 武蔵野 篠田正浩 撮影 監督 成島東郎
音楽 武蔵野 美術 野澤謙 時代 林美 録音 西崎英雄



心中天網島

主演 志麻 中村吉右衛門 重宝
小松方正 瀧田裕介 藤岡釜足 加藤嘉 河原崎三江 左時枝 日高澄子 近村純
表現 日本人心提供作品 日本人心提供



監督 篠田正浩 原作 近松門左衛門
製作 中島正幸 篠田正浩 脚色 高岡多恵子 武蔵野 篠田正浩 撮影 監督 成島東郎
音楽 武蔵野 美術 野澤謙 時代 林美 録音 西崎英雄



Cultura visual japonesa: a intersecção entre arte e o design gráfico.¹

Japanese visual culture: the intersection between art and graphic design.

palavras-chave:

Japão;
artes gráficas;
ukyo-e;
sumie;
rinpa

Neste artigo, será abordada a relação e as influências estéticas entre as artes tradicionais do Japão e a comunicação visual contemporânea, em especial o design gráfico japonês. A arte desenvolvida durante o período de isolamento do Japão tem notável influência na linguagem estética da comunicação comercial. Para investigar essa relação, a questão sobre a abordagem investigativa das artes e do design gráfico será problematizada para definir um caminho metodológico a ser seguido. Posteriormente, o desenvolvimento de três linguagens artísticas japonesas (ukiyo-e, sumie e rinpa) será contextualizada para criar análises e relações visuais com trabalhos na área do design gráfico japonês.

keywords:

Japan;
graphic arts;
ukyo-e;
sumie;
rinpa

This paper will address the relationship and aesthetic influences between the traditional art of Japan and the contemporary visual communication, especially the Japanese graphic design. The art developed during Japan's period of isolation has significant influence in the aesthetic language of commercial communication. To investigate this relation it will be first addressed and problematized issues about the investigation approach to arts and graphic design in order to define a methodological path to follow. Later, the development of three Japanese artistic languages (ukiyo-e, sumie and rinpa) will be contextualised to create analysis and visual relationships with work in the field of contemporary Japanese graphic design.

1. O presente texto é resultado de investigação realizada para minha tese, intitulada *Análise e interpretação da comunicação gráfica japonesa contemporânea*.

* Instituto de Arte, Design e Empresa - Universitário de Lisboa [IADE-U].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.122067.

Masahiro Shinoda, cartaz do filme *Duplo suicídio*, 1969

Há ainda por preencher o espaço de investigação acerca das artes gráficas dos países fora do eixo Estados Unidos/Europa. Considerando as questões da globalização e do consumo, o Japão é um objeto de estudo que possui interesse por seu papel econômico, histórico e de expansão cultural no Ocidente. Dentro do contexto asiático, as artes visuais japonesas, em suas diferentes manifestações, são uma das poucas a possuírem reconhecimento histórico fora das fronteiras continentais. Segundo Wen Huei Chou², outros países da Ásia, como China e Taiwan, eram considerados imitadores do estilo moderno de vida e dos valores de cultura material dos países desenvolvidos do Ocidente. Dessa forma, não houve suficiente interesse acadêmico para investigar a história das artes visuais, principalmente do design gráfico nesses países de maneira mais aprofundada. Contudo, de forma alguma isso indica qualquer falta de material histórico relevante sobre a criação nativa de artefatos que visavam a resolver ou facilitar as tarefas diárias.

A afirmação de Chou pode ser também verificada no campo das artes gráficas e da comunicação visual. Em meados do século XIX, a definição de design gráfico ainda não era clara e as fronteiras entre arte/expressão subjetiva e design/comunicação eram obscuras. Richard Buchanan³ afirma que o design gráfico era uma espécie de arte a serviço comercial. Com a Teoria da Comunicação e com a Semiótica, o designer tornou-se um agente criador de mensagens as quais cabia ao público decodificá-las. Se antes era esse o profissional que possuía um gosto estético apurado e capacidades artísticas suficientemente aguçadas na utilização de artifícios decorativos para melhor apresentar uma mensagem da forma mais agradável possível, posteriormente, o designer gráfico passou a ter um papel persuasivo na sociedade. Tais conhecimentos são indiretamente integrados na peça gráfica com o objetivo de criar argumentos visuais e textuais que irão interagir sinergicamente para torná-la mais convincente e com uma mensagem efetiva ao público alvo.

Um dos períodos a que Buchanan se refere é o Art Nouveau. A vertente gráfica desse estilo foi uma das mais claras demonstrações de arte comercial no Ocidente. Visto como uma espécie de contra movimento em relação à Revolução Industrial e à produção em massa, o Art Nouveau possui características relevantes, tanto para a história do design gráfico ocidental como japonês. Apesar de ter surgido na França, na década de 1890, rapidamente tornou-se um movimento pan-europeu e com características específicas em cada país. Conhecido,

2. CHOU, Wen Huei. The reorganization of graphic design history. In: **The wonderground international conference** 2006. Lisboa, 2006, p. 4.

3. BUCHANAN, Richard. Wicked problems in design thinking. In: Margolin, V. & Buchanan, R. (eds.). **The idea of design: a design issues reader**. Cambridge: The MIT Press, 1995, p. 9-10.

4. SULLIVAN, Michael.

The meeting of eastern and western art (2 ed.).

Los Angeles: University of California Press, 1998, p. 240.

5. NAGOYA GINKŌ. **Posters/ Japan 1800's-1980's.** Nagoya:

Nagoya GinkŌ, 1989, p. 109 e 113; WEISENFELD, Gennifer.

Japanese Modernism and consumerism: forging the new artistic field of "shōgyō bijutsu" (commercial art).

In: Tipton, Elise K. & Clark, John. (eds.). **Being modern**

in Japan: culture and society from the 1910s to the 1930s.

Honolulu: University of Hawaii Press, 2000, p. 75-98.

6. LAMBOURNE, Lionel .

Japonisme: cultural crossings between Japan and the West.

London: Phaidon Press, 2007.

por exemplo, como Jugendstil na Alemanha, Modernista na Catalunha, Secessão na Áustria, Stile Liberty (ou Arte Nuova) na Itália e Arte Nova em Portugal. O estilo era adaptado ao gosto local, mas mantinha características estilísticas que as unificavam, como a importância da linha, formas orgânicas, utilização de motivos inspirados na natureza, assimetria, preferência pela composição diagonal e dinâmica, paleta de cores reduzidas, não utilização de luz e sombra para representar volume, e, especificamente no campo das artes gráficas, a utilização da tipografia manual e de estilo livre. Contudo, uma importante característica a ser notada é sua gênese e, especificamente, a influência das artes japonesas na Europa. Segundo Michael Sullivan⁴, o Art Nouveau pode ser considerado uma espécie de "Japonismo" primitivo com estética do Art and Crafts. E também é evidente a influência que o Art Nouveau teve no design gráfico japonês através de Hisui Sugiura (1876-1965) que colaborou com o avanço da profissionalização do designer gráfico no Japão, não só através de seu trabalho e sua linguagem vanguardista para a época, mas também com sua revista *Affiches* (1927), que era dedicada à pesquisa e divulgação de pôsteres japoneses e ocidentais, bem como à educação visual e sensibilização do público em relação ao design gráfico⁵.

O termo "Japonismo" se refere às influências japonesas nas artes europeias, mais notoriamente visíveis no Impressionismo e Art Nouveau. Em uma das mais completas investigações sobre o tema, Lionel Lambourne refere-se ao termo, criado em 1872, como designador de uma área de estudo das artes ocidentais que são influenciadas, especificamente, pela cultura japonesa. Observa-se nos trabalhos de Mucha, Toulouse-Lautrec, Beardsley, Grasset, Steinlen, e outros artistas da mesma época, a fusão do período descrito por Buchanan – em que imperava uma divisão obscura entre arte e design gráfico – e as influências do Japonismo. Os pôsteres desses artistas exemplificam tanto a influência do Japão na linguagem visual europeia como de uma nova forma de comunicação visual que se destacava pela linguagem mais abstrata, com liberdade representativa e, principalmente, com novas formas de integração entre texto e imagem graças à substituição dos tipos móveis pela caligrafia manual. Foi a partir do contato com as gravuras *ukiyo-e* que artistas gráficos puderam observar novas possibilidades de comunicação visual nas quais imagem e texto criavam uma sinergia comunicativa (influência essa que tem origem na China, onde texto e imagem

eram complementares um ao outro)⁷. Posteriormente, e de forma irônica, a linguagem artística e gráfica desenvolvida pelos europeus, graças ao contato com o *ukiyo-e*, influenciou toda uma geração de designers e artistas gráficos japoneses.

Para uma investigação acerca das artes e comunicação gráfica de um país que é distante tanto geograficamente como culturalmente dos contextos americano e europeu, é necessário conhecer o estado da arte dos métodos utilizados pelos investigadores ocidentais na tentativa de autodefinição da área das artes gráficas e do design. Por ser uma disciplina cuja autoafirmação e investigação científica é relativamente recente, a cristalização do método já aplicado às artes não sugere necessariamente um caminho para a compreensão integral do design gráfico. Sua natureza transdisciplinar em muito difere das artes e é na inclusão dessas diferentes áreas que virá a surgir uma maneira mais eficaz de compreender o design gráfico e as artes gráficas. A inter-relação de fatos e acontecimentos cronológicos ou geográficos externos à cultura e à linguagem visual pode parecer pouco óbvia em um primeiro momento para tentar compreender a linguagem gráfica de culturas distantes. Entretanto, como visto anteriormente, é necessária uma abordagem holística para localizar indicações teóricas que auxiliem, em um primeiro momento, nessa compreensão e, em seguida, fornecer instrumentos para a análise e interpretação de peças gráficas produzidas no Japão.

Não há um consenso sobre a forma mais eficiente na abordagem investigativa das artes visuais de caráter comercial. Historicamente, os métodos eram obtidos a partir de outras disciplinas correlacionadas, como ciências sociais e artes, para serem então adaptadas. Ao transportar essa problemática ao contexto japonês, outras questões devem ser adicionadas à investigação, uma vez que os paradigmas socioculturais diferem dos países ocidentais, os quais ainda lideram a discussão sobre a investigação acerca do design gráfico e das artes gráficas. No caso de áreas ainda pouco exploradas, novas camadas são necessariamente adicionadas à investigação. É preciso antes reconhecer as diferenças, os valores locais, os costumes, a cultura e a história sociopolítica com a finalidade de definir pontos críticos para determinar o que é importante informar e investigar. A escassez de material acadêmico (principalmente em língua portuguesa) que trata das artes gráficas japonesas, em especial do design gráfico, sob uma abordagem holística, deve ser considerada como elemento dificultador às investigações atuais. É aconse-

7. THORNTON, Richard Smith.
The graphic spirit of Japan.
New York: Van Nostrand
Reinhold, 1991, p. 27.

lhável, também, (re)considerar as diferenças (e também semelhanças) entre Ocidente e Oriente, conhecer as particularidades e redimensionar os preconceitos orientalistas, criados tanto pela cultura acadêmica europeia dos séculos XIX e XX como pelo comércio cultural permitido pela expansão globalizadora.

Da história das artes e do design gráfico japonês

As primeiras manifestações visuais na região que hoje é o Japão possuem origens remotas que datam de cerca de 13 mil anos, período conhecido como Jōmon (13.000 - 300 a.C.). Não se diferenciando da evolução cultural em outras partes do mundo, o desenvolvimento nas técnicas e linguagens visuais do povo japonês, ao longo da história, é diversificado e complexo. Em estudos extensos e generalistas como o de Meggs, haveria espaço para investigar as manifestações artísticas dos períodos Jōmon, Yayoi (300 a.C.-300 d.C.), Kofun (250-538 d.C.) e seguintes cronologicamente, até os tempos atuais. Neste artigo, contudo, os estilos artísticos estarão restritos às suas manifestações historicamente menos antigas, como *ukiyo-e*, *rinpa* e *sumi-e*, por apresentar reverberações visuais mais diretas nos trabalhos gráficos japoneses contemporâneos.

No Japão, a diferenciação entre arte, artesanato e design não era tão clara como na Europa. Durante o período de modernização do país, os termos europeus *fine arts* e *crafts* foram importados e traduzidos, respectivamente como *bijutsu* e *kōgei*, para diferenciar os artefatos produzidos para essas finalidades, em substituição ao termo genérico *gigei* (arte técnica). Em 1886, o Museu Imperial tinha definido as seções *bijutsu* (artes plásticas), *bijutsu kōgei* (artes e ofícios) e *kōgyō* (produtos industriais)⁸ para categorizar essas diferentes vertentes do design e da arte. Foi após isso que o termo *zuan* (図案), originalmente criado por Kaijirō Nōtomi (provavelmente em meados do século XIX), foi utilizado para se referir ao termo “design”⁹. Somente em 1951, o termo *graphic designer* foi introduzido no Japão através do designer gráfico Yusaku Kamekura (1915-1997), em substituição ao termo japonês *zuan-ka*¹⁰. Na Europa, o termo começou a ser utilizado no século XX, mais precisamente após sua criação, em 1922, pelo designer de livros estadunidense William Dwiggins¹¹.

O Japão iniciou o processo de transição de império para estado a partir da renúncia do imperador Michinomiya Hiroito (1901-1989) à sua

8. KIKUCHI, Yuko. **Japanese modernisation and Mingei Theory: cultural nationalism and oriental orientalism**. London: RoutledgeCurzon, 2004, p. 81.

9. Ibidem.

10. THORNTON, R. S. Op. cit., p. 65.

11. MARGOLIN, Victor. Toward a history of graphic design: interview with Victor Margolin (2000). Disponível em: <<http://victor.people.uic.edu/articles/interview.pdf>>.

Acesso em: 18 nov. 2013;
MEGGS, Philip B. & PURVIS, Alston W. **Meggs' history of graphic design** (5 ed.). New Jersey: John Wiley & Sons, 2012, p. 192.

Cultura visual japonesa:
a intersecção entre arte
e design gráfico.

divindade e poder político; o país foi, então, ocupado militarmente e culturalmente pelos países aliados, com destaque para os Estados Unidos e, inevitavelmente, o uso do *katakana* e de palavras estrangeiras aumentou consideravelmente. Para o design gráfico, especificamente para a área tipográfica, essa mudança é importante, pois indica a quebra de um paradigma na relação dos japoneses com sua língua. Ainda no âmbito tipográfico, foi a partir da Segunda Guerra Mundial que o sistema de leitura da esquerda para a direita (no caso de textos horizontais) foi definido como padrão pelo governo japonês, sob forte influência americana¹².

No design, tanto gráfico como industrial, o desejo dos japoneses nos primeiros anos do pós-guerra era aprender novas linguagens com os designers gráficos ocidentais e, eventualmente, superá-los em qualidade¹³. O design também serviu de ferramenta econômica e estratégica para as exportações. Thornton¹⁴ explica que, após anos de produção industrial com objetos de baixa qualidade, o governo, em meados da década de 1950, passou a obrigar as indústrias a desenvolver políticas de fomento e desenvolvimento do design. Especificamente no caso da comunicação visual, a paisagem desoladora e cinzenta que a guerra deixou no país, incentivava a produção de trabalhos com uso de cores, apelo à beleza e os designers não poupavam esforços para deixar temporariamente seu país, à procura de influências externas para utilizar na comunicação visual¹⁵. As influências artísticas ocidentais pararam de chegar ao Japão com o mesmo vigor durante parte do período Meiji (1867-1912), por questões logísticas, econômicas e nacionalistas. Era uma época de reconstrução do país e de tentativa de minimizar as marcas da guerra. No contexto mundial, cabe citar Frascara¹⁶, que menciona avanços importantes nos sistemas de comunicação visual durante o período da Segunda Guerra Mundial, por causa da necessidade de aumentar, por questões econômicas e bélicas, sua eficiência. Teorias de informação, semióticas e demais elementos teóricos da comunicação foram desenvolvidos e hoje servem de apoio para análise de imagens, das quais esta investigação faz uso.

Kenya Hara¹⁷ (1958-) considera que, se o Japão não tivesse procurado se modernizar seguindo os moldes ocidentais durante o período Meiji, os japoneses inevitavelmente desenvolveriam uma cultura visual e de design única, mesclando tradições locais com avanços científicos ocidentais. A maneira abrupta com que as ideias ocidentais ingressaram no Japão, ainda segundo Hara, quebraram um ciclo natural de desen-

12. Ibidem, p. 55.

13. SAIKI, Maggie Kinser. **12 Japanese masters**. New York: Graphis Inc., 2002, p. 9.

14. THORNTON, R. S. Op. cit., p. 93.

15. SAIKI, M. K. Op. cit., p. 43.

16. FRASCARA, Jorge. Graphic design: fine art or social science? In: Margolin, V. & Buchanan, R. (eds.). Op. cit., p. 50.

17. HARA, Kenya. **Designing design**. Baden: Lars Müller Publishers, 2007, p. 308-309.

volvimento que possivelmente resultaria em uma linguagem visual com qualidade equiparada (ou superior, segundo ele) à do Ocidente. São afirmações arrojadas, vindas de um dos principais nomes do design contemporâneo japonês. Provavelmente, nunca será possível validar sua teoria, pois o Japão se caracteriza por períodos de criações, releituras e adaptações ao longo da sua história. Isso não pode ser mudado. As artes visuais japonesas que se desenvolveram, principalmente no período de isolamento do Japão, são, em muitos aspectos, responsáveis pela linguagem estética dos designers gráficos japoneses modernos. Apesar das artes visuais serem a matriz à qual a primeira geração de designers gráficos japoneses recorreu para posteriormente desenvolver sua linguagem gráfica, deve-se sempre considerar que a apreciação da linguagem gráfica ocidental, suas técnicas e tecnologias foram vitais para o desenvolvimento consistente da cultura visual japonesa. No caso do design gráfico, a cultura japonesa de releitura e adaptação significa também reverenciar uma tradição visual criada pelos japoneses e que evoluiu durante séculos. O que pode ser confirmado na citação de Hara é que, durante a época diretamente anterior ao período Meiji, o Japão viveu o período Edo (1603-1867), no qual permaneceu quase que totalmente fechado às influências externas e marcado por uma profusão criativa em diversas áreas.

A cidade de Edo (atualmente Tóquio) vivia uma época de paz, sem ameaças externas, e durante essa época se transformara em um centro de intensa atividade comercial; segundo Kenneth Henshall¹⁸, era a maior cidade do mundo nesse período, contando com cerca de um milhão de habitantes. Os mercadores tornaram-se os novos ricos e com isso o consumo cultural se modificou, migrou de um gosto mais refinado da alta aristocracia para linguagens mais populares. Henshall¹⁹ explica ainda que as preferências migraram das sofisticadas peças de teatro *noh* para as mais exibicionistas e coloridas peças do teatro *kabuki*, ou das histórias apresentadas pelos bonecos do teatro *bunraku*. Preferiam literaturas mais populares, simples e curtas, como o *haiku* ou *senryu*. Ou ainda, no campo das artes visuais, as gravuras de madeira, ou *ukiyo-e*, eram preferidas em relação às onerosas e raras pinturas (frequentemente utilizando ouro) que inundavam os palácios japoneses. A temática era o dia a dia da cidade, as relações humanas, belas mulheres, as peças *kabuki*, atores populares e a arte erótica (essa última também conhecida como *shunga*).

18. HENSHALL, Kenneth.
História do Japão. Lisboa:
Edições 70, 2005, p. 91.

19. Ibidem.

Sobre o ukiyo-e

O *ukiyo-e* surge como referência estilística e estética no design gráfico japonês de duas maneiras distintas: de forma direta, pela influência doméstica, e indireta, pela influência internacional dos pôsteres produzidos pelos artistas do Art Nouveau. O estilo *ukiyo-e* também possui influências ocidentais, introduzidas através dos artistas do *yōfuuga* (洋風画), que eram treinados para copiar as pinturas ocidentais levadas pelos portugueses, espanhóis e holandeses para o Japão; e também procuraram absorver novas técnicas representativas, como as paisagens, jogos de luz e sombra, perspectiva, cores e a densidade de tinta sobre a tela²⁰. É claro que as influências ocidentais estão muito bem dissolvidas sob o filtro japonês de adaptação e releitura das influências vindas de outros países.

Os artistas do *ukiyo-e* eram considerados artesãos no Japão. Era um estilo que valorizava a expressividade da linha, formas simples e expressivas, as cores chapadas, o uso de silhuetas, a abstração, códigos iconográficos, o não uso da perspectiva (ponto de fuga) e vários padrões decorativos que já eram tradicionais na arte têxtil dos *kimonos* japoneses. Observa-se que, tanto nos trabalhos comerciais contemporâneos de comunicação visual japonês como nas suas tradicionais linguagens artísticas, a sutileza e a sugestão, ao invés do excesso e revelação, são características comuns das mensagens visuais. Tal característica exige erudição visual e conhecimento cultural para a decodificação da obra ou peça gráfica. Para um artista japonês, a intuição e a transmissão das sensações são mais importantes que o pensamento analítico e técnico, que é visto com mais regularidade nas artes ocidentais, ao menos até o período moderno.

As gravuras *ukiyo-e* inspiravam-se na vida boêmia do bairro de Yoshiwara em Edo. Por ser um bairro fechado, dedicado ao entretenimento adulto e aos prazeres efêmeros, era conhecido como “mundo flutuante” durante o período Edo (1603-1868). Com a paz estabelecida no período Edo, os samurais passaram a ser desnecessários, porém mantiveram na sociedade japonesa certo estatuto social e algum poder político como burocratas. Os mercadores, por sua vez, eram, tecnicamente, uma casta inferior e não possuíam privilégios políticos, mas contavam com grande poder econômico. Por estarem proibidos de lutarem, os samurais frequentemente intimidavam os mercadores apenas

20. JAANUS. *Youfuuga*, 2003c. Disponível em: <<http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/u/ukiyoe.htm>>. Acesso em: 20 maio 2003.

21. DISCOVERY CHANNEL.
**Artifacts II: prints of the
floating world** [Video]. Estados
Unidos, 2001.

22. NATIONAL GALLERY OF
VICTORIA. **Pictures of the
floating world**. Disponível em:
←[http://www.ngv.vic.gov.au/
ngvschools/FloatingWorld/
artworks](http://www.ngv.vic.gov.au/ngvschools/FloatingWorld/artworks)→. Acesso em: 22
maio 2009.

23. JAANUS. **Ukiyo-e**, 2003b.
Disponível em: ←[http://www.
aisf.or.jp/~jaanus/deta/u/
ukiyoe.htm](http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/u/ukiyoe.htm)→. Acesso em: 20
maio 2003.

por diversão, proporcionando uma tensão social entre classes. Os mer-
cadores, por sua vez, em posse de recursos financeiros, procuravam as
diversões e prazeres de Yoshiwara, “mundo flutuante” onde os samurais
eram proibidos de entrar. Contudo, alguns destes usavam disfarces para
infringir essa regra²¹. Em uma descrição da vida e espírito do bairro
de Yoshiwara, escrita por Asai Ryo (1612-1961), um samurai que se
tornara o primeiro escritor profissional do Japão no período Edo, lia-se:
“Vivendo apenas para o momento, admirando a lua, a neve, as cerejei-
ras e as folhas de outono, apreciando o vinho, mulheres e a música e
apenas deixar ser carregado pelas correntes da vida como uma garrafa
flutuando rio abaixo”.²²

Através de uma linguagem gráfica descomplicada, as gravuras
ukiyo-e apresentavam, de maneira acessível e com grande cobertura de
distribuição, os temas mais desejados pelo povo. Consistiam em narra-
tivas visuais sucintas que eram acompanhadas de texto. Aliás, em sua
origem, o *ukiyo-e* é oriundo das ilustrações de livros e com o tempo
foram ocupando cada vez mais lugar nas publicações, passando a men-
sagem escrita a preencher espaços mínimos das páginas²³.

O *ukiyo-e* era uma linguagem artística apreciada pelos homens
comuns e a demanda exigia larga produção. A técnica de xilogravura
permitia a impressão em grande número e era ideal para a comerciali-
zação da arte. A partir do século XVII, a demanda por publicidade fez
com que surgissem o *hikifuda* (folhetos e *flyers*) e o *ebira* (pôsteres),
nos quais se apresentavam imagens e técnicas ao estilo *ukiyo-e* mas
com espaços em brancos para que fosse possível a inserção posterior
de um texto publicitário. Apesar de não anunciar um artigo ou um
estabelecimento em particular, durante a produção da imagem, a po-
pularidade do *ukiyo-e* era suficiente para agregar valor comercial ao
produto anunciado, da mesma forma que na publicidade moderna
utilizam-se pessoas famosas para valorizar artigos comerciais ou mar-
cas. Era uma forma de divulgação com apelo visual impactante que
tinha como vantagem a possibilidade de pequenos estabelecimentos
tornar seus produtos conhecidos com custos de divulgação acessíveis.
Tanto quanto a serviço da publicidade, como para a fruição estética
na forma de arte, as gravuras, o *ukiyo-e* possuíam um forte apelo co-
municativo para as massas e já abria caminho para a comunicação
gráfica comercial no Japão.

O detalhe necessário, que ainda não estava contemplado para

obter uma comunicação visual mais efetiva comercialmente, era a prática de colocar a imagem e o texto em uma relação sinérgica para a promoção comercial. No caso do *hikifuda*, os dois elementos comunicativos trabalhavam de forma independente, tendo a imagem uma função puramente estética e o texto, uma função informativa. Pode-se considerar que a publicidade impressa japonesa do período Edo e Meiji tinha estreitas relações com a arte, já que sua raiz visual se encontra nas linguagens artísticas.

Há de se considerar que a utilização de artistas/artesãos na produção de imagens para a comunicação publicitária não faz dessas peças obras de arte, nem no âmbito do design gráfico nem no da publicidade. Não havia, nesse período, a lógica do pensamento do design gráfico, que só viria a ser introduzida na metade do século XX; nem havia a preocupação em criar metáforas visuais ou jogos de significados entre imagem e texto para persuadir o público a consumir determinado produto ou serviço. A arte na publicidade consiste em utilizar os vários elementos disponíveis dentro de uma determinada mídia, ou em um conjunto de mídias no caso de uma campanha transversal, para gravar na memória do público informações ou sensações de um produto, serviço ou empresa. No contexto do design gráfico, o *hikifuda* possui o mérito de solucionar o problema da comunicação entre o comércio e os consumidores através da solução de espaços livres para a posterior aplicação de textos personalizados. É um detalhe gráfico que funciona perfeitamente em conjunto com a tecnologia de produção xilográfica e litográfica, de imagens para grandes tiragens. A forma do texto a ser impresso posteriormente deveria harmonizar o conteúdo da informação a ser transmitida com o espaço disponível na imagem para comportar o texto. Esse é um trabalho que ainda é realizado nas peças gráficas atuais, sob a responsabilidade do designer gráfico.

Por se tratar de imagens genéricas que procuravam agradar ao público, ao invés de trabalhar em função do produto, o *hikifuda* possui um valor social e histórico para a investigação das artes gráficas. Valor social, pois era através dessas imagens, massivamente distribuídas ao público, que eram retratadas tendências sociais, novidades tecnológicas ou diversos tipos de informação cotidiana. Especialmente após 1868, período de abertura do Japão para o mundo, as novidades ocidentais e os novos meios de transporte, como barcos a vapor, aviões e locomotivas, eram retratados nessas mídias²⁴. O valor histórico se dá pelo fato

24. NAGOYA GINKO. **Posters/ Japan 1800's-1980's**. Nagoya: Nagoya Ginko, 1998, p. 47.

25. JAPAN PUBLICATIONS. **Hanafuda: the flower card game**. Tokyo: Nichibo Shuppan-sha, 1980, p. 17.

26. JAANUS. **Bijin-ga**, 2003. Disponível em: <<http://www.aistf.or.jp/~jaanus/deta/b/bijinga.htm>>. Acesso em: 20 maio 2003.

de ser documentado visualmente nessas peças publicitárias a sociedade japonesa ao longo das décadas, pois são temas que talvez não tivessem espaço ou valor estético no campo das artes, no qual os tópicos mais poéticos e apelativos à sensibilidade humana tinham espaço preferencial.

A estética das obras *ukiyo-e* e a técnica de xilogravura eram amplamente utilizadas na materialização de mensagens visuais comerciais. Aplicavam-se, igualmente, nos jogos de cartas japoneses, conhecidos como *hanafuda*. Os jogos de cartas foram levados ao Japão pelos portugueses durante as primeiras expedições e tornaram-se populares entre os nipônicos. Porém, com a expulsão dos missionários europeus do arquipélago, os jogos de cartas também foram proibidos no país. A partir de então novos estilos visuais de cartas foram criados pelos japoneses, trocando a abordagem lógica dos números do baralho europeu por representações gráficas inspiradas na natureza e nas estações do ano²⁵. A popularidade do *hanafuda* mantém-se até hoje. A Nintendo, uma das maiores empresas de jogos eletrônicos do mundo, iniciou suas atividades produzindo cartas *hanafuda* em 1889 e ainda hoje, 125 anos depois, ainda mantém em produção dessa série de cartas que é a mais popular da história da empresa, cujo nome é Daitouryou.

Outro elemento sociocultural que teve reverberações visuais consistentes durante o período Edo e, conseqüentemente, ganhou espaço no imaginário pictórico do *ukiyo-e*, foi a representação das mulheres japonesas, principalmente as cortesãs e atrizes, sob a forma de *bijin-ga*. O termo *bijin-ga* usado atualmente foi cunhado apenas no período Meiji, que é posterior ao período Edo. Anteriormente o termo em uso era *onna-e* ou *bijin-e*²⁶. Mesmo o termo sendo diferente, o sentido permanece semelhante: *e* (絵) ou *ga* (画), ambos podem indicar a ideia de “imagem”, *onna* (女) significa mulher e *bijin* (美人), termo mais frequentemente usado para mulheres, significa “pessoa linda”. Torii Kiyonaga (1752-1815), Kitagawa Utamaro (1753-1806) e Hosoda Eishi (1756-1829) são três artistas de destaque dessa temática visual.

Da mesma forma que as outras gravuras *ukiyo-e*, as imagens *bijin-ga* tinham apelo comercial no período Edo. De certa forma, essa tendência na exploração comercial da imagem feminina ainda hoje é frequente na publicidade japonesa ao se considerar o fenômeno *kawaii* (figura 1). Durante os séculos XVIII e XIX, essas imagens serviam aos homens como veículo de divulgação das cortesãs mais belas do bairro de Yoshiwara e, eventualmente, servia para atraí-los aos bordéis. Para

as mulheres, essas imagens eram uma espécie de catálogo de moda em que se podiam visualizar os tecidos, estampas e novos modelos de roupas femininas²⁷. Já no século XX, a utilização das belas mulheres era tão proeminente que o foco principal da peça gráfica era a beleza da modelo ilustrada, deixando o produto e a marca em segundo plano através de uma breve referência visual e textual²⁸.



27. GROSS, A. **Japanese beauties**. Köln: Taschen Verlag, 2004, p. 22.

28. THORNTON, R. S. Op. cit., p. 36.

As características gerais do universo visual do *ukiyo-e* que foram utilizadas colaboraram para o estilo visual do que viria a ser produzido na área do design gráfico japonês. Um dos maiores expoentes na utilização dessa linguagem e no resgate de elementos gráficos característicos da história gráfica japonesa é Tadanori Yokoo (1936-). Yokoo é artista plástico, cineasta, ator, escritor e designer gráfico (apesar de ser esta sua principal atividade profissional). Ele possui importância para a história do design gráfico por causa da abordagem disruptiva de suas obras dentro do âmbito visual. Ele não apenas faz uso da estética *ukiyo-e* como também dos motivos tradicionais que faziam parte do imaginário do Japão, como as ondas de Katsushita Hokusai (1760-1849), o Monte Fuji, tatuagens de *yakuza*, o sol nascente, o céu em gradações de cores,

Fig. 1

Autor desconhecido. Anúncio
"Sakura Biiru", sem data.
Fonte: A. Gross, 2004, s/p.

o portão flutuante de Miyajima, entre outros itens da cultura tradicional. Posteriormente, apropriou-se da imagem do *shinkansen* (trem de grande velocidade japonês) para torná-la um novo motivo visual em suas peças, que buscavam traduzir visualmente o Japão moderno. Sofreu também influências dadaístas e construtivistas, usou diversas técnicas como litografia, colagem, *silkscreen*, manipulação fotográfica manual, litografia e computação gráfica.

Yokoo é um dos representantes da abordagem *pop* e lúdica na arte gráfica japonesa. Seu estilo peculiar, sua despreensão ao tratar com aparente leviandade imagens tradicionais do Japão e suas composições supostamente descuidadas já renderam a Yokoo duras críticas de seus pares, que pregavam uma abordagem mais austera ao design gráfico. Foi acusado em 1966 de, inconsequentemente, banalizar o design gráfico ao levá-lo a um nível popular e sem requinte. Ainda durante a década de 1960, Masaru Katsumie (c. 1930), influente designer gráfico e contemporâneo de Yokoo, deixara explícito seu descontentamento ao ver os pôsteres de Yokoo fazendo uso de imagens japonesas típicas e que ignoravam os ensinamentos teóricos de composição oriundas do Ocidente. Após essas críticas, Yokoo passou a alimentar algum desprezo pelas tendências internacionais do design da sua época e a se expressar fazendo uso mais frequente das imagens típicas do Japão com uma carga irônica incomum aos costumes nipônicos daquela época.

Os pôsteres *John Silver: amor em Shinjuku* e *John Silver: continuação* foram criados em 1967 e 1968, respectivamente, para a companhia de teatro Jokyo Gekijo, que tinha como líder Juro Kara (1940-), conhecido nome do teatro moderno japonês que era entusiasta do movimento vanguardista ocidental, mas sem perder de vista a inspiração das tradições japonesas de teatro e dança, nomeadamente o *kabuki* e *butō*²⁹. A ligação de Yokoo com Juro Kara, e os admiradores do *avant-garde*, extrapola o campo puramente profissional. Por ser um dos artistas que foram responsáveis pela tradução visual do espírito vivido na década de 1960 no Japão, Yokoo foi convidado a participar, junto com Kara e seu grupo teatral, em um filme dirigido em 1969 por Nagisa Oshima (1932-2013), intitulado *Diário de um ladrão de Shinjuku* (*Shinjuku Dorobō Nikki*), sobre o espírito jovem daquela época³⁰. Na composição visual dos dois pôsteres há uma clara mistura na aplicação dos elementos visuais do *ukiyo-e* anteriormente apresentados, nomeadamente o *hanafuda*, o *bijin-ga*, o céu em degradê e o sol nascente.

29. ORTOLANI, Benito. *The Japanese theatre*. Leiden: Brill Academic Publishers, 1990, p. 246.

30. GOODMAN, David G. *Angura: posters of the Japanese avant-garde*. New York: Princeton Architectural Press, 1999, p. 10.

**Fig. 2**

Nihongami, sem data.

Disponível em: <www.d.umn.edu/~carr0415>. Acesso em: 10 fev. 2014.

A figura feminina é o tema central do pôster. É comum encontrar referências sexuais na cultura visual do *ukiyo-e* através de imagens eróticas ou explícitas de cenas de sexo entre homens, mulheres e mesmo animais. Yokoo resgata de forma sutil, mas insinuante, essa sexualidade que até os dias atuais persiste na sociedade japonesa, principalmente na forma de *soft porn*. Na década de 1960 e 1970, a liberação e a luta contra a repressão sexual eram notáveis na sociedade japonesa e a comunicação visual dos pôsteres teatrais da cena *underground* estampava essa luta contra os padrões sociais em relação à sexualidade. Segundo Vera Mackie³¹, os pôsteres eventualmente estampavam a nudez feminina mesmo não tendo nenhuma relação narrativa com a peça de teatro em questão. Ainda segundo a autora, nas décadas do pós-guerra, o corpo e a figura feminina eram uma opção, ou mesmo uma fuga à figura masculina desgastada pelas falhas militares e políticas, ambas moralmente derrotadas na relação com os Estados Unidos. A figura feminina pode remeter tanto à liberdade como à segurança maternal. A silhueta da mulher da figura 2 mostra um penteado muito usado pelas *geishas* no período Edo, conhecido por *nihongami*. A palavra *nihongami* é a junção de *Nihon* (Japão) com *kami* (cabelo).

Sua posição é de sutil conotação sexual, o que é sugerido pelas mãos possivelmente amarradas às costas e pela ausência de

31. MACKIE, Vera. The spectacle of woman in Japanese underground theatre posters. **Performance paradigm**, n. 2, p. 91 e 98, 2006.

kimono (figura 3). Não há nudez explícita, pois Yokoo permite apenas a visualização da silhueta do corpo, deixando os detalhes gráficos para o cabelo e seu penteado. A falta de volume nessa imagem, ao mesmo tempo em que distancia a representação do corpo feminino da realidade, faz ampliar o teor erótico ao despertar no observador o imaginário narrativo. Yokoo escolheu um gradiente típico das gravuras *ukiyo-e*, tanto na forma como nas cores. O círculo branco ao fundo dirige o olhar para as pernas que são realçadas através desse contraste.



Fig. 3

Shinkichi Yamada, pôster para o filme *Crime e Punição*, c. 1924. Fonte: Nagoya Ginkō, 1989, p. 127.

Impresso nas extremidades laterais e superiores do pôster, há os *hanafuda*, ou cartas japonesas, que Yokoo já utilizara em outros trabalhos. O uso do *hanafuda* nesse pôster tem apelo estético apenas. Faz parte do estilo de Yokoo o uso e a reutilização de elementos tradicionais japoneses em seus trabalhos mesmo que eles não se relacionem com a mensagem que se pretende transmitir. O uso dos *hanafuda* fornece para o pôster uma atmosfera tipicamente japonesa que, apesar de não ser tão óbvia a um olhar estrangeiro, como seria no caso de um elemento como a caligrafia, é de similar eficiência visual por se tratar de um estilo ligado à tradição gráfica nipônica. No âmbito tipográfico, Yokoo foi versátil ao unir tipos góticos em *katakana* para o nome da peça, caligrafia ao estilo Ming para o nome dos atores, estilo cursivo tradicional para o texto que descreve a peça e letras romanas para anunciar

o patrocinador do evento³². Um último elemento gráfico de destaque nesse pôster é a imagem de Juro Kara inserida no espelho. De forma semelhante ao pôster *A balada dedicada à amputação do dedo mínimo*, de 1966, Yokoo homenageia Juro Kara inserindo sua foto no pôster de divulgação da peça teatral.

Yokoo conectava suas criações ao seu estilo de vida em peças por vezes autorreferenciais e isso pode ser em parte explicado pelas suas obras direcionadas para as áreas artísticas, como o teatro, em um período de grandes transformações culturais e quebras de paradigmas sociais, como as décadas de 1960 e 1970. A calamidade provocada pela guerra pode também ter influenciado sua linguagem transgressora e nacionalista. Yokoo é aparentemente o único designer gráfico japonês de renome internacional que conseguiu criar uma biografia visual através dos seus pôsteres comerciais. O grau de subjetividade que há em seus trabalhos pode ser comprovado com um pequeno detalhe em um dos seus trabalhos e que ultrapassou a função comunicativa da peça gráfica ao público: devido à ocorrência de um atraso, o pôster para o espetáculo John Silver: Amor em Shinjuku não foi entregue com a antecedência necessária para poder fazer a divulgação apropriada. Yokoo sentiu a necessidade de se desculpar a Juro Kara pelo ocorrido e o fez escrevendo um pedido de desculpas no próprio pôster e formalizando com sua assinatura, como se tratasse de uma carta pessoal a um amigo³³.

O trabalho de Yokoo é extenso e abrange várias linguagens e mídias. Em mais de meio século de atividade profissional, Yokoo é atualmente um ícone cultuado no Japão com uma abordagem lúdica, livre e extremamente pessoal em relação aos trabalhos que realizou (e ainda realiza) em diversas áreas artísticas. O estilo visual de Yokoo possui influências ocidentais tanto das artes em geral, do design gráfico, do Dadaísmo, do Psicodelismo, bem como soluções visuais ao estilo de Milton Glaser e Peter Max. A forma de utilização dos preceitos visuais do *ukiyo-e*, aliada à liberdade autoral e a modernidade do Japão no pós-guerra, faz com que suas obras sejam ícones do estilo visual japonês transposto para um novo contexto econômico, artístico e social. A cultura *pop* em seu trabalho é ironicamente traduzida pelo uso de imagens clássicas de um dos estilos visuais mais populares da história gráfica do Japão, o *ukiyo-e*.

A liberdade visual de Yokoo, demonstrada na apropriação de estilos e na construção narrativa por vezes caótica de seus pôsteres, reflete

32. GOODMAN, D. G. Op. cit., p. 10.

33. Ibidem.

o experimentalismo no design gráfico japonês de sua época, sem deixar de lado a tradição gráfica construída ao longo dos séculos no Japão. Apesar de ser amplamente difundido, o *ukiyo-e* não é o único estilo da cultura visual japonesa que influenciou, e ainda influencia, os designers gráficos japoneses.

Sobre sumi-e e rinpa

As diferenças entre o Japão e a Europa, no que se refere à maneira de representar o mundo pela pintura, são notórias e largamente estudadas. Essas diferenças são perceptíveis na representação de volume, perspectiva, expressão facial, veracidade anatômica e paleta cromática verossímil, entre tantas outras que podemos aqui citar. A arte europeia clássica ansiava pela mimese da natureza através do domínio científico e racional da arte. O artista pintor alcançava os resultados esperados através do estudo da anatomia, geometria, aritmética, religião, filosofia, história, astronomia, gramática, botânica e o que mais pudesse interferir na veracidade representativa da arte. Era um exercício intelectual intermodal.

O mesmo não se aplicava às artes japonesas tradicionais. Primeiramente, a organização histórica e estilística na pintura japonesa obedece a uma lógica diferente da ocidental. Os estilos espalham-se por períodos e por escolas estilísticas que se estendiam por vários períodos históricos, como a escola Kanō, na qual os artistas seguidores passavam a incluir “Kanō” em seu nome. Havia também o *bunjinga* ou *nanga*, que definia os adeptos da arte literata, que eram pessoas cultas, não necessariamente artistas, pertencentes à alguma escola que, através de técnicas mais limitadas e maiores liberdades estilísticas, representavam mais frequentemente motivos bucólicos. Outros estilos são *uta-e*, que misturava imagens e poemas, *nanban-e* que retratava os “bárbaros do sul”, ou os primeiros europeus portugueses, espanhóis e holandeses que chegaram ao Japão, ou mesmo o *genji-e*, que eram pinturas inspiradas no *Genji monogatari* (ou *Contos de Genji*), pintadas em diversas mídias como libretos, biombos e rolos de papel (*handscroll*).

É importante levar em consideração que a maneira nipônica de retratar o mundo na superfície bidimensional do papel dava-se de maneira distinta da ocidental, principalmente na abordagem intelectual perante à arte. Naomi Okamoto³⁴, ao se referir ao estilo *sumi-e*, explica

que a representação realista do mundo não faz parte do ideal estético dessa linguagem, mas pretende transmitir a essência e a percepção do pintor perante o tema. O ato de criar uma sugestão visual ao invés da denotação objetiva é um ponto central no *sumi-e*. Ainda segundo Okamoto³⁵, o não uso de cores é uma característica peculiar na arte japonesa, em que as tonalidades de cinza mais do que caracterizar a superfície e auxiliar na identificação do tema, sugerem sutilmente uma paleta de cores, produzindo uma superficial consciência cromática.

Em linhas gerais, o *sumi-e* é um estilo de pintura originada da caligrafia *shodō*, que é a arte de desenhar os caracteres japoneses. Há, tanto no *shodō* como no *sumi-e*, uma grande presença da filosofia zen. Como nas artes modernas ocidentais – no Impressionismo, no Cubismo e no Expressionismo, por exemplo, a intenção do artista é direcionada, preferencialmente, para a impressão sobre um tema qualquer do que para a sua representação pictórica fidedigna. Apesar da aparente simplicidade do traço, as pinturas *sumi-e* guardam em si os pormenores do gesto da expressão do artista, traduzida na maestria em lidar com o pincel e a tinta. Essa expressividade, apesar de espontânea, é dominada devido a anos ou mesmo décadas de prática no uso do pincel e tem um valor estético que geralmente é maior do que o próprio tema retratado.

É uma linguagem composta por elementos minimalistas: papel branco, tinta preta e gradações de cinza. A ferramenta é o pincel que, junto com uma técnica precisa, produz traços característicos. Não há profundidade, cores, perspectivas ou regras rígidas em relação às proporções. O artista, mais do que representar, deve conhecer em profundidade o tema, compreendê-lo em sua essência e interpretá-lo em linhas feitas com vigor e certeza. As linhas servem não só para construir as formas, mas também são traduções temporais e visuais do ímpeto do artista e de sua maestria. Uma pintura *sumi-e*, após iniciada, é terminada em poucos minutos, pois o artista tem interiorizado em sua mente e corpo todos os aspectos e técnicas necessárias para realizar a obra. Não há observação, não há como fazer correções, não há dúvidas; há apenas um impulso intuitivo e a segurança na compreensão da sensação a ser retratada. Segundo a filosofia zen, há um estado de vazio espiritual denominado *mushin*, que é uma palavra composta por dois ideogramas que significam “vazio” e “coração” ou “espírito”, e a tradução seria algo como “sem o ego”. A intenção do *mushin* é deixar a mente livre de todo

34. OKAMOTO, Naomi.
Japanese ink painting: the art of sumi-e. New York: Sterling, 1995, p. 8.

35. Ibidem.

e qualquer conhecimento teórico ou concepções e ter a mente limpa para que, dessa forma, seja possível atuar livremente de acordo com o estado de espírito e, aparentemente, sem intervenções teóricas durante o ato da criação. Se há a possibilidade humana de uma criação artística sob esses moldes, essa é outra discussão a ser realizada em outro momento. Em tese, o domínio da linha, das formas e do espaço em branco não são teorizados, mas sim interiorizados para depois serem exteriorizados na superfície. Ao apreciar uma pintura *sumi-e* supõe-se que o espectador aprecie esses códigos estéticos e estilísticos, sendo então o tema retratado um pretexto para a apreciação da arte.

O conceito de vazio é aplicado visualmente de maneira proeminente nas artes visuais japonesas. Com alguma relação com o *mu* e seu conceito de vazio, há na filosofia zen o conceito de espaço, também conhecido em japonês por *ma*. Segundo Michiko Okano³⁶, o *ma* representa para os japoneses não só a ideia de tempo-espaço, mas um conceito (ou um *modus operandi*) que permeia os mais diversos campos do conhecimento, da linguística à arquitetura, da psicologia à dança. Na vida cotidiana, não construir um *ma* adequado é falta de refinamento; por exemplo, como aconteceria em uma conversa na qual as pausas não são bem colocadas ou nas formas de inserção do silêncio na música. O *ma*, mais do que a sua tradução de espaço, é um modo de agir e pensar estético, religioso e social. Portanto, pensar o conceito de *ma* apenas como espaço físico, ou no caso do design gráfico, como espaço branco, traduz apenas o sentido de simplicidade e limpeza da construção da imagem, mas não traduz o ideal estético japonês. No âmbito estético Lauren Prusinski³⁷ define o *ma* como a representação da beleza no vazio e na ausência de forma, ambos em interação com o ambiente circundante.

O *ma* contempla também o conceito de intervalo por relação sinestésica e compreende também o silêncio, que pode ser considerado o “espaço entre dois sons”. O silêncio, que arquiteta os espaços sonoros na música e na fala, tem seu congênere gráfico no branco, no espaço não impresso ou de função neutra dentro da superfície bidimensional. O silêncio do espaço vazio é preenchido por pinceladas que criam linhas e suaves graduações de cinza. Pintar é uma extensão da escrita no contexto japonês tradicional. Tecnicamente, as pinceladas aprendidas na caligrafia são as mesmas utilizadas na pintura³⁸. A apreciação estética, tanto na pintura como na caligrafia, baseia-se na força e caráter da

36. OKANO, Michiko. **MA: entre-espaço da comunicação no Japão. Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente**. 2007. Tese de doutorado. PUC-SP, São Paulo, p. 22. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/infotec/teses07-08/resumo_7536.html>. Acesso em: 12 maio 2013.

37. PRUSINSKI, Laura. Wabi-sabi, mono no aware, and ma: tracing traditional Japanese aesthetics through Japanese history. **Studies on Asia**, v. 2, n. 1, 25-49, p. 29, 2012.

38. AUGUSTO, Jordan. **Sumie – um caminho para o zen** (2002). Disponível em: <<http://www.bugei.com.br/bugei/mentais/sumieecaligrafia.asp>>. Acesso em: 10 abr. 2002.

linha, na economia de traços, na utilização parcimoniosa de tinta e na expressividade das pinceladas. A relação entre a escrita e o minimalismo pictográfico do *sumi-e* resultam em características gráficas evidentes, ao reduzir as particularidades ao seu mínimo: o traço e a mancha. O pincel, como intermediário estético com características gráficas peculiares, ao ser utilizado pelo artista/calígrafo cria traços característicos que podem ser encontrados no design gráfico japonês contemporâneo, seja em logotipos com apelo tipográfico tradicional, seja contextualizado digitalmente junto a elementos gráficos contemporâneos.

A pintura como extensão da escrita ainda encontra ecos no design gráfico contemporâneo japonês e, culturalmente, encontra formas de se comunicar estética e sentimentalmente com o público que compartilha esses valores. Para o designer gráfico, o resgate ao *sumi-e* e ao *shodō* passa a ser um artifício gráfico para comunicação visual com grande apelo estético junto ao povo japonês. Apesar do *ukiyo-e* possuir textos em suas composições, a importância da linguagem escrita para o *sumi-e* é maior do que apenas composicional, faz parte da sua gênese e do seu universo cromático e estilístico. Sublinha-se ainda o fato de o sistema de escrita japonês não favorecer a criação de tipos móveis, devido aos milhares de caracteres necessários para criar textos. A caligrafia foi uma necessidade e seu estatuto foi elevado ao estatuto de arte.

O *rinpa* origina-se por volta do século XVII em Kyoto, então capital do Japão. O termo origina-se a partir do nome do seu criador, Kōrin Ogata (1658-1716), ao isolar o *kanji* “*rin*” proveniente do seu nome e adicionar “*pa*”, que significa “grupo” ou “escola”, para então designar as obras feitas pelo grupo de pessoas que pintava ao estilo de Kōrin. O *rinpa* tornou-se popular no período Edo e é uma arte decorativa que, diferente do *ukiyo-e* ou *sumi-e*, era utilizada em diversas superfícies, bi ou tridimensionais, objetos de cerâmica, laca, tecido, metal e papel.

Os artistas do estilo *rinpa* foram evidentemente influenciados pelas obras artísticas do *yamato-e*, surgidas em meados da Era Heian (794-1185), que designa as pinturas com temas e estilo tipicamente japonês em oposição às pinturas estrangeiras, principalmente chinesas. Diferentemente da escola Kano, o estilo *rinpa* não era passado de geração para geração, como uma linhagem familiar nas quais os artistas herdavam o sobrenome do mestre – Motonobu Kano, Sansetsu Kano, Eino Kano e o fundador, Masanobu Kano (1434-1530) são alguns artistas de destaque da escola Kano. No *rinpa* o estilo era partilhado livre-

mente entre os seus apreciadores.

O estilo figurativo é recorrente na arte japonesa e no *rinpa* continua presente; contudo, é uma figuração com um olhar sensível e desobrigado em relação ao realismo. Tem cores intensas e um apuramento sintético das formas, que abstrai a essência dos objetos e retrata-os de maneira a excluir toda e qualquer sugestão de tridimensionalidade. O resultado de sua visibilidade plástica, mais do que qualquer outra escola artística japonesa, transmite o estudo subjetivo, não científico e esteticamente sincero dos temas pintados; é uma escola impressionista de arte³⁹. Visualmente, a linha é um dos mais importantes elementos estéticos dentro das obras no estilo *rinpa*. A forma de utilização da linha e a sua linguagem formal na construção da imagem têm um apelo único nas artes japonesas. As linhas podem marcar o contorno das figuras de maneira sutil ou criar texturas através de formas sinuosas e complexas. As formas são fluídas, em alguns casos abstratas, com temas bucólicos, qualidade onírica na representação da natureza, tendência à simplificação e uso extravagante de ouro e prata. Ao retratar o mar ou as ondas, os artistas *rinpa* abstraíam as suas formas visíveis e pintavam padrões de linhas que se distribuíam uniformemente por toda a superfície azul que representava a água⁴⁰.

Historicamente, as obras do estilo *rinpa* possuíam um estatuto mais elevado que as gravuras *ukiyo-e*. Primeiramente, por serem obras de arte únicas, pintadas com materiais nobres pela mão do artista. Obviamente a divulgação do *ukiyo-e* era muito facilitada, tanto pela maior tiragem de peças como pelo seu caráter funcional e de não arte. Os japoneses, mesmo após séculos, preferem o estilo erudito e sofisticado do *rinpa* às imagens populares das gravuras *ukiyo-e* para representar o que melhor se entende por arte e sofisticação visual no Japão.

Há semelhanças estilísticas entre *rinpa* e *ukiyo-e* apontadas por John Carpenter⁴¹, são elas: figuras achatadas sem volumetria, perspectivas não convencionais, figuras e paisagens apresentadas de maneira mais gráfica do que realista, abstenção de uso de sombras, motivos gráficos simplificados de plantas e animais, e uso arrojado das cores. Essas características fazem também parte da estética *flatness*, muito recorrente ainda hoje no design gráfico japonês.

Diferentemente do *sumi-e*, em que o artista compreende o objeto e captura sua essência antes de iniciar a pintura com pinceladas rápidas, simples e apenas com tinta preta sobre o papel branco, no *rinpa* o

39. Cf. FENOLLOSA, Ernest.
Epochs of Chinese and Japanese art (vol. 2). London: William Heinemann, 1921, p. 128.

40. Cf. KAISER, Andrew.
Constructing Modernity: Japanese graphic design from 1900 to 1930. 2006. Dissertação de Mestrado, University of Cincinnati, Cincinnati, p. 36.

41. CARPENTER, John.
Designing nature: the rinpa aesthetic in Japanese art. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012, p. 35.

processo é mais demorado. O fundo geralmente é dourado e o desenho é aplicado também em objetos além da tela. É uma arte decorativa que, diferentemente do *ukiyo-e*, tinha um apelo elitizado em parte devido à sua sofisticação e suntuosidade no emprego dos materiais. De modo geral, o *rinpa* tinha um maior refinamento e polidez se comparado ao *ukiyo-e*, apresentando um compromisso figurativo e um acabamento mais complexo que o *sumi-e*.

Essa noção de sofisticação e tradição cativou o respeito do povo japonês pelo *rinpa*. Seus motivos e sua estética estão presentes nos trabalhos de artistas visuais contemporâneos e são revisitados com frequência para criar uma visualidade própria e altamente influenciadora. Segundo Thornton⁴², a utilização de cores ligadas à terra, como os verdes de tons audaciosos encontrados na natureza, laranjas intensos como o sol em seu poente, a sobreposição de camadas planas sem sugestão tridimensional, as formas geométricas para representar elementos da natureza, os padrões abstratos ou texturizados e linhas com tratamento pictórico são indícios de releituras contemporâneas do estilo *rinpa*, que possui maior influência sobre o design gráfico moderno que o *ukiyo-e*.

No design gráfico moderno, Kazumasa Nagai (1929-) foi in-

42. THORNTON, R. S. Op. cit., p. 21-22.



Fig. 4

Kazumasa Nagai, pôster
"Japan". 1988. Disponível em:
←www.douban.com/group/topic/37251543→. Acesso em:
20 nov. 2013.

43. Cf. POWERHOUSE MUSEUM. 'Japan' poster by Kazumasa Nagai. 2006. Disponível em: <<http://www.powerhousemuseum.com/collection/database/?irn=358138>>. Acesso em: 23 maio 2003.

fluenciado pelas artes japonesas e o *rinpa* é um dos estilos artísticos que podem ser detectados em sua obra. A linha, para Nagai, possuía suficiente apelo estético para que fosse explorada à exaustão ao longo da sua carreira como designer gráfico. A linha, seja de maneira mais precisa e geométrica, seja de forma orgânica e expressiva, esteve presente em seus trabalhos desde a década de 1960. Em muitos casos, a relação visual com o *rinpa* é inevitável. Os casos mais notáveis são seus pôsteres inspirados na fauna e flora japonesa.

O uso de animais como identidade nacional era recorrente durante o século XX⁴³. Nagai utilizou com esse propósito uma tartaruga, um sapo, uma cobra e um peixe (todos inspirados no folclore japonês). O pôster para divulgar o Japão internacionalmente, criado por Nagai em 1988 é um exemplo claro do uso da estética *rinpa* no design gráfico.

Em *Japan*, de 1988 (figura 4), há um fundo em verde escuro,

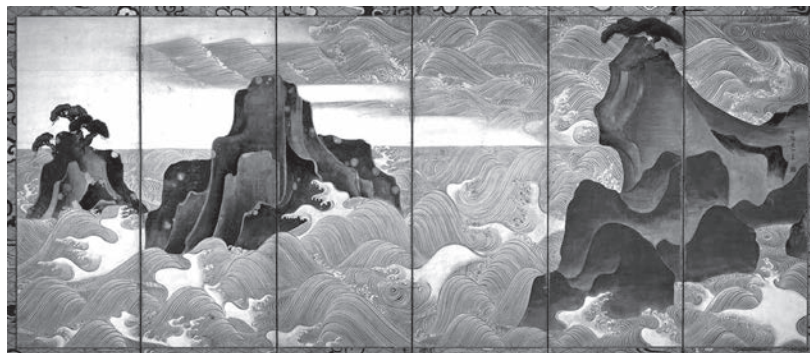


Fig. 5

Korin Ogata, painel *Ondas de Matsushima*, c. 1700. Disponível em: <www.mfa.org>. Acesso em: 10 dez. 2016.

com vários círculos concêntricos sobrepostos, definido com finas linhas douradas, que são visualmente semelhantes às tradicionais *Ondas de Matsushima* feitas por Kōrin Ogata (figura 5). Esses círculos não apresentam qualquer função pictórica, formam apenas um padrão para o fundo da imagem, com características abstratas. Uma textura semelhante pode ser vista na cabeça da tartaruga, onde os mesmos círculos dourados concêntricos estão sobre um fundo preto. Apesar de também serem círculos não figurativos, eles funcionam como um índice visual e induzem o observador a crer em uma representação visual da textura da pele da tartaruga, causando no observador uma impressão trans-sensorial entre visão e tato. Apesar de a tartaruga marinha ser representada por um ponto de vista superior, o rosto é apresentado lateralmente,

como é possível notar pelos olhos e boca, em uma tentativa extrema de bidimensionalidade e rejeição das regras de perspectiva.

O casco da tartaruga é extremamente ornamentado. A parte mais externa em preto com detalhes em dourado faz referência às lacas japonesas com pinturas decorativas do estilo *rinpa*. A parte mais central faz lembrar uma flor, com as linhas circulares a representar pétalas. As nadadeiras possuem padrões abstratos que representam texturas da pele e são diferentes de cada lado. No entanto, em ambos os lados, há representações de luas e nuvens em mais uma referência ao *rinpa*, não somente pelo tema que remete à natureza, mas pela forma simples e estilizada em que estão apresentadas, em especial as nuvens com suas curvas estilizadas e linhas expressivas. A sua cauda segue o mesmo esquema das ilustrações decorativas das nadadeiras, dessa vez com riqueza de variedades. A cauda preta é maior que todas as outras e também se situa mais ao centro criando uma extensão do casco da tartaruga. Essa cauda com vários pedaços diferentes fornece para a tartaruga uma impressão festiva e a variedade de ilustrações demonstra a riqueza visual nipônica. São padrões e motivos típicos da arte japonesa e muito utilizados na ornamentação da laca pelos artistas do *rinpa*. No canto inferior direito, a palavra “Japan” está escrita em dourado acompanhado por um peixe que está atrás da tartaruga. As cores predominantes do



Fig. 6

Kazumasa Nagai, pôster para “Exposição Marítima Internacional”, em Okinawa, 1975. Disponível em: [←www.ndc.co.jp/en/people/polylogue01.html#2→](http://www.ndc.co.jp/en/people/polylogue01.html#2). Acesso em: 14 dez. 2013.

pôster são verde-escuro, laranja, dourado e preto, cores da paleta *rinpa* com a única diferença de que Nagai não deu ao dourado todo o espaço que era dado às obras *rinpa* originais.

Em uma segunda obra, o resgate à tradição também é detectado. O pôster de 1975, para a “Exposição Marítima Internacional” em Okinawa (figura 6), possui características tanto modernas como tradicionais para a época em que foi produzido. A partir da década de 1960 a fotografia passa a ser cada vez mais comum na publicidade japonesa, após décadas de uso de ilustração litográfica. O uso de fotografia era possível anteriormente, mas a maturidade publicitária e os avanços tecnológicos propiciaram novos caminhos técnicos e estilísticos para a comunicação visual japonesa.

Contudo, o elemento de interesse é a ilustração das ondas. É inevitável a comparação com uma das mais emblemáticas imagens da cultura visual japonesa: a onda criada por Katsushika Hokusai em xilogravura ao estilo *ukiyo-e*, por volta de 1830. As linhas sinuosas criam planos de texturas que se sobrepõem, dando a sensação de profundidade, mesmo que não haja perspectiva, sombra ou qualquer elemento gráfico indicador dessa sensação. As linhas organizam camadas achatadas e a quebra na direção dessas linhas é visualmente suficiente para a organização das camadas. É a mesma lógica visual das Ondas de Matsushima. A diferença entre Hokusai e Kōrin Ogata, em relação às ondas é o protagonismo que há no primeiro caso. Nagai utiliza a imagem de mar duas vezes em diferentes linguagens para enfatizar o tema central do cartaz. A fotografia por si só já comunica claramente a ideia de mar ou oceano, afinal 3/4 da área do pôster é ocupado pelo azul do mar. Contudo, a ilustração que sobrepõe a foto invoca a japonicidade do evento por remeter a um ícone visual japonês, nomeadamente a xilogravura de Hokusai. As ondas ilustradas sobre a fotografia do mar criam uma micronarrativa com diferentes linguagens estéticas (foto e ilustração).

O pôster de Ryuichi Yamashiro (1920-1997), para a “Bienal Internacional de Xilogravura de Tóquio” de 1960, oferece uma base estilística necessária para fins comparativos (figura 7). A linguagem da linha é distinta em relação a Nagai, aproximando-se mais da expressão estilística do *ukiyo-e*. Essas duas ondas, retratadas de forma semelhante tanto em relação à localização, a partir da base do pôster, quanto ao direcionamento e protagonismo narrativo no contexto de ambos os

Cultura visual japonesa:
a intersecção entre arte
e design gráfico.



Fig. 7

Ryuichi Yamashiro, pôster
para a "Bienal Internacional
de Xilogravura de Tóquio", 1960.
Fonte: Nagoya Ginkō, 1989,
p. 216.

trabalhos, demonstram como a linguagem gráfica e artística japonesa pode variar na abordagem de um elemento básico como a linha, mesmo estando relacionado ao mesmo assunto e imagem de inspiração (ondas de Hokusai).

Considerações finais

Nos três estilos artísticos que foram aqui abordados, a característica transversal é a qualidade *flatness* (sem volumetria) dos elementos que compõem a peça gráfica/visual. A importância dada ao espaço e a utilização de uma perspectiva distante dos cânones ocidentais também são características transversais ao *ukiyo-e*, *rinpa* e *sumi-e*. Essas características devem ser levadas em consideração na interpretação visual das imagens produzidas no Japão, principalmente no âmbito do design gráfico.

A influência das artes tradicionais é apenas uma parte do que poderia ser considerado característico na cultura visual japonesa contemporânea. Outra parte que deve ser investigada para a construção do panorama das artes gráficas japonesas atuais é a mudança de foco dos designers gráficos nipônicos para as ideias ocidentais, principalmente

os conceitos modernos europeus e estadunidenses de arte comercial, Dadaísmo, Construtivismo, Futurismo, Art Déco, Expressionismo, Art Nouveau, Bauhaus etc. Surgia no design gráfico japonês novas possibilidades de utilização dessas ideias estéticas para além do âmbito das artes. Esses estilos estavam em via de serem aplicados na comunicação visual pelos designers gráficos japoneses.

Agradeço Renata Ferraz e Sandra Isoldi pelo carinho e atenção prestados na revisão do texto.



malasartes

Nº1 Set/out/nov. 1975 Cr\$15,00

ANÁLISE DO CIRCUITO
FORMAÇÃO DO ARTISTA NO BRASIL
O PROBLEMA DO PROVINCIANISMO
CONSCIÊNCIA MARGINAL / Literatura
ARTE DOS ANOS 70

Martha Telles e Fernanda Torres***A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970¹.**

The relationship between criticism and artistic production in the formation of a contemporary art critical thinking in Brazil in the 70's.

palavras-chave:

arte e crítica de arte; década de 1970; arte contemporânea; sistema de arte brasileiro

Nos anos setenta, artistas e críticos do Rio de Janeiro e em São Paulo estabelecem singular colaboração, por meio de formação de grupos e parcerias que, como frentes de ação, propõem intervenções estratégicas no circuito de artes. Tais intervenções ocorreram simultaneamente a diagnósticos sobre impasses para viabilização da emergente produção artística, definidos na ideia de “precariedade” do circuito. Nesse processo, encontram-se discussões decisivas acerca do estatuto da arte contemporânea e da dimensão pública na arte brasileira. Junto aos debates políticos-culturais realizados no período da ditadura militar, identificamos nessas ações formulações teóricas e estéticas formadoras de um pensamento de arte contemporânea no Brasil.

keywords:

art and art criticism; seventies; contemporary art; Brazilian art world

In the seventies, artists and critics in Rio de Janeiro and São Paulo set forth a unique collaboration in groups and partnerships that, as “action fronts”, propose strategic interventions in the local circuit of art. These interventions took place concurrently to diagnosis about impasses in the viability of the emerging artistic production, defined by the idea of “precariousness” of the circuit. In this process, there are decisive discussions about the status of the contemporary art and the public dimension of Brazilian art. Alongside the political-cultural debates carried out in the military dictatorship period, we identify in these actions theoretical and esthetic formulations that shape a thought about contemporary art in Brazil.

1. Esse artigo desenvolve algumas ideias da pesquisa “O papel da crítica na formação de um pensamento de arte contemporânea no Brasil”, realizada entre 2003 e 2007 por ambas as autoras.

* Faculdade Senai Cetiq.

Sabe-se que a relação entre crítica e produção, em diferentes graus e nuances, é constitutiva da arte moderna e contemporânea. Mas o que tornaria essa relação tão determinante para a própria existência de uma produção de arte como aconteceu na década de 1970 no Brasil? É possível identificar nesse período iniciativas individuais, de grupos ou parcerias com afinidades poéticas eletivas ou “rivalidades” produtivas, atuando como verdadeiras frentes de ação na busca de efetiva inscrição desses atores em nosso tecido cultural. Tais parcerias apontavam a urgência de pensar e construir ações efetivas, na esfera da política das artes, acerca da problemática relação do sistema de arte local com a produção contemporânea. Reconhecemos esse movimento como um importante *contexto produtivo*, na medida em que foi capaz de estabelecer novos modelos de práticas no círculo local, orientadas por análises e ações políticas das determinantes na construção de um pensamento de arte contemporânea entre nós.

Nesse momento, já era clara para esses artistas e críticos a necessidade de alargar o campo da ação produtiva para além dos limites do objeto material. Usando uma expressão recorrente à época, a obra existe somente no atrito com o “circuito de arte”, ou seja, inscrita em sua realidade social, constituída por uma dinâmica entre museu, universidade, mercado, crítica e história da arte. Inserida, em última análise em um campo social relativamente autônomo, capaz de conferir significados à arte. Como analisa o filósofo Arthur Danto a partir da Pop Art: “ver algo como arte requer algo que o olho não pode censurar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo de arte”². O que está em jogo é uma mudança no estatuto ontológico da arte. Em tais condições, a experiência estética acontece na ampliação de uma realidade compartilhada pelos espectadores que negociam a linguagem adequada ao que sentem e veem numa obra de arte.

É justamente o mundo das artes – com suas instâncias pouco definidas e tão lábeis como as brasileiras –, caracterizado na época pela ideia de “precariedade”, o grande nó górdio percebido por artistas e críticos na década de 1970. Como revela Cildo Meireles, em depoimento:

Um dos grandes problemas da época da *Malasartes* era como se poderia exercer uma produção da negatividade, uma crítica em cima de

2. Cf. DANTO, Arthur. The artworld. In: **The journal of philosophy**, vol. 61, n. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, p. 571-584, oct. 1964.

algo que não existia como positividade - o próprio sistema de arte. Fazendo uma analogia, seria como se no Brasil, ao organizar uma competição olímpica, tivesse que comprar o terreno, capinar e construir as estruturas³.

3. Entrevista concedida por Cildo Meireles às autoras.

Aprofundar a discussão sobre o estatuto do objeto de arte, para Cildo Meireles, significava não apenas o tensionamento de uma produção negativa com os limites do sistema de arte, mas enfrentar as especificidades locais, exigindo um segundo trabalho: participar do processo de fazê-lo existir; ou, na analogia do artista, “comprar o terreno, capinar e construir as estruturas”. A revista *Malasartes*, em seus três números publicados de 1975-1976, foi um primeiro espaço de experiência e *intervenção* possível, “construído” a partir de um esforço coletivo e plural envolvendo artistas do eixo Rio/São Paulo. A continuação de ações políticas nas instâncias do sistema de arte, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas não exclusivamente, como veremos à frente —, constituem uma movimentação de peças decisiva para essa produção emergente. Espaços foram sendo conquistados nos museus e galerias existentes, movimento que se estendeu a outras instâncias do circuito de arte pouco sistematizadas como a história da arte, disciplina ausente nos currículos universitários brasileiros até a época. Desse processo faz parte também a “ocupação estratégica” de órgãos governamentais como a Funarte, ao longo da segunda metade da década de 1970 e primeira metade dos anos 1980.

A opção por nos deter, nesta primeira parte do artigo, sobre as ações do grupo em torno da revista *Malasartes* foi estratégica pelo acesso às fontes disponíveis. A exígua, mas fundamental, existência desses textos — com debates, conflitos, dilemas, formulações teóricas — e a linguagem visual da revista, além de seus desdobramentos na década seguinte, ofereceram-nos um inestimável material de análise. A possibilidade de revisitar a gênese do conceito de *intervenções* como política de arte específica para aquele momento histórico e para nossa condição geopolítica periférica, passando a ser recorrentes em diferentes grupos e centros culturais do país até meados dos anos 1980, nos conferiu subsídios para iniciar nossa pesquisa, levantando a hipótese de ser este um momento determinante na elaboração do pensamento de arte contemporânea no Brasil.

Diagnósticos e ações de política das artes

Com o Governo Geisel, teve início uma nova fase da ditadura militar, com a violência dos órgãos da repressão mais controlada, mas ainda sem o livre exercício dos direitos da cidadania. Muitos artistas voltam ao país, outros saem da prisão como Carlos Zilio, e encontram uma cena de arte desarticulada, embora com uma importante mudança: o surgimento de um mercado de arte exuberante e ignaro em decorrência do aumento de poder aquisitivo de nova classe média com o “milagre econômico” na década de 1970. Como observa Zilio em seu depoimento, a cidade do Rio de Janeiro era menor e o simples circular pelo bairro de Ipanema possibilitava o encontro com as pessoas do meio de arte. Assim, mais ou menos espontaneamente, elas foram se unindo. “O que tinham em comum? A ansiedade de colocar em prática alguma proposta que tivesse um fundamento cultural”⁴, lembra Zilio. A *Malasartes* surge com a ambição de ser uma *intervenção* direta no circuito de arte brasileiro, mas acima de tudo na política cultural do país⁵.

Essa questão norteia o artigo “Análise do Circuito” (1975) no primeiro número da revista, que identifica e analisa a “situação real” do sistema de arte brasileiro a fim de definir uma política cultural coerente com a nossa realidade. Assinado por Ronaldo Brito, o texto não consiste, porém, em texto autoral. Para falar como o próprio crítico, em depoimento dado seis anos após o fim da revista, o texto resulta da “conversa entre nove editores e suas vinte mil ânsias e expectativas”⁶. Mas é no texto “O boom, pós-boom e dis-boom” publicado no jornal *Opinião*⁷ em 1976, assinado por Carlos Zilio, José Resende, Ronaldo Brito e Waltercio Caldas em que se encontram sintetizados mais claramente o diagnóstico e as propostas de atuação política das artes do grupo.

Após breve histórico do sistema ocidental de arte e análise da situação do meio no Brasil, os autores elaboram um diagnóstico original da peculiar situação da arte contemporânea em um país periférico. Afastando-se de leituras marxistas mais ortodoxas, o texto faz uso da dialética materialista de modo inusitado, aproximando-a da *dialética negativa* de Adorno⁸, pensada em termos de contradições constantes seja no conceito ou na realidade. Nesse sentido, o mercado e a produção de arte na sociedade de consumo constituem um único par dialético inevitável, responsável por engendrar a tensão necessária para as transformações na própria linguagem de arte. De modo semelhante,

Martha Telles e

Fernanda Torres

A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970.

4. Entrevista concedida por Carlos Zilio às autoras.

5. Cf. BRITO, Ronaldo. *Malasartes*: um depoimento pessoal. In: LIMA, Sueli (org.). **Experiência crítica**, Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 95.

6. Ibidem.

7. ZILIO, Carlos; RESENDE, José; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltercio. O boom, o pós-boom e o dis-boom. In: **Jornal Opinião**, p. 25-28, 3 set. 1976.

8. ADORNO, T. **Dialéctica negativa**. Madri: Ed. Taurus, 1984, p. 148.

essa nova condição colocada pela lógica econômica dos mercados financeiros diminuiu as distâncias entre o momento de produção e a institucionalização na arte.

De fato, não havia (assim como não há) mais distância entre essas instâncias: elas acontecem juntas e indissociáveis. O mercado surge então como o mais onipresente e poderoso agente do sistema das artes. Nessa nova condição os autores identificam o que chamarão de *primeira contradição* insuperável para o processo de produção. O mesmo mercado de arte que operava sua imediata institucionalização era igualmente responsável pela neutralização de suas potencialidades simbólicas e críticas. Dessa nova condição resultaria, por exemplo, o cinismo da Pop Art.

Mas entre nós algo mais se acresceria: o funcionamento singular e “arcaico” de um mercado de arte periférico. Ao contrário dos mercados centrais, onde o processo de institucionalização era o resultado de sua inscrição histórica decorrente do confronto produção/mercado, da capacidade de apostar em produções futuras, no Brasil, com raríssimas exceções, o cálculo imediatista e conservador do incipiente mercado local era o de comercializar trabalhos já consagrados como os de Portinari e Di Cavalcanti. Assim, o mercado brasileiro se limitaria a apropriar-se – quando o fazia – do trabalho de arte, compreendido mais como símbolo de status social do que como bem de efetivo valor cultural. Como observou Cildo Meireles na década de 1970, para se ter acesso a obras do Concretismo e Neoconcretismo era necessário ir à casa dos próprios artistas⁹. Essas produções decisivas do nosso modernismo, não haviam sido institucionalizadas pelo mercado ou pelos museus como acervos permanentes. Continuavam (e ainda continuam) praticamente desconhecidas de um público mais amplo.

9. Depoimento concedido por Cildo Meireles às autoras.

Entretanto com o *boom* e a euforia do “milagre econômico” na década de 1970 e seu excedente de capital, um novo mercado de arte surge, alheio aos mecanismos de funcionamento do sistema de arte bem como à recente realidade da indústria cultural já presente entre nós. Para os artistas comprometidos com as novas questões conceituais colocadas à arte, a ausência da tensão com o mercado configurava um obstáculo ao posicionamento crítico e aos modos de operação próprios da então chamada *arte contemporânea*. É interessante observar que a despeito dos sintomas das ansiedades e dúvidas desses artistas e críticos – notáveis em formulações como as seguintes: “Como evitar a posição

A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970.

‘marginal cúmplice’ que a instituição lhe confere estruturalmente? Estaria a produção contemporânea brasileira condenada a dar murros em ponta de uma faca ausente? A investir em moinhos imaginários?”¹⁰ —, o diagnóstico da “precariedade” do sistema de arte local não é percebido como inviabilizador da produção. Diferentemente, seria mesmo na distância entre produção e mercado que estariam os espaços possíveis de *intervenção*, a partir do uso de estratégias precisas de políticas das artes. Como escreve Brito:

O primeiro movimento dessa estratégia seria, ao meu ver, uma luta no sentido de maior independência do circuito em relação ao mercado e, mais especificidade em relação à ideologia do mercado. Não se trata, de abolir-la (algo impossível no regime capitalista) mas restringir a sua penetração, multiplicando discursos críticos paralelos ao seu¹¹.

Aquilo que era a *falta* do sistema — como a não estratificação das instituições, a ausência da relação produção/mercado e o resto da mentalidade elitista nos agentes do circuito — afigurava-se então como uma oportunidade. Mas, para isso, ressaltavam os autores, era urgente uma *intervenção* estratégica e crítica no sistema de arte local. As transformações aconteceriam pela interferência no eixo *linguagens-leituras*. A produção de leituras desses artistas emergentes, mas acima de tudo da formulação de uma história crítica da arte brasileira, era precisamente o espaço vazio a ser ocupado, “dialetrizado” para usar um termo da época.

Ainda no esforço de construção de um diagnóstico do funcionamento do circuito de arte local, esses artistas e críticos investigam o papel do sistema das artes na construção da dimensão pública das artes visuais procurando analisar suas peculiaridades locais. Quais as dificuldades estruturais encontradas por nossas obras para se tornarem públicas no Brasil? Como transformar esse quadro de modo a fazer com que as obras participem de modo efetivo da trama cultural brasileira, possibilitando assim que seus valores se infiltrem na produção posterior, instintiva ou inconscientemente? Ao pensarmos o sentido de “público” na arte, faz-se necessário especificar que tal ideia evoca todo o campo laicizado da cultura artística constituída que herdamos do Iluminismo.

O projeto da modernidade formulado no século XVIII por fi-

10. ZILIO, Carlos et al. Op. cit. 192.

11. BRITO, Ronaldo. Análise do Circuito. In: **Revista Malasartes**, n. 1, set/out/nov. 1975, p. 5.

lósofos iluministas propõe o desenvolvimento de uma ciência objetiva, uma moralidade e leis universais, e uma arte autônoma segundo suas lógicas internas. Os pressupostos da estética iluminista e romântica acabaram por definir, para a estética moderna, um campo autônomo de experiência. Em meados do século XIX, o surgimento de um novo campo social possibilita à arte emancipar-se das relações canônicas ou acadêmicas constituindo uma esfera autônoma, com suas leis e modos de funcionamento próprios. Esfera esta que se destacava, pela primeira vez, de maneira autônoma da vida social, projetando-se no espaço público. Em meio ao contexto cultural da modernidade, a dimensão pública da arte passa a constituir uma questão para a história da arte quando se estabelecem as polaridades entre público e privado.

O estabelecimento dessas duas esferas possibilitou que à arte moderna fosse atribuída uma definição e uma normatização bastante precisas por meio de uma série de mediadores sociais tais como a instituição de arte e, nesta compreendida o mercado, as galerias, os museus e o público. Entre esses dois polos, a arte se veria pressionada pelas exigências de uma subjetividade autorreflexiva e, ao mesmo tempo, pela necessidade de intervir nesta que poderia se chamar de uma nova dimensão pública do trabalho de arte. A arte, a partir da *pop* e da *minimal*, adquire uma dimensão pública nunca antes vista. A partir dos anos 1960 é possível perceber um alargamento da esfera pública da arte, de modo a recobrir e transformar o que tradicionalmente se compreendia como esfera privada da arte. Nesse sentido, a *pop* americana foi decisiva quando, ao transportar para dentro do mundo da arte muitos recursos publicitários da indústria cultural, acabou por embaralhar a jurisdição dessas duas esferas. Na contemporaneidade ao se pensar em espaço público da arte, estamos nos referindo a esse espaço relativamente autônomo da produção cultural, em que a arte se estabelece socialmente. O significado de esfera pública da arte encontra-se indissociável do sistema da cultura, com suas instituições, assim como de critérios capazes de instituir a produção, convertendo-a em instâncias de projeção pública e social do trabalho de arte¹².

Cabe lembrar que certa dimensão pública das artes plásticas não era inédita entre nós. A produção crítica estabelecida por Mário Pedrosa e Ferreira Gullar era um exemplo da especificidade da inscrição da arte moderna no nosso campo social. Na ausência da efetiva prática da disciplina História da Arte nas universidades e de um corpo crítico mais

12. Cf. SALZSTEIN, Sônia.
Uma dinâmica da arte
brasileira: modernidade,
instituições, instância pública.
In: **Arte contemporânea
brasileira: texturas, dicções,
ficções, estratégias**. Rio de
Janeiro: Editora Marca d'Água,
2001, p. 382.

Martha Telles e**Fernanda Torres**

A relação entre crítica e
produção na formação de um
pensamento contemporâneo de
arte no Brasil na década de 1970.

rigoroso, essa produção crítica preenche um vazio reflexivo, disseminando debates por vários veículos como jornais, revistas e apresentação de exposições. Entretanto, a despeito das produções concretistas e neoconcretistas estarem presentes nos mais importantes jornais do país, elas não haviam alcançado uma dimensão pública, mesmo vinte anos após o seu aparecimento. Sobre a dimensão pública na arte modernista, é importante observar a estreita relação entre o projeto *nacional desenvolvimentista* – encampado pelo Estado, oligarquias locais e grupos estrangeiros – e as alianças com os centros produtores de cultura e conhecimento encarregados de produzir uma imagem coerente do processo de modernização do país.

Nesse sentido, a estreita relação estabelecida entre esses agentes e o Estado, dos anos 1950 a meados dos anos 1960, teria sido fundamental para conferir alguma dimensão pública para a arte. Essa é a hipótese levantada pela historiadora da arquitetura Sophia Telles, parte ativa nos debates sobre a dimensão pública da arte no grupo em torno da revista *Malasartes*. Em seu depoimento, ao falar sobre o círculo em torno de Mário Pedrosa, em particular o grupo do Sphan, ela dirá: “a relação seria assim tautológica: decisões e práticas seriam públicas porque o governo é público”¹³. Esse imbricamento da produção artística com o Estado aponta para o caráter específico e heterodoxo de nossa modernização e do processo de constituição de um campo social da arte relativamente autônomo entre nós.

Em 1970, o país, ainda sob a batuta da modernização conservadora dos militares, já contava 70% de sua população nas cidades, vivia a expansão das universidades e uma inédita classe média consumidora de bens da indústria cultural, mais sofisticada e exigente, criava um novo quadro de consumo de arte e cultura. Estabeleceu-se assim um espaço possível para que as peças da relação das artes visuais e sua inscrição na cultura fossem revistas ou, pelo menos, questionadas. Não por outro motivo, nos diagnósticos e propostas de ações políticas elaboradas pelo grupo em torno da *Malasartes*, a história da arte era uma das instâncias mais diretamente implicadas na *precariedade* do circuito de arte local e em sua crônica incapacidade de inscrever as artes visuais como bens públicos. Sua ausência, como aquela que define juízos de valor mais rigorosos, abria brechas para todo tipo de manipulação, oportunismo e mesmo ignorância das outras instâncias, como o mercado de arte e mesmo o público. No diagnóstico desses autores, o desinteresse pela

13. Depoimento concedido por Sophia Telles às autoras.

construção de narrativas históricas era estrutural e relacionada às dificuldades de construção do campo da cultura entre nós. A precariedade do campo da superestrutura seria responsável por integrar de modo estéril o patrimônio ideológico sendo, assim, incapaz de indiciar aspectos históricos e questões em curso nessa sociedade. Desse modo, não fazia circular valores sociais capazes de criar necessidades reais para a construção de uma efetiva história da arte. Nas palavras dos autores:

A superlegitimação simbólica do poder não consegue encontrar, nos países de capitalismo periférico, canais efetivos pelos quais se perpetuar. Parece não haver alternativa senão a de se legitimar na própria prática, no terreno informal do empírico, de modo desorganizado e selvagem. A história da arte seria nesse sentido uma sofisticação aberrante, apesar do capital empatado no “negócio” há alguns anos¹⁴.

14. ZILIO, Carlos et al. Op. cit., p.188.

Ainda sobre a *frente ampla* formada por críticos e artistas em torno da *Malasartes*, conflitos e divergências quanto ao *modo de ser público* da arte estiveram presentes na revista e em alguma medida, foram responsáveis por sua breve existência. Uma das divergências foi a liderada por Carlos Vergara, responsável pela proposta de lançar a *Malasartes* em nível nacional, com a chancela das Organizações Globo. Mais preocupado com uma visibilidade literal dos trabalhos em detrimento da busca por efetiva inscrição cultural, o artista propõe uma divulgação em que o caráter midiático parece guardar algo daquilo que Antonio Dias denominou em seu depoimento como “estratégia pop”, empregada pelos artistas da Nova Figuração nos anos 1960¹⁵. Em suma, essa estratégia visava menos a presença efetiva dos trabalhos na materialidade cultural do país do que a veiculação das imagens dos próprios artistas nas páginas da revista *O Cruzeiro*.

15. Para o debate sobre a dimensão pública da arte na produção da Nova Figuração, ver: DUARTE, Paulo Sérgio.

Anos 60: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

Em posição contrária, artistas como Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Tunga, José Resende, Carlos Zilio e o crítico Ronaldo Brito entendiam que a radicalidade e eficácia das *intervenções* críticas das artes visuais, em sua nova relação com a indústria de entretenimento e a comunicação de massa, residiria em manter a especificidade da publicação e de sua linguagem de arte. Como deixou entrever Cildo Meireles em seu depoimento, a *Malasartes* era um espaço construído em uma situação de exceção, visando estabelecer um contexto positivo para que uma produção negativa pudesse estabelecer uma discussão crítica so-

bre o objeto de arte¹⁶. Nesse sentido, o trabalho *Leitura Silenciosa* de Waltercio Caldas pode ser entendido como a experiência mais radical da revista. Antes de tudo, trata-se de um trabalho de arte atuando em uma publicação de comunicação de massa. Não é uma reprodução de trabalho como as obras dos artistas editores Cildo Meireles, Carlos Zilio e artistas convidados, como Tunga, Artur Barrio, Lygia Pape. É um trabalho pensado para as duas páginas da revista de modo a construir uma espécie de experiência centrífuga na qual o leitor/espectador seria capaz de tangenciar os limites do vazio.

Não deixa de ser significativo o fato de *Leitura Silenciosa* ser a primeira imagem de trabalho depois dos dois primeiros textos – sendo o artigo inaugural justamente “Análise do Circuito” no qual Brito identifica e estabelece brechas nas quais, e a partir das quais, as ações políticas, *intervenções*, poderiam operar, tal como ocorre em *Leituras Silenciosas*. De outro modo, essa disposição indicava ainda a operação comum entre aqueles artistas: submeter a arte a tensões negativas. Ao falar sobre a importância da *Malasartes* em sua trajetória, Tunga relembra que toda aquela urgência de fazer a produção existir encontrava um diálogo com a negatividade do Dadaísmo, sendo importante mesmo para a elaboração de seu conceito de *instauração*. O termo é usado pelo artista em detrimento do conceito de performance ou de instalação, para enfatizar o caráter inaugural de determinada obra, a qual passa a existir somente a partir daquele ato:

Essa minha noção de *instauração* talvez seja herdeira desse procedimento [*intervenções*], dessa urgência. Então, você fazer existir é mais importante que qualquer outra coisa, do que fazer exposição, uma vez que a coisa é o que é, jamais vai deixar de ser. Lendo um pouco a filosofia grega, a gente se lembra disso. Acho que essa atitude em relação à produção artística é uma herança a ser investigada nesse momento. Acho coincidente, apesar de certa diferença, por exemplo, com o Dadaísmo, onde existe uma atitude política, uma *intervenção* social frente a uma burguesia que é extremamente presente.¹⁷

É importante observar que nesse *contexto produtivo* surgem as primeiras formulações sobre o conceito de arte contemporânea, como a realizada pelo crítico Ronaldo Brito em parceria com o artista Waltercio Caldas e publicada no livro *Aparelhos*. Escrita para os trabalhos de

16. Cf. Depoimento concedido por Cildo Meireles às autoras.

17. Depoimento de Tunga concedido às autoras.

Waltercio, a singularidade dessa definição residia no fato de ela abranger boa parte dos trabalhos da produção emergente naquele momento.

O trabalho está preso aos limites da arte, a sua exigência é de ali situar-se nos extremos máximos. Mais do que consciência, o trabalho tem a obsessão dos limites. Respira essa tensão e extrai força dessa ambiguidade. O que é arte e o que não é, quando é e quando deixa de ser, como pode sê-lo e como pode não sê-lo e como não sê-lo, são essas as questões. (...) Digamos que seja uma espécie de dispositivo perverso. O seu olho, o seu cálculo consistiram precisamente em detectar os graus de ambiguidade e inadequação do objeto de arte mais, do conceito de arte, mais ainda, da instituição de arte. Tudo isso, é claro, sendo um trabalho de arte (...) Trata-se, obviamente, de uma operação analítica: desconstrução do solo e das paredes da arte (objeto, conceito, circuito). O prazer do trabalho, o seu *thrill*, só aparece quando a arte fica em estado de suspensão, quando a arte é posta em parênteses.¹⁸

18. BRITO, Ronaldo.
Aparelhos. Rio de Janeiro:
GBM, 1979.

Nessa definição de arte chamamos atenção para a presença de dois elementos específicos do solo local sobre o qual essa nova produção se constituía: a problemática envolvendo o sistema de arte e a qualificação dos trabalhos pela sua negatividade. Esta última viria a ser mais claramente explicitada em “O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo” (1980), escrito anos mais tarde por Ronaldo Brito. Neste ensaio, o cálculo da arte contemporânea é descrito por sua complexa manobra, o “esforço paradoxal para capitalizar o negativo”¹⁹.

19. Idem. O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo. In: LIMA, Sueli (org.). Op. cit., p. 86.

Nesse ponto, valeria a pena atentar para o quanto tais *diagnósticos/intervenções* no circuito das artes visuais e a ideia de uma produção empenhada em “capitalizar o negativo” dialogavam com um conjunto de noções responsáveis por nosso processo de modernidade. Caracterizada pela progressividade, positivismo e utopia, nossa modernidade inseria-se em larga medida no projeto político-econômico do *nacional-desenvolvimentismo*²⁰. O projeto visava à superação do “atraso” do país, definido como subdesenvolvimento, em direção ao progresso do moderno. Nessa perspectiva, ao combater as diversas formas de “arcaísmos”, criavam-se as condições para a emergência de uma nação no seu sentido verdadeiro. Em tal contexto, desenvolve-se o debate de uma arte nacional em busca de esquemas de representação capazes de abarcar nossa verdadeira essência e características.

20. NOBRE, Marcos. Da “formação” às “redes”: filosofia e cultura depois da modernização. In: **Cadernos de Filosofia Alemã**, jan.-jun., 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/viewFile/64852/67468>>. Acesso em: 19 fev. 2017.

O projeto de modernização do país, alavancado pelo Estado, con-

seguuiu angariar importantes alianças com o campo das artes e da cultura. A estética de vanguarda construtiva na poesia, pintura e escultura, mesmo que tardia, atendeu plenamente o sentido positivo deste projeto até o golpe militar de 1964. Outro aspecto relevante era a hegemonia do pensamento marxista de diferentes correntes e abordagens que, em comum, apostava na superação do “atraso” e da dependência do país em relação aos países centrais do capitalismo pela via da revolução. Entendiam igualmente a arte como um poder de transformação social. Tal posição de caráter utópico e positivo do moderno era compartilhada por grande parte dos intelectuais brasileiros entre os quais Mario Pedrosa e Ferreira Gullar. Será justamente o caráter distópico e a inclusão do polo “negativo” nas análises/diagnósticos, assim como a formulação de novas estratégias de política das artes, as contribuições fundamentais desses artistas e críticos da década de 1970 para o debate das artes e da cultura do país.

Embora com lutas e conflitos de diferentes correntes de pensamento, muitas insubordinadas aos interesses políticos do Estado, o projeto político-econômico *nacional desenvolvimentista*, vigente entre os anos de 1930 e meados década de 1980, foi bem-sucedido em engajar artistas, intelectuais, acadêmicos na construção de diagnósticos e soluções para a superação das mazelas da nação. Souberam, sobretudo, tecer alianças com produtores e pensadores no campo simbólico a partir da qual foi possível construir uma imagem coesa para a modernização em curso do país.

De acordo com o pensador Marcos Nobre, em um primeiro momento, essas análises estruturavam-se sob as polaridades do “arcaico” versus “moderno” e terminaram por estabelecer o importante paradigma de *formação*. Desenvolvida por diferentes autores que estudavam as condições nacionais, pode-se entender a ideia de *formação* como processo de superação da condição arcaica e de dependência. Entretanto, o golpe militar de 1964 e o “milagre econômico” na década de 1970 colocaram em xeque as noções de progressividade e positividade desse projeto. Como era possível que a acelerada modernização fosse realizada por forças políticas autoritárias? No paradigma da *formação*, a “modernização” dos militares não era uma modernização autêntica. Era necessário abandonar as perspectivas por demais “positivas” e produzir um novo paradigma mais complexo e, sobretudo, permeado de negatividade que faltava aos modelos originais²¹. Na década de 1970,

as análises da cultura de Robert Schwarz e da economia de Francisco de Oliveira, pensadores ligados ao grupo do CEBRAP, seriam exemplos desse momento de autocrítica e reflexão quando o paradigma de *formação* se tornou hegemônico no país.

Em 1975, ano da primeira publicação da *Malasartes* e, onze anos depois do golpe militar de 1964, já era possível inferir a derrota dos projetos revolucionários de esquerda e a vitória do mercado diante da euforia consumista produzida pelo “milagre econômico”. No âmbito das artes visuais, tal cenário obrigava a uma revisão da ideologia e conceitos com as quais a arte moderna havia se orientado até então, conforme os autores no texto “O boom, pós-boom e dis-boom”:

21. De acordo com Marcos Nobre, em um primeiro momento, do paradigma de *formação* os diagnósticos “arcaico” e “moderno” eram antitéticos e o progresso da modernidade era viabilizador e saída do atraso. Um segundo momento de maior complexidade desse paradigma será identificado pelo autor em *Formação da Literatura Brasileira* (1957), de Antonio Candido, e *Formação Econômica do Brasil* (1959), Celso Furtado. Neles, o “arcaísmo” perde o protagonismo que passa a ser ocupado pelo progressivo estabelecimento, mesmo que parciais e incompletos das instituições locais, no caso de Antonio Candido o “sistema literário” e no caso de Furtado, o “mercado interno”.

22. ZILIO, Carlos et al. Op. cit., p. 196.

Desmistificada a noção ‘progressista’ do mercado e o processo “moderno” de institucionalização da arte, levanta-se a questão do significado dessa linguagem: considerar a arte moderna como vértice do desenvolvimento de toda a arte apenas confunde e elide o fato de que ele explicita um estágio preciso do capitalismo²².

Pelo menos para esse grupo, que girava em torno da revista *Malasartes*, nessa nova realidade do capitalismo de periferia, afigurava-se contraprodutivo a posição de demonização ou de outro modo de “indiferença” ao mercado, como fizeram muitos dos artistas ligados ao neoconcretismo que “conseguiram” produzir suas obras apesar de ignorados. Diferentemente, era preciso desmistificar as ideologias de progresso, nacionalismos e utopias envolvidos no processo modernista, entendendo-os como a verdade de um momento histórico preciso de nosso capitalismo periférico. Nesse sentido, as ações políticas da arte cujo objetivo era transformar diretamente a sociedade não eram mais pertinentes naquele novo cenário. Em substituição ao debate no eixo *arte/sociedade* os autores propõem o de *linguagem/leituras*, pois nele estaria o poder de corrosão e crítica, seu poder político.

Importa aqui notar o diálogo produtivo desses artistas e críticos com o paradigma de *formação* na medida em que constroem diagnósticos e traçam soluções para superação da condição de “precariedade” do circuito de arte local. Mas o fizeram em momento de novas exigências e realidade político-econômica. A ideia de “precário” e sua possível superação não é entendida como uma condição a ser vencida simplesmente, mas incorporada e dialetizada criticamente no próprio conceito de arte.

Nesse sentido, o termo “precariedade” ou “arcaico”, tão presente nos textos e documentos do grupo da *Malasartes*, significava não apenas as reais condições de inoperância do circuito de arte local, mas era uma das partes do polo dialético estruturador da ideia de modernidade. Ao tematizar e debater tal termo a geração de 1970 dialogava com o próprio conceito de modernidade desenvolvido no Brasil.

Não podemos ainda perder de vista o fato de o projeto *nacional desenvolvimentista* implicar a consolidação e as contradições de nossa recente e frágil experiência republicana a partir do qual herdamos o sentido de mundo público, político. Nossas instituições travavam e ainda travam luta diária para afirmar seu sentido público e democrático. Assim, não surpreende ter sido em um momento de crise de tal projeto durante o regime militar, que a problemática da dimensão pública da arte brasileira tenha alcançado centralidade nas discussões de arte.

Grupos e parcerias: posicionamento político no circuito de artes

Em diferentes localidades do país, ao longo da década de 70, assistimos à emergência de grupos de artistas e críticos que conformam posicionamentos políticos por meio de atuações eminentemente críticas ao circuito de arte. Funcionam como verdadeiras frentes de ação, ao traçar estratégias de *intervenção* de seus trabalhos, através de publicações e da atuação em instituições. Em São Paulo, o historiador da arte Walter Zanini e o artista Donato Ferrari atuam no MAC-USP reformulando critérios museológicos para receber as propostas contemporâneas de caráter processual. Ainda em São Paulo, os artistas e professores da FAAP e da Escola de Comunicação e Artes da USP, Julio Plaza e Regina Silveira, trabalham a questão das novas tecnologias, numa atualização do diálogo com os concretistas. Juntamente com Donato Ferrari, então professor na FAAP, Zanini, Plaza e Silveira criam o *Áster*, um centro de estudos de produção artística que durou de 1978 a 1981 do qual participavam como palestrantes Vilém Flusser e Décio Pignatari. Esse espaço de debate e reflexão gerou publicações sobre arte contemporânea como as revistas *Artéria* e *Corpo estranho*.

Em Porto Alegre, os jovens artistas Vera Chaves Barcellos, Clóvis Dariano, Mara Tavares, Telmo Lanes, Carlos Asp, Carlo Pasquetti formam o *Nervo Óptico*, grupo que se reúne para debater sobre linguagens artísticas individuais, o que acaba sintomaticamente englobando

o debate sobre a veiculação de trabalhos, a crítica do mercado emergente e das políticas culturais do Rio Grande do Sul. Em 1976, as ideias e propostas do grupo são reunidas em “Manifesto”, divulgadas na exposição “Atividades continuadas”, realizada no MARGS. Nele os artistas detectam o surgimento de um mercado que atuava desvinculado das outras instâncias do sistema de arte, apontando para as fragilidades deste. A ação desses artistas se fez sentir no debate de arte de Porto Alegre dos anos 1970, repercutindo na criação do coletivo de artistas Espaço N. O. (Centro Alternativo de Cultura Espaço N. O.) – organização de artistas que se contrapunha ao caráter mercadológico das galerias de arte.

No Rio de Janeiro, identificamos o grupo formado a partir das aulas de Anna Bella Geiger no MAM-Rio. Fernando Cocchiarale, Letícia Parente, Sonia Andrade, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff e Anna Bella privilegiam pesquisas em torno da imagem ao explorar meios como a fotografia, xerox, *mail art* e videoarte, desenvolvendo trabalho pioneiro no Brasil. Parte da produção desse grupo era veiculada na revista GAM (*Galeria de Arte Moderna*), que em 1976 ganha o subtítulo “Jornal mensal de artes plásticas” e passa a se dedicar à produção artística “experimental”. Em torno da noção de experimentalismo – tão vaga quanto recorrente na época –, segue a veiculação de discussões e propostas artísticas de um grande número de artistas, em treze números da revista, publicados ao longo de dois anos.

Nesse sentido, reconhecemos como produtivos os embates travados entre grupos capazes de definir posicionamentos mais consistentes em relação às políticas culturais. O que, por vezes, envolvia disputas por espaço institucional, capazes de gerar tensões e rivalidades, mais ou menos explícitas. Em seu depoimento, por exemplo, Ivens Machado nos conta, com humor, que devido à onipresença do grupo formado por Ronaldo Brito, Tunga, Waltércio Caldas e Carlos Zilio no circuito de artes carioca, ele e seus colegas se referiam ao grupo como “os quatro de Pequim”, em alusão à ditadura de Mao Tsé-Tung, líder da Revolução Chinesa. Como observa Ivens, “o grupo Anna Bella, na verdade, começa a ter as primeiras noções do que seria política de arte e o que seria se inserir dentro de um contexto, através exatamente desse exemplo dos ‘quatro de Pequim’”²³.

Na mesma revista GAM, encontramos obras de artistas como Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Alfredo Fontes, que seguem de Brasília

23. Depoimento concedido às autoras por Ivens Machado.

lia para o Rio de Janeiro no fim dos anos 1960. Eles formam um grupo que surge na cena brasileira como a primeira geração de estudantes da Universidade de Brasília, ao qual se reúne o carioca Luiz Alphonsus, e tem apoio de Frederico Moraes. Este crítico desempenhou importante papel na abertura de espaço institucional para a produção de arte contemporânea, apostando em uma crítica alternativa. Definida por ele como “nova crítica”, propunha revisão de métodos e das posições tradicionais dos agentes do sistema de arte, ao reivindicar a participação do crítico no processo de construção da obra, compreendendo a elaboração da crítica como um ato poético.

A revista *Malasartes*, como analisado anteriormente, reuniu artistas de diferentes grupos, como o de Cildo Meireles, ou de Carlos Vergara e Rubens Gerchman, cujos trabalhos ganharam visibilidade com a exposição “Nova Figuração”. Editada pelo letrista e poeta Bernardo Vilhena, pelo crítico Ronaldo Brito e pelos artistas Carlos Zilio, José Resende, Luiz Paulo Baravelli e Waltercio Caldas, a revista tinha como objetivo promover debates sobre a efetiva presença pública da arte entre nós.

Parcerias

Sabemos que as parcerias formadas entre artistas e críticos acompanham a trajetória moderna da arte, desde o Romantismo. Entre nós, as parcerias, mais ou menos duradouras, estabelecidas entre críticos e artistas nos anos 1970 até meados dos anos de 1980, apresentaram características singulares, com maior destaque, talvez, para aquelas estabelecidas no Rio de Janeiro. Desempenhando à primeira vista a tarefa de apoiar a emergência das linguagens artísticas em um meio de arte pouco receptivo, os textos e os livros realizados em parcerias resultaram em propostas de *intervenções* no campo da cultura. A elaboração a quatro mãos propiciou uma singular coesão entre o texto e imagens, raramente encontrada nas publicações de arte tradicionais, produziram construções visuais potencialmente mais contundentes, o que em última análise era estratégico para as propostas de *intervenções* críticas no circuito de arte. Por outro lado, tais parcerias contribuíram no processo de adensamento dos próprios trabalhos desses críticos e artistas dos anos 1970.

Dentre as parcerias destacamos a de Antônio Dias e Paulo Ser-

24. Depoimento de Paulo Sergio Duarte concedido às autoras.

25. Dentro da coleção “História do Olho”, dirigida pelo poeta João Moura Jr., pelos críticos Ronaldo Brito e Wilson Coutinho e por Tunga.

26. BRITO, Ronaldo. *Aparelhos*, op. cit.

27. Waltercio menciona em seu depoimento a nós que certos trabalhos analisados por Ronaldo Brito haviam sido produzidos dez anos antes da escrita do livro: “essas questões já estavam naqueles trabalhos há dez anos atrás; quer dizer, a forma crítica com que o trabalho se inseria dentro do meio-ambiente estava contida nos trabalhos”.

28. “Saber blefar”, texto escrito para exposição na Galeria Saramenha, em 1979.

gio Duarte, nascida na Itália do início dos anos 1970. À época, mais um curioso em relação à arte, Duarte se vê mobilizado a refletir de modo sistemático sobre arte contemporânea a partir do contato com o trabalho de Dias²⁴, iniciando assim sua trajetória como crítico de arte. Outros exemplos importantes são textos executados no próprio tempo do processo de produção da obra, como o livro *O mar a pele* (1977), que registra a execução artística e a elaboração crítica da *Vênus* de Tunga no formato gráfico do pequeno livro independente²⁵. Similar preocupação com o processo de produção dos trabalhos pode ser observada na parceria estabelecida entre Waltercio e Ronaldo Brito em *Aparelhos*²⁶. Em seu depoimento, o artista se refere ao texto do livro como “paralelo ao [seu] trabalho”: ele não iria simplesmente falar *sobre* o trabalho, mas falar *com* o trabalho. Assim, *esse tempo da escrita não é o tempo cronológico*²⁷, mas sim o tempo da experiência do crítico, que segue o movimento de constituição do trabalho.

Ainda em relação às parcerias no texto “Saber blefar” (1979), Fernando Cocchiarale compreende as intervenções gráficas de Ivens Machado em *Projeto Caderno* a partir de deslocamentos, tal qual acontece no circuito da arte. Fazendo referência a Michel Foucault, Cocchiarale começa por remeter às marcas profundas que os poderes e a manutenção da dominação deixam nos espaços concretos que constituem a sociedade. O espaço colocado – literalmente – em pauta pelos cadernos de Machado é aquele da arte, entendido em sua dimensão política. No horizonte do trabalho está a conquista da “*especificidade da linguagem da arte*”, escreve o crítico, o que significa “*garantir um determinado território de poder – território material e institucional*”²⁸.

Em registro distinto, cabe atentar para parcerias de artistas, como as estabelecidas entre Antônio Manuel e Hélio Oiticica nos anos 1960, ou entre Paulo Bruscky e Daniel Santiago, na década seguinte. Diversas são, enfim, as formas adotadas por parcerias entre artistas e críticos. Sem a intenção de esgotá-las, cabe reconhecer suas especificidades em nosso meio, seus pontos positivos e negativos. Iole de Freitas, por exemplo, que inicia sua trajetória artística fora do Brasil, ressalta em seu depoimento que a falta de profissionalização ou formação específica contribui para a vivacidade da discussão do processo de trabalho com críticos e com outros artistas – uma “coisa muito produtiva e diferente da Europa”. Enquanto na Europa o trabalho era mobilizado pelo dinamismo externo do sistema de arte, no Brasil ele acaba por depender

Martha Telles e**Fernanda Torres**

A relação entre crítica e

produção na formação de um

pensamento contemporâneo de

arte no Brasil na década de 1970.

em muito de uma dinâmica interna – de uma *ambiência de formação* informal que ganha entre nós preciosa densidade específica.

MAM-Rio e MAC-USP

O MAM-Rio nos anos 1960/1970 oscilava entre ter um problemático caráter institucional e ser um efetivo espaço público consagrado de obras. Fundado em maio de 1948, o MAM-Rio era lugar de encontro de artistas e intelectuais, na cinemateca ou no bar, nas salas de aula ou nas exposições. Na década de 1970 a instituição começa a ser mais sistematicamente questionada sobre o papel de um museu de arte moderna no circuito de arte contemporâneo. Em 1974, buscava-se articular uma política cultural para o museu por meio da criação da Comissão de Planejamento Cultural do Museu de Arte Moderna²⁹. Vale mencionar aqui o debate promovido por essa Comissão, em 25 de agosto de 1975, na cinemateca do MAM, sobre a “Função dos museus na cultura brasileira”. Naquelas discussões, Aracy Amaral reconhece que os museus de arte moderna latino-americanos, inclusive o de São Paulo, “sofrem todas as instabilidades econômicas dos países em que se localizam, permanecendo indefinida ou se revestindo de uma certa gratuidade a sua própria existência”³⁰. O artista Carlos Vergara, por sua vez, destaca, entre os impasses persistentes que prejudicaram o funcionamento da comissão cultural e reduziram sua eficácia:

(...) a própria realidade do nosso circuito de arte e a dificuldade que este tem de conceituar com rigor os problemas que se lhe apresentam. Estiveram em choque, ao longo da existência da comissão, não apenas ideias concernentes à atuação do MAM, mas também métodos de trabalho, perspectivas críticas, teorias, gostos e concepções diversas de política cultural³¹.

Entre 1975 e 1978, a Área Experimental do MAM-Rio, surgida no contexto da Comissão de Planejamento Cultural, representou conquista artística e política para as linguagens contemporâneas. A Área Experimental tornou-se importante espaço de exposição, caracterizando-se pela seleção dos trabalhos a partir do projeto apresentado pelo artista e menos pelo seu currículo. Palco de confronto direto entre o diretor Roberto Pontual e vários artistas em 1976³², polêmica que reuniu artistas, aprofundando questionamentos sobre a compreensão do “expe-

29. Responsável pela coordenação dos setores de cinema, biblioteca, artes visuais, sala corpo-som, instituto de desenho industrial, assim como da Área Experimental, a comissão inicia suas atividades com a participação do designer Karl Heinz Bergmiller, do curador Roberto Pontual, de Luís Carlos Avelar (representante da cinemateca), dos críticos de arte Olívio Tavares e Ronaldo Brito e do artista Sérgio Camargo. A comissão se reunia mensalmente (por vezes, mais de uma vez no mês), em sessões presididas pela diretora executiva do MAM, Heloísa Aleixo Lustosa, até pelo menos maio de 1976 (data da última ata de reunião encontrada nos arquivos do museu).

30. Apud PONTUAL, Roberto. O museu em questão. In: **Jornal do Brasil**, 30 ago, 1975, Caderno B, p. 10.

31. Idem. Nos arquivos do museu encontra-se texto mimeografado, sem assinatura e sem data, escrito por Ronaldo Brito, conforme determinado em reunião de 11 de agosto de 1975, para a mesa-redonda em questão, do qual foram retirados trechos apresentados por Vergara.

32. Cf. LOPES, Fernanda. **Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970**. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013.

33. ZANINI, Walter. **Jovem Arte Contemporânea – a nova Jac e seus critérios**. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, de 28 nov. a 12 dez. 1973.

34. Zanini organizou importantes retrospectivas de artistas brasileiros, implementou programas de exposição itinerante (MAC-Circulante) desde 1963, ano de fundação do museu, assim como trabalhou na aquisição de obras para completar as lacunas do acervo, como *Conceito espacial* (1965), do argentino Lucio Fontana, e *Homenagem ao quadrado* (1967), do alemão Josef Albers.

35. **Boletim informativo**, n. 181, de 14 set. 1972.

rimental”, sobre a recuperação da arte contemporânea e sobre o papel do museu de arte.

Como vimos, Walter Zanini desempenha papel decisivo no contexto paulista, ao propor discussões e decisões acerca do novo papel do museu de arte moderna. Sob sua direção, o MAC-USP passa por reformas empreendendo as mostras “Jovem Arte Contemporânea” e “Prospectiva 74” a partir de novos formatos, com a eliminação do júri e o “cumprimento de um processo de atividades em áreas determinadas do museu”³³. Zanini estabeleceu ações e programas nos quais deixava clara sua percepção da importância dos acervos, do papel das instituições museológicas como elaboradoras de juízo de valor e na construção de sua relação com o público³⁴. Entretanto, foi na década de 1970 que sua vivência institucional local e internacional lhe permitiu perceber as mudanças em curso do estatuto da arte e do artista; como escreve o historiador:

Deslocar a ênfase do objeto produzido para os processos de produção apresentando assim um largo confronto das iniciativas processuais de linguagem contemporânea com suas diferentes cargas informacionais, conteúdos semânticos e motivações interdisciplinares³⁵.

Consciente das transformações conceituais da arte e da internacionalização do circuito da arte, o historiador reconhece a esterilidade dos tradicionais salões de arte. Mas foi de fato a “Prospectiva 74”, mostra organizada por Zanini e Donato Ferrari, que constituiu um marco em nossa história da arte recente ao promover o intercâmbio entre artistas brasileiros e um expressivo número de artistas estrangeiros. Tal experiência foi viabilizada pelos novos meios empregados – fotografia, vídeo-arte ou *mail art* –, que produzem obras de dimensões reduzidas e de fácil deslocamento, iniciando um novo momento de internacionalização da arte. Mostras como a “Information”, em 1970, no MoMA, da qual participaram os brasileiros Cildo Meireles e Hélio Oiticica, indicavam o crescente caráter de institucionalização global da arte que viria a se estabelecer como prática nas décadas seguintes.

Ainda em São Paulo, a historiadora de arte Aracy Amaral tem importante atuação no MAC-USP e em instituições como a Pinacoteca e a Bienal de São Paulo, desempenhando papel decisivo na formação de mais de uma geração de pesquisadores em arte e de gestores em

organismos públicos³⁶. A clareza de suas diretrizes de política das artes, aliada ao desenvolvimento de programas de gestão museológica planejada com critérios definidos, inaugurou rara prática institucional na Pinacoteca cujos desdobramentos são sentidos até os dias atuais.

Anos 1980: consolidação e ocaso

Na década de 1980, esses críticos e artistas da década de 1970 realizam decisivas *intervenções* no sistema de arte local, conquistando importantes terrenos institucionais. A atuação de intelectuais e artistas na Funarte, órgão criado pelo regime militar, ligado ao MEC, mas com alguma autonomia de ação, constituiu um importante lance no projeto de mudanças dos aspectos identificados como “precários” do sistema de arte local, particularmente por sua capilaridade nacional. Com atuações institucionais de Paulo Sergio Duarte, Paulo Herkenhoff, Glória Ferreira e Fernando Cocchiarale, a Funarte publicou de modo sistematizado as primeiras monografias sobre artistas contemporâneos na “Coleção ABC” Arte Brasileira Contemporânea). Tais publicações, de caráter informativo e *formativo*, constituíram uma das primeiras *intervenções* de *linguagem/leituras*, contemporâneas visando alcançar um público mais amplo. Os experimentos editoriais da Funarte contemporânea desempenharam, ainda, papel singular na formação de artistas das gerações seguintes.

Em 1978, Paulo Sergio Duarte e Antonio Dias elaboram o Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC-UFPB) que representou um importante marco na região Nordeste, descentralizando as políticas culturais do eixo Rio-São Paulo. Igualmente importante foi o Espaço Arte Brasileira Contemporânea da Funarte realizado entre 1980 e 1984. Tal iniciativa reuniu importantes exposições de artes visuais, espetáculos de música instrumental e experimental, além de conferências e debates sobre arte e filosofia, arquitetura, música, literatura, teatro, cinema, sempre voltados para a questão das linguagens contemporâneas. O projeto envolvia cursos, edições de catálogos e pesquisas sobre “arte e instituição” e sobre a recente história da arte brasileira. Se tais publicações visavam um público mais específico, os debates sobre estética e arquitetura, realizados com filósofos e pensadores atuantes fora do campo das artes, buscavam disseminar no ambiente acadêmico universitário a discussão da arte.

36. Sônia Salzstein, Lisbeth Rebollo, Ana Maria Belluzzo e Ivo Mesquita, por exemplo, formam-se ao longo do tempo em que Amaral atuou como diretora da Pinacoteca, curadora da Bienal de São Paulo e diretora do MAC-USP.

No Rio de Janeiro, destacamos as ações realizadas pelo artista Carlos Zilio que concebeu e implantou o curso de Especialização em Arte e Arquitetura do Brasil da PUC-Rio, no departamento de História Social da Cultura, juntamente com a publicação da revista *Gávea*, pelo mesmo departamento. Reunindo especialistas em diferentes áreas desde a arte colonial brasileira à contemporânea, o artista desenvolve, em ambiente universitário, um trabalho de compreensão das artes visuais e arquitetura brasileiras. Tal projeto acadêmico estava afinado com sua preocupação em repensar o modernismo brasileiro, já presente em “A querela do Brasil”, publicado na revista *Malasartes* em 1976 e desenvolvido mais plenamente no livro *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira – a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*, publicado pela Funarte em 1982. Nas ações de política das artes de Carlos Zilio podemos destacar o sentido de continuidade, raro entre nós, já que as iniciativas se desdobraram em cursos de Mestrado e Doutorado na mesma instituição. Posteriormente, com o empreendimento já solidificado na PUC-Rio, e mais voltado para o campo das pesquisas de linguagens visuais, Zilio trabalha na criação da Pós-graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ.

Em São Paulo, no campo acadêmico, como desdobramento das ações políticas das artes do grupo em torno de Walter Zanini, é implantado em 1980 o primeiro Doutorado em Artes do país, na ECA-USP. Professores do curso, como Júlio Plaza e Regina Silveira, entre vários outros, convidavam regularmente artistas como professores-visitantes, dentre os quais Antoni Muntadas, Douglas Hall e Robert Kaputoff³⁷, dando continuidade ao caráter internacionalizante da instituição inaugurado por Zanini. Já no final dos anos 1980, começa a ser desenvolvido no Centro Cultural São Paulo um programa de caráter de formação e experimental, implementado pela crítica Sônia Salzstein, com objetivo de expor e debater a produção contemporânea, de modo a *inscrever* as artes visuais no âmbito cultural mais amplo da cidade de São Paulo.

37. PRADO, Gilberto. Breve relato da Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP. In: *ARS*, vol. 7, n. 13, São Paulo, jan.-jun. 2009.

No início dos anos 1980, o crítico de arte Rodrigo Naves assume a edição do suplemento dominical de cultura da *Folha de S. Paulo*, o *Folhetim*, no qual contribui de modo singular para a mudança de seu rumo editorial. O jornal de circulação nacional apresentava em seu caderno de cultura o objetivo de debater as questões da cultura brasileira.

Martha Telles e**Fernanda Torres**

A relação entre crítica e
produção na formação de um
pensamento contemporâneo de
arte no Brasil na década de 1970.

Como editor, Naves aproveita a possibilidade para travar diálogo menos linear entre imagem e texto, de modo a contribuir, mesmo de uma maneira colateral³⁸, para garantir visibilidade aos trabalhos de artistas brasileiros. Para Naves, a dimensão gráfica desses jornais não constituía apenas um instrumento, “um condutor asséptico para as palavras”, mas deveria ter “uma significação, certa autonomia, numa espécie de reflexividade”³⁹.

Devemos lembrar que, naquele momento, Naves dialogava com as propostas e ideias de parte dos editores da revista *Malasartes*, tais como Ronaldo Brito, José Resende e Waltercio Caldas. Sua atuação no Folhetim, ou no próprio Projeto ABC, da Funarte, em que publica seus primeiros textos críticos, não pode assim ser dissociada da ligação com a política das artes de *intervenções* desenvolvidas por esse grupo. Ainda no campo das *publicações/intervenções*, o jornal cultural *O beijo* contou com a contribuição de José Resende, Waltercio Caldas, Ronaldo Brito, Paulo Venâncio e Rodrigo Naves, e mantinha um desdobramento mais amplo da discussão sobre arte contemporânea pelo próprio aspecto gráfico do jornal.

No ano de 1980, destacamos ainda a publicação do jornal de número único *A parte do fogo*, editado por Cildo Meireles, José Resende, João Moura Jr., Paulo Venâncio Filho, Paulo Sergio Duarte, Rodrigo Naves, Tunga e Waltercio Caldas, uma espécie de desdobramento da *Malasartes*. Diferencia-se entretanto deste projeto pelo maior esclarecimento da natureza das propostas de seus editores, a radicalização do conceito de *intervenção* em meios de comunicação de massa. Podendo ser lida como uma espécie de “manifesto estético”, *A parte do fogo* combinava complexos textos de diferentes naturezas num formato A-2 (fechado), que exigia esforço físico do leitor para folheá-lo. A difícil manipulação das páginas do jornal convocava a uma leitura ativa, oposta a uma fácil assimilação dos trabalhos. Assim, os textos que resultam de parcerias entre artistas e críticos, exploravam a irredutibilidade do texto à imagem. Tal procedimento estaria mesmo implícito no nome do periódico retirado do livro homônimo de Maurice Blanchot. O autor francês define “a parte do fogo” como o espaço do vazio, o espaço de ressignificação⁴⁰ incessante no qual cada imagem, cada palavra poderia fazer o mesmo percurso por vias diferentes, constituindo assim linguagens. Encontramos aqui novamente a formalização do conceito de arte cujo potencial de transgressão política e estética se encontra nos limites

38. Foi publicado inclusive um número especial, intitulado “O espaço e a dimensão do jornal”, em 15 de maio de 1983.

39. Depoimento dado por Rodrigo Naves às autoras.

da tensão com a negatividade.

Não deixa de ser sintomático que *A parte do fogo*, uma das realizações estéticas mais radicais dessa geração de artistas e críticos da década de 1970, sintetize a afirmação de suas propostas de arte e política e anuncie, ao mesmo tempo, a percepção do fim das condições de possibilidade do projeto no qual estavam inseridos. No editorial da publicação, os autores questionam com uma dose de ceticismo o “novo” momento de “redemocratização”, particularmente no que se refere à reconfiguração da esfera da arte. Afinal, “a desinteligência do circuito de arte será de fato combatida pela ação mais desinibida das chamadas ‘forças democráticas’?” Algo efetivamente mudará? “Ou prosseguirá o jogo, com outros nomes, outros rótulos, outros conteúdos, submetidos ao mesmo processo, às mesmas ideologias?”⁴¹

A percepção do editorial é de que as mudanças em curso, de redemocratização do país, instituída pelos últimos governos militares, bem como sua recepção pouco crítica pela sociedade brasileira indicavam o começo de momentos políticos e culturais mais complexos do que a euforia do momento poderia supor. De fato, as transformações não eram apenas internas. A reconfiguração do capitalismo internacional acelera o processo de internacionalização da arte iniciado na década de 1970. Nas artes, os artistas latino-americanos passam a ser objeto de interesse no circuito internacional. A trajetória profissional dos editores/artistas de *A parte do fogo*, como Cildo, Tunga e Waltercio, ganha mais espaço no Brasil e no exterior. Afora isso, deve-se ainda destacar a entrada em nossa cena artística de um novo agente: o curador, figura onipresente nos dias de hoje, que começa a ganhar destaque internacionalmente nos anos 1970 e pode ser identificada entre nós nas primeiras bienais dos anos 1980⁴².

Em 1984, ano do fim da ditadura militar, emerge uma produção artística cuja ênfase na pintura se dá em um novo momento cultural regido pela lógica do mercado e por forças midiáticas inéditas. Vale observar que o encerramento do Espaço ABC da Funarte se dá, sintomaticamente, no mesmo ano da mostra “Como vai você, Geração 80?” (1984). Enquanto na segunda metade dos anos 1960 a Nova Figuração se esforçava para conquistar publicidade na revista *O Cruzeiro*, vinte anos depois, seus colegas da Geração 80 “ganham” tal publicidade ao serem absorvidos por uma mídia que reduzia sua produção ao “prazer de pintar”. A questão da dimensão pública da arte, tão cara aos críticos da década

40. “Assim que a literatura coincide por um instante com nada, imediatamente ela é tudo, o tudo começa a existir”. BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2001, p. 292.

41. MEIRELES, Cildo; RESENDE, José; JR., João Moura; NAVES, Rodrigo; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltercio et al. *A parte do fogo*. In: **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Editora Marca d'Água, 2001, p. 200.

42. Sobre a emergência do conceito de curadoria, ligado à Bienal de São Paulo, ver: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970.

de 1970, passa a incorporar outros elementos de complexidade como a relação inédita da mídia com as artes visuais.

Importa ainda notar que o momento de maturidade das *intervenções* e ações políticas de arte coincide igualmente com a crise do projeto de país *nacional desenvolvimentista* e o início da transição para o que na década seguinte seria chamada de globalização. A crise e o inevitável ocaso desse projeto tornaram igualmente obsoleto o paradigma de *formação* com o surgimento e afirmação na década de 1990 de um novo modelo cultural internacionalizado, organizado pela *lógica de rede*⁴³. Tal lógica – que conecta pontos em qualquer lugar do planeta, sendo estes indivíduos, movimentos sociais, empresas ou Estados – estabelece uma prática cultural do *sem lugar*, difundindo a ideia de uma suposta obsolescência de centro e de periferia.

Nesse contexto, a ideia de construção de nação e de país, assim como a formulação de diagnósticos sobre a “precariedade” local, perde centralidade, reaparecendo de modo pontual. De modo semelhante, a ideia de *formação* envolvendo as especificidades locais no sentido de produzir mudanças estruturais, seja na economia, política ou cultura, perde igualmente sua centralidade no debate brasileiro. No que se refere às artes visuais, a partir dos anos de 1990, com o sistema de arte mais estruturado e profissional, o debate artístico brasileiro ganha novos agentes, mais complexidade, alinhando-se com as novas diretrizes globalizantes dos circuitos de arte dos países centrais.

43. Cf. NOBRE, Marcos. Op. cit.

Ao lado, Nuno Ramos,
Balada, 1995

Martha Telles é doutora em História Social da Cultura (PUC-Rio), tendo realizado estágio PDEE na CUNY (City University of New York). Tem experiência em história da arte contemporânea, história da arte brasileira e sistema de arte. Atua como pesquisadora e professora e curadora. Desde então, vem publicando artigos, ensaios, resenhas e livros.

Fernanda Torres é mestre e doutora em História Social da Cultura (PUC-Rio). Atua como professora (SENAI-CETIQT) e pesquisadora de arte (Multirio). Tem experiência em história da arte moderna e contemporânea, publica artigos em revistas universitárias e participou do Simpósio 'Global Pop' em 2013, na Tate Modern.

Artigo recebido em 01 de novembro de 2016.





Alexandre Rodrigues da Costa***Interrupções incessantes: o dilaceramento da forma em *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, *Tom, Tom, the Piper's son*, de Ken Jacobs, e *Patterns*, de Gerhard Richter.**

Ceaseless interruptions: the tear of the form in *Cent mille milliards de poèmes*, by Raymond Queneau, *Tom, Tom, the Piper's son*, by Ken Jacobs, and *Patterns*, by Gerhard Richter.

palavras-chave:

informe; interrupção; labirinto;
instabilidade

Nosso estudo tem como proposta analisar o informe, anticonceito formulado por Georges Bataille, aplicando-o às obras *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, *Tom, Tom, the Piper's son*, de Ken Jacobs, e *Patterns: divided, mirrored, repeated*, de Gerhard Richter. Essas obras se abrem, através de dilaceramentos, para a impossibilidade de lhes fixar limites, uma vez que elas geram excessos de significados, que têm como fundamento a instabilidade da forma.

keywords:

formless; interruption;
labyrinth; instability

Our study aims to analyze the formless, anti-concept formulated by Georges Bataille, applying it to works *Cent mille milliards de poèmes*, by Raymond Queneau, *Tom, Tom, the Piper's son*, by Ken Jacobs, and *Patterns: divided, mirrored, repeated*, by Gerhard Richter. These works are open through tears, to the inability to set limits, since they generate excesses of meanings, which are based on the instability of form.

* Universidade do Estado de
Minas Gerais [UEMG].

Ao se ter *Cent mille milliards de poèmes* (1961), de Raymond Queneau, em mãos, a primeira coisa que nos chama a atenção é a forma inusitada como o livro se apresenta. Percebemos que os dez sonetos, cada um impresso em uma página, têm todos os seus versos recortados em tiras horizontais. A página apresenta-se, assim, mutilada, de tal forma que, ao manuseá-la, os versos interagem entre si, pois, para qualquer movimento das tiras, cria-se uma leitura específica, única. Dessa maneira, o livro não possui apenas dez sonetos, mas dez sonetos cujos versos se combinam, uma vez que a sintaxe empregada por Raymond Queneau permite que um verso se ligue a outro por meio de seu recorte em tiras. Como se trata de 10 sonetos, os 14 versos de cada um se mesclam, de modo que temos 10^{14} possibilidades de poemas, ou seja, os cem trilhões que dão título ao livro. Essa é exatamente a proposta de Queneau, criar um texto baseado em princípios combinatórios:

É inspirado por um livro infantil intitulado *Têtes de Rechange*, tipo de jogo surrealista do gênero *Cadaivre exquis*, que eu projetei – e realizei – este pequeno livro que permite a todos compor livremente cem mil bilhões de sonetos, todos regulares e bem entendidos. Esta é, afinal, uma espécie de máquina para a produção de poemas, mas em quantidades limitadas; é verdade que esse número, embora limitado, forneça leituras por cerca de duzentos milhões anos (lendo vinte e quatro horas por dia).¹

Em seu processo de construção do poema, Raymond Queneau se ampara nos princípios que regiam o grupo OuLiPo, do qual fazia parte. O grupo surgiu em 1960, tendo como fundadores o matemático François Le Lionnais e o próprio Queneau. O objetivo do OuLiPo era trabalhar a literatura a partir de determinações matemáticas. De acordo com Marcel Bénabou e Jacques Roubaud, no artigo intitulado “Qu’est-ce que l’OuLiPo?” (O que é o OuLiPo?), o que define o grupo “é a literatura em quantidade ilimitada, potencialmente produzível até o fim dos tempos, em grande quantidade, infinitas para todos os usos”². Embora a palavra infinito encabece o discurso do OuLiPo, *Cent mille milliards de poèmes* não é um texto ilimitado, já que ele oferece um número fixo de leituras. A questão que ele nos coloca é a da própria impossibilidade de lidar com todas essas leituras, pois uma pessoa levaria, repetindo as palavras de Queneau, “200 milhões de anos (lendo 24 horas por dia)”. De certa maneira, ao utilizar a matemática como

1. QUENEAU, Raymond. **Cent mille milliards de poèmes**. Paris: Gallimard, 2012, p. 1.

2. BÉNABOU, Marcel; ROUBAUD, Jacques. **Qu’est-ce que l’Oulipo?** Disponível em: <<http://oulipo.net/fr/oulipiens/o>>. Acesso em: 16 out. 2015.

3. BATAILLE, Georges. **Œuvres complètes V**. Paris: Gallimard, 1973, p. 119.

4. BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 90.

5. HOLLIER, Denis. **Against architecture: the writings of Georges Bataille**. Massachusetts: The MIT Press, 1989, p. 59.

elemento articulador, o texto projeta seu próprio limite, uma vez que ninguém pode completá-lo – tendo-se em mente a duração de uma vida humana e o tempo que o texto demanda para sua leitura. É como se a matemática, sinônimo de razão, gerasse o seu oposto, a desrazão, aquilo que escapa ao sentido, em uma palavra, o *nonsense*.

Em seu livro *A experiência interior*, Georges Bataille escreve que “o *nonsense* é o resultado de cada sentido possível”³. No instante em que *Cent mille milliards de poèmes* se propõe ser um livro cuja leitura definitiva se dá por meio de todas as combinações de seus versos, ele se ajusta a esse significado que Bataille extrai do *nonsense*. Cada movimento das tiras horizontais, ao mesmo tempo que abre um novo poema, dispersa as leituras anteriores, através de uma proliferação de sentidos que se sustenta na ligação e ruptura que um verso possui com outro. O texto de Queneau existe virtualmente como cálculo que se desfaz à medida que a memória humana, individual, não pode reter e diferenciar todas as leituras possíveis dos cem trilhões de poemas. Além de ser um *memento mori*, *Cent mille milliards de poèmes* é um entre lugar, um labirinto construído com palavras, já que, conforme Bataille, “basta seguir, por pouco tempo, o rastro dos percursos repetidos das palavras para perceber, em uma espécie de visão, a construção labiríntica do ser”⁴. Nesse sentido, *Cent mille milliards de poèmes* é um texto que só pode existir como ato de leitura, que a todo momento é frustrado pela impossibilidade de alcançar o seu fim ou, retornando à imagem do labirinto, encontrar a saída. Sobre essa relação entre palavra e labirinto, estabelecida por Bataille, Denis Hollier comenta:

O labirinto é e não é o nosso fio de Ariadne: melhor, aqui, devemos pensar no fio de Ariadne como a própria construção do labirinto. Com todo o seu entrecruzar para frente e para trás, o fio acaba se tornando um verdadeiro nó górdio ou, se quiserem, uma camisa de Nessus, isto é, um pano que cobre o corpo somente aderindo a ele, de modo que roupas e nudez, em um mesmo lugar, são indiscerníveis. Devemos, portanto, pensar no fio de Ariadne e no labirinto como idênticos.⁵

A arquitetura do texto se constitui de fragmentos que, alternadamente, se unem e se soltam. Ele é ao mesmo tempo uma forma e uma a-forma, o que nos remeteria ao anticonceito informe, formulado por Bataille, no número 7 da revista *Documents*, editado em 1929. O verbete

informe pertence a uma seção da revista intitulada “dicionário crítico”. Quando se leem os artigos que a compõem, percebe-se que o “dicionário” se afasta bastante daquilo que o senso comum define como tal. Ele é incompleto, seus verbetes não seguem a ordem alfabética e, nele, a redundância muitas vezes ocorre, pois os textos são escritos por diferentes autores, o que dá margem para artigos terem um mesmo título, como é o caso de dois intitulados “Homem”, que aparecem em duas edições consecutivas. De acordo com Yve-Alain Bois, “o ‘dicionário’ de *Documents* continua a ser um dos mais eficazes atos de sabotagem de Bataille contra o mundo acadêmico e o espírito do sistema”⁶. Essa sabotagem é declarada por Bataille, em seu verbete sobre o informe, no instante que a taxonomia e os sistemas acadêmicos são questionados:

Um dicionário começa quando ele não mais fornece o significado das palavras, mas suas funções. Assim, o informe não é apenas um adjetivo que dá um significado, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que o informe designa é o incerto que se espalha por todos os lugares, como uma aranha ou um verme. De fato, para os acadêmicos serem felizes, o universo precisaria ganhar forma. Todos os filósofos não têm outro objetivo: a matéria deve servir como um casaco, um casaco matemático. Por outro lado, ao se afirmar que o universo se assemelha a nada, somente o informe é relevante para se dizer que o universo é algo como uma aranha ou cuspe.⁷

Em seu texto sobre o informe, Bataille não oferece uma definição precisa, em um sentido dicionarizado, do que venha a sê-lo. A existência do informe, antes de se fechar em um conceito, surge de maneira operacional, pois ele desorganiza os sistemas de conhecimento, ao possibilitar a desordem na taxonomia, nos modos de classificação. Assim como o labirinto, o informe desestabiliza também a noção de território, de limites que separam as coisas e as condicionam em padrões de semelhança. Por isso, as imagens da aranha, do verme e do cuspe servem tanto para afirmar que cada coisa tem a sua forma quanto para indicar que o informe rompe com as fronteiras entre os lugares e os seres. A ambivalência do informe é retomada, quando Bataille afirma que o universo se assemelhada a nada e, portanto, apenas ele, o informe, pode lhe assegurar sentido. Talvez, por isso, não seja tão absurdo que alguns leitores confundam o informe com a ausência de forma. No

6. BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless: a user's guide**. New York: Zone Books, 1999, p. 16.

7. BATAILLE, Georges. **Œuvres complètes I**. Paris: Gallimard, 1970, p. 217.

8. O cosmólogo russo Alexander Friedmann apresenta, em 1922, um modelo no qual o universo evoluiria a partir de um estado inicial de altíssima densidade, a singularidade. Em 1927, Georges Lemaître publica, em um periódico científico belga (*Annales de la Société Scientifique de Bruxelles*), um artigo escrito em francês, no qual apresenta um modelo de universo relativista, em expansão, e, em 1929, Edwin Hubble publica seu artigo "A relation between distance and radial velocity among extra-galactic nebulae", no qual trata do afastamento progressivo das galáxias em relação umas às outras.

9. O site é: <<http://www.growndodo.com/wordplay/ouliipo/10%5E14sonnets.html>>.

entanto, a afirmação de Bataille, de que o informe exige que cada coisa tenha a sua forma, se estabelece em igualdade com o universo que se assemelha a nada. O informe passa a ser o que, sem uma forma definida, se mantém como forma, ao se constituir em um conflito permanente entre a ordem e o caos, entre o figurativo e o abstrato. Essa relação não se resolve em uma síntese, ao contrário, ela permanece aberta e nos permite interpretar o informe como a justaposição da forma e da a-forma. Daí, talvez, a evocação ao universo que se assemelhada a nada, que se justifica pelas descobertas da astrofísica⁸, na época em que Bataille redigia seu texto, presta-se como imagem que carrega essa operação do informe, pois ele tem a sua própria forma, mas ao mesmo tempo se espalha, se expande, indefinidamente, como uma aranha ou um cuspe.

É possível perceber esse caráter informe do texto de Raymond Queneau, quando transposto para o domínio da internet. Em um endereço eletrônico⁹, que tem como proposta registrar as combinações do poema, basta que deslizemos o mouse sobre o texto virtual, para que seus versos automaticamente sejam alterados. A permanência do mouse sobre os versos faz com que o poema não tenha uma forma fixa, pois o que vemos são linhas borradas, provocadas pela alternância delas. Qualquer tentativa de apreensão do texto desaba, uma vez que, seja no livro ou na página da internet, o movimento de seus versos cria uma descontinuidade na leitura. A descontinuidade e a fragmentação da percepção não são exclusivas do texto de Raymond Queneau, uma vez que podem ser rastreadas em outros poemas dos séculos XIX e XX, como é o caso de *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, ou *Waste land*, de T. S. Eliot, nos quais a fragmentação se articula como elemento de construção dos textos. No entanto, para podemos encontrar algo um pouco mais parecido com a forma como Queneau propôs em sua obra, devemos recuar antes da primeira metade do século XIX. Em 1823, Jean-Pierre Brés inventou, na França, o *Myriorama*. A invenção logo foi copiada, pois, em 1824, o editor Samuel Leigh empregou o artista John Heavside Clark para criar um *Myriorama* destinado ao mercado inglês. Essa versão do *Myriorama* consiste em uma série de 16 cartões, que podem ser combinados de maneira a produzir 20.922.789.888 paisagens. Outras versões, com diferentes nomes (*Hypermyriorama*, *Polyorama*, *Natuorama*, *Panoramacopia*) e variações nos números de cartões, foram publicadas uma após a outra. No entanto, foi o próprio Jean-Pierre Brés, ao lançar seu *Componium pittoresque*, em 1825, quem alcan-

çou o maior número de combinações. Os 36 cartões que compõem o *Componium pittoresque* geram 371.993.326.789. 901.217.467.999. 448.150.352.000.000.000 paisagens distintas¹⁰. No entanto, não se pode negar que a contribuição de Clark foi fundamental para o aprimoramento do Myriorama, seja por ter eliminado as margens que limitavam as combinações, na primeira versão de Brés, seja porque tenha percebido como essa invenção dialogava com outras formas de divertimento, na sua época. De acordo com Ann Bermingham,

depois do primeiro *Myriorama* de paisagem inglesa, Clark lançou uma segunda série composta de paisagem italiana, que faz uma referência explícita aos clássicos antecedentes claudianos da fórmula pitoresca de Gilpin. Como o sufixo 'orama' sugere, Clark viu seu Myriorama como uma contraparte doméstica para aqueles divertimentos populares de paisagem em grande escala, o panorama e o diorama.¹¹

A transitoriedade da forma do *Myriorama* é da mesma ordem de *Cent mille milliards de poèmes*, ou seja, um sistema combinatório que permite ao leitor fazer seu próprio poema e ao espectador criar sua própria paisagem. O *Myriorama* antecipa aquilo que, conforme Jonathan Crary, será crucial no final do século XIX: “as maneiras pelas quais a atenção óptica pode dissolver e desorganizar o mundo, requerendo uma reconstrução fundamental por parte do artista”¹². Nesse sentido, não causa estranhamento algum que a fragmentação impere na concepção e formação das obras de artistas contemporâneos, já que, ao longo da modernidade, a dispersão da percepção do sujeito revela a impossibilidade de apreensão da realidade, em um movimento de troca e circulação, por sistemas permanentes e estáveis¹³.

O livro de Gerhard Richter, *Patterns: divided, mirrored, repeated* (2012), compactua, em certa medida, com *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, essa preferência pelo fragmento, pela possibilidade de decompor a obra por meio do cálculo. Em um breve texto introdutório, Gerhard Richter explica o processo de elaboração das imagens que compõem seu livro:

A imagem da pintura original é dividida verticalmente em 2, então 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256, 512, 1024, 2048, e 4096 tiras. Este processo (doze estágio de divisão) resulta em 8190 tiras, cada uma tem a altura da imagem original.

10. Sobre a história do Myriorama, ver: HYDE, Ralph. Myrioramas, endless landscapes: the story of a craze. In: **Print Quarterly**, Londres, vol. 21, n. 4, p. 403-421, dez. 2004.

11. BERMINGHAM, Ann. **Learning to draw: studies in the cultural history of a polite and useful art**. London: Paul Mellon Centre, 2000, p. 107-108.

12. CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 142.

13. Ibidem, p. 142.

14. RICHTER, Gerhard. **Patterns: divided, mirrored, repeated.** New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2012, p. 4.

15. CRARY, Jonathan. Op. cit., 2013, p. 112.

16. SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna: séculos XIX e XX.** São Paulo: Edusp, 1996, p. 301.

Em cada estágio de divisão, as tiras tornaram-se progressivamente mais finas (uma tira da 12ª divisão tem 0,08 mm). Infinitamente, mais divisões são possíveis, mas elas se tornariam visíveis apenas pela ampliação. Cada tira é então espelhada e repetida, o que resulta em padrões. O número de repetições aumenta em cada estágio de divisão, a fim de fazer padrões de tamanho consistente. Esta publicação apresenta 238 padrões selecionados.¹⁴

O controle exercido por Richter sobre sua pintura, *Abstraktes Bild CR724-4*, de 1990, ampara-se em um processo de fragmentação, pois só é possível “entrar”, materialmente, nela, por meio do dilaceramento. Se, nas telas de Manet, as possibilidades de compreensão da pintura passam pela separação entre os fatos figurativos e a matéria de que ela é composta, em proximidade com “um ponto de ruptura”¹⁵, a partir do qual o informe surgiria das ambiguidades de uma visão tão dispersa quanto íntegra, na pintura de Richter, esse conflito não existe, pois o que temos diante de nós é uma pintura não figurativa. A questão provocada pelo livro de Richter toca na reconfiguração de práticas inerentes à pintura abstrata, como a do recorte dos limites do quadro, a incompletude de elementos que, aí, se gesticulam e a matemática que rege as formas e ritmos como marcas materiais. Todas essas características foram pontuadas por Meyer Schapiro, em seu estudo da obra de Mondrian, como quando analisa a moldura em losango:

Somos levados a imaginar um espectador tão próximo do plano da grade que possa ver apenas um segmento incompleto de uma unidade retangular e o canto de uma segunda. O losango que o envolve pode ser comparado ao olho do espectador, que isola e emoldura um campo visual; ele também é composto de elementos retilíneos, com o objeto avistado, mas com eixos contrastantes. Esta obra de desenho puro sobre uma superfície plana, vazia de representação, não elimina a ilusão do espaço estendido além do plano da tela ou de seus limites, nem as ambiguidades de aparência e realidade. Tampouco suas características regulares e sua ordem rigidamente equilibrada excluem o aspecto de incompleto, casual e contingente.¹⁶

Embora, como observa Meyer Schapiro, não haja representação, nas telas de Mondrian, sua pintura aponta para o exterior delas, com a tendência de “completar as formas aparentes como se continuassem

num campo oculto ao redor e fossem segmentos de uma grade ilimitada”¹⁷. Isso contraria a premissa de André Bazin que, ao comparar o quadro pictórico com o fílmico, via a tela pintada como centrípeta, obrigando o espectador a voltar seus olhos sempre para o interior, para o espaço delimitado pela moldura, onde a representação acontece¹⁸. Para Jacques Aumont, essa é a prova de que mesmo, nas telas abstratas de Mondrian, “no máximo pode-se ‘prolongar’ a tela fazendo atuar, de modo bem intelectual, princípios de continuidade, de coerência, e quase de verossimilhança, que já são quase princípios ficcionais”¹⁹. A observação de Aumont entra em conflito com a de Schapiro, já que, para ele, não há como estender o espaço da tela em relação ao seu exterior, devido ao fato de não haver nada fora dela, “nenhuma estrutura espacial que seja pensável a partir da organização plástica da tela”²⁰. Nesse sentido, a pintura abstrata estaria nada mais que confirmando a categorização de Bazin, uma vez que toda encenação para fora da tela se condicionaria a partir dos elementos delimitados por ela. Schapiro, ao contrário de Aumont, tende a ver, no losango das telas de Mondrian, um recorte similar ao que o olho humano faz sobre a realidade, o que permitiria à pintura se configurar como uma interseção de uma grade ilimitada sobre a realidade.

Se a questão do interior da tela, de negar ou afirmar sua exterioridade, surge de forma tão categórica no discurso de Schapiro e Aumont, é porque a pintura abstrata abre margem para podermos pensá-la em termos de fragmento e expansão. Mesmo que não sejam as retas de Mondrian, a ideia de transbordamento para fora dos limites impostos pela tela parece ser uma constante nas obras com tendências abstratas, como nos últimos trabalhos de Turner ou nas pinturas de Pollock. Não por acaso que o título da obra de Richter, *Patterns*, evoca o “ciclo das ninfas”, de Monet, pelo seu caráter repetitivo, de expansão para além do recorte da pintura, típico dos padrões de papel de parede. Na elaboração de sua obra, Richter explica como se deu o início do processo: “Meu amigo comprou uma pintura, e ele me comprou uma boa reprodução, um pôster maravilhoso. E isso me atraiu. Comecei a brincar com um espelho. Eu dobrava e encolhia e dividia e espelhava e dividia. Foi como um presente que eu não projetei”²¹.

Esse processo de dissecação da própria pintura, a fim de criar outras obras, pode ser encontrado em outros trabalhos de Richter, como em *128 photographs of a picture*, de 1978, para o qual ele fo-

17. Ibidem, p. 302.

18. BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac & Naify, 2014, p. 207.

19. AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 121.

20. Ibidem.

21. LUSCOMBE, Belinda; RICHTER, Gerhard. **10 Questions for Gerhard Richter.** New York: D.A.P., 2012, s/p.

22. De acordo com Jonathan Crary: "Os fundamentos estruturais do caleidoscópio são bipolares, e, paradoxalmente, o efeito característico de dissolução resplandecente é produzido por uma simples configuração refletora binária: consiste em dois espelhos planos que se estendem por todo o comprimento do tubo, inclinados em um ângulo de sessenta graus ou em qualquer ângulo que seja um submúltiplo de quatro ângulos retos. A rotação desse formato simétrico e invariável gera a aparência de decomposição e proliferação".

In: CRARY, Jonathan.

Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 115.

23. BREWSTER, Sir David. **The Kaleidoscope: its history, theory and construction** (2nd edition). London: John Murray, 1858, p. 136.

tografou a superfície da sua pintura abstrata *Halifax*, em diferentes ângulos, distâncias e iluminação, compondo oito painéis emoldurados individualmente, cada um com 16 fotografias montadas sobre papelão. Tanto *128 photographs of a picture* quanto *Patterns* têm semelhanças, no que diz respeito ao uso da fragmentação como estratégia de combinação de partes de uma mesma obra e sua multiplicação em outras, como ocorre com *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau. Se pensarmos nos 10 sonetos de Queneau como um único texto, ele encontra equivalência com *Patterns*, com a diferença de que Gerhard Richter combinou partes de sua tela através do espelhamento e da repetição, ao isolar os fragmentos. O subtítulo de sua obra, quando traduzido, *dividido, espelhado, repetido*, permite que pensemos nessas ações como desdobramentos da fragmentação, pois é a partir dela que Richter opta por criar novas imagens. No entanto, em vez de criar uma tensão entre o espaço interno da pintura e o espaço exterior que a cerca, o pintor alemão busca uma reconfiguração da abstração na materialidade da própria obra. Ao dividir, espelhar e repetir, Richter permite que suas imagens proliferem, multipliquem-se, dispersando-se nos cortes que as isolam uma das outras. Quando abrimos o livro, temos uma seleção dos estágios desse processo, cujos padrões se estabelecem como repetição *ad infinitum*, o que o pintor, em sua nota introdutória, coloca como algo possível.

É necessário ressaltar que esse processo de decomposição e proliferação, que Richter realiza sobre sua pintura, guarda similaridades com o caleidoscópio, inventado por Sir David Brewster, em 1815. Assim como ocorre com o livro do artista alemão, as imagens criadas pelo caleidoscópio são produzidas por meio da fragmentação e do espelhamento, pois, a cada giro do mecanismo, uma nova imagem é gerada pelos pedaços coloridos de vidro fixados em uma das extremidades do tubo²². Para Brewster, o caleidoscópio se constitui em uma classe superior de máquinas, ao superar as habilidades humanas, pois "ele criará, em uma só hora, o que milhares de artistas não poderiam inventar no curso de um ano; e ao mesmo tempo que ele trabalha com tal rapidez nunca vista, também trabalha com uma beleza e precisão correspondentes"²³.

Embora, no caleidoscópio, não haja uma imagem íntegra a partir da qual outras imagens se originam, o princípio que ampara tanto essa invenção quanto a obra de Richter é a de uma produção em série e infinita de formas abstratas. Nesse sentido, o que Gerhard Richter faz com

a sua pintura abstrata, que serve de ponto de partida para *Patterns*, é reduzi-la a estilhaços semelhantes aos cacos de vidro que encontramos no interior do caleidoscópio. No entanto, Richter, ao levar as formas daí resultantes para o livro, imobiliza-as, evitando que elas se percam na sucessão de uma imagem a outra. O que o artista alemão faz, de certa maneira, é se apropriar da dinâmica industrial, na qual a produção de imagens se realiza infinitamente, ao “congelar” os momentos que lhe convém e imprimi-los na forma do livro.

O aprisionamento das imagens no livro não impede que elas se multipliquem, pois o recorte da página permite que, virtualmente, se desdobrem para além do lugar em que foram retidas. Como organismos que se reproduzem por cissiparidade, a proliferação de imagens, que Richter nos oferece com sua obra, abre-se para o informe, no instante em que elas não permitem ao espectador ter uma estrutura que possa se definir como fixa, mas que se desfaz, a partir do folhear das páginas, sempre em outras formas. *Patterns: divided, mirrored, repeated*, assim como *Cent mille milliards de poèmes*, é uma obra que aprisiona o olhar. Sua repetição e seu espelhamento criam estruturas espaciais que remetem ao labirinto, de maneira que “nunca se sabe se a pessoa está sendo expulsa ou sendo enclausurada, um espaço composto exclusivamente de aberturas, onde nunca se sabe se elas abrem para o interior ou o exterior, se elas são para sair ou entrar”²⁴. *Patterns* é um espaço de aberturas, onde o informe impede a saída, pois cada imagem tem sua forma única e indeterminada, no instante em que as imagens se dobras sobre si mesmas, ao se espelharem e se repetirem.

Em *Tom, Tom, the Piper's son*, 1969, de Ken Jacobs, observamos algo semelhante ao que fazem Raymond Queneau e Gerhard Richter em suas obras. Embora não haja um processo guiado pelo cálculo, Jacobs também usa a dissecação para criar seu filme, já que ele desmembra, recorta, amplia e encolhe *frames* do *Tom, Tom, the Piper's son* original, dirigido por G. W. “Billy” Bitzer, em 1905. Ao contrário de outros cineastas, que elaboram seus *found footages*, usando pedaços de filmes originais em novas formas, por meio de mesas de edição ou programas de computadores, Jacobs criou sua obra, ao refilmar o filme de Bitzer diretamente da tela. O filme de Jacobs se constitui, assim, de quatro partes, sendo a primeira o *Tom, Tom, the Piper's son* original (10 minutos); a segunda, a refilmagem do filme (90 minutos), na qual ocorrem as manipulações por parte do cineasta; a terceira, uma repetição

²⁴. HOLLIER, Denis. Op. cit., p. 61.

do filme original (10 minutos); e a quarta, um epílogo de 2 minutos, no qual é mostrado um *frame* ampliado do filme *Tom, Tom* piscando sobre a tela.

Teóricos do cinema, como Tom Gunning, têm chamado a atenção para o fato de que “este processo de quebrar a imagem filmica em seus elementos básicos possui ligação com as preocupações centrais da pintura modernista”²⁵, uma vez que Ken Jacobs começou sua carreira como pintor no período dominado pelo expressionismo abstrato e foi influenciado pelas ideias de seu professor, Hans Hoffman, que desempenhou um papel importante no desenvolvimento desse movimento. Embora, em *Tom, Tom, the Piper's son*, a ampliação da imagem ofereça, em alguns momentos, semelhanças com as pinturas do expressionismo abstrato, principalmente com a obra de Franz Kline, no que diz respeito à granulação, à textura pontilhista e ao achatamento, o que ocorre com o filme de Jacobs talvez tenha mais relação com o método do *cut-up*, proposto por William Burroughs, a partir dos trabalhos de Brion Gysin:

O método é simples. Aqui está uma maneira de fazê-lo. Pegue uma página. Como esta página. Agora corte do meio para baixo. Você tem quatro seções: 1 2 3 4... um dois três quatro. Agora reorganize as seções colocando a seção quatro com a seção um e a seção dois com a seção três. E você tem uma nova página. Às vezes ela diz a mesma coisa. Às vezes, algo muito diferente - (cortar discursos políticos é um exercício interessante) - em qualquer caso, você descobrirá que ela diz algo e algo bem definido.²⁶

É importante frisar, aqui, que Burroughs não limitou seu método apenas ao texto escrito, mas o levou até às artes visuais, como à pintura e ao cinema. Em 1966, ele escreveu, junto com Antony Balch, o roteiro do filme *Cut-up*, no qual também participava como ator. O processo que Jacobs emprega para a elaboração de seu filme segue algumas das sugestões e práticas colocadas por Burroughs, em seu texto e filme, principalmente, no que se refere à apropriação de material alheio, à fragmentação e à combinação de elementos de uma mesma obra. Evidentemente, o método de Burroughs já possui antecessores, como ele mesmo sugere, ao explicitar a técnica de Tristan Tzara de criar poemas sorteando palavras de um chapéu. Embora Burroughs enfatize mais o caráter experimental, imprevisível e espontâneo, a diferença básica entre o método do *cut-up* e o do Tzara está na premeditação, no cálculo,

25. GUNNING, Tom. “Films that tell time”: the paradoxes of the cinema of Ken Jacobs. In: **Films that tell time: a Ken Jacobs retrospective**. New York: American Museum of the Moving Image, October 20 – November 15, 1989, p. 9.

26. BURROUGHS, William S.; GYSIN, Brion. **The third mind**. New York: The Viking Press, 1978, s/p.

quando o escritor exemplifica de que forma o jornal deve ser cortado e as suas partes combinadas. Outro aspecto do *cut-up*, que Burroughs observa, é a construção pela colagem:

O método cut-up traz para escritores a colagem, que tem sido usada por pintores há cinquenta anos. E usada pelas filmadoras e câmeras fotográficas. Na verdade, todos os disparos de filmadoras e câmeras fotográficas são, pelo imprevisto do que pode acontecer, justaposições possíveis, *cut-ups*.²⁷

Em seu texto “Collage and poetry”, Marjorie Perloff concorda com Herta Wescher, ao dizer que “a colagem sempre envolve a transferência de materiais de um contexto para outro”²⁸. No entanto, é possível pensar a colagem de maneira mais ampla, se a concebermos como “a inclusão de várias representações em uma única imagem”²⁹. Nesse sentido, a colagem envolve a decomposição e a recomposição, que se tornam visíveis nas obras cubistas e futuristas, cujas imagens dos objetos eram fragmentadas para depois serem remontadas de novo. Em *Patterns*, Gerhard Richter utiliza-se da colagem a partir dessa concepção, uma vez que fragmenta e reúne as imagens resultantes. No filme de Jacobs, a colagem pode ser pensada muito mais como uma forma de apropriação, como sugerem os estudos que William Wees dedica ao *found footage*³⁰. Contudo, nas obras de Richter, Queeneau e Jacobs, o que predomina é a multiplicação, nas palavras de Jacques Aumont, “uma sucessão irregular de fixações e ausências, um olhar com eclipses”³¹, que o teórico francês desenvolve, ao comentar a abordagem cognitiva sobre imagens em série.

As imagens que tremeluzem, piscam, em *Tom, Tom*, revelam esse “olhar com eclipses” como uma subversão do conceito de cinema, uma vez que a imagem em movimento é questionada, no instante em que o cineasta imobiliza determinados *frames* do filme original, para ampliá-los ou controlar nosso olhar sobre eles, criando, entre intervalos e incertezas, recuperação e perda, imagens dentro da própria imagem. A descontinuidade provocada pela montagem não se limita apenas a essas estratégias, pois, em vários momentos, o cineasta cria deslocamentos verticais do filme, de modo que o que vemos são conjuntos borrados de listras em preto e branco, que, inesperadamente, ao pararem de se mover, deixam que uma ou outra imagem se torne

27. Ibidem.

28. PERLOFF, Marjorie. In: KELLY, Michael (ed.). **Encyclopedia of Aesthetics** (vol. 4). New York: Oxford University Press, 1998, p. 306.

29. AUMONT, Jacques. Op. cit., p. 98

30. Ver o livro: WEES, William C. **Recycled images: the art and politics of found footage films**. New York: Anthology Film Archives, 1993.

31. AUMONT, Jacques. Op. cit., p. 97.

visível, por frações de segundo. Nesses instantes de quase abstração, que se assemelham às ampliações finais das imagens que Gerhard Richter gera para seu livro, é como se ocorresse uma inversão dentro do próprio mecanismo do cinema. Aquilo que se define como reconhecível, a ilusão de movimento proporcionada pelos quadros que compõem a película, na cadência de 24 quadros por segundo, desintegra-se em borrões quando alçado à condição de matéria, objeto manipulado pelas mãos do artista. O filme é, assim, uma justaposição da interrupção e da continuidade, do abstrato e do figurativo, uma vez que eles coexistem, como decomposição e suspensão da imagem. Jacobs elabora seu *found footage* a partir da dissolução das fronteiras entre a imagem fotográfica e a imagem cinematográfica, em proximidade com os experimentos de Eadweard Muybridge, que, conforme Jonathan Crary:

(...) com sua segmentação modular das imagens, desmonta a possibilidade de uma sintaxe “verdadeira”, e suas apresentações compostas configuram um campo atomizado que um observador não pode recompor sem rupturas. Contudo, essa aparente falta de homogeneidade e segmentação é na verdade uma abertura para uma ordem abstrata de continuidade e circuitos ininterruptos.³²

32. CRARY, Jonathan. Op. cit., 2013, p. 151.

A análise de Crary sobre os experimentos de Muybridge pode também ser aplicada tanto ao filme de Jacobs quanto aos livros de Queneau e de Richter, pois neles percebemos não mais a existência de um espectador e leitor privilegiados, mas um observador cuja existência não condiciona mais os parâmetros de acesso à formação da obra. Não é à toa, portanto, que Raymond Queneau coloque como epígrafe de seu texto a seguinte frase de Alan Turing, “apenas uma máquina pode apreciar um soneto escrito por outra máquina”³³, que Gerhard Richter afirme que o processo de elaboração de suas imagens poderia durar infinitamente e que Ken Jacobs confirme e dissemine os aspectos alucinatórios de seu filme, apreciados pela contracultura dos anos 1960 e 70. Em todas essas obras, o controle que é exercido para elaborá-las, assim como para que “funcionem” perpetuamente, depois de prontas, exige “um sujeito atento instável”³⁴, ou seja, alguém cujo campo de atenção é disperso pelas formas que contempla, mas que insiste, mesmo assim, em se voltar para elas.

33. QUENEAU, Raymond. **Cent mille milliards de poèmes**. Paris: Gallimard, 2012, p. 3.

34. CRARY, Jonathan. Op. cit., 2013, p. 156.

Atenção e instabilidade servem, dessa forma, como acesso a uma lógica combinatória na qual as imagens individuais se convertem, ao mesmo tempo, em unidades autônomas e interdependentes. O suposto controle, que o leitor ou espectador tem sobre a obra, se dilui na desestruturação que ela sofre e oferece toda vez em que é manipulada. O informe surge, portanto, como um ato performativo, que deixa entrever estruturas instáveis, movediças, que solicitam a atenção e frustram as expectativas, revelam-se e obliteram-se continuamente. Nas obras dos três artistas que analisamos, ele se estabelece como conjunção e divergência, pois se move pelas interrupções e pelos fragmentos, ao estabelecer, distante de qualquer possibilidade de memória, a multiplicação de espaços reversíveis, a partir dos quais o olhar se inscreve em um processo cujo fim nunca pode ser alcançado.

Hans Bellmer, Estudo para
a *História do Olho*, de Geroge
Bataille. Fotografia, 1946

Alexandre Rodrigues da Costa é graduado em Letras (UFMG), mestre em Poéticas da Modernidade (UFMG) e doutor em Literatura Comparada (UFMG). Pós-doutorado em Literatura (UFMG) e professor de História da Arte, na Escola Guignard (UEMG), departamento de Disciplinas Teóricas e Psicopedagógicas.

Artigo recebido em 20 de
setembro de 2016.





Silviano Santiago***Os astros ditam o futuro. A história impõe o presente.
(Artaud vs. Cárdenas)**

The stars dictate the future. History imposes on the present.
(Artaud vs. Cárdenas)

palavras-chave:

Autoexílio de Luis Cardoza y Aragón no México; autoexílio de Antonin Artaud no México; viagens de artistas de vanguarda

Silviano Santiago trata do encontro de dois autoexilados na Cidade do México em 1936: o poeta e crítico de arte guatemalteco Luis Cardoza y Aragón e o poeta e dramaturgo francês Antonin Artaud. O autor discute como ambos valorizaram o papel da cultura nas transformações sociais e econômicas e de como se posicionaram no ambiente artístico e social mexicano.

keywords:

The self-exile of Luis Cardoza y Aragón in Mexico; the self-exile of Antonin Artaud in Mexico; journeys of avant-garde artists

The text is about the meeting of two self-exiled artists in Mexico City in 1936: the Guatemalan poet and art critic Cardoza y Aragón and the French poet and playwright Antonin Artaud. Silviano Santiago discusses how both valued the role of culture in social and economic transformations and how they positioned themselves in the Mexican artistic and social environment.

* Silviano Santiago é autor do romance *Viagem do México* (Rocco, 1995), que narra a viagem de Antonin Artaud àquele país no ano de 1936. O artigo foi apresentado na Stanford University, por ocasião de simpósio "Movements of the Avant-Garde", realizado em maio de 1997, e publicado com o título *Los astros dictan el futuro. La historia impone el presente* na revista Zama, em 2012.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.131504

Antonin Artaud e Eli Lotar, fotomontaem, 1929-1930. Na fotografia de Lotar vemos Roger Vitrac e Josette Lusson ao lado de Artaud (com o cachimbo na boca).

“O colegial lê o abecedário, e o astrólogo, o futuro contido nas estrelas. No primeiro exemplo, o ato de ler não se desdobra em seus dois componentes. O mesmo não ocorre no segundo caso, que torna manifestos os dois estratos da leitura: o astrólogo lê no céu a posição dos astros e lê ao mesmo tempo, nessa posição, o futuro ou o destino.”

Walter Benjamin, “A doutrina das semelhanças”

1. Dois estrangeiros no México

Em 1936, o poeta e crítico de arte guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, auto-exilado na Cidade do México, faz amizade com um outro autoexilado, o poeta e dramaturgo francês Antonin Artaud. É definitiva a imagem que guardou do viajante europeu durante a sua estada de quase um ano naquele país: “Antonin Artaud igual a ‘El desdichado’ de su hermano Nerval”. E carrega de tintas violentas o retrato do artista, parafraseando os célebres versos do soneto simbolista:

“El viudo, el inconsolado, príncipe de Aquitania de la torre abolida. El tenebroso, cuya sola estrella está muerta y cuyo laúd constelado lleva el sol negro de la melancolía”. Antes observara: “[Artaud] Vino a México en busca de su esperanza. Expulsado de todas partes, vivió desangrándose, vivió atrocemente, la cabeza en llamas, gran señor de la miseria.

Os dois artistas são irmãos no exílio. Depois de viver nas metrópoles europeias e viajar pelo mundo, o latino-americano voltará ao continente de origem para se instalar definitivamente, não na pátria, mas em país ao norte do seu. Desesperançado com a decadência por que passa o Velho Mundo, o europeu sai em busca de diálogo com os homens políticos mexicanos, e não com os artistas, para regenerar o Ocidente¹. Depois de tentativas frustradas, acaba por adotar um outro país europeu, a Irlanda, de onde sairá expulso definitivamente para a pátria e já nesta, para o hospício. Num misto de ironia pelas viagens dos artistas de vanguarda e de apatia pelos grandes e simbólicos gestos de boa-vontade supracontinentais que elas querem representar e deixam entrever, Cardoza dirá de Artaud e, indiretamente, de si mesmo: “Confundió, por desesperación, el Nuevo Continente con un nuevo contenido. Algo hay de ello, pero

1. Cf. ARTAUD, Antonin. “Lettre ouverte aux Gouverneurs des Etats du Mexique”. Artaud segue: “Pour moi la culture de l’Europe a fait faillite et j’estime que dans le développement sans frein de ses machines l’Europe a trahi la véritable culture; et moi, à mon tour, je me veux traître à la conception européenne du progrès.”

no bastava a su exigencia absoluta. También mucho de Europa se moría en nosotros”.

O novo continente não segreda novos conteúdos para o velho continente. Por sua vez, no coração e na mente dos vanguardistas europeus e latino-americanos, o velho continente agoniza. “Les tropiques sont moins exotiques que démodés”, dirá o antropólogo Lévi-Strauss depois de longa estada no Brasil dos anos 1930. Já o velho continente sobrevive como pode às sucessivas mortes anunciadas. O surrealista Philippe Soupault responde a um questionário sobre o papel da Europa na década de 1930, rezando uma prece à beira do túmulo:

Sou dos que não têm medo em afirmar que o espetáculo oferecido atualmente pela Europa é o de total decadência. Pelos meus escritos, palavras e gestos, tenho me esforçado por sinalizar a morte, aliás bastante vergonhosa, que toma conta dessa nossa península inútil. Deles também me sirvo agora para preparar um belo enterro para ela. A Europa agoniza suavemente, soluçando, babando, fanfarronando, amém...

Era preciso se desvencilhar não de um cadáver, mas de dois. O “melhor” da América Latina era uma cópia degradada da Europa. Em linguagem telegráfica, anunciando a grande decepção final que significará a premência da viagem de volta, Artaud associa a barbárie europeia ao seu cadáver no Novo Mundo: “Venu au Mexique fuir civilisation & culture Europe qui nous ramènent tous à la Barbarie et je trouve devant moi le cadavre de la civilisation et de la culture de l'Europe...” A Guatemala de Cardoza y Aragón é a metáfora das ditaduras que, na defesa do conservadorismo econômico e político, tomam conta das repúblicas, pequenas e grandes, da América Latina, ao mesmo tempo em que expulsam os oposicionistas para a Europa, quando não os matam. A França de Antonin Artaud é a metáfora do país que, entre as demais nações europeias, tenta rechaçar a tomada de poder pelos regimes totalitários. Ditadura aqui, totalitarismo lá. Cara de um, focinho do outro. Por isso, se na França se ergue o trampolim da Europa para o Novo Mundo, resta saber se o Novo Mundo poderá acolher os europeus, apresentando-lhes os caminhos mágicos que desbloqueariam o beco sem saída da civilização ocidental.

Os astros ditam o futuro.

A história impõe o presente.

[Artaud vs. Cárdenas]

No México dos anos 1930, o guatemalteco e o francês são exemplos vivos desse troca-troca trágico, esperançoso e nostálgico. Seria o México índio de Emiliano Zapata, agora sob as rédeas curtas do general Lázaro Cárdenas, seria o México revolucionário agora nas mãos burocratizadas do Partido Revolucionário Nacional (o futuro PRI), um lugar predestinado para os vanguardistas de todo colorido que saíam da Europa em busca da esperança de novos caminhos para o Ocidente moribundo? Seria o México o lugar de onde retirar, para nele reimplantar, uma ideia autóctone e não ocidental de cultura que, por sua vez, serviria como modelo político universal? Nesse lugar predestinado, velho país jovem, não seria o mais violento contrassenso encontrar vagando sem destino pelas ruas da capital um vanguardista europeu, entregue à própria sorte, um “desdichado”, sem a proteção da sua “buena dicha”? Não seria exemplo da mais doce ironia moderna que dois autoexilados, dois artistas “desdichados”, um europeu e o outro latino-americano, se encontrem, o primeiro nas drogas e o segundo na embriaguez?²

Irmãos no exílio e artistas de vanguarda, o guatemalteco europeizado e o francês mexicanizado tentam e querem atravessar, com a combustão da cultura, fronteiras nacionais e intercontinentais, aboli-las. Como norte, o enorme sonho de um mundo melhor inventado pela imaginação poética. Entregando-se a profundas reflexões políticas – inspiradas pelo “sonho”, diz Artaud; inspiradas pela não existência do sonho, mas pela presença do “sobrenatural”, diz Cardoza –, os dois supervalorizam o lugar e o papel da cultura na condução do destino do Homem, vale dizer da Vida, como mediadora na busca da Utopia socioeconômica.

Escreve Artaud, querendo domesticar e domiciliar as hipóteses civilizatórias do sonho: “Nous ne savons rien de la civilisation mexicaine. Belle occasion sans doute pour rêver hypothétiquement”³. Escreve Cardoza, afirmando o primado da Vida, negando o pragmatismo e assegurando o poder infinito das forças sobrenaturais: “No existe el sueño. Yo puedo afirmarlo porque nadie puede curarme de la vida. Nadie ni nada. Lo sobrenatural es mi mundo, el mundo del hombre y su sola razón. Y su sola alegría”. Mediando os dois *quereres*, outras palavras proféticas de Gérard de Nerval, agora tomadas de empréstimo à novela *Aurélia*, e que servem de epígrafe para a *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, de Cardoza y Aragón: “mais je n'ai jamais éprouvé

2. Para uma compreensão do papel da embriaguez no universo de Cardoza y Aragón, recomenda-se a leitura do seu extraordinário *Elogio de la Embriaguez* (1931).

3. Cf. ARTAUD, Antonin. “La culture éternelle du Mexique”: “Je connais presque tout ce qu’enseigne l’Histoire sur les diverses races du Mexique et j’avoue m’être permis de rêver en poète sur ce qu’elle n’enseigne pas. Entre les faits historiques connus et la vie réelle de l’âme mexicaine il y a une marge immense où l’imagination – et j’oserai même dire l’intuition personnelle – peut se donner libre cours”.

que le sommeil fût un repos. Après un engourdissement de quelques minutes, une vie nouvelle commence, affranchie des conditions du temps et de l'espace, et pareille sans doute à celle qui nous attend après la mort”.

Viajante contumaz, Cardoza y Aragón por duas vezes deixou o país natal. É primeiro levado a deixar a Guatemala em 1921, indo morar em sucessivas capitais europeias. O primeiro autoexílio europeu é consequência das perseguições políticas sofridas pelo pai – um advogado liberal que fazia oposição cerrada ao ditador Manuel Estrada Cabrera (1898-1920), “el señor Presidente” de Miguel Ángel Asturias. Alguns anos mais tarde, quando se implanta em seu país a ditadura de Jorge Ubico (1931-1944), renuncia ao posto que tinha no Consulado geral guatemalteco em Nova Iorque, entregando-se de novo a viagens por países europeus, até autoexilar-se definitivamente no México em fins de 1932. Pouco a pouco, ele se converterá “en el más mexicano de los extranjeros y el más extranjero de los mexicanos” (apud José Emilio Pacheco). Artaud estava certo quando detectava dois filões na cultura mexicana: “um que deseja assimilar a cultura e a civilização europeia, emprestando-lhe uma forma mexicana, e o outro que, prolongando a tradição secular, permanece obstinadamente rebelde a todo progresso”. O guatemalteco Cardoza se sente melhor na primeira corrente; Artaud situa a si próprio na segunda corrente: “pour mince que ce soit ce dernier courant, c’est en lui que se trouve toute la force du Mexique...”

A ambigüidade que reveste a definição dada a Cardoza y Aragón por José Emilio Pacheco – o mais estrangeiro dos mexicanos, o mais mexicano dos estrangeiros – significa também o recalque mexicano da *origem guatemalteca* e justifica ainda a sobrevivência econômica do autoexilado. Corpo no México, cabeça na Europa, corpo na Europa, cabeça no México, Cardoza quase nunca está de corpo presente na sua Guatemala. Talvez seja por isso que os amigos do grupo Contemporáneos assinalem, a favor dele, o temperamento também ambíguo, ou pelo menos duplo. Dele dirá Jorge Acuesta: “Por debajo de una apariencia pacífica, amable y benevolente, Cardoza y Aragón atiza un incendio en su alma. Su temperatura interior es el rojo blanco; su temperatura exterior es la del hielo”. Muitas vezes ambíguo, será por isso que Cardoza se adapta com cordialidade à nova era da institucionalização do PRN? A favor, ainda, de sua adaptação, o

fato de ter sido por duas vezes expulso do país de origem por ditaduras militares duradouras, que defendiam os direitos de propriedade da multinacional United Fruit. Cardoza y Aragón será bem recebido tanto pelos escritores neoconservadores do grupo Contemporâneos (em particular Salvador Novo e Xavier Villaurrutia), quanto pelos pintores simpatizantes do Partido Comunista, recentemente proscrito (em particular Rivera, Siqueiros e Orozco, sendo este o artista de sua preferência). Irmãos em letras, irmãos em armas, Cardoza ganha, no entanto, a sua vida no jornal governista *El Nacional*, onde também Artaud publicará as traduções dos seus poucos e minguados textos propriamente mexicanos.

2. A astrologia dita o futuro

O retrato nítido e preciso de homem “delgado, eléctrico y centelleante”, – pintado por Cardoza y Aragón, *d’après* “El Desdichado”, de Gérard de Nerval, – contrasta escandalosamente com o autorretrato otimista que Artaud esboça em carta datada do dia 7 de fevereiro do mesmo ano e endereçada ao doutor Allendy. Trata-se, possivelmente, da primeira carta que escreve já na capital mexicana. Tracemos os antecedentes desta carta para melhor compreender o descompasso entre o retrato sofrido e o autorretrato iluminado, bem como o contraste entre os dois.

No dia 10 de janeiro de 1936, antes de tomar no porto de Antuérpia o navio que o levaria ao México, Artaud escrevera e enviara carta ao doutor Allendy, em que lamentava não poder ter-se despedido, como era desejado, dos amigos parisienses e, ao mesmo tempo, solicitava um favor ao doutor e também astrólogo.

Vous me feriez un immense plaisir, et c’est un service de la dernière utilité que je vous demande, si vous pouviez consulter mon ciel et tirez de mon horoscope quelques précisions détaillées sur ce qui m’arrivera là-bas [no México]. Puisqu’une partie de vos prédictions s’est déjà réalisée. Je pense que cela doit vous donner une indication précieuse concernant la façon d’interpréter le reste. Si vous voyez un événement saillant en tant que fait, évidemment je serai heureux de l’apprendre (...)

Interrompo a frase e a citação e retomo-as em seguida, pois nesta segunda parte delas Artaud define o modo como compreende a astrologia:

(...) mais en général vous savez comment je considère l'astrologie: non comme un moyen de basse divination analytique et objective. Mais comme une série d'indications intérieures. Des trajets et des modifications affectives. Une orientation synthétique des vertus des astres. Ce sont ces mouvements me concernant que j'aimerais apprendre en fonction d'un départ qui s'est effectué.

Ao final da carta, fornece a data prevista para o desembarque no México, 8 de fevereiro, e pede ao correspondente para endereçar a resposta aos cuidados da Légation de France, onde irá buscar o correio.

Não é de todo artificioso indicar que as previsões astrológicas⁴ do doutor Allendy estão por detrás da forte carga de otimismo que alicerça tanto o autorretrato iluminado quanto o projeto político-cultural de viagem ao México. Em anotações do dia 14 de novembro de 1935, que se encontram precedidas e seguidas por notas e esquemas didáticos sobre várias religiões e vários sistemas esotéricos⁵, Artaud transcreve previsões feitas pelo citado doutor (“Dicté par Allendy”, eis o que está escrito no cabeçalho da entrada): “Mercure concerne voyage qui répondra à espèce d'intuition et sentiment occultes prémonitions. Le voyage se fait à travers difficultés grâce à un effort. Grande puissance éloquence et persuasion”. Essas anotações otimistas sobre a necessidade da viagem ao México, e outras mais, substantivam o papel que a astrologia (e o ocultismo de maneira geral) tinha na condução da vida de Artaud naqueles anos decisivos.

Poucas folhas depois da passagem citada, Artaud escreve: “si un homme n'a pas la notion de Vénus, peu importe de savoir quand Vénus entre dans telle ou telle maison et passe à tel degré du Zodiaque, etc./ Révolution des astres est un fait d'une cardinale précision.” E depois de uma leitura dos astros, anota no mesmo maço de folhas soltas: “Ceci ne règle pas mon tempérament, mais me donne des possibilités d'agir d'après ce signe, j'absorbe, j'ai des intuitions...”

Apesar de não se ter o texto da carta enviada por Allendy aos cuidados da Légation de France no México, a resposta de Artaud à

4. Para uma reprodução do tema astrológico de Artaud e sua leitura, consultar **Obliques** (Paris, n. 10-11, p. 246-248, 4e trimestre 1976).

5. ARTAUD, Antonin. Pages de Carnet. Notes Intimes. In: **Oeuvres Complètes**, v. VIII.

Silviano Santiago

Os astros ditam o futuro.

A história impõe o presente.

[Artaud vs. Cárdenas]

mesma, datada, como vimos, de 7 de fevereiro, não deixa dúvidas de que aquela continha bons fluidos. Basta ler as palavras iniciais: “Votre lettre me bouleverse par son amitié attentive et par l’émouvante clarté de ses vues, qui rejoint tout ce merveilleux qui m’entoure étonnament. Pas une de vos paroles qui ne corrobore ce qui m’arrive.” Com o apoio espiritual das palavras do médico e astrólogo, o poeta está pronto para enfrentar galhardamente os percalços da viagem a um país estrangeiro onde espera operar uma urgente transmutação dos valores ocidentais. O maravilhoso otimismo reinante é tanto mais afirmativo, porque, durante a curta estadia do navio no porto de Havana⁶, Artaud conhecera um “sorcier noir” que lhe tinha oferecido uma espada mágica, ensinando-lhe, ao mesmo tempo, o que ele devia compreender da vida “pour que le monde d’images qui est en [lui] se décide dans un certain sens”. Em outra carta, Artaud reafirma o poder dos ritos dos negros cubanos como auspicioso fio condutor de sua vida futura: “Je ne vais pas au hasard, mais j’ai depuis Cuba un étrange filon. J’ai une chose précieuse à trouver...”, acrescentando: “Je suis venu au Mexique pour rétablir l’équilibre et briser la malchance”. Finalmente, ainda na citada carta ao doutor Allendy, não pode passar despercebido o fato de Artaud afirmar que tinha se “desintoxicado”⁷ durante a travessia do Atlântico.

Para o que nos interessa mais de perto, a primeira frase da carta enviada da Cidade do México é a mais definitiva de todas: “J’arrive à Mexico un Vendredi et un 7 et nous sommes en février 1936”. Madeleine Turrell Rodack, em sua tese de doutorado *Antonin Artaud et la vision du Mexique*, foi a primeira a decodificá-la, reiterando também o tom “otimista” da carta. Diz ela:

On peut trouver l’explication [da frase] dans le langage des nombres où ceci représente la combinaison de deux “trois”. Le cinquième jour de la semaine [sexta-feira] ajouté à la date [dia 7] donne 12=3, selon la réduction cabbalistique. Le deuxième mois [fevereiro] ajouté au chiffre de l’année [1936] donne 21=3. C’est ainsi un trois à rebours. On trouve de cette manière deux ternaires qui peuvent se représenter par les deux triangles, l’un droit, l’autre renversé, qui forment l’hexagramme du Sceau de Salomon, bien connu d’Artaud et du docteur Allendy.

Como informam os livros especializados, o selo de Salomão

6. Apesar de pouco ou nada se saber da curta estadia de Artaud em Cuba, deve-se assinalar, no tocante a esse encontro com um “sorcier noir” e valendo-se de informações tomadas a Fernando Ortiz, que os estivadores de Havana, todos eles fiéis de lemanjá, são conhecidos pelas suas práticas de *santería* no outro lado da baía, em Regla, e que no dia 2 de fevereiro, dia em que certamente ele lá estava, se comemora o dia de Nossa Senhora da Candelária, dia de oferendas para os *giri*. Apoiado na descrição da espada feita por Artaud em carta a André Breton e, levando em consideração o meio cubano onde ficou, tudo indica que o presente recebido foi uma espada de Ogum.

7. Nesse sentido, assinale-se que, desde setembro de 1935, Artaud escreve ao doutor Toulouse a fim de ser aceito de novo, agora por vontade própria, no Hospital Henri-Rousselle, a fim de se desintoxicar. Só em novembro do mesmo ano é que ele se interna.

“totaliza, verdadeiramente, o pensamento hermético” e aparece “como a síntese dos opostos e a expressão da unidade cósmica, assim como a sua complexidade”. Não há nada a temer. Na Cidade do México, o sonho do passado aguarda Antonin Artaud. A *mise-en-scène* da metamorfose do passado no futuro, da cultura nacional em utopia universal será de sua responsabilidade.

3. A história impõe o presente

Como o poeta e dramaturgo Antonin Artaud, tão consciente da difícil tarefa de persuasão das autoridades nacionais e tão seguro do caminho que deveria imprimir ao México índio e revolucionário, transforma-se no “desdichado” que perambula solitário e drogado pelas ruas da capital do México? Será que a posição que adota (a que prolonga, como vimos, a tradição secular dos índios e permanece rebelde a todo progresso), em meados da década de 1930, é a menos rentável e a mais perigosa cultural e politicamente?

Os encontros interculturais proporcionados pelos artistas em viagem ao estrangeiro nem sempre são felizes. A história das letras e das artes tende a valorizar somente os encontros que dão certo. Nesses casos, existe de uma parte e da outra um campo aberto de possibilidades comuns que torna possível o conagraçamento produtivo entre pares. Realiza-se uma espécie de intercâmbio rentável, segundo princípios de uma economia primitiva, do escambo, onde os elementos de troca de uma e da outra cultura encontram atores simpáticos e carentes, flexíveis e permeáveis à outra cultura. Os elementos culturais heterogêneos se combinam, então, em produtos homogêneos e híbridos, originais e ricos de seiva que, por sua vez, servirão de combustão para outros e novos produtos.

Dois artistas conterrâneos, vivendo na mesma cidade estrangeira, diariamente convivendo no mesmo local de trabalho, interessados em princípio por uma mesma estética, já que são e continuarão sendo parceiros em trabalhos artísticos, não reagem, não se interessam e não se intrometem no novo meio sociocultural da mesma forma. Haja vista o caso do poeta e dramaturgo Paul Claudel e do compositor e músico Darius Milhaud. O primeiro foi embaixador da França no Brasil durante dois anos (1917-1918) e o segundo, seu secretário durante o mesmo período. Claudel considera o país como

Os astros ditam o futuro.

A história impõe o presente.

[Artaud vs. Cárdenas]

“un paradis de tristesse” e só encontra companhia entre os colegas diplomatas, como os ingleses, ou entre as grandes figuras da arte europeia que se apresentam na cidade do Rio de Janeiro (como Nijinski e os balés russos, Anna Pavlova, Arthur Rubinstein etc.). Por demais eurocêntrico e elitista, por demais católico e conservador, Claudel não consegue enxergar nem ouvir a riqueza desse outro Brasil, negro e pouco contaminado pela arte europeia, que está presente na música popular. Depois de ter participado duma noitada no Assyrio, anota no *Journal*: “les femmes qui dansent convulsivement, et de l’orchestre partent tout à coup des chants et des rires de *damnés* qui vous donnent froid dans le dos” [grifo nosso].

Já Darius Milhaud conviverá no Rio de Janeiro tanto com músicos eruditos, quanto com músicos negros, anônimos ou quase. Deixar-se-á impregnar tão totalmente pela música erudita e popular brasileira⁸ que de algumas composições desta extrairá temas que farão parte das suas próprias composições. É o caso, por exemplo, de *Le boeuf sur le toit*, ou da suíte *Saudades do Brasil*, em que cada peça leva um nome de bairro do Rio de Janeiro.

Não falta a Artaud a curiosidade pela história e pela vida cotidiana na cidade do México. Não falta a Artaud o desejo de chegar *sem nada em cima* ao México. Não falta a Artaud o desejo de conhecer políticos e artistas mexicanos para melhor dialogar com eles e se integrar a seu modo de vida. Chega a escrever e publicar uma petulante “Carta aberta aos Governadores dos Estados”. Cardoza y Aragón surpreende com rara felicidade o papel e o peso que o real tinha no seu dia a dia: “Vivía tanto en el mundo que se ahogaba de realidad”. Sem ouvidos para as suas palavras, Artaud se aproxima do povo anônimo e conversa com qualquer um nas ruas boêmias e malandras ao redor da praça Garibaldi; entrega-se como nunca às drogas, chegando a constantes humilhações para obter o indispensável, e pouco convive com artistas e figuras da elite mexicana. Desiludido com a pobreza da vida cultural metropolitana, não falta a Artaud o interesse por conhecer aquilo do México que escapa à influência europeia. A almejada e desesperada viagem que fará, ao final da sua estada, ao país dos Tarahumaras confirma o seu interesse. O melhor amigo de Artaud, Cardoza y Aragón não nos desmente: “No soy testigo de Artaud en México, calcinado por la droga y el sufrimiento. No hubo testigo alguno de su perenne vigia,

8. Consultar **Notes sans**

musique (Paris, Julliard, 1949).

De um lado, “Oswald [Guerra] composait de la musique imprégnée d’influence française, sa femme Nininha, douée surtout pour la composition, était surtout une excellente pianiste. [...] Ils m’initièrent à la musique de Satie que je connaissais alors très imparfaitement et je la parcourus avec Nininha, qui déchiffrait exceptionnellement bien tout la musique contemporaine”. Do outro lado, “Les rythmes de cette musique populaire m’intriguaient et me fascinaient. Il y avait dans la syncope une imperceptible suspension, une respiration nonchalante, un léger arrêt qu’il m’était très difficile de saisir. J’achetai alors une quantité de maxixes et de tangos [chorinhos, em português atual]; je m’efforçai de les jouer avec leurs syncopes qui passent d’une main à l’autre”.

de su afasia tantálica”. As únicas testemunhas serão os distantes índios Tarahumaras. Deles, nos resta o silêncio.

Falta a Cardoza y Aragón, sobra a Artaud o interesse em intervir na realidade mexicana. Ele quer transformá-la segundo uma direção utópica que reanimaria de vida o glorioso passado indígena numa espécie de redenção da grande destruição feita pelos colonizadores europeus. Aos olhos dos donos do poder, essa direção parecia contraproducente e perigosa. No México dos anos 1930 o futuro pertence ao presente, e o presente pertence ao PRN, então sob as ordens do presidente general Lázaro Cárdenas. Depois da Revolução russa e da crise mundial instaurada pela Depressão de 1929, os países periféricos tomam a dianteira na reforma agrária e comandam o processo econômico nacional, alicerçando o futuro e robusto Estado Nação. Implantam políticas de desenvolvimento próprio e soluções a curto prazo para os problemas sociais. O protecionismo econômico se alia ao paternalismo social. Os índios tarascos deram o apelido correto para Cárdenas: Tata [Papai] Lázaro.

Não há dúvidas de que Artaud sabe que está na terra do historiador e humanista José Vasconcelos, criador dos professores “saltimbanquis” que, em missões culturais pelo interior abandonado, falavam aos índios da *Ilíada* e dos *Diálogos* de Platão. Artaud sabe disso e quixotesicamente contra-ataca, combatendo a europeização do índio pela lavagem cerebral.

Essas questões, de maneira implícita e explícita, fazem parte da sua primeira apresentação pública. Na conferência “El hombre contra el destino”, proferida no Anfiteatro Bolívar da Escuela Nacional Preparatoria, Artaud fala primeiro do desconhecimento que o homem moderno tem do saber, para em seguida afirmar que se alguém falasse, entre cientistas mecanizados às voltas com os seus microscópios, de um determinismo secreto baseado em leis superiores do mundo, despertaria risadas. Artaud é esse alguém. Continua ele:

Quand on parle aujourd'hui de culture les gouvernements pensent à ouvrir des écoles, à faire marcher les presses à livres, couler l'encre d'imprimerie, alors que pour faire mûrir la culture il faudrait fermer les écoles, brûler les musées, détruire les livres, briser les rotatives des imprimeries.

Continua ele: pensamento e razão, quando querem dar conta

de Deus, da natureza, do homem, da vida, da morte e do destino, contribuem para a “perda do conhecimento”.

Na capital do México, Artaud queria modelar um império do saber esotérico. No Palácio de los Pinos, Cárdenas cuidava, com zelos de pai dos pobres, de um país periférico. Para isso, mandara instalar no próprio gabinete um telégrafo. Seria a maneira de todo e qualquer um se comunicar diretamente com o presidente.

“El hombre contra el destino” parece ter sido escrito por alguém que conhecia de cor a biografia do presidente Cárdenas (e do historiador José Vasconcelos) e estava disposto a contrariá-la. Desde a época em que era governador de Michoacán, Cárdenas tinha transformado as missões culturais, criadas por José Vasconcelos, em algo bem menos literário e filosófico e muito mais prático e palpável. Segundo Enrique Krause,

su cometido principal era ‘desfanatizar’ y ‘desalcoholizar’ [os camponeses e os índios]. Lo intentaban como los curas, mediante pequeñas representaciones teatrales. Esta obra se complementaba con clases de jabonería, conservación de frutas y fomento deportivo”.

Nessa mesma época, a Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo, ainda segundo o mesmo autor, “decidió llevar a cabo una depuración ideológica dentro del ámbito normalista para excluir a todos los maestros que carecían de una ‘ideología avanzada’.” Por outro lado, como bom discípulo do presidente Calles, Cárdenas media “el progreso en metros lineales, cuadrados y cúbicos”.

Artaud talvez tenha tido a “buena dicha” de se beneficiar de um período *pacífico* na administração Cárdenas. No dia seguinte ao dia mágico em que chega à Cidade do México, no dia 8 de fevereiro, o presidente anota em seu diário: “Hoy expedí la Ley de Indulto para todos los procesados políticos, civiles y militares, cuyo número pasa de diez mil personas, que han tomado parte en rebeliones o motines en administraciones pasadas”. Logo depois da chegada de Artaud, regressam ao país as grandes figuras da oposição. Mas se Artaud se beneficiou da “paz” foi minimamente, tendo apenas as traduções de poucos escritos seus aceitos aqui e ali no jornal governista. Na verdade, Artaud era pouco perigoso e facilmente neutralizável. O mesmo não ocorria com o antigo mestre do presidente, o general Plutarco Elías

Calles. Este, no dia 9 de abril de 1936, contrariando o texto da “Ley de Indulto”, é obrigado a partir para o exílio nos Estados Unidos.

Plutarco Elías Calles sabotava o poder presidencial. Antonin Artaud, “el desdichado”, deixava definitivamente a metrópole para se embrenhar no distante país dos Tarahumaras na condição semioficial de “saltimbanco” às avessas. Praticamente o único pedaço de terra que Cárdenas, durante a viagem a todos os cantos da República que precedeu a sua escolha como presidente, não visitou. Onde o presidente não pôs os pés, ali Artaud reinou.



ResenhaRicardo Lísias *A vista particular*.

palavras-chave:
ficção e arte; realismo;
Ricardo Lísias

Nesta resenha de *A vista particular* (2016), concentro-me na manipulação que caracteriza toda arte, para entender como o romance lida com essa questão, politizando-a.

keywords:
Fiction and Art; Realism;
Ricardo Lísias

In this review of *A vista particular* (2016), I focus on the manipulation that characterizes art, so as to understand how the novel deals with such issue, turning it into a political topic.

* Princeton University,
Nova Jersey, Estados Unidos.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2017.131494.

Centro de Livre Expressão
(CLE), intervenção na Praça da
Sé, em São Paulo, intitulada
Páginas Escolhidas, um dos
pré-eventos que anunciavam o
Evento de Fim de Década, 1979.

A arte como intervenção é uma questão antiga, embora siga atual e relevante. E a literatura desempenha um papel muito especial nesse debate.

Se o paradigma da ficção realista vem fazendo água há tanto tempo, é porque modernamente não caberia mais, à literatura, reproduzir com fidelidade o mundo. Ninguém hoje defende o romance como grande mural da sociedade burguesa, como se lhe coubesse, exclusivamente, desvendar o drama do sujeito num mundo individualizado. De forma diversa, o escritor moderno instaura, em pleno gozo do caráter artificial de sua produção, um outro mundo, encravando-o no que cotidianamente chamamos de realidade. Resta lembrar que o “modernamente”, aqui, refere-se a um projeto mais que centenário de literatura moderna. Ou talvez se trate de uma potência ainda mais antiga, que aponta para os primeiros tempos do que orgulhosamente chamamos de era moderna. Mesmo evitando a mitologia dos momentos fundacionais, é difícil escapar da ideia de que Cervantes terá sido um dos primeiros autores a brincar livremente com as traves do próprio artifício literário, vendo nelas uma espécie de prisão fantástica, invenção que ameaça tomar o sujeito para transformá-lo em outra coisa. Ninguém escapa do mundo ficcional moderno: nem os personagens, nem o escritor, que se torna, ele mesmo, personagem.

O trabalho minucioso diante dos limites da ficção não é novo para Ricardo Lísias. Mas está claro, ao menos para o autor, que o rótulo da “autoficção” é insuficiente para compreender sua prosa. Para além do debate sobre a autobiografia, o que está em questão, no caso de Lísias, não é a contaminação do texto pela “realidade” vivida pelo autor, mas sim a possibilidade de se inventar um mundo completamente diferente do nosso, embora, ao mesmo tempo, incrivelmente próximo e passível de reconhecimento. É como se identificássemos cada milímetro do que é narrado, enquanto somos levados, sub-repticiamente, a um universo de absurdos que nos faz pensar que o que vemos através das lentes da ficção não é real. Ou será real?

A confusão entre o que é e o que não é real também é antiga. Irmanada aos que buscavam a justiça na cidade, a filosofia clássica queria esclarecer os critérios para se chegar à verdade. Os sofistas são os grandes vilões dessa história. Mas são eles, em certo sentido, os que detêm a mais fina compreensão dos mecanismos da ilusão, e são eles também os que mantêm tesas as rédeas do discurso que move

os cidadãos. No entanto, se chamarmos a esse sofisticado mecanismo simplesmente de *manipulação*, não estaremos entendendo que a natureza da arte é justamente esta: manipular, alegre e sutilmente, o que chamamos de verdadeiro, até nos transformar em personagens de uma realidade que não é menos real apenas porque foi manipulada. O limite desse mecanismo é bem conhecido na nossa contemporaneidade, e a literatura, com sua manipulação desavergonhada e consciente, é mais que nunca necessária, se quisermos reagir ao balanço da rede do discurso coletivo.

Para brincar com as fórmulas e bancar o moralista, o melhor antídoto para o poder das redes sociais é ainda e sempre a literatura. Mas não a literatura empoeirada dos livros na biblioteca, guardados por um vetusto senhor de terno e gravata, a que chamamos erudito ou sábio. Ao contrário, urge que a literatura (e a arte) saiam de novo às ruas, como fizeram com força em momentos-chave do século passado. Mas, de preferência, convém hoje que elas saiam às ruas diante de um smartphone que registre cada momento dessa dança louca das formas e das imagens. Trata-se de testar até onde pode ir tal manipulação, para então perceber o quanto ela – a própria manipulação – pode ser manipulada pelo artista. E não é verdade que todos nós, ao fim e ao cabo, somos vítimas da arte, personagens de uma criação qualquer, pontos numa rede discursiva que nos transcende e nos transforma?

Tudo isso aparece, sob a fantasia leve de mais um livro divertido (divertido e triste, não há aí contradição alguma) de Ricardo Lísias: *A vista particular*, publicado no ano passado pela Alfaguara/Companhia das Letras. Nele, o foco do narrador se desloca dos espaços explorados em romances anteriores e vai até o Rio de Janeiro, para brincar com os estereótipos da cidade maravilhosa: o carnaval inebriante, a areia branca, o relaxamento e a paisagem desconcertantemente interessante (quando vista de fora) da favela.

José de Arariboia, o “nosso herói”, é uma espécie de José de Arimateia esvaziado de qualquer lenda. A diferença é que este Zé carioca e contemporâneo não guarda o corpo santo para a posteridade. Na verdade, a transcendência é para ele matéria tão inalcançável quanto desinteressante. Arariboia (o nome faz pensar num herói romântico indígena que tivesse nascido no século errado, quando não há mais heroísmo e a floresta já foi consumida pela selva de pedra) é um artista em ascensão, prestes a ser cooptado pelo jogo inosso do mercado

de arte. Sua agente, representante de uma linhagem de escroques, quer colocá-lo num catálogo, prendê-lo aos patrocínios e aos colecionares, tentando-o com a promessa da fama.

Em *A vista particular*, o mundo dos marchands e dos curadores é tratado com a mesma deferência com que, em *O livro dos mandarins* (2009), os executivos foram esculachados e ridicularizados. Aliás, esta é uma característica da literatura de Lísias: um estudo paciente do que ele considera boçal o leva a retratos interessantíssimos, sem profundidade psicológica alguma, mas cortantes e reveladores. Há algo de “real”, sempre, nos mais “irreais” dos seus personagens. Não se trata apenas do traço da caricatura, mas de uma proposital explicitação do que há de bisonho nas pessoas que se entregam ao mercado sem receio algum, isentas de qualquer fenda por onde passe a dúvida ou a dor. A ficção de Lísias flerta com o absurdo não porque construa um universo paralelo impensável, como em Kafka, mas exatamente porque explora o absurdo que nos é jogado diariamente na cara, em doses pequenas e constantes, que vão se acumulando até tornar-se insuportáveis.

As duas faces da maravilhosa cidade partida se juntam, no conluio entre o artista do asfalto e o traficante do morro. A referência aos anos sessenta não é vã, porque o artista contemporâneo sobe o morro para de lá descer em puro transe, liderando um improvável cordão carnavalesco pelas ruas de Copacabana. Mas ao invés do parangolé festivo, Arariboia não traz, ao descer do Pavão-Pavãozinho, mais que seu corpo nu, contorcendo-se ao sabor do vento, flagrado por milhares de smartphones e câmeras de segurança. A metáfora é cristalina: o que era a tortuosa busca da experiência ainda significativa, na arte de vanguarda, converte-se agora num espetáculo imediatamente capturado pelas redes sociais. Ao artista não resta, então, nada além de esconder-se, para arquitetar um meio de transformar o sequestro da imagem em arte. No entanto, isso só acontece depois de o narrador ter descrito cada quadro do cortejo carnavalesco (e “democrático”) como quem analisa os *frames* de um filme ou, no caso, como quem vê e revê as imagens no YouTube, cujo número de acessos vai subindo aos céus.

A única possibilidade de transcendência aponta para a misteriosa e interminável quantidade de visualizações, a qual é uma razão possível para o silêncio recluso e pensativo de Arariboia, personagem que, como em outros textos de Lísias, vai ganhando apelidos engraçados ao longo do romance, como se o narrador lhe desse tapinhas nas costas,

para que ele siga na trama, firme no seu papel, mesmo que ridículo, por vezes. Falei em razão “possível” porque, insista-se, nada sabemos das razões de Arariba. O narrador assume absoluta impotência diante do universo psicológico de seus personagens. E aqui se abre um vão, ou talvez um abismo: na literatura de Lísias, poucas vezes se pode flagrar alguma densidade interior do sujeito, e quando isso acontece, em geral, trata-se de um personagem (que pode ou não ser o narrador) que é o próprio Ricardo Lísias. É o que acontece em alguns de seus contos, assim como no romance *Divórcio* (2013) e, em certa medida, também em *O Céu dos suicidas* (2012), onde a dor e a culpa são, por assim dizer, pensadas através de um personagem que atende pelo nome de Ricardo Lísias. Já Arariboia mal se revela em sua descida carnavalesca aos infernos da Zona Sul, flagrado em tomadas sempre parciais e instantâneas.

No início de *A vista particular*, a velocidade da trama é uma questão em aberto, e o narrador vai e volta, como no vídeo que ele manipula diante de nós, e que o traficante Biribó vai aos poucos orquestrando. Fora dali, do que as imagens mostram ou deixam de mostrar, nada sabemos e nada saberemos. Para completar a fragmentação, as descrições dos capítulos, à antiga, fazem par a passagens em que o narrador se corrige, titubeia e faz pouco de si mesmo: “a narrativa está mais rápida do que José de Arariboia”, “o leitor talvez esteja confuso”, “durante todo o romance, José de Arariboia não irá dizer o que aconteceu”, ou então aquele capítulo “em que não haverá o resumo do capítulo que segue, pois o narrador extrapolou no final do anterior e já fez isso”, e assim por diante.

O narrador não confiável, fundamental na história da literatura brasileira, regressa aqui não mais na pele de um proprietário cínico ou de um velho ciumento, mas sim de um exímio manipulador que se faz de bobo, fingindo naturalidade, dizendo as maiores atrocidades com a cara limpa de quem está apenas dizendo a verdade. Mas, como no caso de outros narradores não confiáveis, o jogo é sutil, e a verdade está de fato sendo revelada, embora por um flanco inesperado, que não deixará pedra sobre pedra no mundo da arte, da crítica universitária e dos meios de comunicação. Todos, expostos ao ridículo de simplesmente serem quem são.

O projeto do próprio livro se desenrola à medida que outros projetos de vídeo, assim como uma gigantesca instalação, vão ganhando forma. A trama se desdobra em planos que vão expondo, em paralelo,

as engrenagens da narrativa: o vídeo do traficante multimídia Biribó, as ideias tresloucadas e geniais de Arariba, e a narrativa propositadamente desengonçada do narrador, que vai se enroscando nas várias tramas, simulando estar perdido, sempre em tensão com as descrições dos capítulos. Mais que um observador de segunda ordem, o que vemos é o mecanismo narrativo prestes a explodir, como se uma máquina esquentasse sem controle algum: “talvez fosse bom que alguns aspectos da narrativa não se adiantassem tanto. Desse jeito, vão pensar que não dou atenção para as reviravoltas da trama, mas apenas para a forma. É um absurdo: até no vídeo novo do traficante, que já tem doze mil acessos, dá para notar preocupação com algum desenvolvimento narrativo”. Se as tramas se desenrolam, soltas, por que recusá-las? Quem pode parar a máquina da narração e estancar o fluxo caudaloso dos relatos e das “subtramas”?

A trama criada pelo próprio traficante se torna incontrolável, e de repente todos querem subir o morro, como fizera o artista Arariboia. A cidade se transforma, se desloca e ganha novas formas, movida pela ficção, isto é, pela manipulação que ironicamente transformará a favela em instalação, e fará a turma do asfalto circular por ali como turistas num museu. Mais que solução alegórica, a manipulação do espaço urbano (que em *A vista particular* é paródia da própria ficção) resultará numa espécie de remoção, com o deslocamento da favela e sua entrada definitiva no plano artístico – desde o início, as lideranças do morro haviam adorado “isso de arte”. Compartimentada em pequenas obras, a favela estaciona ao lado do Museu do Amanhã, para regozijo da Rede Globo e dos jornalistas mais medíocres. Chamada a combater o tráfico dentro da instalação, a polícia invade o espaço e mata um menino negro, acelerando a confusão. A partir daí a trama ganha uma velocidade estonteante, e um história paralela de violência e terror corre ao lado do grande espetáculo dos Jogos Olímpicos. Somos levados a perguntar: mas não é verdade que, desde o início, uma história de violência acontecia em paralelo aos Jogos Olímpicos do Rio, em 2016? A verdade da ficção permite ver o que a “realidade” mediada pela grande imprensa não revela, ou não quer revelar.

O universo paralelo da arte vai ganhando autonomia, descolando-se e ao mesmo tempo devorando o mundo, trazendo para dentro de si tudo aquilo que a arte não mais imita, mas incorpora. Como se a vida se convertesse numa grande performance. No meio dela, estão nomes e cenas que reconhecemos, entre a mortandade e a violência da polícia.

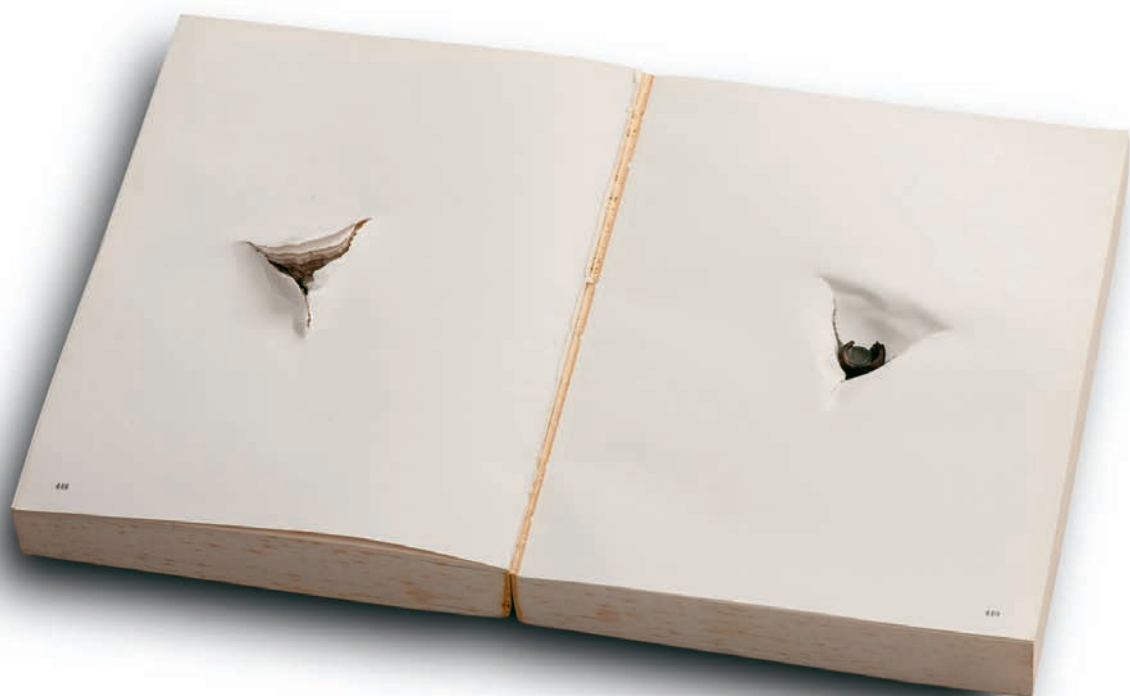
Em certo momento, a instalação, tendo já engolfado toda a favela, é reproduzida *ipsis litteris* em Inhotim, sob a câmera vigilante de Biribó. O que resta, no Rio de Janeiro, é o vazio imenso de Pavão-Pavãozinho, guardado pelas autoridades à espera da gula imobiliária que queimará o futuro do lugar, como aliás acontece todos os dias na “realidade”.

Mais ao fim, a instalação conquista e ocupa o mundo todo, oferecendo-nos um painel inebriante que, este sim, resvala na alegoria, como se a arte pudesse finalmente representar o seu tempo. Só que deveríamos então lembrar que *A vista particular*, se acreditamos no narrador, não é um romance do século XIX, e muito menos “quer explicar o Brasil”...

Pode ser. Mas, a despeito de todos os anúncios em contrário, eis que, ao final, lá vem o Brasil descendo a ladeira do grande museu do mundo, como se a velha profecia de representar o futuro da humanidade – exatamente porque somos os mais próximos do fim do mundo – se confirmasse, sombria.

A literatura não pode mais representar o mundo, mas a sensação é de que ela nos jogou mais fundo nele. E o que vemos no final, apesar das muitas risadas que demos ao ler *A vista particular*, não tem a menor graça.

Pedro Meira Monteiro é professor titular de literatura brasileira na Princeton University, nos Estados Unidos. É autor, entre outros, de *Um moralista nos trópicos: o visconde de Cairu e o duque de La Rochefoucauld* (Boitempo, 2004), *Signo e desterro: Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil* (Hucitec/e-galáxia, 2015) e *Conta-gotas* (e-galáxia, 2016).



Resenha

palavras-chave:

Arte e literatura; Estação
Atocha; Não há lógica em
Kassel

O texto trata das intersecções entre literatura e artes visuais em *The Illogic of Kassel* de Enrique Vila-Matas e *Leaving the Atocha Station* de Ben Lerner. Ambos autores são “aliados da arte contemporânea”, como o próprio Lísias confessa ser, e seus livros considerados romances, assim como obras plásticas.

keywords:

Art and literature; Atocha
Station; The Illogic of Kassel

The text deals with the intersections between literature and visual arts in *The Illogic of Kassel* by Enrique Vila-Matas and *Leaving the Atocha Station* by Ben Lerner. Both authors are "allies of contemporary art", as Lysias himself admits being too. Their books, which are considered novels, are also seen as fine arts works.

* Universidade Federal de
São Paulo (UNIFESP).

São muitas as formas com que a literatura, desde sempre, dialoga com as artes plásticas. Um escritor como Sergio Sant'Anna, por exemplo, utiliza a éfrase como motor em alguns de seus melhores contos. João Cabral de Melo Neto e Laura Erber impõem à sua poesia um diálogo profundo e criativo com a plasticidade do vocábulo e o alcance da superfície em que vão impressos. A poesia concretista tem as artes plásticas como base. O romancista W. G. Sebald lida com imagens de uma forma absolutamente particular e, sem exagero, quase inaugura um gênero narrativo novo. Mesmo o complexo diálogo que as artes plásticas acabaram enredando com o mercado de capitais é alvo de diversas narrativas, das que ficam na blague às que terminam em denúncias.

Recentemente, o Brasil publicou a tradução de dois romances que dialogam com a arte contemporânea de forma bastante inusitada e cheia de nuances e sugestões. *Estação Atocha* de Ben Lerner, chegou ao Brasil em 2015, depois de sair nos Estados Unidos há alguns anos e receber uma série de elogios.¹ Antes de publicar esse primeiro romance, o autor lançou alguns volumes de poesia igualmente bem recebidos e mantinha uma ativa produção como crítico de arte. Atualmente, além de continuar essas atividades (seu último título publicado é o ensaio *The Hatred of Poetry*.²) Lerner é professor no Brooklyn College.

Enrique Vila-Matas, por sua vez, já era bem conhecido no Brasil. *Não há lógica em Kassel*³ é, salvo engano, seu décimo título publicado por aqui, todos pela extinta editora CosacNaify. Escritor prolífico e seguro em vários gêneros, vem criando uma obra de forte capacidade de intervenção nas discussões sobre o alcance da literatura na vida cotidiana, os limites da linguagem e, mais amplamente, da forma e das possibilidades de expressão literária.

De fato, *Não há lógica em Kassel*, da forma particular que a ficção permite, coloca uma série de reflexões sobre a arte contemporânea, discutindo sobretudo o conceito de vanguarda. Ao ser convidado para participar da Documenta 13, em 2012, na cidadezinha alemã que dá título ao livro, Vila-Matas visita várias obras em exposição tentando não exatamente emitir um juízo de valor enfático sobre elas, mas observando o que criações às vezes muito estranhas podem despertar nele. Suas reações são diferentes conforme o estado de espírito, a companhia e o diálogo que a atividade que ele desempenhava na Documenta (ficar escrevendo em um restaurante chinês afastado e conversar com quem

1. O título em português retirou o verbo "leaving" do original em inglês, *Leaving the Atocha Station*, e com isso atenuou um pouco a imediata impressão de evasão que o romance inteiro irá cultivar.

2. Traduzido como "O ódio pela poesia" por Leonardo Fróes, o ensaio acaba de ser publicado no Brasil. Cf. **Serrote** 25. Rio de Janeiro: IMS, 2017. Há também um livro de poemas de sua autoria traduzido no Brasil como *Ângulo de guinada* por Ellen Maria Vasconcelos. Cf. LERNER, Ben. **Ângulo de guinada**. São Paulo: e-galaxia, 2015.

3. VILA-MATAS, Enrique. **Não há lógica em Kassel**. São Paulo: CosacNaify, 2016. Tradução de Antonio Xerxenesky.

aparecesse) impunha. Como sabe que lida com um material muito novo e de difícil apreensão, Vila-Matas logo avisa que não compartilha do mau humor de muita gente para com tudo que é contemporâneo. O escritor quer acompanhar um por um dos trabalhos, dar uma chance a eles e ver o que acontece. Como ao mesmo tempo, é parte da exposição, fica claro por fim que para ele o que importa bastante no ambiente artístico contemporâneo é a experiência.

No caso do romance de Ben Lerner, *Estação Atocha*, a discussão fica praticamente toda voltada para as relações entre a arte e política. Ao receber uma bolsa para realização de um projeto artístico na Espanha (que incluía também o estudo do espanhol), o narrador passa o tempo entre o quarto em um sótão, as ruas de Madri e uma galeria de arte. Suas companhias, como aliás as de Vila-Matas, são todas do meio artístico. Empolgados com o talento do novo amigo, os galeristas propõem publicar uma edição limitada com a tradução para o espanhol de alguns de seus poemas e boa parte do romance se passa com a realização dessa obra.

Há aqui uma discussão sobre os mecanismos de financiamento da arte, aliás centro do excelente romance de Laura Erber, *Os esquilos de Pavlov*, mas não é a parte mais importante do livro. *Estação Atocha* parece girar em torno de uma questão: como reagir no mundo contemporâneo? No início, para o narrador, as respostas que a arte oferece são todas reduzidas e pouco efetivas: “Nutria profundo ceticismo a respeito das pessoas que alegavam que um poema ou uma música tinham ‘mudado a vida delas’, especialmente porque, observando-as antes e depois dessa experiência, não conseguia detectar a menor mudança”⁴.

Como nesse caso a política é um elemento hard da narrativa, um evento radical tinha que ocorrer. Aliás, ele está no título do livro: o atentado de Atocha, realizado por terroristas em 2004, leva o narrador e seus amigos para um turbilhão de urgências. Agora, o mundo se transforma em uma correria de reações e consequências.

Os artistas reagem como podem, alterando por exemplo a fisionomia de uma exposição, o que aliás tinha sido ideia no nosso narrador: “Eu me ouvi dizendo que ele deveria cobrir um dos quadros maiores com um pano preto em sinal de luto, um momento de silêncio visual. Ele achou a ideia genial e começou a discuti-la com Teresa numa rapidez incompreensível”⁵. Ele continua cético e distante de algum tipo de empolgação para com o objeto artístico, mas no dia do

4. LERNER, Ben. *Estação Atocha*. Tradução de Gianluca Giuliani. São Paulo: Radio Londres, 2015. p. 9.

5. Idem. p. 147.

lançamento de sua plaquete de poemas na galeria, por fim admite que aquele universo, se não oferece nenhum tipo de redenção ou resposta mais completa, deixa-o feliz.

De certa maneira, e destacando que a conclusão vale com muito mais ênfase para o narrador de Vila-Matas do que o de Ben Lerner, é possível dizer que os dois são aliados da arte contemporânea e sentem que ela faz bem para eles. Gosto muito desses livros porque comigo acontece exatamente a mesma coisa.

Os narradores são bastante parecidos. Estão longe de casa e se debatem contra o idioma do lugar que lhes acolhe. Sentem-se deslocados e acabam acolhidos, como eu já disse, pelo ambiente das artes plásticas. A inserção nesse meio ainda tem a intenção de gerar textos, de gêneros diferentes, mas voltados para essa experiência artística singular.

A presença da política é forte, mas de naturezas um pouco diferentes em cada um dos dois. Se Ben Lerner mergulha narrador e personagens nos conflitos contemporâneos, Vila-Matas está imerso na questão do Holocausto, como sempre, aliás, com tudo o que diz respeito à Alemanha. Mesmo assim o desarranjo político do nosso tempo obviamente respinga no seu mergulho na Documenta.

Os dois narradores sofrem de certo transtorno psicológico. Mais arejado, o de Vila-Matas toma alguns calmantes e precisa administrar o sono e o cansaço com cuidado. Já o de Ben Lerner é quase hipocondríaco, está sempre acompanhado de algum comprimido e usa haxixe quase com a mesma frequência com que toma café. Mesmo assim, vive tenso.

Além disso, ambos lidam com a “mentira” como certa prática rotineira. Usei a palavra entre aspas pois acho que embora ela esteja nos dois romances, não pode ser encarada com os seus sentidos mais corriqueiros. Na verdade, acho que o engano funciona como uma espécie de ponte não só entre o narrador e as pessoas, mas entre elas e a arte e, de maneira ainda mais ampla, essa construção toda e o mundo.

Vila-Matas, logo no começo, se vê diante de uma pessoa que se apresenta como curadora da Documenta de Kassel, mas depois é informado de que se tratava apenas de sua assistente. Ela trocara a identidade para que o escritor não se ofendesse por ser recebido por uma pessoa de posição hierárquica supostamente inferior e com isso talvez não aceitasse o convite. Depois, esse jogo de identidades continua e se torna mais complexo.

No caso de *Estação Atocha*, é o narrador que se apresenta de maneiras diferentes para as pessoas aparentemente procurando observar como essas várias performances irão alterar o comportamento de suas companhias. Tanto no romance de Ben Lerner quanto em *Não há lógica em Kassel*, o procedimento é um pouco diferente do componente lúdico que ocupa parte da literatura contemporânea. Não tem nada a ver com o OULIPO, por exemplo. Não se trata de algum tipo de tentativa de ampliar os limites da linguagem através de restrições e de, com isso, colocá-la em teste.

Aqui, o que fica embaralhado, no jogo que vai da assinatura do autor ao narrador e dele para com a obra, é a própria identidade da literatura: ela também mente quando se prende à mera ficção mimética. É falsa a afirmação de que a realidade é apreensível pelas palavras. Os livros em análise não representam o real, mas sim tomam parte dele, assumindo mais de uma criação e várias identidades, portanto. A experiência de redação é a obra.

Dessa forma, minha resenha tratou de dois romances, sem dúvida, mas ao mesmo tempo de duas obras plásticas.

Ricardo Lísias é doutor em literatura brasileira pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutorando pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Escritor, autor de, entre outros romances, *Divórcio* e *A vista particular* e do livro-objeto *Inquérito policial – família Tobias*.



Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol.¹

When Life Goes to Work: Andy Warhol.

Tradução: Sônia Salzstein

palavras-chave:
Andy Warhol; cultura
de celebridades; arte
contemporânea

O texto discute a fusão contínua entre as esferas pública e privada na obra de Warhol, divisando em tal fusão a matriz de uma “cultura de celebridades”, esse fenômeno da sociedade contemporânea auspiciado pelo regime biopolítico e pelo mundo pós-fordista que seriam mais tarde descritos por autores como Antonio Negri e Michael Hardt. Focalizando principalmente os experimentos de Warhol na Factory, estúdio que ele manteve entre 1963 e 1968, a autora mostra como a obra do artista se estende muito além das pinturas, filmes e outras peças que produziu, incluindo também, e de modo crucial, suas inúmeras aparições e declarações públicas.

keywords:
Andy Warhol; “celebrity
culture”; contemporary art

The text discusses the way in which the public and private spheres collapse into one another in Warhol’s work, thus conjecturing in it the matrix of a “celebrity culture”, a phenomenon of contemporary society brought about by the biopolitic regime and the post fordist world which would be later described by such authors as Antonio Negri and Michael Hardt. While focusing mostly on Warhol’s experiments with the Factory, a studio he ran between 1963 and 1968, the author shows how the artist’s work extends itself far beyond the paintings, films and other pieces he would produce, also encompassing, and crucially, his innumerable public performances and utterances.

1. Texto publicado na revista *October*, n. 132, primavera de 2010, p. 99–113, MIT Press.

* Staatliche Hochschule für bildende Kunst (Städelschule) de Frankfurt am Main.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.131505.

Andy Warhol e Joseph Beuys,
Nápoles, 1980.
Foto de Mimmo Jodice.

Introdução: Warhol vive

Mais do que nunca, Warhol parece vivo, presente e próximo de nós. Basta pensarmos no título deste encontro - *Andy Eighty*?² [*Andy aos oitenta?*] – que o chama pelo primeiro nome, remetendo à presunção tácita – questionando-a – de que podemos entreter uma relação íntima com ele. Mas por que a produção de Warhol ainda parece tão atual, tão nova? O que faz com que esse passado, em particular, atinja com tanta insistência nosso presente? Partirei da premissa de que a fronteira entre sua “obra” e aquilo que se poderia chamar de exibição pública de uma “atitude perante a vida”, por parte do artista, é fundamentalmente instável e sem nitidez. De fato, é impossível restringir a produção de Warhol a objetos, pinturas e filmes, somente. Gostaria de sugerir não apenas que as afirmações em sua *Philosophy*³ ou em seus *Diaries*⁴, mas também a maneira como construiu sua persona pública, devem ser consideradas, de modo integral, parte de sua proposta artística. Naturalmente, afirmações feitas por artistas têm de ser sempre tomadas com certa reserva. Não encontramos nelas o “verdadeiro sentido” de seu trabalho. Registros de artistas precisam ser decodificados e interpretados, uma vez que usualmente dizem respeito a uma “pose” cuidadosamente desenhada, que a um só tempo é encenada e autêntica, deliberada e acidental, estratégica e inconsciente. Os incontáveis testemunhos sobre Warhol (de ex-assistentes, ex-*it girls*, ex-colaboradores etc.) devem, do mesmo modo, ser tratados com cautela. Também eles são projeções pessoalmente motivadas que produzem ilusão de proximidade; todavia, além disso, revelam algo sobre o modo como Warhol cultivava certa atitude perante a vida e a obra.

Permitam-me um exemplo. Segundo Bob Colacello, uma testemunha ocular, Warhol não conseguia relaxar e detestava férias⁵. Mesmo que se divertir significasse trabalhar, uma vez que não desprezava nenhuma ocasião social (tal como festas) para “conseguir mais retratos”, ou “mais ideias”, ou “vender mais anúncios para *Interview*”⁶. A descrição de Colacello está, sem dúvida, parcialmente maculada por suas próprias frustrações; é como se, retroativamente, ele precisasse justificar por que se vira compelido a deixar de trabalhar para Warhol. Mas essa anedota também lança luzes sobre uma pose que Warhol efetivamente cultivava, na qual a vida tornava-se obra. Seus diários não apenas registram todas essas atividades em rede, eles

Isabelle Graw

Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol.

2. Simpósio organizado de 31 de outubro a 1º de novembro de 2008, por Benjamin H.D. Buchloh, junto ao Departamento de História da Arte e da Arquitetura, ao Centro de Humanidades e ao Museu de Arte da Universidade de Harvard, reunindo, além de Isabelle Graw, Hal Foster, Richard Meyer, Homi Bhabha, Thomas Crow e Jennifer Doyle – entre outros críticos [N.T.].

3. Andy Warhol. **The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)**. San Diego: Harvest Books, 1975.

4. Pat Hackett (Ed.). **The Andy Warhol Diaries**. Nova York: Grand Central Publishing, 1989.

5. Cf. COLACELLO, Bob. **Holy Terror: Andy Warhol Close Up**. Nova York: Cooper Square Press, 1990, p. 167.

6. Publicação fundada e editada por Andy Warhol e pelo jornalista britânico John Wilcock, celebrou-se como “a bola de cristal da pop”. Segundo depoimento de Steven Heller, designer da revista durante os anos 1970: “Quando lançada, em 1969, na *Factory* de Warhol [...], *Interview* era a própria revista ‘faça-você-mesmo’ [“DIY”, ou “Do It Yourself”], muito antes que o termo tivesse se tornado moda. Era seu brinquedo; mas, para ser franco, Andy, propriamente, não desenhava ou editava – tinha membros de sua *entourage* que faziam isso por ele. De fato, eu nunca o encontrei, mas seu espírito

estava por toda parte, como um fantasma de peruca inspecionando através das nuvens. Os primeiros seis números, aproximadamente, de *Interview* (trazendo um logo no qual se lia: "INTER/view") mostravam-se afiliados à tradição negligente das publicações *underground* do final dos anos 1960, tais como *East Village Other* e *Berkeley Barb*. Imagino que tenha sido influenciado pelos periódicos que George Maciunas fazia do *Fluxus* – embora nunca tenha ouvido qualquer editor de *Interview* mencionar o nome do *Fluxus*. Entretanto, eu via, sim, os editores lendo as assim chamadas revistas "chiques baratas" de moda, impressas em papel jornal, como RAGS [...], onde Barbara Kruger havia trabalhado como designer no início de sua carreira [...]. *Interview* foi a primeira revista a empregar um modelo único de entrevistas para perscrutar candidamente a mente de celebridades, artistas, políticos, cineastas, músicos e gente da literatura. Em muitos números, celebridades entrevistam celebridades, um conceito warholiano que conferia à *Interview* seu delicioso apelo voyerístico" [Disponível em: < http://www.hellerbo, oks.com/pdfs/grafik_166.pdf >]. Acesso em 2 de abril de 2017). [N.T.]

7. "Eis como tudo funciona: você encontra gente rica, frequenta o meio, e uma noite, depois de alguns drinques, alguém diz: 'Vou comprar'". Cf. HACKETT, Pat [Ed.]. Op. cit.,

apresentam o frequentar [*going out*] como um modo de encontrar gente rica que iria, ao fim e ao cabo – se tivessem o bastante para beber –, comprar a sua arte⁷. O que antigamente havia sido chamado de "diversão" ou "tempo de lazer" é, muito explicitamente, representado como trabalho. Mesmo relações de intimidade tornavam-se, mais cedo ou mais tarde, relações de trabalho, conforme relata Billy Name⁸.

Essa instrumentalização de atividades e amizades originariamente privadas ecoam aquilo que o filósofo italiano Paolo Virno definiu como nossa "condição pós-fordista", na qual "vida" e "trabalho" tornam-se indiscerníveis⁹. Mas a fusão warholiana das esferas profissional e privada ecoa também o modo como todos os artistas "célebres" têm sido retratados desde, pelo menos, as vidas notáveis dos artistas renascentistas, de Giorgio Vasari. Eles são representados como seres em tudo excepcionais – se quiserem, celebridades *avant la lettre* – que supostamente dedicaram a totalidade de suas vidas a suas obras¹⁰. Visto por esse ângulo, o campo da produção em artes visuais serve como modelo para uma condição pós-fordista que visa a totalidade da pessoa ou, mais precisamente, suas competências cognitivas, sensuais e emocionais. Não há nada de "novo" a respeito dessa condição, e estou longe de afirmar uma ruptura radical. O que gostaria de argumentar, todavia, é que tal condição intensificou e expandiu seu alcance a partir de 1960, devido à bem sucedida implantação de uma cultura de mídia que produz afetos de modo intensivo ao focalizar a vida das pessoas. Muitos teóricos – e, de modo mais proeminente, Antonio Negri e Michael Hardt – argumentaram que hoje nós vivemos sob um regime biopolítico, no qual a produção de capital equivale à reprodução da vida social¹¹. Essa mudança deve ser vista em relação às lutas dos movimentos de emancipação das décadas de 1960 e 1970, que insistiam em uma politização da esfera privada. Sem relativizar as conquistas históricas duradouras desses movimentos, a historiadora da arte Sabeth Buchmann mostrou, sagazmente, que desde então teve lugar uma "erosão" dos modos clássicos de produção: as diferenças entre as esferas do lazer e do trabalho entraram em colapso, como também a fronteira entre uma esfera de produção tradicionalmente masculina e uma esfera de reprodução tradicionalmente feminina¹². O mundo da vida privada parece cada vez mais similar ao mundo da vida profissional, com o que se pode considerar a sociedade inteira uma "sociedade fábrica" [*factory society*] (Negri/Hardt), na qual a vida sai para trabalhar¹³. As forças

Quando a vida sai para
trabalhar: Andy Warhol.

produtivas predominantes em tal “sociedade fábrica” são habilidades comunicacionais, cooperação, trabalho em equipe e flexibilidade. Isso faz com que a fábrica¹⁴ de Warhol dos anos 1960 e suas atividades tocadas à base de anfetaminas pareçam um sonho pós-fordista encenado em um teatro biopolítico.

Mas, enquanto a *Factory* decerto produzia vida, exemplificando o que Maurizio Lazzarato descreveu como “o comando capitalista sobre a subjetividade”¹⁵, ela também propiciava que diferentes identidades sexuais e conceitos de vida fossem reconhecidos¹⁶. Novas coações eram impostas, mas, ao mesmo tempo, novas possibilidades eram criadas. Nesse contexto, é crucial notar que além de constituir um espaço onde as pessoas “encenavam-se a si mesmas” (Steve Watson), a *Factory* sempre permaneceu um local de fabricação de produtos. A meu ver, isto é essencial: a provisão contínua de pinturas estava garantida, não obstante Warhol ter publicamente anunciado, em 1965, que pretendia parar de pintar, algo que ele, caracteristicamente, explicava com sua fascinação mais intensa por “pessoas”¹⁷. Esse anúncio teve dois efeitos: causou irritação entre seus compradores e fez subir os preços de suas pinturas que, dessa maneira, e segundo Sam Green, tornaram-se difíceis de encontrar¹⁸. Colocou em risco o seu mercado, mas também aqueceu o comércio. O processo de produção quase automático das estampas de silkscreen de Warhol, um procedimento que se rendia à lógica do produto manufaturado em escala de massa, havia sido legitimamente associado à linha de montagem taylorista no fordismo¹⁹. Assim, junto à produção das subjetividades de seus membros, típica da condição pós-fordista, e que a um só tempo expoliava e capacitava, a *Factory* também lançava produtos de um modo que se comunicava com o fordismo.

Em minha opinião, poucos artistas reagiram às pressões exercidas pelo “novo espírito do capitalismo” de maneira mais complexa do que Warhol em sua obra – desde que pressuponhamos uma concepção alargada dessa obra, que alcance também as declarações e aparições públicas do artista²⁰. Para nomear apenas algumas dessas pressões sobre artistas, que não pararam de se intensificar desde a morte de Warhol, em 1987: a pressão para estabelecer constantemente uma rede de “contatos”, de modo a acumulá-los, uma vez que estes são considerados mercadorias extremamente valiosas em um “mundo do contato” [*contact word*] (Boltanski/Chiapello); a pressão para ser

p. 646 [Cf. edição brasileira: HACKETT, Pat. **Diários de Andy Warhol**. Tradução de Celso Loureiro Chaves. Porto Alegre: L & PM Editores, 2012, vols. 1 e 2].

8. Cf. WATSON, Steven. **Factory Made: Warhol and The Sixties**. Nova York: Pantheon, 1990, p. 128.

9. Cf. VIRNO, Paolo. **A Grammar Of The Multitude**. Nova York: Semiotext(e), 2004. [Cf. edição brasileira: VIRNO, Paolo. **Gramática da multidão: Para uma análise das formas de vida contemporâneas**. São Paulo: Annablume Editora, 2013].

10. Cf. VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

11. Cf. HARDT, Michael Hardt e NEGRI, Antonio. **Impire**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000, p. 405 e seguintes [Cf. edição brasileira: HARDT, Michael Hardt e NEGRI, Antonio. **Império**. São Paulo: DP&A e Matins Fontes Editora, 2003].

12. BUCHMANN, Sabeth. Biopolitik als Melodram: ‘Zu Yvonne Rainer’s Lives of Performers und Rainer Werner Fassbinders Warnung vor einer hl. Nutte’. In DEUBER-MANKOWSKY, Astrid, HOLZHEY, Christoph, MICHAELSEN, Anja (Ed.). **Der Einsatz des Lebens. Lebenswissen, Midialisierung, Geschlecht**. Berlím: b-books Verlag, 2009.

13. NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. **The Labor of Dionysos: A Critique of The State Form**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, p. 9 e seguintes [Cf edição brasileira: NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. **O trabalho de Dioniso: para a crítica ao Estado pós moderno**. Tradução de Marcello Lino. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora; Pazulin, 2004].

14. Entre 1963 e 1968, Andy Warhol manteve a *Silver Factory*, um estúdio que, de acordo com Klaus Biesenbach, servia ao artista “de palco para as diferentes permutações da vida de estrela. Arte, música, moda e filme confluíam na forma de um grupo de pessoas que habitavam o permissivo espaço do estúdio de Warhol, carregando com eles fama e criatividade e/ou levando embora o grão de notoriedade e estrelato que havia resultado do fato de integrarem o círculo mais criativo do momento”; em BIESENACH, Klaus (Ed). **Andy Warhol Motion Pictures**. Berlim: KW Institute for Contemporary Art, de 8 de maio a 8 de agosto de 2004, p. 12 [catálogo de exposição] [N. T.] .

15. LAZZARATO, Maurizio. *Immaterial Labor*, in VIRNO, Paolo e HARDT, Michael (Ed.). **Radical Thought in Italy: A Potencial Politics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, p. 133-47.

bem sucedido no mercado; a pressão para usar e, inevitavelmente, instrumentalizar, as próprias amizades; a pressão para comunicar, para produzir e colher informação; a pressão para se exibir, em pessoa, e para estar presente; a pressão para encenar a si mesmo [*to perform oneself*] de modo convincente; a pressão para parecer bem, para estar em forma, para ser seu próprio produto, para se vender e para comercializar a vida pessoal.

Demonstrarei como a prática de Warhol conforma-se a essas pressões e simultaneamente resiste a elas. Pressões típicas não apenas de nossa condição pós-fordista, mas também o resultado de uma expansão neoliberal da esfera do mercado, combinada à guinada biopolítica que, conforme creio, vê-se exemplificada nisso que se designa por cultura de celebridades [*celebrity culture*]. A questão crucial, a meu ver, não é saber se a prática de Warhol imita, teoriza essas condições ou se objeta a elas. Argumentarei que ele faz todas essas coisas ao mesmo tempo. Parece-me crucial levar em conta que Warhol apresenta o artista não como alguém isento dessas condições, mas, na verdade, altamente implicado nelas. Elas não determinam a sua prática; contudo, se ele quiser resistir a elas, o único ponto de partida óbvio seria o reconhecimento de seu próprio enredamento particular nelas.

Prestes a fazer todas essas afirmações decisivas sobre Warhol, eu não correria o risco de uma vez mais contribuir para a glorificação póstuma, a individualização e o isolamento de sua posição? Será mesmo boa ideia agregar mais interpretação hipertrófica? Estou absolutamente ciente desses problemas e apresentarei, portanto, o trabalho dele não como parte da solução, mas como parte do problema. Não quero sugerir que Warhol foi um profeta que previu o advento de um regime neoliberal e biopolítico que faz com que o trabalho retorne a nós mesmos e com que os aspectos mais íntimos de nossas vidas se rendam a uma lógica econômica de otimização. Em vez disso, eu enfatizaria que foi mais sua familiaridade com o “sistema da moda” do que suas qualidades proféticas que o mostraram capaz de refletir sobre essas transformações. Esse sistema da moda foi adequadamente descrito como algo que “configura uma excitação em torno de aparências e confere apelo carismático a pessoas trajadas”²¹. O sistema da moda, na medida em que visa o corpo e a disposição desse corpo de internalizar os ideais que promove, poderia ser considerado um biopoder operando via estimulação. Observar a moda, tal como Warhol fez, registrando

Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol.

mesmo suas transformações mais sutis – novos tipos de brilho labial, mudanças no comprimento de saias etc. – permitiu-lhe entender as mudanças estruturais que o mundo da arte experimental nas décadas subsequentes. De fato, o mundo da moda passou por uma radical transformação estrutural no fim da década de 1970 e início dos anos 1980: tornou-se uma indústria que subscreveu ao “princípio da celebridade” e testemunhou a emergência de estruturas de negócios corporativas, tal como o exemplifica a venda da Halston à grande cadeia corporativa Penny Lane, em 1983. Warhol estava bem posicionado para observar essas mudanças, que transformariam radicalmente o mundo da arte apenas trinta anos mais tarde²².

Em um primeiro momento, quero esclarecer alguns de meus conceitos teóricos e situar a prática de Warhol em uma ideologia neoliberal de mercado e em uma agenda biopolítica que politiza e submete a vida à economia. Quero demonstrar como a “vida” – admito: um conceito elusivo e perigosamente essencialista – era capturada e igualmente enquadrada, tecnologicamente produzida e tornada inanimada na *Factory* dos anos 1960. Ficará claro que aquilo que nos é apresentado nunca é a “vida enquanto tal”. A “vida” parece ser uma coisa altamente mediada, que embaça a linha entre o “encenado” e o “autêntico”. Em um segundo momento, considerarei a cultura de celebridades como a forma social que propaga valores neoliberais e que se correlaciona à guinada biopolítica. Mesmo tendo em mente a diferença entre cultura de celebridades e artistas visuais, considerarei que a prática de Warhol ostenta uma compreensão superlativa do que significa tornar-se o próprio produto.

Quando o mercado prevalece e agarra nossas vidas: Warhol e a guinada biopolítica

Permitam-me iniciar definindo neoliberalismo como uma ordem social na qual quase todas as relações sociais e aspectos da vida são regulados por mecanismos de mercado. A crença comum associa neoliberalismo a uma relação de tipo *laissez-faire* entre Estado e mercado. Isso está longe de ser verdade, como ponderou, de modo convincente, o sociólogo alemão Lars Gertenbach²³. O neoliberalismo, de fato, diferencia-se do liberalismo na medida em que ainda pressupõe um Estado controlador, assegurando os processos do mercado e constantemente se

16. Cf. CRIMP, Douglas. Getting the Warhol We Deserve, **Social Text** 17, no. 2, verão de 1999, p. 64: “Uma trupe inteira e diversificada de artistas, atores, escritores e drag queens e outros sexualmente desviantes trabalhavam nos projetos uns dos outros e, em geral, encontravam inspiração mútua em um ambiente compartilhado de contracultura” [N.T.].

17. Cf. WARHOL, Andy e HACKETT, Pat. **POPism: The Warhol 60'**. Nova York: Harcourt, 1980, p. 113.

18. Cf. Interview with Sam Green, in WILCOCK, John. **The Autobiography and Sex Life of Andy Warhol by John Wilcock and a Cast of Thousands**. Nova York: Other Scenes, 1971.

19. Cf. BUCHLOH, Benjamin H. D.. Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956-1966, in **Andy Warhol: A Retrospective**. Londres: Tate, 1989, p. 39-61 (catálogo de exposição).

20. BOLTANSKY, Luc e CHIAPELLO, Eve. **The New Spirit of Capitalism**. Londres, Verso, 2007. [Cf. edição brasileira: BOLTANSKY, Luc e CHIAPELLO, Eve. **O novo espírito do capitalismo**. Tradução de Ivone C. Benedetti; Revisão técnica de Brasília Sallum Jr. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2009].

21. MARTIN, Richard. Pre-Pop and Post-Pop, Andy Warhol Fashion Magazines, in MacCABE, Colin (Ed.). **Who Is Andy Warhol**. Londres: British Film Institute, 1997, p. 42.

22. Cf. DRAKE, Alicia. **The Beautiful Fall: Fashion, Genius, and Glorious Excess in 1970s Paris**. Londres: Back Bay Books, 2007.

23. Cf. GERTENBACH, Lars. **Die Kultivierung des Marktes: Foucault und die Gouvernementalität des Neoliberalismus**. Berlim: Parodos, 2008.

preocupando com eles. Visto por esse ângulo, as intervenções atuais do Estado (nacionalização de bancos ou tentativas desesperadas de regular o mercado financeiro) não devem ser concebidas como uma ruptura com a ideologia neoliberal – são, na realidade, compatíveis com ela. O Estado assegura a habilidade do mercado de funcionar e “cultivá-la” – nos termos de Gertenbach.

Neoliberalismo também significa que o mercado alcança áreas antes consideradas “privadas” e ao abrigo de sua lógica valorativa, tais como o corpo, a saúde, as relações sociais, a aparência pessoal, as amizades pessoais etc. Essas áreas doravante se vêem expostas à pressão constante da otimização econômica: somos interpelados a fazer o melhor de nós mesmos, a realçar nossas aparências – às vezes por meio de uma “remodelação” radical - a mantermo-nos saudáveis, a desfrutar ativamente de relações e a ter “bom” sexo. O diário de Warhol é exemplar a esse respeito, ao demonstrar como esses ideais normativos nos mantêm na berlinda e exercem forte impacto em nossas subjetividades. Nada escapava ao seu olhar escrutinador e classificador – se alguém tinha ganhado peso, mais rugas, ou se estava usando um vestido da Halston pela segunda vez. A aparência das pessoas era aferida em conformidade com os padrões de beleza estabelecidos pelo mundo da moda, padrões cujos imperativos não pararam de se mostrar mais e mais enfáticos desde os tempos de Warhol. Mas é crucial observar que Warhol não apenas submetia seu ambiente social a esses standards; em seu trabalho, ele também analisava o seu apelo. Um exemplo óbvio seria *Before and After* [*Antes e depois*] (1960) – trabalho baseado em um anúncio *low-tech*, difundindo as virtudes óbvias de uma correção de nariz. O trabalho estabelece uma distância visível dessas normas de beleza, se não por outros motivos, pelo modo como a imagem foi recortada e pela presença da retícula *Benday*. Mas a imagem igualmente captura as expectativas de promoção pessoal associadas a esse tipo de anúncio. O próprio Warhol, um tanto desesperadamente, tentava observar essas normas, submetendo-se, por exemplo, a uma cirurgia no nariz, registrando visitas regulares a seu dermatologista e exercitando-se com seu treinador físico nos anos 1980. É como se não houvesse outra alternativa senão render-se ao que Karl Lagerfeld descreveu, com seu pendor característico para a dramatização, como “fascismo fitness”. Ainda que certamente capture um regime muitas vezes terrificante, o termo “fascismo” é ligeiramente equívoco neste caso, porque não se tra-

ta de um poder repressivo que opere através da força ou da disciplina. O neoliberalismo opera mais sutilmente: faz com que internalizemos seus ideais. Entregar-se a eles pode ser mesmo experimentado como “diversão” ou “empoderamento”. Os diários de Warhol testemunham como essa internalização atuava; ao explicar, por exemplo, da seguinte maneira a “primeira consulta com o Dr. Li” (seu dermatologista): “Isso tudo serve para me deixar bonito para os negócios”²⁴. O que é abertamente admitido (e consignado, embora de um modo levemente submisso) é que a importância da própria aparência não cessa de aumentar em um mercado de trabalho que quer tudo das pessoas.

Há algo em comum entre o neoliberalismo e a biopolítica: ambos são formas modernas de poder político que operam indiretamente, contando com nossa disposição para internalizar os ideais que promovem. O filósofo alemão Thomas Lemke definiu a biopolítica como “economia política da vida – o que significa que a vida não apenas é politizada, mas também submetida à economia [*economized*]”²⁵. Michel Foucault introduziu o termo com o intuito de descrever uma tecnologia de poder historicamente específica, que se endereça à vida das pessoas. Situando seu surgimento na segunda metade do século XVIII, Foucault sempre sublinhou o fato de que esse poder regulador opera, primariamente, não através da submissão ou da disciplina, mas da estimulação: ele se define como “o direito de fazer viver e deixar morrer”, tal como o autor celebrenemente descreveu o modo de operar desse poder²⁶. Aqueles que morrem são os largados à própria sorte, ao passo que toda a atenção é direcionada à forma que damos a nossas vidas.

Essa descrição – “deixar morrer e fazer viver” – ressoa a produção de Warhol: a *Factory* do princípio dos anos 1960 poderia ser considerada uma máquina que não apenas encenava práticas de vida transgressivas, mas que também capitalizava a propensão das pessoas em desempenhar [*to perform*] suas transgressões (a máquina pouco se importando quando as pessoas morriam). Seria possível afirmar que seus primeiros filmes, particularmente (*Sleep* [Sono], *Eat* [Comer], *Blow Job* [Felação], *Drunk* [Embriagado], *Kiss* [Beijo]) deram espaço a uma noção diferente de identidade sexual e comportamento transgressivo – basta pensar nos beijos abertamente sexuais de casais heterossexuais e homossexuais em *Kiss* – do mesmo modo como capturaram e fizeram uso dessas identidades. As vidas dos protagonistas [*performers*] são, a um só tempo, respeitadas e postas abertas à exploração. Havia,

24. Hackett (Ed.). **The Andy Warhol Diaries**. Op. cit. p. 241.

25. LEMKE, Thomas. **Biopolitik zur Einführung**. Hamburgo: Junius Verlag, 2007, p. 15.

26. FOUCAULT, Michel. **Society Must be Defended”: Lectures at the Collège de France 1975-1976**. Nova York: Picador, 2003, p. 241.

de fato, um alto grau de exploração literal em curso: não se pagavam os atores. Seria possível argumentar que a *Factory* se beneficiava da disponibilidade deles de trabalhar de graça, disponibilidade que aumentava em proporção direta ao capital simbólico e à notoriedade que se poderiam esperar em retribuição. Se o potencial de trabalho já não pode ser separado da pessoa e de seu corpo – e é isso que ocorre no pós-fordismo, segundo Virno – então um certo grau de autoexploração torna-se inevitável.

Entretanto, as coisas são um pouco mais complicadas, uma vez que a obra de Warhol não apenas admitia diferentes modos de vida – enquanto capitalizava a disponibilidade das pessoas de encenarem suas vidas; ela também encarava a vida desde a perspectiva da morte. Thomas Crow argumentou, de modo convincente, que os famosos primeiros retratos que Warhol fez de Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor e Jackie Kennedy devem ser interpretados como se inquirissem a conexão entre celebridade, morte, crise e luto²⁷. Ele chama a atenção para o modo como *Sixteen Jackies* [Dezesseis Jackies] (1964) permite-nos ver Jackie em diferentes poses, sorrindo, com a cabeça abaixada, quase chorando mas tentando manter as aparências. Na verdade, essa obra é quase um estudo daquilo que Aby Warburg memoravelmente chamou de *Pathosformeln*²⁸: fórmulas que transportam e significam diferentes estados emocionais – neste caso, o estado do luto. Todavia, enquanto viúva, ela também funciona como a testemunha-chave da instabilidade na fronteira entre “vida” e “morte”. Se a biopolítica é também “tanatopolítica”, conforme sugeriu Giorgio Agamben²⁹, e se biopolítica equivale a uma decisão entre vida e morte, então poderíamos ver Jackie Kennedy como uma alegoria da instabilidade fundamental dessa fronteira. Quanto mais essas imagens surgem abstratas e sem definição, devido ao processo técnico da impressão em silkscreen, mais “verdadeiras” parecem. É também devido à serialidade dessa imagem que a singularidade de seu ser é tanto enfatizada como cancelada. Vemos Jackie dezesseis vezes – o que mostra que a singularidade e a imparidade são ainda mais convincentes quando produzidas em escala de massa, que é o que ocorre sob as condições da cultura de celebridades. Uma ocorrência existencial e singular da vida – a perda de alguém e o ato do enlutar-se – é capturado, cuidadosamente examinado e ao mesmo tempo transformado em algo inanimado e destituído de sentido³⁰.

A produção fílmica de Warhol pode ser considerada uma demon-

27. Cf. CROW, Thomas. Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol. In: MICHELSON, Annette (Ed.). **Andy Warhol**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001, p. 49-66.

28. Literalmente: pathos-fórmulas, em alemão. Trata-se de neologismo cunhado pelo historiador alemão Aby Warburg (1866-1966), para indicar um tropo visual carregado de intensidade afetiva [N.T.].

29. Cf. AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life**. Stanford, California: Stanford University Press, 1998, p. 122 e seguintes.

30. BUCHLOH, Benjamin H. D. Anniversary Notes for Andy Warhol. In: **Andy Warhol: Shadows and Other Signs of Life**. Colônia: Walther König, 2008 (catálogo de exposição).

stração de que era a “vida” aquilo que ele perseguia. Atividades elementares da vida tais como encontrar pessoas, discutir, consumir drogas, fazer sexo, dormir, ficar acordado, questionar os outros implacavelmente etc., eram suas matérias-primas. Jonas Mekas descreveu muito apropriadamente esses filmes como “meditações sobre a vida... quase religiosas... um olhar para as atividades cotidianas como dormir ou comer”³¹. Nesses filmes, assegurava-se a essas atividades o “tempo real” que elas duram no cotidiano, e ao mostrá-las na velocidade silenciosa de 16 quadros por segundo, Warhol optou por “refrear” [*slow down*] a vida como se para expô-la a um olhar ainda mais perscrutador. O próprio Warhol admitia que seus filmes pretendiam capturar “a vida”, apontando a impossibilidade de distinguir entre seus filmes e as vidas de seus protagonistas³². Ao comentar a filmagem de *Chelsea Girls*, observou, laconicamente, que todo mundo estava fazendo o que sempre havia feito – sendo eles mesmos³³. Essa declaração de autenticidade soaria incongruentemente essencialista não fosse o fato de tal autenticidade mostrar-se altamente mediada, extremamente artificial e tecnologicamente produzida – se não por outros motivos, em razão do aparato tecnológico do filme. A vida no filme é uma instância altamente mediada, similar à vida sob as condições da cultura de celebridades, a qual, por sua vez, é, ela própria, um produto da mídia.

As tentativas dos filmes de Warhol, de mobilizar o ordinário e o pedestre, devem também ser vistas em seu contexto histórico – elas pertencem a uma estética anti-ilusionista, não apenas disseminada no cinema *underground* dos anos 1960 (Hollis Frampton, Kenneth Anger, Jack Smith), mas também promovida nos experimentos da dança de vanguarda (como as do Judson Dance Theater), que claramente influenciaram Warhol³⁴. Ainda que se tenha em mente que o “anti-ilusionismo” era uma convenção artística do momento, não se pode esquecer que esse culto da “pura existência” pareceu de início tremendamente chocante – e não apenas aos olhos do (puritano) público americano em geral, mas também àqueles associados muito de perto à cena da *Factory*, que se mostraram igualmente desconcertados. Stephen Shore, que fotografou o ambiente da *Factory* quando jovem e cuja estupefação é registrada em *POPism* explicou: “Não é como se eles estivessem lendo, não é como se estivessem meditando, não é nem mesmo como se estivessem sentados, assistindo; eles apenas estavam sentados – fitando o espaço e esperando que as festividades da noite comessem”³⁵.

31. Citado em Robert Roseblum. Saint Andrew, **Newsweek**, 7 de dezembro, 1964, reimpresso em PRATT, Alan R. **The Critical Response to Andy Warhol**. Santa Barbara, California: Greenwood Press, 1997, p. 10.

32. Cf. HACKETT, Pat e WARHOL, Andy. **POPism**. Op. cit., p. 219.

33. Idem, ibidem, p. 180.

34. “Mostrar o ato de comer era uma das preocupações de muitos dançarinos da Judson, inclusive Steve Paxton, Judith Dunn e Carolee Schneemann” (in: WATSON, Steven. **Factory Made: Warhol and The Sixties**. Op. cit., p. 137).

35. Cf. HACKETT, Pat e WARHOL, Andy. p. 111.

Em outras palavras: nada se dava em um sentido convencional. Aquilo sobre o que a *Factory* exercia controle era o tempo cotidiano [*life-time*] das pessoas que lá se encontravam. As vidas delas iam trabalhar quando as festividades da noite se iniciavam – festas são a ocasião central para a construção de identidades. É aí que suas vidas são colocadas no palco. Assim, temos de considerar a *Factory* um tipo de teatro biopolítico que canibalizava a vida das pessoas. Mas também oferecia algo em retribuição: a expectativa de fama e notoriedade *underground*, que é tudo o que conta sob as condições da cultura de celebridades – especialmente quando não se tem outro produto a vender que não a si mesmo.

Seja o seu produto: Warhol como teórico e praticante da cultura de celebridades

Ora, se o mercado alcança todos os aspectos de nossas vidas, e se a “vida” serve não apenas como um tema artístico – o que sempre fez – mas além disso torna-se objeto de intervenção política e valoração econômica, eu defenderia que a assim chamada cultura de celebridades é a forma correspondente de sociedade. A princípio, isso poderia soar implausível. Entretanto, o que é a cultura de celebridades senão uma forma social que seleciona e recompensa indivíduos por terem mercantilizado exitosamente suas vidas (ou aquilo que imaginam ser suas vidas)? Celebridades não são reputadas por aquilo que realizaram – o que constitui uma indicação de como a cultura de celebridades se distancia de um modelo de sociedade baseado em realizações. Elas são famosas por serem famosas, por terem, com sucesso, comercializado a si mesmas e a suas vidas³⁶.

36. Cf. TURNER, Graeme. *Understanding Celebrity*. Londres: Sage, 2004, p. 5.

37. DEBORD, Guy. *The Society of Spectacle*. Nova York: Zone, p. 12 [Cf. edição brasileira: DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

38. Em relação ao valor questionável do conceito de espetáculo, e a sua orientação implícita a uma “problemática utopia da autenticidade social”, cf. também Juliane Rebentisch, *Spectacle*, *Texte zur Kunst* 66, junho de 2007, p. 122.

Teria, então, a cultura de celebridades suplantado a frequentemente invocada cultura do espetáculo? Não inteiramente, e somente em certos aspectos. Guy Debord definiu o espetáculo, de modo notável, como “uma relação social entre pessoas mediada por imagens”; essa definição pode se aplicar à cultura de celebridades, também³⁷. Mas enquanto a noção de “espetáculo” implica a possibilidade da distância, a premissa de que se pode assistir ao espetáculo a partir de uma posição recuada, esta torna-se impossível desde o momento em que as condições do mercado penetram em nossas vidas mais profunda e diretamente³⁸. Estamos todos, de um modo ou de outro, implicados em aspectos dessas condições de mercado, e a distância que podemos

pretender em relação a elas não pode ser senão relativa, tendo de ser negociada a cada situação particular.

Seriam os artistas celebridades *avant la lettre*? Sim e não. Tome-se a monografia tradicional sobre artistas: focalizando em igual medida sua “vida e obra”, ela sugere que a “vida” deles merece, igualmente, nossa atenção, em razão das coisas excepcionais que terão realizado. Visto por esse ângulo, o artista enquanto ser excepcional serve como cena primária para o que veio a ser chamado de celebridade. Entretanto, permanece uma diferença crucial entre ambos, que nunca é demais ressaltar: enquanto celebridades são o seu próprio produto, os artistas visuais, geralmente (com exceção dos artistas de performance), têm um produto a vender (mesmo que se trate de um produto desmaterializado) que circula independentemente de sua pessoa. Tal produto pode estar saturado de vida pessoal e de fantasias sobre sua pessoa, mas tem, sim, uma existência independente, circulando no mercado ou sobrevivendo ao artista. É isto que considero a vantagem estrutural da produção dos artistas visuais sobre a cultura de celebridades – o fato de serem capaz de negociar a relação metonímica entre “pessoa” e “produto”. Um significa o outro, sem que sejam aniquilados um no outro.

Há uma visão difundida, reiterada por publicações como *Social Disease* (1993-1994) ou exposições como “Celebrities: Andy Warhol and Stars” [Andy Warhol e as estrelas]³⁹, atualmente na Hamburger Bahnhof, em Berlim⁴⁰, que interpreta a prática de Warhol como se esta abraçasse entusiasticamente a cultura de celebridades. Tal visão carece de complexidade e deve ser contestada. Quando Warhol, de modo notório, posava como alguém profundamente deslumbrado com “beldades”, “modelos”, “estrelas”, “gente rica” e com o fato de estar “estar por cima”, ele provocava e desafiava um consenso ainda razoavelmente intacto no mundo da arte nova-iorquino das décadas de 1960 e 1970, onde a maior parte dos artistas se identificava com um ideal igualitário. Especialmente porque mantinha, nos anos 1970, relações sociais com membros do *jet set* internacional politicamente dúbios e extremamente conservadores (de Imelda Marcus, via Sao Schlumberger⁴¹, à imperatriz do Irã), Warhol parecia ter cortado todos os laços com o *ethos* de esquerda e progressista, do artista de vanguarda e *underground*. Entretanto, sua constante retórica exagerada de celebração da “beleza”, do “dinheiro” e do “estar por cima” igualmente funcionava como uma advertência de que hierarquias e iniquidades não deixam de existir mera-

39. STEINORT, Karl e BUCHSTEINER, Thomas (Eds). **Social Disease: Photographs '76-'79**, Tübingen: Institut für Kulturaustausch, 1993-94.

40. Exposição apresentada na Hamburg Bahnhof, em Berlim, de 3 de outubro de 2008 a 11 de janeiro de 2009 [N.T.].

41. Refere-se a São Schlumberger [nascida em Portugal Maria da Conceição Diniz], casada com o magnata do petróleo Pierre Schlumberger; teve atuação destacada como mecenas no ambiente artístico e no *jet set* europeus dos anos 1960 aos 1990 [N.T.].

mente porque a maioria dos artistas declararam o desejo de igualdade. Se o seu entusiasmo por modelos como Jerry Hall não era compartilhado pela maior parte do mundo da arte de seu tempo, não há dúvida de que os artistas, galeristas e jornalistas de hoje imediatamente reportariam se Cláudia Schiffer fosse flagrada fazendo compras na Frieze Art Fair.

Se descrevo Warhol como teórico e praticante da cultura de celebridades, é também porque sua obra encarna a mudança da “estrela” para a “celebridade”. Enquanto estrelas ainda eram valorizadas pelos resultados que obtinham na atuação, celebridades são admiradas, simplesmente, por existirem. Entre muitos, foi Angelina Jolie que recentemente teve cravada na testa essa mudança de estrela para celebridade; deplorando-a, todavia. Ela relatou à *Vanity Fair* que 80% do que se lança sobre ela consiste em sua vida privada – “histórias tolas ou a roupa que estou usando” – ao passo que nos tempos de seu pai (seu pai sendo o ator John Voigt) a vida privada alcançava apenas 20%⁴². A própria Jolie é o melhor exemplo do “princípio da celebridade” que ela descreve de modo tão pertinente – sua produção é sua vida, ou, para formular em termos mais precisos, sua produção é aquilo que os meios de comunicação de massa dizem que sua vida é.

É tentador considerar Warhol uma espécie de figura fundadora da cultura de celebridades – se não por outros motivos, por seu vaticínio de que “no futuro todo mundo será famoso por quinze minutos”. Esse vaticínio ecoa na atualidade, em que assistimos a uma tremenda expansão do “Complexo Industrial da Celebridade”, manifestando-se em inúmeras revistas (*Celebrity*, *Instyle* etc.), incontáveis websites, diversos *reality* shows do tipo de *American Idol* etc. Esses formatos exploram, alimentam e mobilizam o desejo geral de visibilidade e do status de celebridade.

Em vez de torcer o nariz para a cultura de celebridades, gostaria de sugerir que tentemos entendê-la. Celebridades usualmente são apresentadas como pessoas excepcionais e exemplares, que ao mesmo tempo em que se sobressaem, lidam com fatos da vida, como o nascimento de filhos, a separação, a dependência de drogas etc. Considerando que a “vida” sob as condições pós-fordistas tornou-se mais insegura e imprevisível, porque pressões externas atingem nossas vidas mais imediatamente e, ainda, considerando que se espera de todos os trabalhadores que rapidamente se adaptem a prospectivas e oportuni-

42. Cf. a matéria da capa sobre Angelina Jolie na edição americana de *Vanity Fair*, “A Woman in Full”, julho de 2008, p. 132.

Quando a vida sai para
trabalhar: Andy Warhol.

dades sempre cambiantes, observar celebridades pode nos prover com um senso de orientação. O mesmo vale para fofocas e lugares-comuns, que já não são excluídos da esfera de produção⁴³. Também a fofoca tem função de consolar e assegurar. Mesmo Virno, que deplorava sua importância crescente, foi levado a reconhecer que a fofoca promove certezas e opiniões já aceitas, e estas podem ser reconfortantes. Warhol parece ter intuído essa necessidade crescente da “fofoca”, à qual hoje se concede mais espaço mesmo em revista de arte sérias (veja-se: artforum.com) e jornais.

A obra de Warhol decerto se comunica com as leis da “cultura de celebridades”, mas também se desvia delas e mesmo conflita com elas. Há duas funções ideológicas principais operando nessa cultura de celebridades. Ela individualiza e promove a crença neoliberal de que podemos alcançar êxito se trabalharmos verdadeiramente duro em nós mesmos. Por meio da seleção arbitrária e da exclusão brutal, faz as pessoas se resignarem à ideia de que somente uns poucos tirarão a sorte grande e, se falharem, é responsabilidade deles (e não aquilo de que na verdade se trata, uma inevitabilidade estrutural)⁴⁴ #.

Acredito que os retratos de Warhol realizados sob encomenda contradizem, essencialmente, essas mensagens ideológicas. O status de celebridade não é apresentado como uma posição que se mereça ou com a qual a sorte possa contemplar. É apresentado como algo que o dinheiro pode comprar. Não é preciso trabalharmos duro em nós mesmos ou em nossa aparência – Warhol faz isso por nós. De acordo com relatos, ele atuava como um cirurgião plástico em seus retratos de encomenda: alongando pescoços, eliminando queixos duplos, engrossando lábios, removendo rugas⁴⁵. Reconhecimento público é concedido mesmo àqueles com escasso potencial para celebridade – pensemos nas *Disaster Paintings* [Pinturas de desastre] ou em *Most Wanted Men* [Os homens mais procurados] (1964), cujo status de celebridade foi recusado pelas autoridades da World Fair⁴⁶. Ainda assim – não fosse por Warhol, esses assuntos teriam permanecido mais ou menos anônimos.

Se os seus primeiros retratos testemunham, sem dúvida, certa fixação em estrelas da moda (como Marilyn Monroe, Liz Taylor ou Elvis), não se pode esquecer que Warhol logo produziria as próprias “superstars” (um termo inventado por Jack Smith) *underground* – chegando mesmo a organizar seu elenco por meio dos *Screen Tests* [Testes de câmera], que estabeleceram novos critérios. Ao oferecer um

43. Cf. VIRNO, Paolo. **A Grammar of The Multitude.** Op. cit., p. 88-93.

44. HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. **Dialectic of Enlightenment.** Nova York: Continuum, 1991, p. 145: “Apenas uma garota pode tirar o bilhete sorteado, apenas um homem pode ganhar o prêmio e, se matematicamente todos têm a mesma chance, esta é, contudo, tão infinitesimal para cada um que ele ou ela fariam melhor se contabilizassem a baixa e se rejubilassem com o sucesso de outrem, que também poderia ter sido o dele ou o dela, e que às vezes nunca é”.

45. Cf. HACKETT, Pat. Introduction. In: **Andy Warhol Diaries.** Op. cit., p. 16.

46. Em 1964, como parte das atrações da Feira Mundial organizada naquele ano pelo Estado de Nova York, as autoridades encomendaram um monumental conjunto de obras públicas para a área externa do Pavilhão que representava o Estado, um edifício projetado por Philip Johnson. Warhol, que estava entre os artistas comissionados, decidiu ampliar fotos provenientes de registros criminais do Departamento de Polícia do Estado de Nova York, apresentando os 13 criminosos mais procurados pela polícia em 1962. A obra foi recoberta de tinta

prateada pelas autoridades organizadoras do evento, poucos dias depois de instalada. Quando a Feira inaugurou, o que restava do trabalho era um amplo quadrado prateado [N.T.].

47. WATSON, Steven. **Factory Made: Warhol and The Sixties**. Op. cit., p. 131.

48. HACKETT, Pat. **Andy Warhol Diaries**. Op. cit., p. 272.

49. WARHOL, Andy. **The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)**. Op. cit., p. 86.

“teste decisivo da resposta do indivíduo à uma câmera impassível”⁴⁷, o *Screen Test* constituía um escrutínio do potencial de celebridade dele ou dela”. As lendárias “superstars” de Warhol, como Ingrid Superstar, Viva, Baby Jane Holzer, *International Velvet* e Edie Sedgwick, todas tinham potencial de celebridade, mas também desviavam das estrelas típicas da moda.

Tomemos, por exemplo, Edie Sedgwick, que, sem dúvida, possuía uma presença fílmica mágica, totalmente compatível com as convenções de Hollywood. Entretanto, quando era levada a revelar sua extrema instabilidade psicológica em frente à câmera, como em *Kitchen* [Cozinha] ou *Poor Rich Girl* [Pobre menina rica] (ambos de 1965), a ruptura com essas convenções tornava-se patente. Muitas das *superstars* de Warhol eram *drag queens* – o que, do mesmo modo, desafiava radicalmente as normas e premissas heterossexistas de Hollywood.

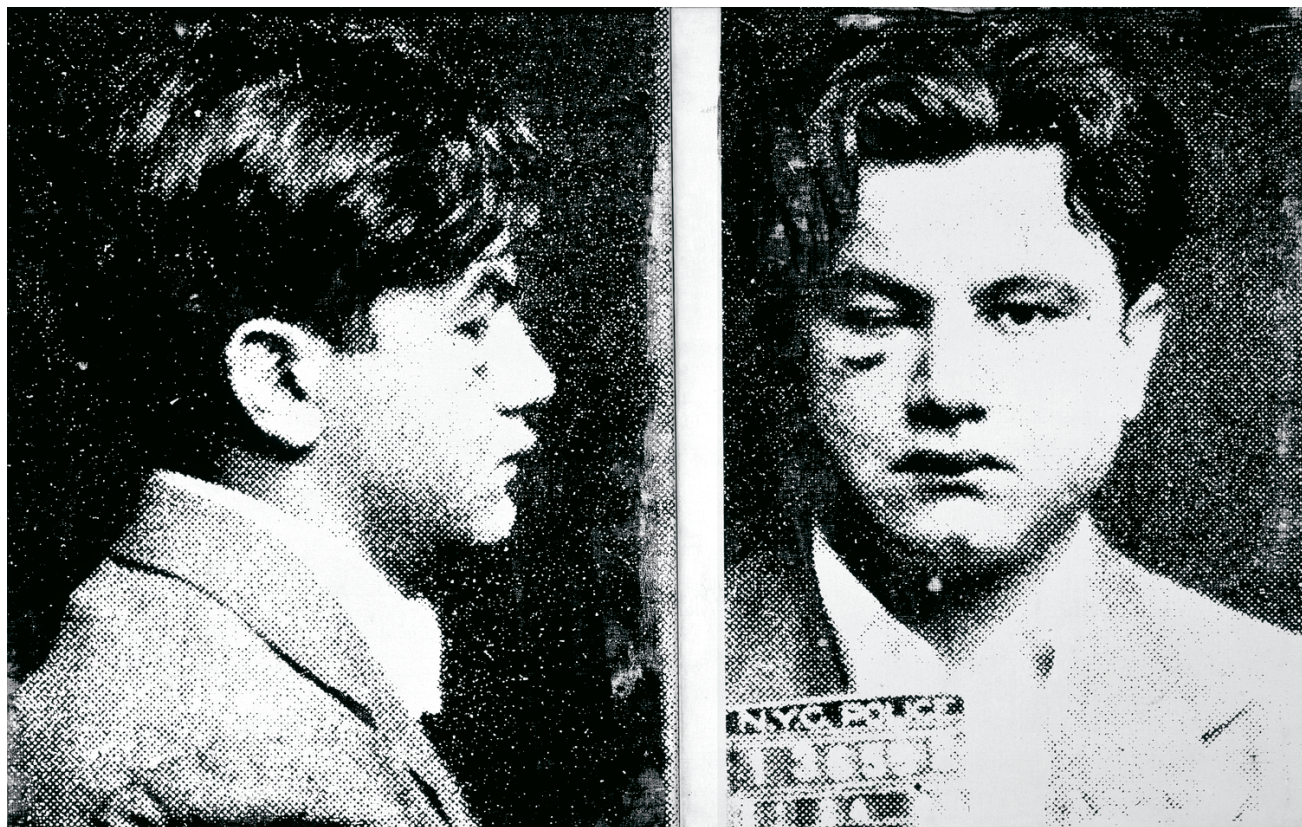
Consideremos sua *Philosophy*, que se poderia descrever como um tipo de *dictionnaire des idées reçues* da cultura de celebridades – cumulado de fofocas, conselhos de autoajuda e lugares-comuns. É nele, por exemplo, que se registra uma percepção dos perigos da superexposição. Tal como um verdadeiro teórico da cultura de celebridades, Warhol notava que uma presença excessiva da mídia poderia ser prejudicial, “porque... eles usam você, é assustador”⁴⁸. Os perigos resultantes da produção de si como aparência pública são submetidos a constante reflexão, ensejando um conselho que é meu trecho favorito da *Philosophy* de Warhol: “Você precisa ter sempre [disponível] um produto que não seja você mesmo”⁴⁹. O que se reconhece aqui é que a “pessoa” e o produto jamais deveriam se fundir um no outro, e isto, precisamente, porque estão interconectados de modo tão íntimo. Uma vez que um bocado de seu produto é você mesmo, deve existir algo que não seja você. Warhol foi um artista que desenhou meticulosamente sua persona pública mas, do mesmo modo, se assegurou de que os produtos atribuídos a ele estivessem em circulação e que diferissem de sua pessoa.

O que acontece, porém, quando a diferença entre “produtos” e “pessoa” entra em colapso? Este não é o destino apenas de modelos e atores, mas caracteriza também a situação atual no mercado de arte, que não poderia ser mais personalizado. Obras de arte são tratadas como sujeitos e artistas desenhavam-se a si mesmos como objetos. Se o artista promove uma personalidade convincente, esta conferirá credibi-

lidade a seu produto. Warhol tinha o seguinte conselho a dar a modelos e atores: eles deveriam contabilizar a quantidade de filmes ou fotos que fazem, se quisessem saber quanto valem. Se tão somente nos vendemos, acabamos de mãos abanando. Isto sugere uma crença profunda na produção artística, o que é tanto mais surpreendente se considerarmos o fato de que Warhol às vezes mostrava-se pasmo diante daquelas pessoas que têm fantasias duradouras e profundamente enraizadas sobre arte⁵⁰. Será que ele também acalentaria essas fantasias? Eu diria que é a tensão entre uma “crença” idealista na produção artística e a análise anti-idealista de suas condições de produção que torna Warhol tão urgente sob o ponto de vista contemporâneo.

Considero, dessa maneira, mais do que eloquente o fato de que sua última aparição pública tenha ocorrido na passarela, como modelo em um evento de moda no Tunnel Club, alguns dias antes de sua morte. Sua expressão parece ter sido de prazer e sofrimento, como se nos lembrasse que é alto o preço a ser pago quando nos colocamos a nós mesmos no mercado. Mas, diferentemente dos modelos, Warhol tinha um produto a vender – um produto chamado “arte”, tradicionalmente definido por seu valor simbólico, o qual, por sua vez, consiste em uma suposta potencialidade de significação. O valor simbólico da arte é baseado na premissa (não inteiramente injustificada), de que a arte produz um excedente intelectual que não pode ser reduzido nem à história nem à vida pessoal do artista. Todavia, especulações sobre a personalidade do artista – como ela ou ele supostamente viveram, se seu trabalho pode ser associado a um contexto boêmio ou glamuroso – entram, sim, no valor simbólico da arte e são mesmo aptos a elevá-lo. Mas, em face de um mercado de arte altamente personalizado, que tende a personalizar a totalidade da produção artística, parece crucial ter em mente a complexidade da relação entre “produtos” e “pessoa”. É vantagem do produto o fato de ser irredutível à pessoa – não sendo, ao mesmo tempo, seu oposto estrito. A obra de Warhol é uma demonstração vívida de como produto e pessoa recobrem-se de modo recíproco, em especial quando circulam no contexto neoliberal e biopolítico da cultura de celebridades, enquanto potencialmente também levam suas vidas em separado. Não obstante sua disposição para se render a essas condições, Warhol não permitiu que sua obra fosse governada por elas.

50. Idem, *ibidem*, p. 178.



Isabelle Graw é fundadora e editora da revista *Texte zur Kunst* e professora de História da Arte e Teoria da Arte na Staatliche Hochschule für bildende Kunst (Städelschule) de Frankfurt am Main. É também autora de *High price: art between the market and celebrity culture* (Sternberg Press, 2010).

Artigo recebido em 15 de
fevereiro de 2017.

Sônia Salzstein é professora de História da Arte e Teoria da Arte na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo [USP].

Esta versão apresenta imagens em negativo das notas da “Boîte de 1914” de Marcel Duchamp e um envelope anexo contendo as notas da Caixa de 1914 por Wallace Masuko. A “Boîte de 1914”, uma edição de 3 exemplares, contém as reproduções em fotografias preto e branco de 2 desenhos e 16 notas manuscritas entre os anos de 1912 e 1914, todas coladas sobre um suporte de papel cartão de tamanho padrão (18 x 24 cm) acondicionadas em 3 caixas de placas fotográficas das marcas Jougla, Kodak e Lumière. Duchamp reuniu reproduções de notas manuscritas por ele em 3 caixas distintas, publicadas ao longo de sua vida: a “Boîte de 1914” em 1914, a “Boîte verte” (“La Mariée mise à nu par ses célibataires, même.”) em 1934 e a “Boîte blanche” (“A l’infinifit”) em 1966. Estas notas aparecem como uma espécie de intertítulo na obra do artista.

This version presents images in negative of Marcel Duchamp’s “Boîte de 1914” notes and an attached envelope containing “Caixa de 1914” notes by Wallace Masuko. The “Boîte de 1914”, an edition of 3 copies, contains the reproductions in black and white photographs of 2 drawings and 16 handwritten notes between the years of 1912 and 1914, all glued on a standard size (18 x 24 cm) packaged in 3 boxes of Jougla, Kodak and Lumière photographic plates. Duchamp collected reproductions of notes handwritten by him in 3 separate boxes, published throughout his life: the “Boîte de 1914” in 1914, the “Boîte verte” (“La Mariée mise à nu par ses célibataires, même.”) in 1934 and the “Boîte blanche” (“A l’infinifit”) in 1966. These notes appear as a kind of sub-title in the artist's work.

palavras-chave:

Marcel Duchamp;
notas; caixas;
manuscritos;
fotografia

keywords:

Marcel Duchamp;
notes; boxes;
manuscripts;
photography

1. As notas da caixa de 1914 foram preparadas enquanto se produzia a Caixa Verde (*A noiva posta a nu por seus solteiros, mesmo.*) apresentada na dissertação *HRMD:Rr* [Cf. MASUKO, Wallace Vieira. *HRMD: Rr*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais).

* Professor substituto no Departamento de Desenho da EBA-UFMG

next to the

vine of the

Mr. Wm. H. Brown

I have the honor to
acknowledge the receipt of
your letter of the 10th inst.
and in reply to inform you
that the same has been
forwarded to the proper
authorities for their
consideration.

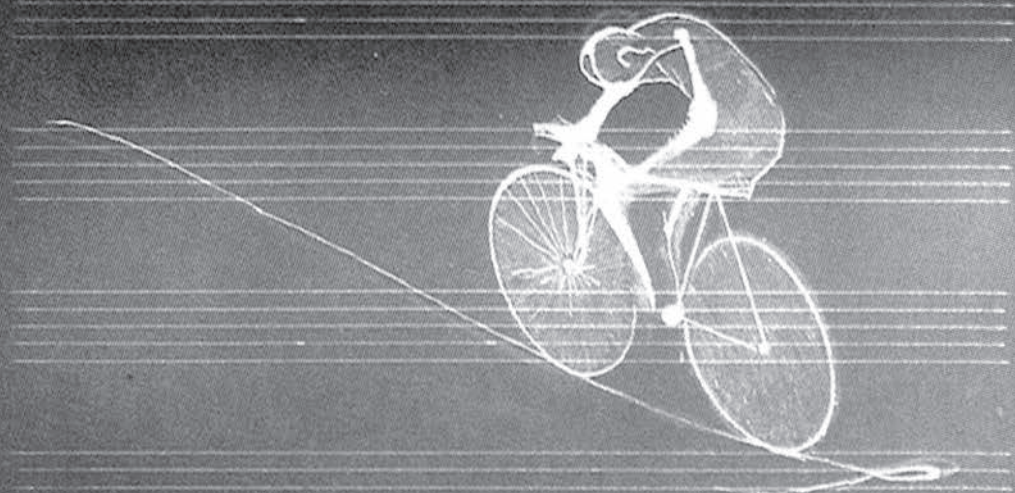
Faire une nouvelle place.
Faire cette nouvelle place pour l'éclair.

Fair in the end

Prof. J. H. P. J.

for best [toil] solution
on the best way outwards
entirely.

Am 17. November
1891



—. Jichos at amab itnappa'9 rions —

la perspective est un bon
moyen pour représenter
des égalités, c'est que
l'épave est la même
de (horizontalité) et l'égal
se conservant, mais
supérieure perspective.

Environnement.

Contre le service militaire obligatoire :
uniquement de chaque membre
de la communauté avec ses propriétés ;
chaque soldat ~~participe~~ ne payant
rien, l'État ne verse rien, son
travail est rémunéré proportionnellement
au bon élève, etc.
Enfin, plus d'alternance ; chaque
élève a son travail.

Enfin une répartition
le travail d'élève à élève.

Table de la Fabrication

Si un fil de ^{travail} un mètre de longueur tombe
à un mètre de hauteur sur un plan horizontal
et se déformant à l'échelle et donne
une figure nouvelle de longueur et
de largeur.

3 exemplaires obtenus dans les conditions
suivantes :

~~1. Fil de 1 mètre de longueur et de 1 mm de diamètre.~~
~~2. Fil de 1 mètre de longueur et de 2 mm de diamètre.~~
~~3. Fil de 1 mètre de longueur et de 3 mm de diamètre.~~

Il est à remarquer que les longueurs et largeurs
obtenues sont proportionnelles à la longueur et à la largeur
du fil initial.

Les 3 échantillons obtenus sont
à l'échelle de 1/10.

— On a que: l'homme est la machine
— l'homme est la machine

where the is to where
where is to where

$$\frac{\text{where}}{\text{where}} = \frac{\text{where}}{\text{where}}$$

where

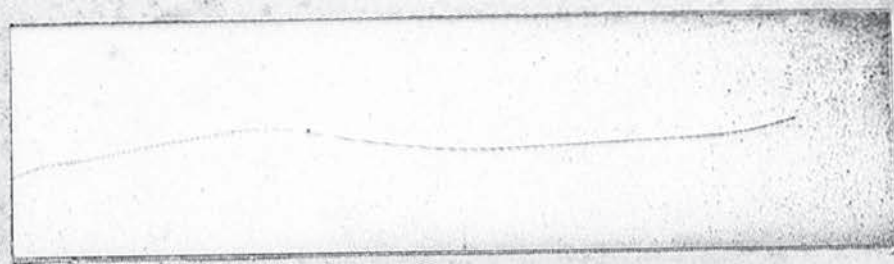
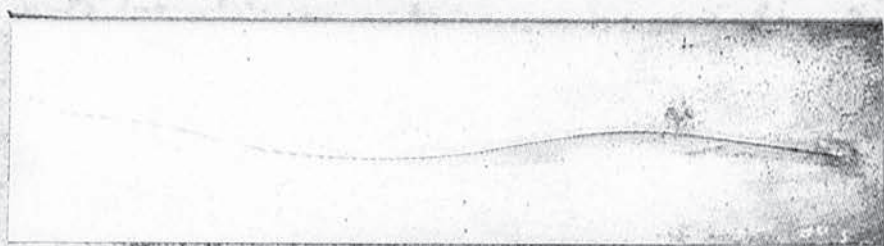
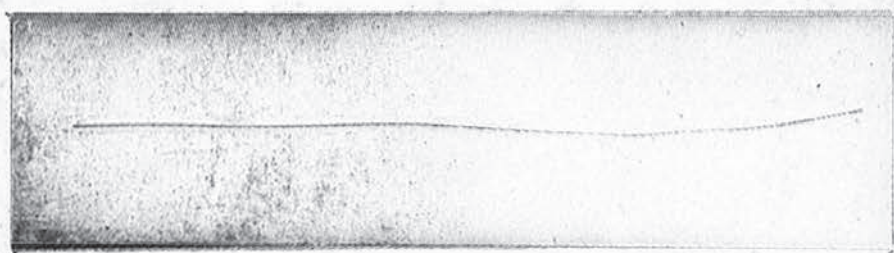
where is to where

where is to where

que je ~~trouvai~~ son souffrant de même
étant donné que... si je suppose

Lelecteur en charge

Lelecteur en charge
Lelecteur en charge
Lelecteur en charge



3 décistoppages étalon (voy. : l'idée de la Fabrication).



Viva ! as vestimentas e a
prensa de raquete.



um mundo de amarelo.

A ponte dos volumes
 e embaixo
em cima dos volumes.
para ver passar o bateau
 mouche

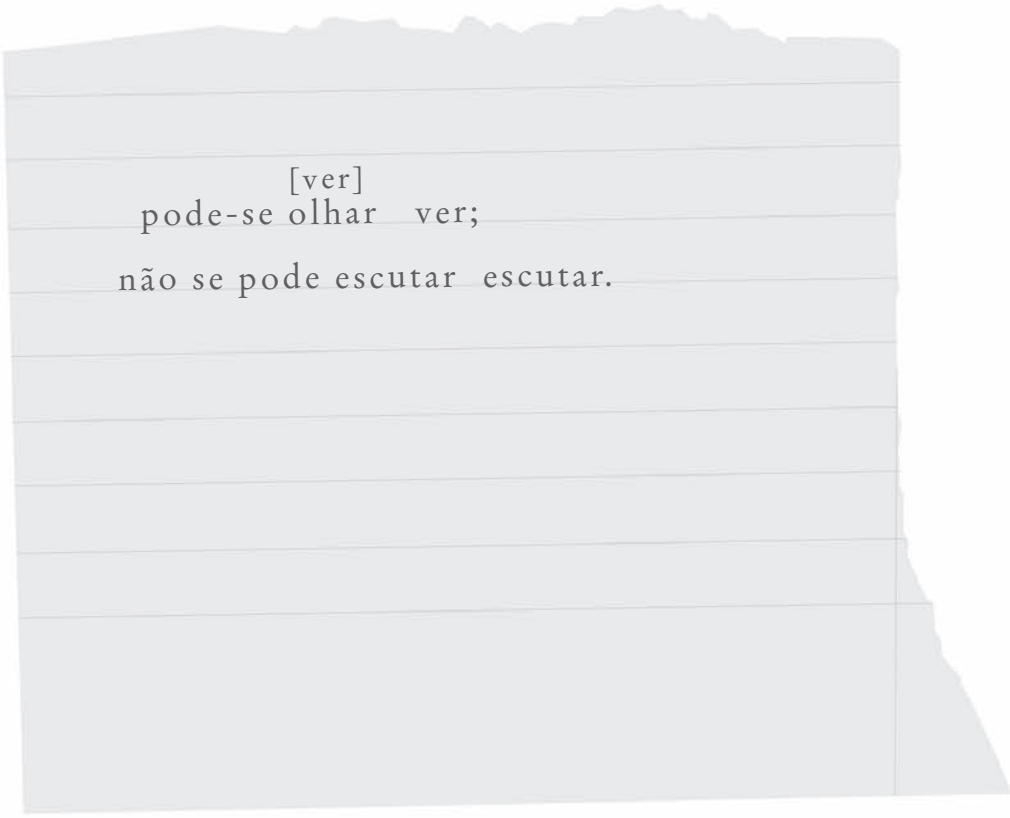


Fazer um armário com espelho.

Fazer esse armário com espelho para estancar.

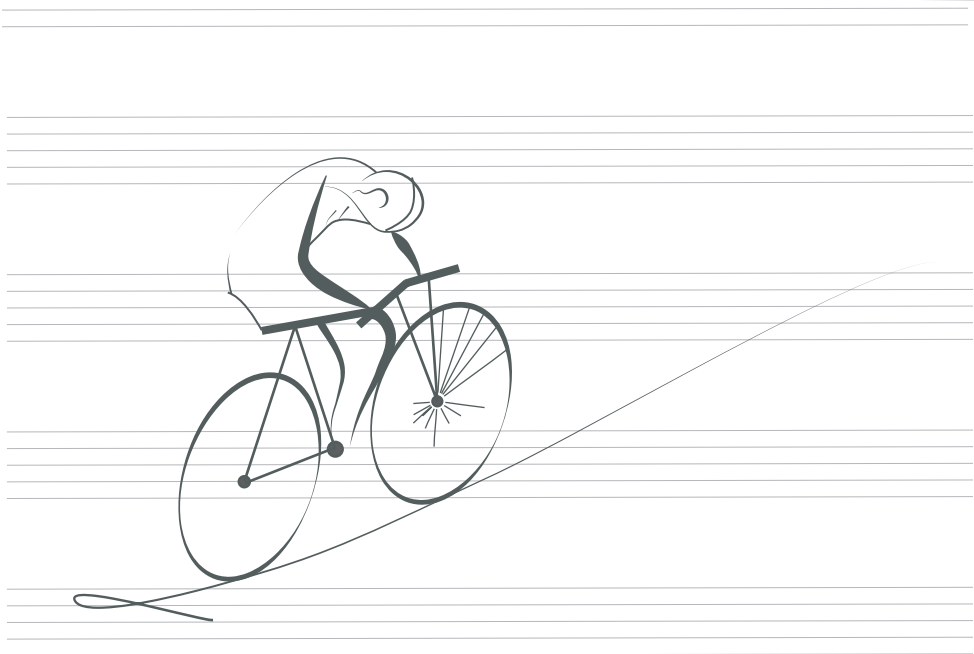
Fazer um quadro

defrequência:



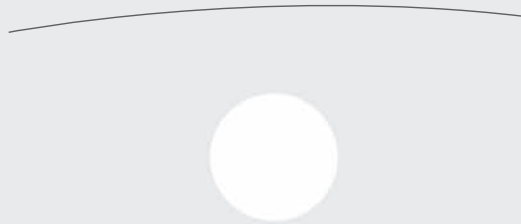
[ver]
pode-se olhar ver;
não se pode escutar escutar.

Fazer um quadro: de acaso feliz
ou infeliz (ventura ou desventura)



- ter o aprendiz ao sol. -

A perspectiva^{linear} é um bom
meio. para representar^{diversamente}
as igualdades; i.e.
o equivalente, o semelhan-
te (homotético) e o igual
se confundem, ~~na~~ em
simetria perspectiva.



O jogo do tonel .



é uma belíssima

“escultura,, de destreza:

é preciso registrar (fotograficam.) 3 performances
sucessivas; e não preferir as peças dentro
da rã” a “todas as peças fora,, ou ^(nem)
sobre ~~o~~^a uma boa média.

Afastamento .

Contra o serviço militar obrigatório:
um “afastamento”, de cada membro;
do coração e das outras unidades anatômicas;
cada soldado ~~tendo~~ já não
pode mais honrar um uniforme, seu
coração alimentando telefonicamente
um braço afastado etc.

— Daí, sem mais alimentação, cada
“afastado” se isolando.

Enfim um Regimento para
os lamentos de afastado a afastado .

a Idéia da Fabricação


— Se um fio ^{horizontal} _{reto} de um metro de comprimento cai de um metro de altura sobre um plano horizontal deformando-se à sua vontade e apresenta uma nova figura da unidade de comprimento. —

— 3 exemplares obtidos em condições
mais ou menos semelhantes (

~~_____~~
~~_____~~
~~_____~~ :

: em sua consideração de uns aos outros
são uma reconstituição aproximada da
unidade de comprimento .

as 3 reparadas padrão são
o metro diminuído



– só temos : para fêmea o mictório
e vivemos disso.–

arra está para arte como
merdra está para merda.

$$\frac{\text{arra}}{\text{arte}} = \frac{\text{merdra}}{\text{merda}}$$

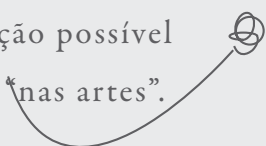
gramaticam.:

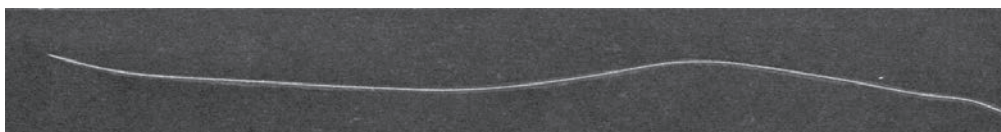
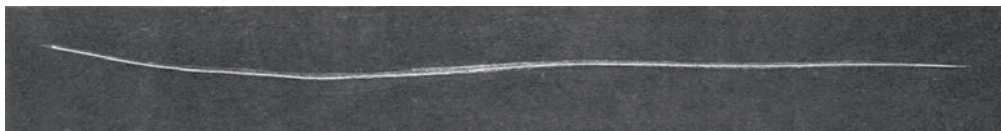
a arra da pintura é do
fem gênero feminino

Sendo dado que ; se eu suponho
que eu ~~XXXXXXXXXX~~ esteja sofrendo muito
. . . .

A eletricidade em largura .

Única utilização possível
da eletricidade “nas artes”.





Artigo recebido em 28 de
abril de 2017.

Wallace Vieira Masuko artista plástico. Bacharel em Artes Plásticas e mestre em Artes Visuais pelo Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Professor substituto no Departamento de Desenho da EBA-UFMG. Tem trabalhado em versões gráficas, linguísticas e plásticas de obras textuais de Marcel Duchamp (1887-1968), Gordon Matta-Clark (1943-1978) e Adolfo Bernal (1954-2008).

Instruções aos Colaboradores:

As contribuições para a revista podem ser enviadas em português, inglês ou espanhol. Em todas as modalidades de texto (artigos, entrevistas, traduções, resenhas, escritos de artista), o conteúdo deve ser submetido em formato MS Word (.doc) ou OpenOffice usando fonte Times New Roman, corpo 12. Os parágrafos devem ser justificados e com entrelinhas em espaço 1.5. As páginas devem ser tamanho A4, com margens superiores e inferiores de 2.5 cm, e margens laterais de 3 cm. Os textos não devem exceder o número de palavras correspondente ao tipo de contribuição.

Artigos

1. Os artigos devem ter entre 4.000 e 10.000 palavras;
2. No cabeçalho do artigo deve ser indicado o título sem qualquer menção à autoria, haja vista a avaliação cega por pares;
3. Todas as informações de autoria e instituição/afiliação (Departamento, Faculdade e Universidade na qual leciona ou realiza pós-graduação) devem ser preenchidas no campo "autoria/metadados" do sistema OJS e não devem ultrapassar o limite de 120 palavras;
4. O artigo deve ser acompanhado de: a) título com a respectiva versão em inglês; b) um resumo, com a respectiva versão em inglês (abstract), de no máximo 120 palavras que sintetize os propósitos, métodos e conclusões do texto; c) um conjunto de palavras-chave, no mínimo 3 e no máximo 5, que identifique o conteúdo do artigo, com a respectiva versão em inglês (keywords);
5. Todas as referências bibliográficas devem ser indicadas em nota de rodapé. Referências adicionais e imprescindíveis, que porventura não tenham sido citadas ao longo do texto, devem ser incluídas ao final do arquivo sob a chancela "Bibliografia complementar".
6. As notas de rodapé devem ser indicadas por algarismos arábicos em ordem crescente;
7. As citações de até três linhas devem estar entre aspas e no corpo do texto. As intervenções feitas nas citações (introdução de termos e explicações) devem ser colocadas entre colchetes;
8. Já as citações com mais de três linhas devem ser destacadas em corpo 11, sem aspas e com recuo à esquerda de 2 cm. As omissões de trechos da citação

podem ser marcadas por reticências entre parênteses;

9. Os termos em idiomas diferentes do idioma do texto devem ser grafados em itálico;
10. No corpo do texto, títulos de obras (pintura, escultura, filmes, vídeos etc.) devem vir em itálico. Já títulos de exposições, devem vir entre aspas;
11. As citações bibliográficas, nas notas de rodapé e na bibliografia complementar, devem seguir as normas da ABNT-NBR 6023.

Entrevistas

As entrevistas obedecem à forma pergunta-resposta e não devem ultrapassar 8.000 palavras. Devem apresentar título/title; resumo/abstract e palavras-chave/keywords e seguir as demais normas de submissão dos artigos.

Traduções

As traduções serão avaliadas segundo a importância e pertinência do texto traduzido e devem ter, no máximo, 9.000 palavras. No mais, seguem as normas dos artigos. Devem também vir acompanhadas de autorização do autor e do original do texto.

Resenhas

As resenhas devem abordar publicações nacionais e estrangeiras lançadas nos últimos 24 meses. Devem ter até 2.500 palavras, apresentar um título breve e a ficha técnica completa da obra resenhada. As citações devem vir acompanhadas do respectivo número de página. Excetuando o exposto, as resenhas seguem as normas dos artigos devendo, portanto, apresentar resumo/abstract, palavras-chave/keywords e a versão do título em inglês.

Escritos de artista

Esta seção é dedicada à escrita experimental de artistas brasileiros e internacionais. Os textos devem ter até 6.000 palavras e podem ser precedidos por uma introdução de até 2.000 palavras. Devem apresentar título/title; resumo/abstract e palavras-chave/keywords.

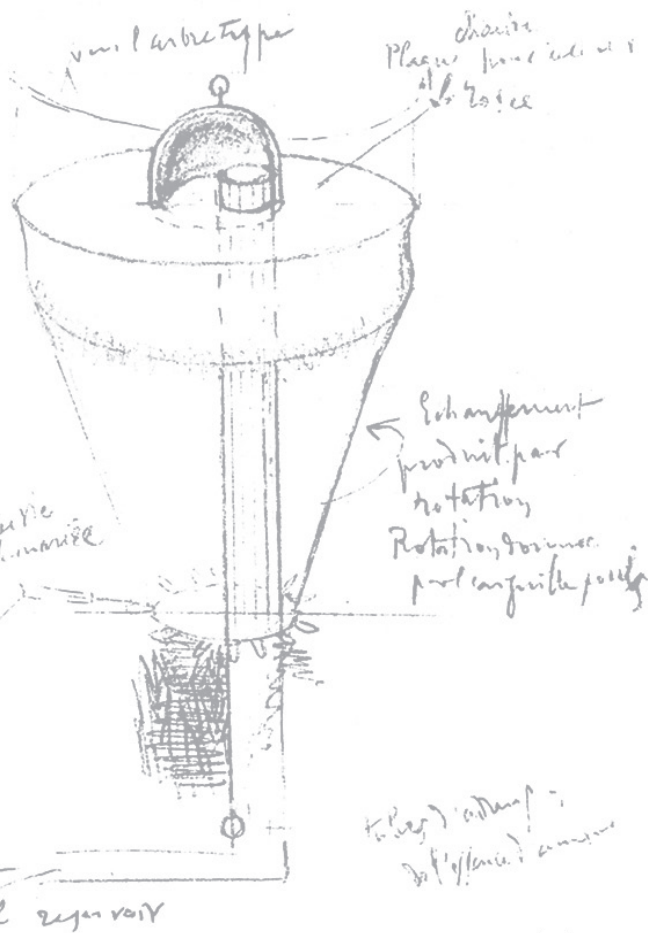
Ensaio Visual

Os ensaios visuais devem decorrer de pesquisas artísticas consolidadas e ser especialmente concebidos para a publicação na revista Ars. Devem compreender 8 imagens, preferencialmente coloridas, com resolução de 300 dpi, salvas em jpeg ou tiff (imagem vertical: 24 x 18 cm; imagem horizontal: 24 x 36 cm).

Detalhamento sobre a formatação de imagens

1. A revista não se responsabiliza pela obtenção do copyright de imagens; 2. Os autores devem providenciar as imagens que queiram incluir em seus textos; 3. Os autores devem fornecer as legendas das imagens, assim como indicar a posição em que devem aparecer no corpo do texto entre parênteses (fig.x). A revista se reserva o direito de não publicar imagens sem a qualidade necessária para sua correta impressão; 4. As legendas de imagens incluídas ao longo do texto devem seguir o seguinte padrão: Fig. (número em ordem crescente). Autor, Título em itálico, ano. Técnica, dimensões em cm, Localização (nome de museu, coleção etc., se houver), cidade (se houver). 5. As imagens devem estar em jpeg ou tiff e ter 300 dpi (dimensões aproximadas de 17 x 24 cm, proporção que pode variar de acordo com a imagem); 6. Para a versão digital da revista é possível o envio de imagens coloridas. Para a versão impressa será feita a conversão para PB (grayscale); 7. Todas as imagens, seguindo as especificações indicadas acima, devem ser anexadas no momento de submissão como "documento suplementar" na plataforma OJS.

Para outras informações acesse: <http://www.revistas.usp.br/ars/> ou escreva para: ars@usp.br



Ventilation : ~~Partir d'un courant d'air~~
Intérieur -

Le système doit avoir sa base dans le centre de la machine. (La machine a un centre de gravité - les cylindres sont posés). Ils viennent par le charbon ou autre matière première très mou et eux mais de la machine.

Doutorado

01. "Das estradas e dos desvios: curso de especialização em arte/educação da ECA/USP (1984-2001) e a formação do professor de arte"

A: Guilherme Nakashato

O: Sumaya Mattar

D: 28/03/2017

02. "Museu Oscar Niemeyer uma história em três relatos e suas ficções"

A: Deborah Alice Bruel Gemin

O: Marco Garaude Giannotti

D: 24/03/2017

03. "17janela18corredor"

A: Marcelo Artioli Schellini

O: João Luiz Musa

D: 22/03/2017

04. "O museu que nunca fecha: a exposição virtual como um programa de ação educativa"

A: Alena Rizi Marmo Jahn

O: Maria Christina de Souza Lima Rizzi

D: 10/11/2016

05. "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. "Cidade entre olhares"

A: Julia Lopez da Mota

O: Luiz Claudio Mubarak

D: 24/11/2016

02. "Educação Estética e Design: paixões articuladas sob uma perspectiva das relações"

A: Carlos Eduardo Poma Valadão

O: Dália Rosenthal

D: 09/11/2016

03. "Texto: processos e desdobramentos da imagem na catalogação de um arquivo"

A: Monica Barth Pereira

O: Geraldo de Souza Dias Filho

D: 09/11/2016

04. "Refugos"

A: Carolina Caliente de Abreu

O: Maria do Carmo Costa Gross

D: 24/10/2016

05. "Paralelas cruzadas: propostas poéticas em arte móvel"

A: Cássia Helena José Barbosa

O: Silvia Regina Ferreira de Laurentiz

D: 30/09/2016

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.

© 2017 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: Notas e entrevista revisada por **Marcel Duchamp**

Ensaio visual: **Mabe Bethônico e Wallace Vieira Masuko**

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. 15, n. 29 (1º Semestre 2017), São Paulo.

O Departamento, 2017 - 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
