

37

**UNIVERSIDADE DE
SÃO PAULO**

Reitor

Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor

Prof. Dr. Antonio Carlos
Hernandes

**Pró-Reitor de
Pós-Graduação**

Prof. Dr. Carlos Gilberto
Carlotti Jr

**Pró-Reitor de
Graduação**

Prof. Dr. Edmund Chada
Baracat

Pró-Reitor de Pesquisa

Prof. Dr. Sylvio Roberto
Accioly Canuto

**Pró-Reitora de Cultura e
Extensão Universitária**

Profa. Dra. Maria Aparecida
de Andrade Moreira
Machado

**ESCOLA DE
COMUNICAÇÕES E ARTES**

Diretor

Prof. Dr. Eduardo Henrique
Soares Monteiro

Vice-Diretora

Profa. Dra. Brasilina
Passarelli

**Comissão de Pós-
Graduação da ECA**

Presidente

Profa. Dra. Vânia
Mara Alves de Lima

Vice-Presidente

Prof. Dr. Mário Rodrigues
Videira Júnior

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

Coordenadora

Profa. Dra. Sônia Salzstein
Goldberg

Vice-Coordenador

Prof. Dra. Dora Longo Bahia

Secretaria

Karina de Andrade

**DEPARTAMENTO DE
ARTES PLÁSTICAS**

Chefe

Prof. Dr. Luiz Claudio
Mubarac

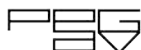
Vice-Chefe

Profa. Dra. Silvia Regina
Ferreira de Laurentiz

Secretaria

Regina Landanji
Solange dos Santos
Stela M. Martins Garcia

Apoio:



Editores
Dária Jaremtchuk
[Escola de Artes Ciências e Humanidades/USP]

Liliane Benetti
[Escola de Belas Artes/UFRJ]

Sílvia Laurentiz
[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Sônia Salzstein
[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Projeto Gráfico
Mario Ramiro

Logotipo
Donato Ferrari

Diagramação e Arte Final
Bruna Mayer

Capa
Lucas Eskinazi

Revisão
Lara Rivetti

Produção Editorial
Bruna Mayer
Lara Rivetti

Conselho Editorial
Andrea Giunta
[Univ. de Buenos Aires]

Annateresa Fabris
[USP]
Anne Wagner
[Univ. of California]

Antoni Muntadas
[M.I.T.]

Antônia Pereira
[UFBA]

Carlos Fajardo
[USP]
Carlos Zilio
[UFRJ]

Eduardo Kac
[Art Institute of Chicago]
Frederico Coelho
[PUC-Rio]

Gilberto Prado
[USP]

Hans Ulrich Gumbrecht
[Stanford Univ.]
Irene Small
[Princeton Univ.]

Ismail Xavier
[USP]
Leticia Squeff
[Unifesp]

Lisa Florman
[The Ohio State Univ., EUA]
Lorenzo Mammì
[USP]

Marco Giannotti
[USP]
Maria Beatriz Medeiros
[UNB]

Mario Ramiro
[USP]

Milton Sogabe
[UNESP]

Moacir dos Anjos
[Fund. Joaquim Nabuco]

Mônica Zielinsky
[UFRGS]

Regina Silveira
[USP]

Robert Kudielka
[Univ. der Künste Berlin]
Rodrigo Duarte
[UFMG]

Rosa Gabriella de Castro
Gonçalves
[UFBA]

Sônia Salzstein
[USP]

Suzete Venturelli
[UFRGS]
Tadeu Chiarelli
[USP]

T. J. Clark
[Univ. of California]

Walter Zanini *[in memoriam]*
[USP]

© dos autores e do
Depto. de Artes Plásticas

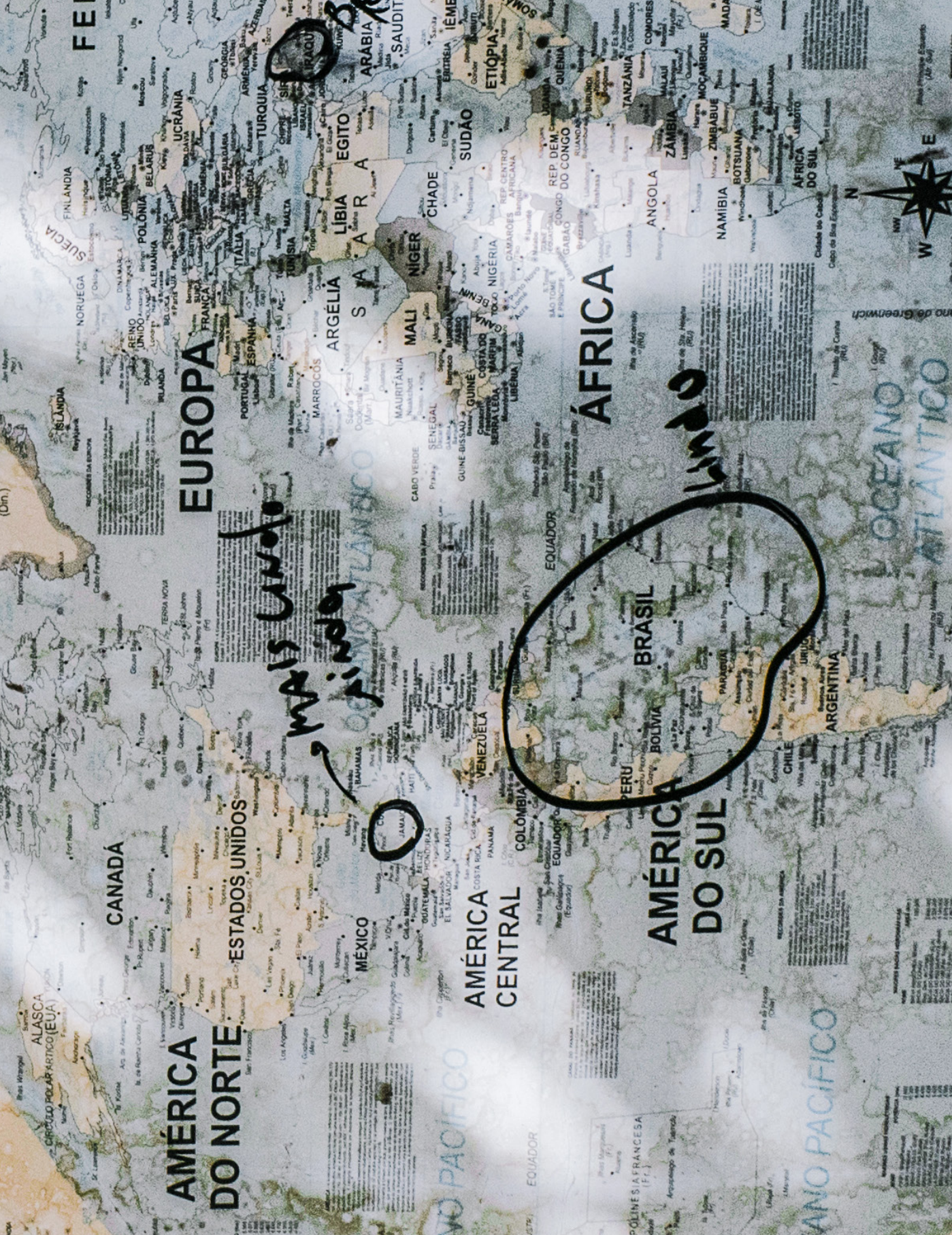
ECA_USP 2019

<http://www2.eca.usp.br/cap/>

impresso no Brasil
ISSN: 1678-5320
ISSN eletrônico: 2178-0447

Para contatos escreva para
ars@usp.br





Sumário

- 11 Ensaio Visual
Lucas Eskinazi
- 29 A função-curador: Discurso, Montagem, Composição
Luiz Camillo Osorio
- 45 Experiências estético-dialógicas em arte-ativismo
Irene de Araujo Machado
- 75 Everything and nothing: comentários sobre a obra de Antonio Dias entre 1968 e 1971
Lara C. Casares Rivetti
- 105 Entre o céu e a terra: as esculturas (neo)concretas de Franz Weissmann dos anos 1950
Renato Rodrigues da Silva
- 143 Jesús Soto en el Pabellón venezolano de 1967: el “Volumen suspendido”
Moisés Orlando Chávez Herrera
- 163 Iconografia musical na obra de Henri Rousseau
Andrei Fernando Ferreira Lima
- 183 Notas sobre as transparências do filme em Theodor Adorno
Alessandra Bergamaschi
- 197 “Key-hole art”: Samuel Beckett e a peça televisiva
Luciano Gatti
- 227 Seduzidos pelo passado: a crítica como fonte para história da dança
Rafael Guarato
- 245 My Bed e To Meet My Past: A cama como revelação da intimidade e de (re)construções narrativas para Tracey Emin
Ana Luísa Nunes
- 261 Cultura de museus no Brasil: a gênese das instituições artísticas no país.
Clara Downey
- 277 Manifestações da Liberdade: A Lei Áurea em Rio Grande, RS.
Letícia Conceição de Souza

11
ARS
ano 17
n. 37

Ensaio Visual

Lucas Eskinazi

Barcelona, 2019

Lucas Eskinazi é artista e pesquisador. Formado em letras e cinema, é mestre pelo programa de poéticas visuais na Universidade de São Paulo.

barcelona,
2019





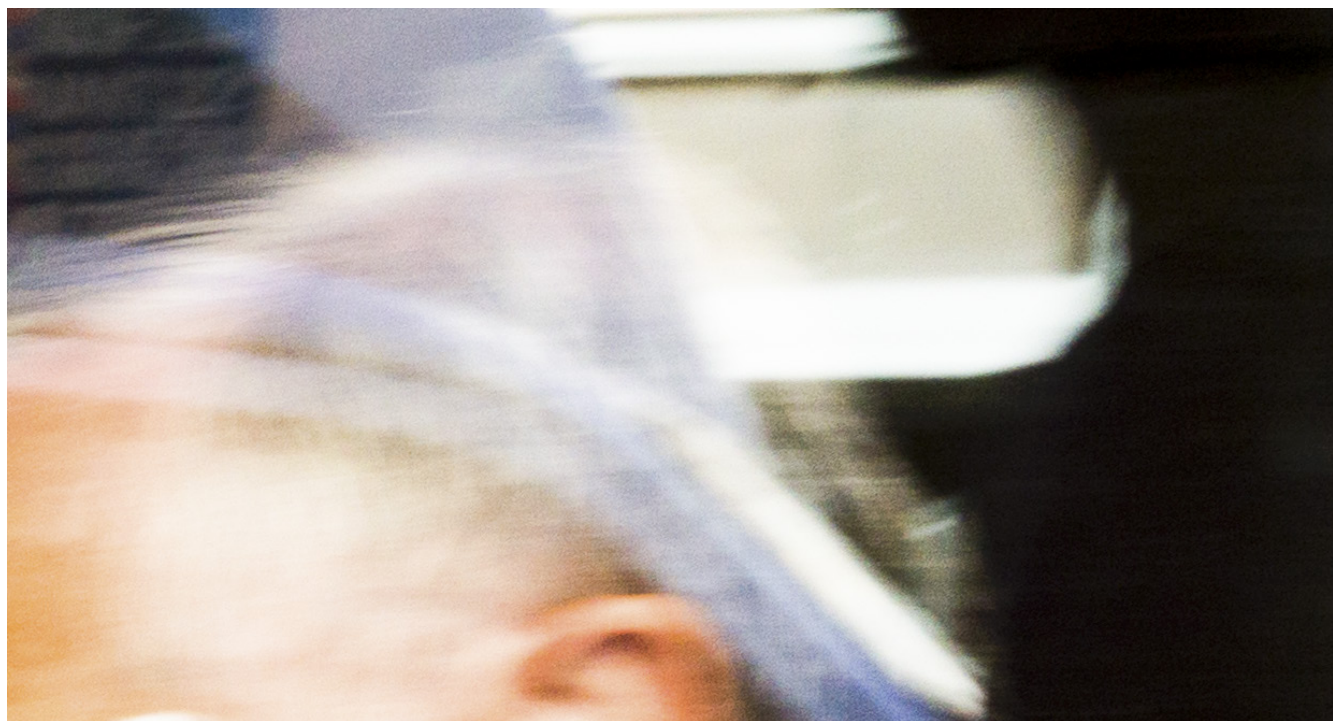
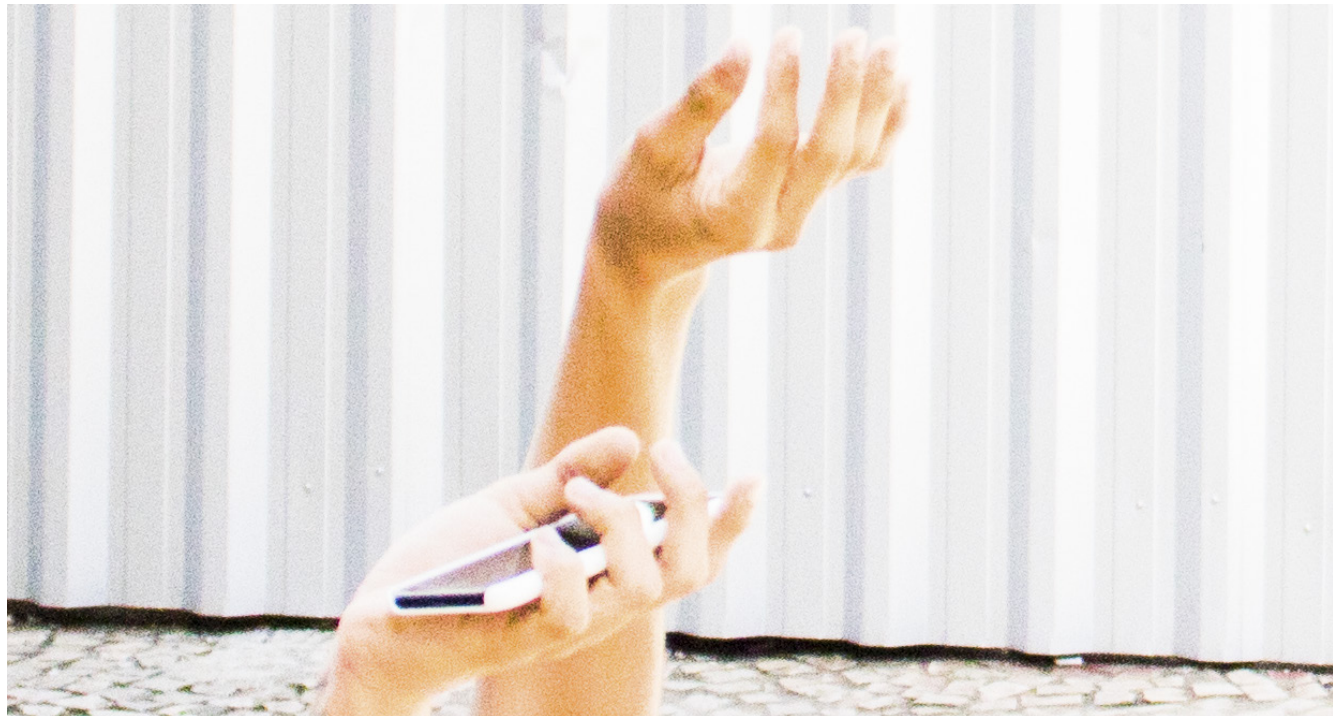




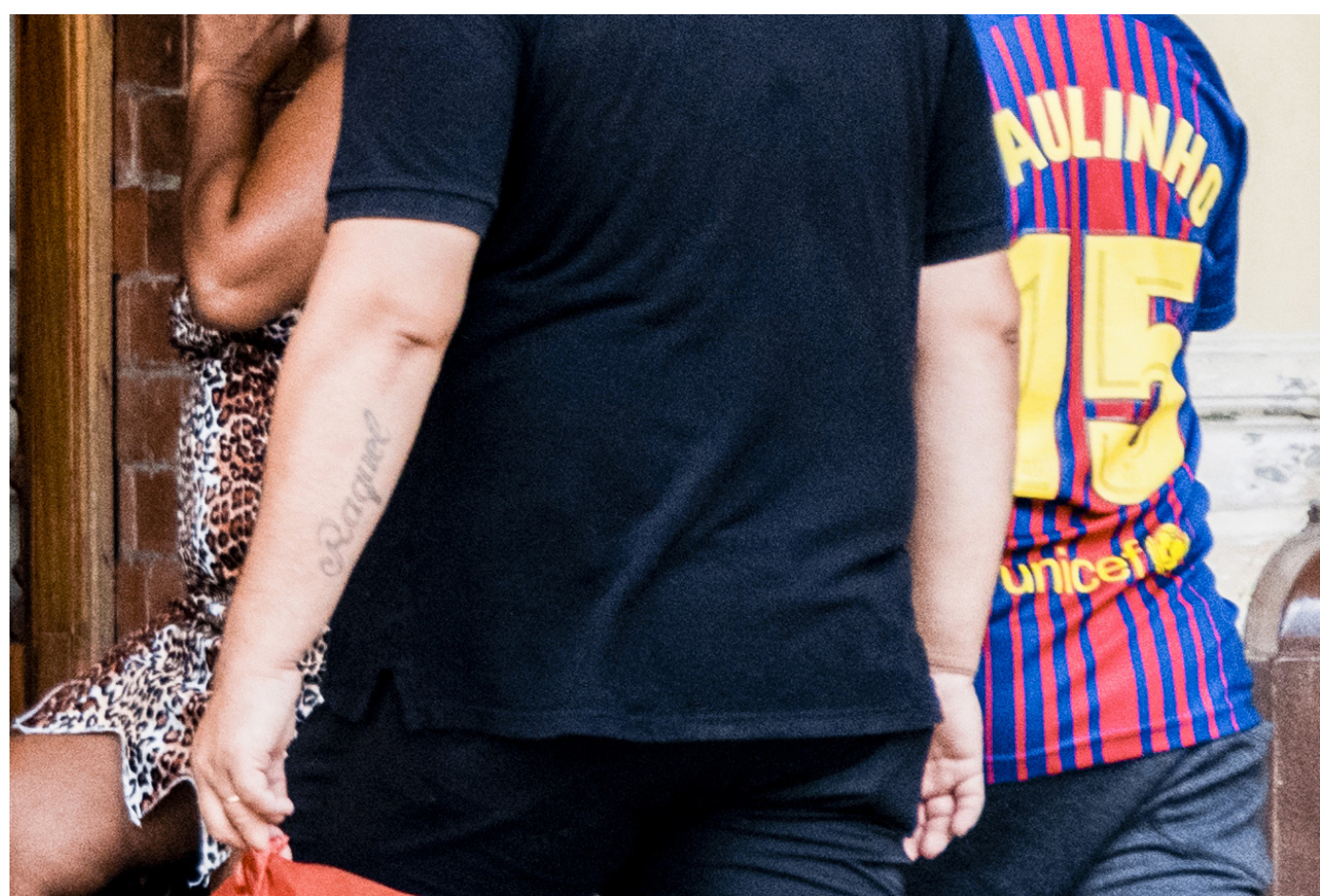










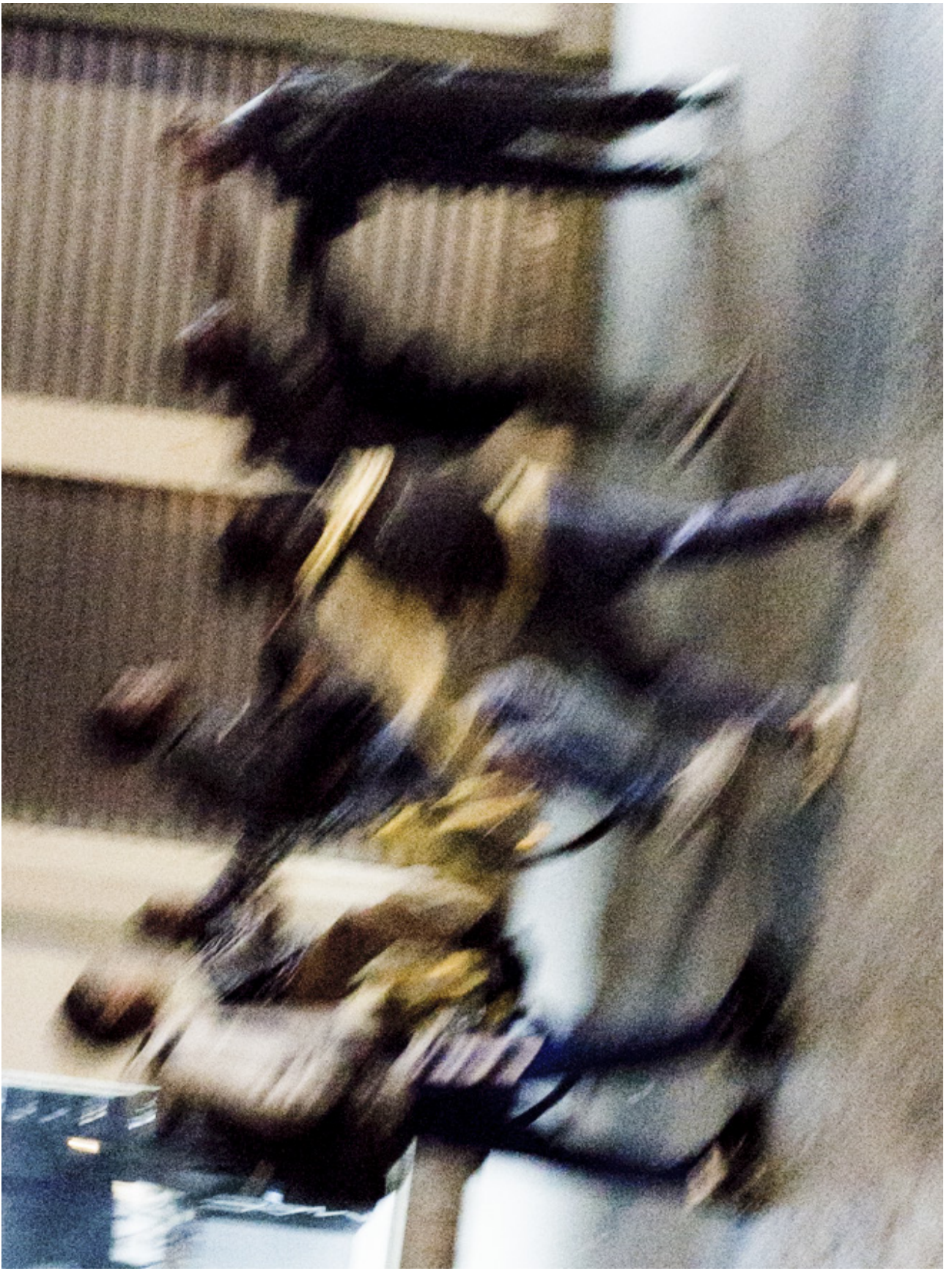












A função-curador: Discurso, Montagem, Composição

Artigo Inédito

Curator-as-function: Discourse, Montage, Composition

Luiz Camillo Osorio

 [0000-0003-2069-0363](https://orcid.org/0000-0003-2069-0363)

Curador cómo función: Discurso, Montaje, Composición

palavras-chave:

arte contemporânea, estudos curatoriais, crítica institucional

O artigo procura analisar o modo como a curadoria foi se transformando ao longo das últimas décadas. De organizador de exposições, o curador assumiu-se como agente propositos de narrativas históricas alternativas. Nesse aspecto, a montagem de exposições passou a incorporar elementos da atividade crítica, sendo que, paradoxalmente, a curadoria atua no interior das instituições museológicas e muito próxima do mercado de arte. Pretendemos compreender esse processo não apenas sob a óptica da captura institucional da crítica, mas também como inexorável a um mundo globalizado, atento a perspectivas históricas heterogêneas.

keywords:

Contemporary Art, Curatorial Studies, Institutional Critique

The article focuses on the development of curatorship in the last decades. Acting primarily as exhibition planners, curators started dedicating themselves also to the proposal of alternative historical narratives. Accordingly, the process of installing an exhibition has incorporated some critical elements, albeit the curatorial task takes place inside the institutional space of museums and in tandem to the art market. Our purpose here is to understand this process considering it not only in relation to the capture of criticism operated by institutions, but also as an inevitable movement inside a globalized art world which is significantly affected by multiple historical perspectives.

*Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro
(PUC-Rio), Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2019.164117



El artículo busca analizar la manera como la práctica del curador ha cambiado en las últimas décadas. De mero organizador de exposiciones, el curador ha asumido la tarea de proponer narrativas históricas alternativas. Así, la montaje de exhibiciones pasó a incorporar elementos de la actividad crítica, aunque, paradójicamente, el trabajo curatorial sea desempeñado al interior de las instituciones museológicas y muy cerca del mercado del arte. Intentamos comprender ese proceso no sólo desde el fenómeno de captura institucional de la crítica, sino también cómo algo inevitable en el mundo globalizado y atento a perspectivas históricas heterogéneas.

30

Luiz Camillo Osorio

A função-curador: discurso,
montagem, composição.

palabras clave:

arte contemporáneo,
estudios curatoriales, crítica
institucional

É sabido por todos o quanto a curadoria assumiu um protagonismo exagerado no meio de arte nas últimas décadas. Não obstante o exagero, que é real, trata-se de um fenômeno que responde a certas características do nosso tempo. Uma quantidade superlativa de novos museus, centros culturais e bienais foi aparecendo por todos os lados. A lógica do entretenimento demanda um gestor competente, que pense uma agenda variada de exposições. Além disso, uma economia pautada em serviços e consumo pressupõe outra lógica produtiva, mais ligada às escolhas e à experiência. Essas são características que dão à propagação das curadorias um acento problemático, no sentido de refletir uma adequação sistêmica sem qualquer atrito crítico.

Por outro lado, vimos, desde pelo menos a década de 1960, instalar-se uma crise inequívoca da narrativa histórica teleológica, tal qual definida pelo relato modernista. Essa crise acabou por liberar a multiplicação de relatos, produzindo camadas de temporalidades simultâneas. Como explicitou o teórico Hans Ulrich Gumbrecht, “entre os passados que nos engolem e o futuro ameaçador, o presente transformou-se numa dimensão de simultaneidades que se expandem”¹. A razão de ser dos museus e das exposições foi deveras transformada a partir daí e mais claramente desde os anos 1980. Para o bem e para o mal. Há que se rearticular, a partir dessa nova situação, o vínculo entre historicidade e experiência; melhor dizendo, o modo como as múltiplas narrativas históricas se inscrevem no corpo e na cultura, produzindo, paradoxalmente, empatia e estranhamento, pertencimento e divisão. É no meio desse conjunto diferenciado de problemas que devemos rever os sentidos do que chamamos de arte, das suas possibilidades de interferir no mundo e os modos de fazermos e avaliarmos as exposições.

Minha intenção é discutir os desafios da curadoria, do fazer curatorial, tendo em vista a crise da historicidade moderna da arte. Uma historicidade marcada pelo viés teleológico e pela unidade

1. GUMBRECHT, Hans Ulrich.
Nosso amplo presente. 1ª
edição. São Paulo: Editora
Unesp, 2015, p. 16.

temporal com pretensões universalizantes. Mesmo que seja uma unidade construída a posteriori, ela se disseminou na crítica e na historiografia e marcou a montagem das principais exposições de acervo dos museus de arte moderna até a década de 1980.

Isso posto, cabe dizer que assumiremos o gesto curatorial não pelo fascínio da experiência anestésica do espetáculo, mas enquanto forma de pensar a articulação entre arte, exposição e produção de conhecimento que tem, no dispositivo da montagem, sua razão de ser. Nesse aspecto, há que se considerar o modo como a curadoria pode carregar alguma dimensão crítica, implicando uma discussão sobre como a crise dessa historicidade moderna hegemônica desdobrou-se na redefinição do modo de ser da crítica, de suas possibilidades e seus usos. A prática que buscava definir as várias condições de possibilidade do artístico e suas especificidades parece ter perdido lugar e se enfraquecido desde a década de 1980. Em certa medida, pode-se dizer que tal enfraquecimento tem relação com o protagonismo curatorial. Relação sem determinação, uma vez que há que se perceber algum vigor crítico na atividade curatorial. Expandindo o objetivo inicial, pretendo tratar da crise da crítica e da tarefa da curadoria diante dessa crise.

Outro ponto que surge aí é a reavaliação do que podemos esperar hoje tanto da dimensão crítica da arte quanto da própria crítica de arte. Uma reconsideração, portanto, a respeito não apenas dos modos como a prática artística pode ainda mobilizar transformações estéticas, políticas e sociais, mas também da atividade crítica como avaliadora de um sentido histórico e transformador da arte. A maneira como a dimensão crítica da arte na modernidade responde a certa ideia de historicidade e a suas respectivas crises traz à tona o gesto curatorial. Tendo em vista que a arte está capturada pelo museu, em que medida a experiência que temos dela dentro desses espaços pode apontar para além do ambiente institucional e ajudar a produzir novas formas de percepção e eventual transformação do mundo comum? É por conta dessa circulação institucionalizada da arte, de ser mais fácil o “mundo” ir para dentro do museu do o contrário, que a função curatorial passa a ter um papel relevante. Relevância que pode levar ao deslumbre estéril, como já apontamos.

A crítica de arte nasceu no século XVIII, junto com a crise do modelo de produção artística tradicional, acadêmico, pautado

no sistema das belas-artes. Kant, Goya e o romantismo estão na genealogia desse processo, que constitui o regime estético da arte, na terminologia Rancieriana. A ligação entre o saber técnico, o endereçamento poético e a forma de experienciar, que determinava o que se podia fazer e esperar da arte, estava subjacente ao sistema das belas-artes e funcionava também como parâmetro avaliativo. Isso começa a ruir com a *Crítica do Juízo* kantiana, a produção poética romântica e uma nova tarefa crítica que surgia a partir daí. Vemos, assim, que há uma coincidência entre o aparecimento da dimensão crítica e da ideia de liberdade política – ambas são filhas do acontecimento revolucionário. Ambas marcam também a necessidade de invenção de novas instituições, que deem conta desses novos modos de fazer, de perceber e de compreender o que era feito enquanto arte (e também enquanto política).

Como observou Jacques Rancière,

[...] a arte, como noção que designa uma forma específica de experiência, só começou a existir no ocidente a partir do século XVIII. Seguramente, todos os tipos de arte, as várias técnicas e procedimentos já existiam, algumas inclusive gozando de status privilegiado entre as artes liberais e, mais tarde, entre as belas-artes. Mas a Arte, no singular e com maiúscula, a arte como esfera de experiência específica, não existia antes do século XVIII.²

As críticas de Baudelaire, já meio século depois, tentavam responder a essa experiência singular, a essa crise do modelo tradicional, ou seja, respondiam a um modo de ser da arte que escapava a todo tipo de normatividade – seja relacionado ao tema, ao contexto cultural, ao período histórico. A crítica surge da constituição singular da arte, quando esta perde contato com um saber técnico tradicional, singulariza-se enquanto experiência e constitui para si este lugar indeterminado entre poder ser qualquer coisa e não ser uma coisa qualquer.

É de dentro dessa indeterminação do artístico, em que a fronteira entre arte e não arte é constantemente redesenhada, que o regime estético das artes impõe ao ajuizamento seu compromisso de afirmar diferenças sem fixar critérios. É aí que o regime estético se faz político, apostando que, sem conceitos *a priori*, a experiência

2. RANCIÈRE, Jacques. La modernidade estética: uma noção por repensar. In **Estudios artísticos**: revista de investigación creadora, Bogotá, v. 4(5), pp. 176-190, 2018. Disponível em: <<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/estart/article/view/13492/13900>>. Acesso em: 2 de agosto de 2019. Tradução minha.

sensível constitui seus próprios parâmetros de orientação, forjando ou formando, na percepção do que é singular, um sentido comum. Esse é o jogo denominado por Kant como um sentir subjetivo com pretensão de universalidade. Uma universalidade aberta, disponibilidade ao outro que se faz a partir da possibilidade assumida *a priori* de que *qualquer um* está apto a sentir a intensidade da experiência estética, do belo e do sublime (segundo Kant).

Essa questão da pretensão de universalidade do ajuizamento estético é dos pontos mais originais, complicados e polêmicos da Terceira Crítica kantiana. Muitos enxergam aí, nessa universalidade, o sinal da arrogância iluminista, etnocêntrica e insensível às diferenças culturais. Não vejo assim. A ousadia de querer um assentimento universal não passa de uma pretensão, de uma busca, de um lançar-se na direção do outro por acreditar na possibilidade de compartilhamento daquilo que é sentido de forma intensa e inespecífica. Um sentir que mobiliza o que Kant chama de *voz universal* e torna qualquer um apto a sentir o belo e o sublime. Assumir essa voz implica recusar todo tipo de hierarquia, no que tange ao modo como nossas faculdades são afetadas e nos ajuizamos esteticamente. Como observou Giorgia Cecchinato, “o compartilhamento universal do juízo de gosto é assumido então por quem julga, como se falasse por meio de uma voz universal e serve como pedra de toque para o juízo efetivo”³.

Não se trata, portanto, de uma universalidade que obriga *todos* a concordarem com o meu sentir/juízo. Aqui, no caso dos juízos estéticos, não se trata de todos, mas de qualquer um estar apto ao ajuizamento, desde que disponível ao seu campo de sentidos. A universalidade fechada dos juízos de conhecimento ou do imperativo categórico, porquanto pautada em conceitos, constrange todos os sujeitos racionais a acompanharem seus enunciados. Já a universalidade que se insinua no belo é de outra natureza, seria mais uma *pluriversalidade*, a abertura para um sentir em comum que se dá no seio da indeterminação inerente à experiência estética. Trata-se de uma disposição para sentir, de afecções não determinadas por interesses, de pôr-se à prova, de se engajar no compartilhamento e, por isso, de buscar as palavras que traduzam essa experiência.

A crítica vem nos ajudar a habitar essa indeterminação. Ela não pretende resolver a indeterminação. Se assim o fizesse, iria

3. CECCHINATO, Giorgia. O dever de compartilhar e a necessidade de discutir. Sobre a finalidade intersubjetiva do gosto. In: PAZETTO, D. CECCHINATO; G. COSTA, R. **Os fins da arte**. Volume 1. Belo Horizonte. Relicário Edições, 2018, p. 2. Cito aqui da versão encaminhada pela autora antes da publicação, seguindo a paginação do texto dela.

restitui-la ao regime representativo, ao sistema tradicional das artes. Indo mais além, podemos dizer que a crítica é tanto uma atividade profissional como uma resposta ativa ao modo de sentir específico e heterogêneo diante das obras que nos mobilizam. No limite, lidar com a arte e sua indeterminação obriga o espectador a se mobilizar. Mobilizar, aqui, é sempre se ver obrigado a fazer algo com aquilo que se vê enquanto arte. Produzir relações, fazer associações com outras obras presentes na história da arte e com outras formas de experiências não artísticas. Ser afetado e pensar junto às obras.

Para muitos, esse “pensar junto” da crítica retiraria dela a sua dimensão genuína de combate e de ajuizamento. Restariam condescendência e docilidade, impondo ao texto crítico (e, conseqüentemente, à curadoria em seguida) uma submissão acrítica ao mundo da arte – e, mais perigosamente ainda, ao mercado. Não nego que riscos existem, mas o ponto principal é requalificar a relação entre crítica e juízo e o estatuto do juízo no desdobramento de sentido da arte, no modo pelo qual as obras são legitimadas historicamente e produzem novas formas de sentir e novos dispositivos judicativos. O que quero enfatizar é que ajuizar não implica a deliberação hierárquica, devendo ser visto mais como um “pôr em relação” que sublinha diferenças. Assim, a recepção crítica desdobra-se em uma espécie de fazer criativo em que se trabalha a experiência, transformando afetos opacos em possibilidade de sentido. Essa busca de sentido na experiência inerente à crítica resvala no fazer curatorial, visto que opera aproximações de montagem, deslocando sentidos instituídos e multiplicando formas de sentir e pensar a partir das obras.

Cabe discutir aqui o quanto essa prática crítica pode restituir a historicidade característica à arte na modernidade (ou no regime estético das artes) sem aprisioná-la no historicismo próprio à tradição de ruptura das vanguardas e do modernismo. Como salientou Jacques Rancière, “uma coisa é a historicidade própria a um regime das artes em geral. Outra, são as decisões de ruptura ou antecipação que se operam no interior desse regime”⁴. De um lado, a arte nos coloca diante de um território de possibilidades e expectativas intrínseco a cada época; do outro, de uma tirania do progresso capaz de unificar as camadas heterogêneas do tempo que atravessam cada momento histórico e o compromisso da arte em

4. RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2005, p.27.

produzir essas heterogeneidades. Mais pontualmente, podemos dizer que esse vínculo entre arte e história carrega uma dimensão política própria aos modos como nossa sensibilidade se deixa transformar e desloca as formas de pensar e estar no mundo. Ou seja, abre possibilidades emancipatórias sem que estas dependam de uma ruptura revolucionária ou de qualquer conscientização ideológica que as viabilize. Não há garantia, há potencialidade emancipatória relativa à experiência estética e ao modo pelo qual a arte nos faz produzir sentidos inesperados.

Sem fazer um desvio muito longo e radical, gostaria de retomar Jacques Rancière, em seu livro *O mestre ignorante*, que propõe caminhos alternativos para pensarmos a emancipação diante da crise do modelo que a associava ao corte revolucionário e, portanto, ao direcionamento conceitual e histórico que iluminava o caminho até essa ruptura. O que me interessa, portanto, é o descolamento entre emancipação e corte revolucionário. Para Jacotot, o pedagogo que protagoniza, no livro, a discussão sobre modelos de aprendizado não hierarquizados, o processo pedagógico constituía-se a partir do abandono da tradicional perspectiva de uma transmissão vertical do saber – pela qual se ensinaria apenas aquilo que já é sabido àqueles que nada sabem – em prol de um tipo de conhecimento horizontal e relacional. Para além da viabilidade operacional desse novo processo, o que se sobressai é a redefinição de modos de formação mais participativos e focados nas experiências adquiridas, com o intuito de trabalhar partilhas e diferenças entre sujeitos e grupos sociais. Uma formação que não passaria pelos conteúdos ensinados, mas pelo processo de produzir conhecimento através do compartilhamento de vivências distintas e pela troca de perspectivas de compreensão do que está sendo ensinado.

Em seguida, ampliando seu raciocínio na direção de revalidar o lugar (ativo) do espectador na experiência estética, Jacques Rancière, a meu ver, pode nos ajudar a compreender os caminhos percorridos pelo juízo reflexionante kantiano – tão importante para o que veio a ser entendido como exercício crítico –, que busca compartilhar sentido a partir de experiências singulares. Segundo ele, o caminho da emancipação intelectual do aluno e do espectador

[...] é simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que

ele ignora, mas pode aprender como aprendeu o resto, que pode aprender não para ocupar a posição do intelectual, mas para praticar melhor a arte de traduzir, de pôr suas experiências em palavras e suas palavras à prova, de traduzir suas aventuras intelectuais para uso dos outros e de contratraduzir as traduções que eles lhe apresentam de suas próprias aventuras.⁵

5. RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 15.

Esse jogo entre saber e não saber, entre sentir e procurar traduções, entre traduzir e inventar abre uma nova perspectiva para inserirmos a atividade crítica junto ao trabalho curatorial. De início, parte-se de um quadro de referência, de um conjunto de saberes adquiridos que são postos em jogo pela experiência – seja aquela do aprender ou do confronto com as obras de arte. As tarefas do pedagogo, desdobrando-se naquelas do crítico e do curador, combinariam elementos da tradução e da encenação, ou seja, da montagem. O que se sobressai aqui é a necessidade de pensar a função crítica desse gesto de pôr em cena, de montagem, de dispor as obras (e não obras) e compor relações significantes.

Como observou a crítica e teórica Dorothea Von Hantelmann, “toda obra de arte produz algum tipo de experiência estética. Mas, desde os anos 1960, a produção de experiências tem sido característica determinante das obras de arte”⁶. Desde esse momento, mais especificamente a partir do minimalismo, o modo a partir do qual lidamos com as obras leva em consideração menos o que se imagina ser o conteúdo específico de cada trabalho e mais sua forma de articulação com o espaço externo e com o corpo de quem o confronta. A noção de obra se transforma, ganha novas materialidades e procura outras formas de articulação com o mundo bruto e as imagens que circulam à sua volta. Em vários movimentos artísticos a partir da década de 1960, vemos um deslocamento do objeto para o espaço, para a instalação, além de uma recuperação experimental da imagem para além da mera figuração.

Em seguida, diante do desafio de pensar as fronteiras oscilantes entre arte e não arte para além da inflação espetacular de afecções estéticas pelo entretenimento e pela publicidade, Von Hantelmann se pergunta: “O que aconteceu? Como uma experiência pode se tornar algo como um significante artístico na arte contemporânea? Como as experiências são criadas, moldadas, refletidas em obras de arte e como elas produzem sentido?”⁷. Esse processo, no qual a obra

6. HANTELMANN, Dorothea. The Experiential Turn. In: CARPENTER, Elizabeth (org). **On Performativity**. Vol. 1 of Living Collections Catalogue. Minneapolis: Walker Art Center, 2014, p.1 Disponível em: <<http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>>. Acesso em: 25 de julho de 2019. Tradução minha.

7. HANTELMANN, Dorothea. Idem, p.1

passa a assumir múltiplas formas e materiais e se dissemina pelo espaço instalativo, coincide com o surgimento da figura do curador como propositos de projetos expositivos e que assume, através da montagem, uma intenção criadora. Não se trata da substituição do artista pelo curador, mas de perceber uma potência criativa no processo de pôr a obra em cena. Significa montar uma exposição e ver nesse gesto um desdobramento, um levar adiante do processo criativo que movimenta as obras e transtorna sentidos estabelecidos, multiplicando as formas de sentir e agir no mundo. A função-curador começa a ganhar sentido no meio da arte a partir daí. Ele já não é mais o organizador de exposições, mas, parafraseando Foucault, passa a ser um disparador de discursividades e de formas outras de ver as obras – formas essas que se de dão no interior do campo semântico proposto pela montagem e suas articulações estéticas e conceituais.

A montagem é uma operação que aproxima o curador do diretor de teatro e do cineasta. Como apontou Didi-Huberman, “a montagem separa coisas habitualmente reunidas e conecta coisas habitualmente separadas. Ela cria um abalo e um movimento”⁸. Por meio da montagem, o curador pode combinar a individuação das obras com sua inserção em uma narrativa articuladora, ou seja, o abalo e o movimento inerentes ao jogo de tensões entre as partes e o todo. Em certa medida, é na constituição das relações específicas de uma montagem que a obra pode desvelar sentidos anteriormente velados, sentidos que se constituem na experiência relacional das obras vistas em conjunto. Esse é um aspecto relevante da transição da obra de arte individualizada e objectualizada para aquilo que Von Hantelmann chama de “estética da experiência”.

Cada montagem expositiva nos obriga a *reajuizar* as obras dentro de um contexto específico, a vê-las sendo consumidas pelo arbítrio conceitual do curador, risco inerente a esse gesto, ou abrindo-se a novas possibilidades de sentido derivadas das relações propostas pela curadoria. A força poética das obras e nossa capacidade de percepção e afecção mobilizada pela curadoria não necessariamente se contradizem. O que quero apontar aqui é que nem sempre o gesto curatorial atravessa e eclipsa o vigor próprio aos trabalhos. Uma exposição, se bem pensada e montada, torna-os complementares. As interpretações/sugestões/afecções produzidas no interior de uma

8. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p.123.

proposta curatorial bem-sucedida articulam o que é específico às obras ao que é particular à experiência conjunta que se desenvolve no interior da exibição. O enquadramento curatorial não pretende normatizar, ditar uma interpretação única das obras, mas buscar formas novas de percebê-las, circunscritas ao interesse específico daquela montagem. Esse foco específico da proposta expositiva pode também revelar elementos ainda não percebidos daquelas mesmas obras.

Tocamos aqui na questão do que cabe ao curador e do quanto há de criação possível no seu gesto. A existência de artistas-curadores tem aumentado a autonomia de criação dessa operação. A redefinição da prática curatorial, sua inserção efetiva enquanto modo de pensar o “pôr-se em obra” das exposições vem acompanhada, como já apontamos, pelo surgimento das instalações e pela disseminação do acontecimento artístico no próprio espaço expositivo. Conforme enfatizou a historiadora da arte Claire Bishop, as trajetórias das instalações e das curadorias estão claramente cruzadas, levando a interpretação curatorial para a montagem da exposição e seus dispositivos⁹.

A curadoria, para além de se misturar ao que seria a tarefa da crítica – o pensar junto aos trabalhos, dando-lhes reverberações de sentido não percebidas anteriormente –, muitas vezes assume uma dimensão autoral, com instalações expositivas tomadas quase enquanto obras de arte. Esta era já a acusação feita por Daniel Buren a Harald Szeeman, quando o último foi curador da Documenta de Kassel de 1972: de que a própria exposição de arte se transformava em uma espécie de obra de arte total. Em uma entrevista de 2015, Artur Barrio afirmou que o curador é uma necessidade desnecessária¹⁰. Críticas e polêmicas à parte, parece-me importante entender a presença do curador e sua crescente relevância como parte de um sistema da arte mais plural, mais descentralizado, baseado em formas heterogêneas de produção de sentido e narrativas históricas menos determinadas por um viés teleológico.

A curadoria, como tentamos explicitar no começo deste artigo, ganha força respondendo a transformações não só na arte, mas na economia e sociedade contemporâneas, e conduzindo a novas políticas institucionais, o que compreende a produtiva incorporação institucional da crítica e a atuação mais radical e propositiva da

9. Para desdobramentos do argumento de Bishop, cf. BISHOP, Claire. Qué es un curador? El ascenso (y caída?) del curador auteur. In: **Críterios**, La Habana, n. 7, mayo 2011.

10. Essa citação de Artur Barrio encontra-se na Revista SELECT, nº 22, fev 2015, p. 31. Disponível em: <<https://www.select.art.br/edicao/edicao-22/>>. Acesso em: 28 de novembro de 2019.

dimensão educativa das práticas curatoriais. As narrativas propostas pelas montagens das coleções de museus importantes como o Centro Pompidou, a Tate e, principalmente, o Museu Centro de Arte Reina Sofia sugerem cruzamentos culturais inauditos, uns mais bem-sucedidos e críticos do que outros, reverberando a dinâmica de um mundo globalizado que “não pode mais ser estruturado apenas em termos de centro e periferia” e onde “coexistem inúmeros centros interessantes, que se relacionam entre si não obstante suas diferenças”¹¹.

Nesse sentido, o curador é um agente determinante na multiplicação das formas de exposição a partir da qual, e somente então, a arte se apresenta e se constitui historicamente. Portanto, cabe tentar pensar o gesto curatorial na sua capacidade concomitante de dar-a-ver e criar, ou seja, em se assumir como aquele que leva à cena uma montagem sem a qual a arte não se mostra, não se expõe, como um diretor teatral que pensa a articulação entre dramaturgia, espacialidade, afecções e crítica. A tese de que as obras de arte “falam por si”, de que devem ser protegidas da discursividade curatorial, parece-me um tanto enganosa. Obviamente, cada obra produz efeitos específicos, demandando uma resposta sensível e intelectual própria; entretanto, elas sempre se inscrevem dentro de narrativas históricas previamente definidas, tendendo a reorganizar os termos e as relações discursivas a partir de seus dispositivos conceituais e efeitos sensoriais particulares.

Para além disso, sabemos que os sentidos dados às obras de arte constituem-se em termos comparativos, mobilizando outras obras ou experiências para servirem como exemplos, parâmetros, balizamentos; isto é, sejam quais forem esses sentidos, eles estão sempre em disputa, sujeitos ao modo como seus efeitos se inscrevem cultural e historicamente. Sempre é levado em conta o que já sabemos, as expectativas de mudanças que disponibilizamos e algum possível abalo proveniente de uma experiência inesperada. Tudo isso se dá a partir de nossa capacidade de associar livremente o que sentimos, sabemos e imaginamos. É aí, dentro desses jogos de linguagem, que as obras “podem falar”. Parte desse jogo se desenvolve e é posto em movimento pelo modo como expomos as obras e as relações que passam a ser percebidas e sugeridas a partir desse gesto. Curadoria é isso: produzir relações conceituais, afetivas, históricas, políticas,

11. HALL, Stuart. **Modernity and difference**. Londres: Iniva, 2001, p.21.

formais, enfim, fazer ver semelhanças no seio das diferenças e constituir diferenças onde tudo parece idêntico.

Parte importante da história do modernismo se constituiu a partir do modo como o MoMA construiu suas narrativas desde a década de 1930 e das aquisições de Alfred Barr, continuadas depois por William Rubin. Entretanto, desde a década de 1980, as narrativas históricas dos museus de arte moderna foram sendo reescritas a partir das montagens extraídas dos debates pós-modernos e pós-coloniais, iniciadas pelo Centro Pompidou e, em seguida, pela Tate e pelo crescente movimento de afirmação das curadorias independentes. Paralelamente, uma arte mais globalizada foi sendo inserida nas coleções dos principais museus do ocidente. Em parte, como estratégia de mercado e em função da sua voracidade por novos artistas ainda com preços acessíveis; em parte, também, como abertura para outras narrativas históricas, que pudessem rever os processos de modernização e multiplicar seus modos de formalização – dando a ver a complexidade e a pluralidade, características tão caras à modernidade e tão sacrificadas pelo modernismo.

Como salientou Dorothea Von Hantelmann no artigo citado, as exposições talvez sejam a principal invenção da época moderna. O entendimento da arte enquanto imbricada ao contexto expositivo e dele dependente vem pelo menos desde Benjamin, constituindo o que ele denominou de valor de exposição das obras de arte em oposição ao seu valor de culto. Ou seja, trata-se de uma relação efetivamente moderna, sendo que as narrativas históricas modernistas pretenderam retirar das exposições um valor propositivo relevante, depositando toda a razão de ser da arte na autonomia formal das obras e no desenvolvimento inexorável da figuração para a abstração. O que o foco na exposição implica é justamente o fato de que as obras se constituem, cultural e historicamente, dentro de um campo discursivo relacional, no qual seus sentidos resultam muito mais do que elas produzem no interior desses territórios narrativos do que eventualmente dizem por “si mesmas”.

Um último ponto a ser abordado concerne o modo como o gesto curatorial, na sua vocação relacional, indica outra forma de crítica, que estaria menos interessada na especificidade, na delimitação das condições de possibilidade de uma disciplina do que no modo como podemos combinar elementos desarticulados para gerar um

tipo de compreensão e de experiência imprevisto. Não estamos, assim, voltando a uma confusão pré-crítica, mas arriscando uma composição pós-disciplinar. Como salienta o filósofo e antropólogo Bruno Latour, para redefinir a tarefa da crítica diante da crise do negacionismo ambiental, é preciso visar a uma atuação que saiba multiplicar e não apenas subtrair. Ou seja,

[...] o crítico não é aquele que desmascara, mas aquele que reúne. Não é aquele que levanta o tapete debaixo dos pés dos crentes ingênuos, mas aquele que oferece uma arena para os participantes se juntarem. O crítico não é aquele que alterna arbitrariamente entre o antifetichismo e o positivismo, como o bêbado iconoclasta desenhado por Goya, mas aquele para quem, se algo é construído, é porque esse algo é frágil e precisa de atenção e cuidado¹².

Quiçá, o que parece ser proposto aqui, nessa perspectiva que busca compor, em vez de delimitar, é que se associem as tarefas da crítica àquelas da curadoria.

Enfim, não há um modelo a ser seguido e nem uma defesa incondicional do gesto curatorial. O que pretendi salientar aqui é que a presença crescente desse agente não está apenas a serviço da espetacularização e da mercantilização da arte, mas é o desdobramento de transformações no modo como a arte assume sua historicidade e redefine suas pretensões críticas e políticas. Curadorias experimentais interessam pelo risco. Indicam, acima de tudo, que há sempre na curadoria, na montagem de uma exposição uma vontade de experiência concomitante ao direcionamento narrativo proposto, e que assume que se deva buscar uma equação possível, e sempre contingente, entre empatia e estranhamento.

12. LATOUR, Bruno. Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern, **Critical Inquiry**, Chicago, v. 30, p.246, Winter, 2004.

Bibliografia

BISHOP, Claire. *Qué es um curador? El ascenso (y caída?) del curador auteur*. In: **Críterios**, La Habana, n. 7, mayo 2011.

CARPENTER, Elizabeth. **On Performativity**. Vol. 1 of Living Collections Catalogue. Minneapolis: Walker Art Center, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente**. 1ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

HALL, Stuart. **Modernity and difference**. Londres: Iniva, 2001.

LATOUR, Bruno. Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern, **Critical Inquiry**, Chicago, v. 30, Winter, 2004.

PAZETTO, D. CECCHINATO; G. COSTA, R. **Os fins da arte**. Volume 1. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**. São Paulo: Autêntica, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. La modernidade estética: uma noção por repensar. In: **Estudios artísticos**: revista de investigación creadora, Bogotá, v. 4(5), pp. 176-190, 2018. Disponível em: <<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/estart/article/view/13492>>. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

SELECT, nº 22, fev 2015, p. 31. Disponível em: <<https://www.select.art.br/edicao/edicao-22/>>. Acesso em: 28 de novembro de 2019.

Luiz Camillo Osorio nasceu no Rio de Janeiro, em 1963. É Professor-Associado e, atualmente, Diretor do Departamento de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), pesquisador de produtividade do CNPQ e curador do Instituto PIPA. Entre 2009 e 2015, foi Curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). Autor, entre outros, dos livros *Razões da Crítica* (Zahar, RJ, 2005) e *Olhar à Margem* (SESI-SP e Cosac&Naify, SP, 2016).

Artigo recebido em 14 de
novembro de 2019 e aceito em
15 de novembro de 2019.

Experiências estético-dialógicas em arte-ativismo

Artigo Inédito

Aesthetic-Dialogical Experiences in Art-Activism

Irene de Araujo Machado

 [0000-0002-1662-258X](https://orcid.org/0000-0002-1662-258X)

Experiencias estético-dialógicas en el arte-activismo

palavras-chave:

arte-ativismo; espaço público;
interação dialógica; iconicidade;
design político.

Embora frequentemente se entenda arte-ativismo como performances artísticas feitas por coletivos, experiências estéticas individuais, solitárias e silenciosas podem representar gestos de força criativa e contestatória. Ao tomar a arte-ativismo como objeto de estudo, o ensaio discute a potência dialógica de obras que, ocupando o espaço público, alteram as relações do entorno. Explora-se, assim, a dinâmica interativa por meio dos próprios objetos e eventos estéticos que, a partir de seus procedimentos, mostram-se capazes de iconizar tanto o gesto criador do artista quanto seu discurso e ideais mais amplos. Com isso, cria-se uma relação entre arte e política que estimula a exploração plástica do sensório, como se procurou examinar no ensaio.

keywords:

Art-Activism; Public Space;
Dialogic Interaction; Iconicity;
Political Design.

Although art-activism can frequently be associated to artistic collective performances, solitary and silent individual aesthetic experiences can also represent gestures of creative and contestatory intent. By approaching art-activism as an object of study, this essay discusses the dialogic power of works that occupy the public space, changing the relations established in the environment. In that sense, these interactive dynamics are explored through objects and aesthetic events that symbolize, through artistic procedures, both the artist's creative gesture and his/hers broader discourse and ideals. As a consequence, a relation between art and politics is created, bringing the plastic exploration of the senses to the foreground of the composition, as this essay tried to demonstrate.

*Universidade de São Paulo
(USP), Brasil.



Aunque, por activismo artístico, se entiendan las representaciones artísticas colectivas, las experiencias estéticas individuales, solitarias y silenciosas pueden representar gestos de fuerza creadora y contestativa. Al tomar el arte-activismo como un objeto de estudio, el ensayo analiza el poder dialógico de las obras que, ocupando el espacio público, alteran las relaciones con el entorno. De esta manera, esta dinámica interactiva puede ser entendida a través de los objetos y eventos estéticos que, gracias a sus procedimientos, pasan a simbolizar tanto el gesto creativo del artista como su discurso e ideales más amplios. Con esto, se crea una relación entre la arte y la política que estimula la explotación plástica del sensorio, como se intentó examinar en el ensayo.

palabras clave:

arte-activismo; espacio público; interacción dialógica; iconicidad; diseño político.

-
1. MESQUITA, A. L.
Insurgências poéticas: arte
ativista e ação coletiva. São
Paulo: Annablume/FAPESP,
2011.
2. GROYS, B. Sobre o ativismo
artístico. **Poiésis**, Niterói, v. 18,
n. 29, 2017, p. 206.

A ocupação de ruas e lugares de grande circulação por protestos de caráter político não é prática recente¹, apesar das ondas de proporções agigantadas, a partir de 2010 e em diferentes partes do mundo, terem feito crer que aquela seja um “fenômeno fundamental de nosso tempo porque é um fenômeno novo”². Na verdade, o que tais movimentações trouxeram de novo diz respeito à participação de novos agentes de mobilização com o uso dos meios móveis da comunicação eletrônico-digital, bem como das mídias sociais criadas a partir deles. Estes sim mudaram a dinâmica das atuações no mundo. O alcance das ferramentas introduziu novas formas de ação igualmente diversificadas, conferindo aos meios e mídias digitais um protagonismo singular, fundamental para a mudança do caráter da ação política do protesto no cenário urbano, com capacidade de repercussão em larga escala. Tudo isso contribuiu para que os meios móveis fossem definidos como o acontecimento distintivo da comunicação no século XXI. Coube a eles encaminhar desafios à compreensão e redefinição do que se entende por espaço público como espaço comunicacional de interações em campo de confrontos, incluindo limites geopolíticos igualmente abalados pelo novo quadro de atuações.

Os meios móveis de comunicação sem dúvida desempenharam um papel fundamental para a repercussão das mobilizações e para impulsionar mudanças. Contudo, não se pode ignorar que são as atuações, traduzidas em comportamentos e práticas, que constituem os portadores de sentido de todas as intervenções, de seu grau de mobilização e de seu potencial de transformação. Atuações que não se fazem representar por fórmulas consolidadas, mas demandam descobertas, elaborações de novos procedimentos configurados em novas ações.

A partir do momento em que o debate político ocupa o espaço público, é natural que diferentes setores da vida sociocultural também participem, que as atuações se modifiquem e que pontos de vista divergentes se manifestem. Não é de se estranhar, portanto, que as performances artísticas tenham se engajado às mobilizações,

introduzindo as atividades da arte-ativismo não só no processo de contestação como também no processo de comunicação, no qual diferentes explorações da criação estética entram em ação, partindo de repertórios renovados de formas de interlocução e de reivindicação.

Eis que se colocam algumas indagações: como ler, no procedimento estético, a performance do ativismo? Ou melhor, como distinguir, nas intervenções, o *modus operandi* de uma *poiética* geradora de formas estéticas com efeitos potenciais?

Tomando forma nos movimentos e eventos contestatórios a partir dos anos 1960, a noção de arte-ativismo — ou *artivismo*, como muitos artistas preferem denominar³, sem seguir muitas distinções — consolida-se quando passa a designar a arte da cultura digital ativista que se serve das redes informáticas, a *net art* e o *hacktivismo*, de modo a disseminar contestações de interesse coletivo, sem hesitar recorrer à desobediência civil como instrumento legítimo de reivindicação. Segundo Laura Baigorri⁴, a designação de intervenções *artistas* começa a ser utilizada pelo artista britânico Heath Bunting nos anos de 1980 para designar suas intervenções em rádios e na internet⁵. Já a denominação *net art* se consagra em meados dos anos 1990 como desígnio da “arte da rede”⁶.

Ao considerar as diferentes manifestações de arte-ativismo nos espaços públicos das mais distintas ocorrências políticas, um vasto repertório de formas e possibilidades estéticas revela dimensões singulares da própria arena em que os confrontos acontecem. Um inusitado diálogo entre criação estética e espaço se configura como discurso vigoroso de um ativismo bem distinto da dinâmica das agitações que, no início do século XX, abriram caminho para movimentos estéticos como os *agit-prop*⁷ do construtivismo russo, pesadas as diferenças. Enquanto as atividades *agit-prop* se realizavam como agenda política em nome da revolução socialista de 1918, as intervenções estéticas atuais, em sua maioria, colocam-se no contracampo das forças políticas dominantes, o que acirra os enfrentamentos⁸. Há, ainda, intervenções estéticas que não se confundem com o discurso político das movimentações imediatas do protesto amparado por grandes manifestações e que são performatizadas por grupos e coletivos cuja atividade se realiza em espaços urbanos.

3. MOURÃO, R. **Ensaio de artivismo**. Vídeo e performance. Lisboa: Museu do Chiado, 2014a, p. 23 et seq.

4. BAIGORRI, L. Recapitulants: models d'artivisme (1994-2003). **Artnodes. Journal on Art, Science and Technology**, v.1, 2003. Disponível em: <<https://artnodes.uoc.edu/articles/abstract/10.7238/a.v0i3.692/pdf>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2019.

5. Em entrevista a James Flint publicada na revista *Wired* 50. Cf. FLINT, J. O., Be owned or remain invisible. **Wired**, 50, s/d. Disponível em: <https://www.ironational.org/_readme.html>. Acesso em: 31 de janeiro de 2019.

6. Ver CARRILLO, J. *Arte en la red*. Madrid: Cátedra, 2004; GONÇALVES, F. N. *Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas*. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, v.10, n.2, 2012, p.178-193. Disponível em: <<http://www.contemporanea.uerj.br/pdf>>. Acesso em: 23 de janeiro de 2019; TRIBE, M.; JANA, R. **Arte y Nuevas Tecnologías**. Köln: Taschen, 2006.

7. *Agit-prop*: designação das atividades de agitação produzidas por poetas, artistas do teatro, cinema e artes de rua no sentido de promover a atração como forma estética, ou seja, a ação e reação das pessoas em espetáculos, concertos, eventos de arte. O procedimento foi explorado por Maiakóvski em sua poesia e cartazes de propaganda (janelas ROSTA) e também por Sergei Eisenstein em suas montagens teatrais do *Proletcult*. Nelas, o futuro cineasta já trabalhava com as atrações montando a sucessão de episódios por meio de conflitos e incorporando acontecimentos da atualidade sob forma de sketch. Como manifestação estética do Construtivismo, os *agit-prop* vinculavam arte à propaganda política da NEP (Nova Política Econômica, programa implantado por Lênin, em 1921, que recuperava algumas práticas capitalistas de modo a incrementar a recém-implementada economia soviética).

8. GROYS, B. *Arte, poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p.16; 229.

9. Diálogo interno velado emerge como procedimento poético na criação artística do escritor russo Fiódor Dostoiévski. Trata-se de uma forma discursiva que se desenrola entre a vocalidade e o silêncio pleno, de embates que se interiorizam e travam

Mesmo tendo florescido como performance de arte urbana, convém lembrar os de intervenção que resultam da gestualidade de um só corpo ou uma só voz, revelando a plenivalência de um discurso que se sustenta pela singularidade e potência de seu processo criativo. E eis que somos surpreendidos por manifestações de arte-ativismo de outra qualidade estética: aquela que nasce diretamente da relação com o entorno e com ele cria uma voz, travando um diálogo nem sempre convergente e muitas vezes até dissonante, ruidoso e com muitas refrações – mananciais vigorosos da *poiesis artista*.

Com isso, vemos florescer uma gama de intervenções políticas que faz das formas estéticas o meio de expressão no espaço público. Algumas visam a mobilizações coletivas em larga escala; outras, a intervenções pontuais e solitárias. Grande parte delas se caracteriza não só pela presença do artista, com a consequente exploração de seu próprio corpo, como também por obras e procedimentos criadores do gesto artístico que não se limita ao corpo e aos traços da composição, mas que se serve do entorno enquanto constituinte, criador de relações construtivas integradas à organicidade da interação. Quando o próprio signo estético se oferece como interação no espaço público, formas inusitadas de diálogo emergem. Traços marcantes de composições dessa natureza valorizam o silêncio, a imobilidade, o quase anonimato, a quase invisibilidade, a quase incomunicabilidade que define tão bem o *discurso interno velado*⁹ dos grandes embates polêmicos – o que poderia levantar a suspeita de um ativismo *às avessas*. Tais são os traços que inserem no ativismo agentes bem distintos do que aquilo que, historicamente, entende-se por sua artéria política fundamental: multidões em espaços abertos a entoar palavras de ordem ou gritos de guerra. Distintos porque sua natureza se define tão somente pela capacidade de traduzir para a linguagem da arte elementos cujo caráter não é necessariamente estético.

Em linhas gerais, o raciocínio esboçado aqui introduz o objeto de estudo do presente ensaio. Interessa-nos examinar o processo de tradução de demandas sócio-políticas em procedimentos estéticos que, ao serem incorporados aos espaços de convivência, travam com eles diferentes diálogos, alguns bastante imediatos e previsíveis, outros completamente imprevisíveis. Espera-se, se não responder à

pergunta, pelo menos indagar e examiná-la: como ações imediatas são convertidas esteticamente em ideias, ideais, lutas?

Na primeira parte do ensaio, examina-se o trabalho de arte-ativismo como categoria analítica, de modo a situar a construção crítica de procedimentos que funcionem como agentes tradutores de propostas ativistas abertas ao diálogo com seu entorno. Segue-se, então, a análise de procedimentos explosivos que deslocam campos de sentidos e abrem espaço para relações e configurações imprevisíveis, de modo a interagir com essas novas circunstâncias, produzindo estranhamento. Finalmente, são investigadas as criações em que elementos do próprio entorno se convertem em procedimentos composicionais, de modo a ampliar a prática performática, incorporando diferentes formas de metalinguagem. Na conclusão, este artigo se propõe a enfrentar o eixo do fundamento teórico orientado pelo tenso debate sobre a relação entre arte e política.

Arte-ativismo como categoria analítica

O objeto de estudo do presente ensaio não focaliza apenas as performances de arte-ativismo do ponto de vista de sua construção estética, ou do inventário de seus efeitos. O foco se volta para o diálogo que a intervenção estabelece com o seu entorno e para a *poiesis* estabelecida nessa articulação. Trata-se, portanto, da interação entre objeto estético e o evento dialógico entendido como um conjunto de experiências para o qual convergem as noções de “ideia”, “ideal” e “luta”, que se pretendem transformadoras, cada uma a seu modo. Somente nesse sentido é possível entender a força e o papel da intervenção em seu caráter estético-artístico e político, sem que um se confunda com o outro. São as experiências de arte-ativismo realizadas dentro dessa necessidade que definem o objeto de estudo do ensaio e, portanto, são elas que fornecem a linha especulativa de todo o raciocínio apresentado, bem como a metodologia de análise.

Na tentativa de compreender os processos de tradução plástica de ideais e da luta em experiência estético-dialógica, e a consequente

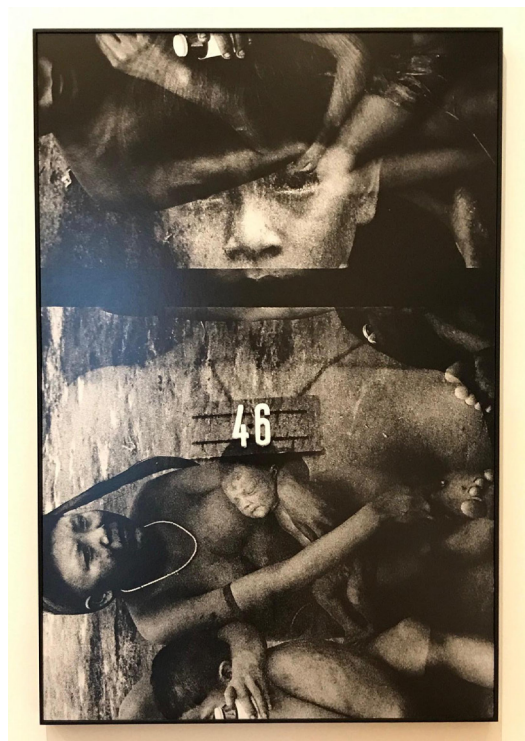
com interlocutores empíricos ou imaginários dissensos de grande força argumentativa e de contestação. Exame minucioso desse processo criativo foi desenvolvido por M. M. Bakhtin. Ver BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

10. As duas exposições citadas são aquela realizada na galeria da artista no parque-museu de Inhotim, em Brumadinho, MG, visitado em janeiro de 2018, e a mostra **Claudia Andujar: A luta Yanomami**, no Instituto Moreira Salles, São Paulo, SP, em 2018 e 2019.

transformação desses elementos em agentes de interlocução no espaço sócio-cultural e político, uma das experiências a ser lembrada como marco encontra-se na obra fotográfica de Claudia Andujar com comunidades indígenas da Amazônia, visitada em dois espaços expositivos distintos¹⁰. No exame das fotos, vídeos, dos textos curatoriais e críticos em cada uma dessas ocasiões, foi possível apreender caminhos de um processo de tradução plástica de ideias, ideais e da própria luta política em que a fotografia, colocada a serviço de uma causa – no caso, a demarcação das terras dos índios Yanomami –, investe-se de diferentes funções, deslocando os campos significantes de seu entorno.

Sabemos que desde os anos de 1970 a artista se engajou no ativismo conduzindo seu trabalho documentário e experimental como modo de pensar as ações políticas. Dentre os vários trabalhos produzidos nessa época, bem como as várias experiências testadas pela artista, atende aos interesses de nossa investigação o uso da fotomontagem como forma de interlocução argumentativa à disputa pela terra questão. Trata-se do trabalho [Fig. 1] em que o uso da fotomontagem traduz o procedimento da composição plástica encarregado da interlocução argumentativa na disputa pela terra em questão. É como argumento que o experimento de linguagem realiza um discurso cujas ideias atravessaram o tempo e o espaço.

Figura 1: Claudia Andujar, *A luta Yanomami*. Instituto Moreira Sales, São Paulo, 2019. FONTE: tomada in loco em 29 de janeiro de 2019.



Andujar se engajara na frente de luta pela demarcação quando, em 1975, pesquisas aéreas descobriram a existência de minérios nobres em toda a região ocupada pelos indígenas, ao norte do país. Diante da afluência de garimpeiros e mineradores no local, não apenas comunidades indígenas foram dizimadas como também a própria área em que a artista havia montado seu ateliê foi destruída e desativada. Na luta pela demarcação, havia que se comprovar não o pertencimento, mas a própria existência das pessoas nas comunidades. A foto reproduzida aqui é apenas uma de um imenso arquivo de registros identitários dos índios. Seu destaque deve-se ao fato dela ter consagrado um experimento de intervenção que incide tanto sobre o processo fotográfico quanto sobre o ambiente sócio-político e cultural do país.

Um primeiro ângulo de observação da fotografia revela a existência dos indígenas pela sobreposição dos corpos nus. Estes, posicionados ao longo da superfície da obra, encontram-se contorcidos e em diferentes ângulos de atravessamento: uns sobre os outros, partes de uns que surgem de outros e se transformam. Mãos e braços se tocam, ainda que as poucas bocas e olhos permaneçam fechados. Todos estão inseridos em uma unidade orgânica em relação ao único tronco tomado em ângulo frontal, cujos lábios aparecem cobertos por uma faixa preta.

A fotografia em questão é significativa não apenas como documento de identificação das pessoas que vivem nas áreas alvo da demarcação, embora tal fato corresponda à intenção inicial da artista. A gestualidade dos corpos enuncia muitos discursos, com reconhecida força argumentativa na própria topografia da composição, em que estão implicadas ideias e ideais de luta pela voz, pelo direito de desfrute da terra, pelo reconhecimento da ancestralidade, enfim, pelo respeito à história e pelo direito à demarcação da terra – que aconteceria apenas em 1992. Torna-se impossível refutar a noção de que o vigor argumentativo da montagem emana dos diferentes ângulos de visão a partir dos quais os corpos foram tomados e da qualidade estética do conjunto. No trabalho, que vincula argumento a composição estética, de modo que ambos se impliquem mutuamente, os distintos planos enunciativos abrem diálogo para um campo muito maior de interlocução, ampliando seu circuito e alcançando a vida sócio-política. E aqui se situa o eixo

que caminha em direção ao imprevisível. Passados quase quarenta anos desde a realização do trabalho, o diálogo continua e se atualiza como a voz onipresente da floresta, sempre alerta às novas ameaças que não cessam.

Um trabalho de arte-ativismo dessa natureza é emblemático pela sua proposta e também pelo caminho que abre para pensar o ativismo como categoria analítica, que experimenta suas possibilidades discursivas e argumentativas em virtude da causa defendida. Consequentemente, ele suplantaria os próprios termos da definição de ativismo, centralizados na “ocupação” e no “espaço aberto”¹¹. A obra mostra-se, assim, muito mais disposta a não incorrer nos riscos que poderiam advir desse tipo de ação, contestados por ninguém menos que Walter Benjamin, que, diante do imediatismo de todo ato utilitário, acabou por negar o uso da arte como mera extensão da política. Estava lançada uma semente para se pensar arte-ativismo como categoria crítico-analítica dimensionada pela plasticidade do conjunto de experiências estéticas mobilizadas.

O mesmo Walter Benjamin que enfrentou o debate da obra de arte construída no contexto de sua reproduzibilidade técnica – situando a poiesis de seus procedimentos na sua condição enquanto agente da transformação dialética dos estados de consciência, motivada, sobretudo, pela experiência do cinema¹² – declarou a impossibilidade da relação entre arte e política. Orientado por argumentos de irrefutável fundamentação, entendeu que a arte, ao assumir interesses alheios à sua constituição plástica, anulava sua possibilidade de reflexão, passando a excluir a discussão, a se insurgir contra a teoria, a recorrer unicamente aos fatos, a combater a ficção e, o que é mais grave, a limitar qualquer debate tão somente à argumentatio ad hominen¹³. Segundo ele,

Nunca como hoje, uma geração de jovens escritores mostrou tanto desinteresse pela legitimação teórica do seu prestígio. Tudo que vá para além de uma argumentatio ad hominen já está fora dos seus horizontes. Como poderia ela chegar a um esclarecimento teórico das suas posições se essas estão voltadas para dentro e excluem em si mesma todo e qualquer ponto de vista mais lúcido?¹⁴

11. GIOVANNI, J. R. di. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Salvador, v.4, n.2, p.13-27, 2015. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cadernosaa/911?file=1.pdf>>. Acesso em: 29 de jan. 2019.

12. BENJAMIN, W. Le cinéma russe et l'art collectiviste. **Cahiers du Cinéma**, 1971, pp. 226-7.

13. *Argumentatio ad hominen*: estratégia discursiva de natureza falaciosa que não apenas é destituída de formulações analíticas imprescindíveis ao argumento como também dele se desvia, resvalando para embates e ataques pessoais, uma vez que não enxerga nada além de ocorrências dispersas.

14. BENJAMIN, W. Para uma crítica da Nova Objetividade (1930-31). **Linguagem, Tradução, Literatura**. Filosofia, teoria e crítica. Porto: Assírio & Alvim, 2015, pp. 136-7.

E, no epílogo de seu consagrado texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, a visão de tal impossibilidade é agudizada ao proclamar que, enquanto o fascismo introduziu a estetização da vida política, coube ao comunismo politizar a arte¹⁵. Estetização da política e politização da arte, segundo seu entendimento, não só selaram a impossibilidade de qualquer relação construtiva e lúcida entre arte e política como também condenaram a arte ao servilismo de agendas políticas momentâneas, tais como os interesses do mercado.

Nesse sentido, uma alternativa para tal embate emerge em intervenções ativistas que não temem experimentações, transgressões, estranhamentos, imprevisibilidades e, sobretudo, metalinguagem crítica de seus próprios procedimentos, sem personalismos e atuações coletivas em grande escala. Será que Andujar imaginara que os registros identitários de sua luta iriam ressoar como presença ativa no século 21?

Como categoria analítica, arte-ativismo não deixa de ser considerada em seu engajamento com a contestação, nem exclui de seu horizonte a pretensão de intervir e, conseqüentemente, mudar a ordem das coisas. Contudo, como se pretende evidenciar, seu *modus operandi* pode ser definido pelo caráter experimental dos procedimentos composicionais empregados nas intervenções, assentados no circuito que vincula “ideia”, “ideal” e “luta”. Talvez a hipótese arriscada de nosso estudo seja propor tal tríade como possibilidade para enfrentar o desafio proposto por Walter Benjamin ao colocar em xeque o vínculo entre arte e política e questionar a utilidade e o servilismo da arte articulada a finalidades políticas. Afinal, diferentes processos artísticos não deixam de investigar novos modos de interagir com o mundo e formas dialógicas impensáveis, mananciais de linguagem sem os quais nenhuma cultura sobrevive.

Ação escultórica em experiências estéticas explosivas

Se, por um lado, a categoria crítico-analítica dos procedimentos estéticos pode ser entendida em sua dialogia interativa e, portanto, integrada ao seu contexto histórico, por outro, trata-se de dimensionar

15. BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p. 112.

o argumento fundamentado não imediatista reivindicado por Benjamim. Para isso, buscaram-se performances artísticas que abrissem caminho para a imprevisibilidade, deixando vir à tona a explosão necessária para o surgimento do devir e da inovação. Tais intervenções de arte-ativismo desafiam um certo estado de coisas com transgressão e irreverência, evidenciando experiências estéticas explosivas.

Antes de continuar, há que se esclarecer a natureza semiótica do conceito de explosão, cuja base filosófica em nada lembra o princípio físico de combustão. Enquanto princípio filosófico, a explosão não deriva da dinâmica que envolve ação e reação, ou estímulo e resposta, mas de transformações encadeadas no âmbito de uma gradação. É nesse sentido que o semioticista russo Iúri Lótman concebe o processo de mudanças culturais explosivas, como fica claro no segmento que se segue:

A humanidade tem vivido, entre os séculos XVIII e XX, um processo que pode ser descrito como a realização de uma metáfora: os processos socioculturais se encontram sob o influxo da imagem de explosão, não como conceito filosófico, mas sim em sua correlação vulgar com a explosão da pólvora, da dinâmica do núcleo atômico. A explosão como fenômeno físico, transferível somente por metáforas a outros processos, tem sido identificada pelo homem contemporâneo com ideias de devastação e se tornou símbolo de destruição. Porém, se na base de nossas representações atuais estivessem associações com as épocas dos grandes descobrimentos, como o Renascimento, então o conceito de explosão evocaria fenômenos como o nascimento de uma nova criatura viva ou qualquer outra transformação criativa da estrutura da vida.¹⁶

16. LOTMAN, Y. M. **Cultura y explosión**. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 22-3. Tradução minha.

Em sua investigação sobre o movimento da história no interior de processos graduais marcados pela previsibilidade – como o que a ciência empreende ao atender a necessidades da tecnologia –, o autor observa que a criação e as descobertas, tanto na ciência quanto na arte e na vida, emergem em circunstâncias de total imprevisibilidade. Desarranjos ocasionados por toda sorte de intercorrências acontecem à revelia do circuito de causa e efeito, desequilibrando um estado de ordenamento e instalando incertezas sem previsão de novos rumos. Esse é o momento de explosão que, ao instalar a crise no sistema,

vislumbra um novo equilíbrio, acompanhado por novas descobertas e pela livre criação¹⁷.

Na mesma linha da imprevisibilidade e da incerteza, situam-se intervenções de arte-ativismo baseadas em confrontos, choques, paradoxos, que produzem a desestabilização e o estranhamento, de modo a deixar o espaço criativo livre e aberto a formas e pensamentos inovadores. Ou, como formulara Benjamin, deixar emergir “novas regiões de consciência”. Nada é previsível, uma vez que a cadeia causal não é alimentada de modo a produzir imediatismos.

O trabalho da artista brasileira Néle Azevedo se situa nesse contexto. Em *Monumento mínimo*, de 2013, uma de suas instalações escultóricas [Fig. 2], o gesto de imprevisibilidade realiza-se por meio da efemeridade da obra. Um gesto performático inusitado apreende a transitoriedade do corpo sem, contudo, servir-se dele ou intervir diretamente sobre ele. Com não mais de vinte centímetros de comprimento, as esculturas miniaturais construídas por Azevedo em gelo mostram figuras humanas sentadas, que são distribuídas pela artista por escadarias de lugares públicos nas diferentes cidades em que a artista já performatizou sua obra. De monumental, só a legião de formas humanas que se desfaz minutos após a montagem.



17. LOTMAN, Y. M. **The Unpredictable Workings of Culture**. Tallinn: Tallinn University Press, 2013, p.64 et. seq.

Figura 2: Néle Azevedo, *Monumento mínimo*, 2013. Memorial da América Latina, São Paulo. FOTOGRAFIA: Silvina Der Meguerditchian. FONTE: <https://artenalinha.wordpress.com/2013/02/19/nele-azevedo-apresenta-monumento-minimo-no-memorial/>

18. “Montagem por conflito” no sentido em que Sergei Eisenstein praticou não apenas no cinema conceitual como também na construção de cenários e atuações teatrais, na qual o conflito se torna agente de mudança em um curso supostamente previsível de acontecimentos, deslocando sentidos para zonas inesperadas.

19. TONELLI, L. **Arte e espaço urbano**. Entrevista online com Néle Azevedo. Disponível em: <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20968261.html?forceDesktop=1>>. Acesso em: 24 de janeiro de 2019.

Em uma *mise en scène* na qual o espaço público e seus transeuntes são os agentes vivos da interação, as imagens corpóreas e voláteis exploram a radicalidade de uma “montagem por conflito”¹⁸ e desencadeiam um tenso diálogo com os visitantes e o entorno em que a obra se instala.

Enquanto concebia o *Monumento mínimo*, o contexto de embates de Azevedo gravitava em torno dos monumentos institucionais, de estátuas e esculturas cravadas em espaços públicos para louvar os bravos comandantes e generais de guerras. Em poses e gestos de proporções e volumes agigantados, o conflito bélico é cristalizado em momentos gloriosos. Tudo construído em grande escala, para que não restem dúvidas sobre o poderio e a força das instituições que essas imagens representam. *Monumento mínimo* reconstrói o dilema que o instante de glória abriga e que os monumentos ocultam: o momento da guerra em que a glória emerge de vidas que se oferecem como sacrifício. Vida e Morte, dilema tão bem semiotizado desde o próprio título da instalação, em que o signo de qualidade (*mínimo*) nega sua referência (*monumento*) e, ao fazê-lo, expressa um desvio que conduz à negação do que se mostra.

Tudo no espaço da intervenção reproduz confrontos: as escalas entre seres humanos, edifícios, esculturas; a solidez e longevidade das construções e a efemeridade e transitoriedade das esculturas de gelo; a vulnerabilidade do monumento mínimo, deixando exposto todo o minimalismo de sua constituição; guerra e paz; glória e derrota; vida e morte. No entendimento da artista, a principal característica de *Monumento mínimo* é ser

[...] um antimonumento, subvertendo uma a uma as características dos monumentos oficiais. No lugar da escala grandiosa, largamente utilizada como ostentação de grandeza e poder, propus uma escala mínima. No lugar do rosto do herói da história oficial, uma homenagem ao observador anônimo, ao transeunte, numa espécie de celebração da vida, do reconhecimento do trágico, do heroico que há em cada trajetória humana. E no lugar de materiais duradouros, propus as esculturas em gelo, que duram cerca de trinta minutos. Elas não cristalizam a memória, nem separam a morte da vida, mas ganham fluidez, movimento e resgatam uma função original do monumento: lembrar que morremos.¹⁹

A potência de negatividade do signo na relação com seu objeto é sem dúvida suficiente para colocá-lo em uma posição de choque e confronto com as possibilidades interativas e comunicacionais. Se o diálogo demanda continuidade, a fim de firmar o elo em um circuito de interações, nada poderia ser mais antidialógico do que uma performance artística baseada na diluição do próprio objeto de criação, gesto em que se explicita a transitoriedade e fugacidade do espaço e do tempo. Não obstante, deve-se atentar para a iconicidade que a performance constrói a partir da fugacidade, da transitoriedade e da finitude do objeto, que dialogam, por outro ângulo, com a trajetória humana e a própria vida — como entende a artista. Iconicidade que não traduz apenas o “ser” do signo, mas o “pode ser” e o “vir a ser” da existência. Uma possibilidade de pensamento inusitado que se apresenta como manifestação plasticamente explosiva da ideia em trânsito, nascida dos espaços de realização da performance. Afinal, as esculturas de gelo serão líquido a escorrer em um curto espaço de tempo, deixando no ar ideias em gestação.

Quando as pessoas interagem com a legião de homens minúsculos de gelo derretendo e virando água, é muito difícil lembrar que a obra surgiu como homenagem aos combatentes de guerra. Na verdade, é mais comum contextualizá-la na pauta contemporânea do derretimento das geleiras causado pelo aquecimento global, o que leva o trabalho a ser tratado como produção estética de ativismo ambiental. *Monumento mínimo* antecedeu a exposição “Exemplos a seguir! Expedições em Estética e Sustentabilidade”, na qual a obra foi exibida²⁰. O objetivo da mostra era estabelecer relações entre arte, ciência e sustentabilidade, contando com a participação de artistas nacionais e internacionais que, desde o ano de 2010, cumprem sua jornada sobre sustentabilidade percorrendo cidades do mundo e submetendo seus trabalhos a diversas temperaturas climáticas, o que promove a variação de seu potencial dialógico no espaço expositivo. A artista não contava com essa dimensão ativista com a qual a obra passou a interagir, nem com a situação imprevisível em que a mesma é tomada como interrogação sobre a condição dos espaços de convívio, entendidos como ambientes de coexistência sem os quais a própria vida se torna ameaçada. Como uma obra tão efêmera pode cogitar um diálogo com a preservação da vida, uma dimensão de tal magnitude? Eis a explosão dialética entre signos do

20. Galeria Marta Traba, Memorial da América Latina, São Paulo, 2013.

minimalismo, do monumental, da magnanimidade.

O desvio para outra dimensão de sentido não torna a obra imediatista ou mero exemplar de estetização política, uma vez que é o diálogo com o entorno que transporta o sentido para esferas não cogitadas. Assim, as esculturas se multiplicam, replicando corpos em movimentos e intervenções sempre imprevistas²¹.

Longe de ser apenas uma forma de contestação, o espaço dialógico da arte-ativismo assim constituído valoriza a alteridade do convívio, recuperando uma dimensão do espaço público cuja historicidade merece, igualmente, ser reposicionada sempre que possível. Trata-se da concepção de espaço público que floresceu na *pólis* grega, em cuja *ágora* primava-se pela livre manifestação de pessoas e discursos, preservando sua condição fundamental como lugar de convívio, de interação, de comunicação entre os cidadãos. Lembrando Hannah Arendt²², se o espaço público deixa de ser dos cidadãos, então ele é privado da dimensão política garantida pela *pólis*. Em última análise, fica comprometido o impulso vital da experiência estética, em sua capacidade de transição do sentido para outras regiões de consciência. Perdem-se, consequentemente, os vínculos entre *pólis*, política e percepção, tal como formulados por Paul Virilio²³.

Quando as intervenções de arte-ativismo recuperam tais vínculos, a performance transforma os gestos da própria experiência estética em procedimento fundamental de sua *poiesis*, tornada, assim, *metaperformance*²⁴. Pouco importa que a materialidade sólida de seu objeto derreta e escorra como um líquido qualquer. Ainda que Nêle de Azevedo, como muitos artistas de sua geração, reverencie Zygmunt Bauman, filósofo que proclamou as “relações líquidas” de nosso tempo, não custa lembrar que a máxima “tudo que é sólido desmancha no ar” foi proclamada por Karl Marx e Friedrich Engels. “Lançado em uma garrafa” para percorrer os tempos, o enunciado buscava não deixar morrer o questionamento e até mesmo a indagação de que “nem tudo que é sólido desmancha no ar”, como contra-argumentou o poeta²⁵.

21. No horizonte de nossas análises estão também as obras *Presenças líquidas* (2015) e a *recentíssima Estado de suspensão*, performada em 28 de junho de 2019 nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, em uma ação em que as figuras de gelo, então reproduzidas no tamanho natural do corpo humano, foram suspensas por fios de nylon, com iluminação especial e música acompanhando a liquidação das formas.

22. “A *pólis* não era Atenas, e sim os atenienses”. Ver ARENDT, H. **A condição humana**. Lisboa: Relógio d’Água, 2001, p. 245 apud MOURÃO, R. Op. cit. 2014a, p. 41, n. 12.

23. VIRILIO, P. **O espaço crítico**. São Paulo: Editora 34, 1993, p. 22 et seq.

24. O conceito da *metaperformance* nos remete ao processo de produção interpretativa no qual a obra performática não apenas se realiza como uma única interpretação, mas se também a outras possibilidades de leitura, constituindo, assim, a cadeia aberta de interpretantes. Ver CONQUERGOOD, D. Poetics, Play, Process, and Power: The Performative Turn in Anthropology. **Text and Performance Quarterly**, 1989, 9 (1): 82-95; MOURÃO, R. O Carnaval é um palco, a ilha

Estranhamento do corpo dialógico em espaços residuais estilhaçados²⁶

A noção de que “nem tudo se desmancha no ar”, segundo o raciocínio do filósofo Paulo Arantes, constitui-se como um contradiscurso à máxima do Manifesto Comunista (1948) em seus argumentos mais fundos: a concepção de que “mecanismos de reprodução social em que a iniciativa cabe apenas à inovação econômica define justamente a pré-história da humanidade”²⁷. A passagem da pré-história em que se vive sob o domínio do capital e do mercado será acompanhada pela emancipação estrutural das sociedades. Todavia, em vez de diluição do capitalismo, como faz crer a máxima do Manifesto, Arantes, em seu contra-argumento, entende que nem tudo se desmancha no ar, uma vez que a exploração se exaure à medida que forças produtivas de suas próprias contradições começam a emergir sob a “forma invisível de poderes subterrâneos e incontrolláveis”²⁸. Esse raciocínio será o introito de um outro que lhe foi contemporâneo, e que julgamos ter alcançado o momento explosivo da cultura do século XXI.

Na virada do século, um olhar atento mostra que, após a acomodação do pós-guerra e o ulterior aprimoramento da exploração segundo a lógica do mercado, um dique devastador se rompeu e, explosivamente, deixou-nos sem rumos ou definições. Nem o sólido nem o desmanche, apenas caminhamos por entre *estilhaços*. Este olhar, encarregado de apreender a metáfora do estilhaço, emana do raciocínio do antropólogo Clifford Geertz. Em pleno devir do novo milênio, Geertz surpreende ao divisar um dos dilemas que iriam assumir perspectivas cada vez mais conflituosas e alarmantes logo nas primeiras décadas do século XXI: a desarticulação dos povos em torno das linhas geopolíticas dos Estados-nação. Ao refletir sobre a impossibilidade de uma teoria política de caráter geral em um mundo em que blocos antagônicos, potências compactas e arranjos de macroalianças foram desmontados, deixando à mostra seus pedaços desarticulados, Geertz argumenta que “os grandes conceitos integradores e totalizantes que por tanto tempo nos acostumaram a usar para organizar nossas ideias” também haviam se desintegrado. O que nos leva a inferir que, “num mundo estilhaçado”, só nos resta “examinar os estilhaços”²⁹. No longo ensaio, sustentando uma

60

Irene de Araujo Machado

Experiências

estético-dialógicas

em arte-ativismo

uma festa: da performance cultural à exposição da sua metaperformance videográfica. **MIDAS. Museus e Estudos Interdisciplinares**. Lisboa, n.3, pp.1-18, 2014b. PDF. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/midas/582?lang=pt>>. Acesso em: 16 de junho de 2019; TURNER, V. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1986.

25. Paulo Arantes cita o conto homônimo do escritor brasileiro Jorge Miguel Marinho, no qual a sentença aparece reformulada, e que serviu de mote ao seu artigo. Ver ARANTES, P. Nem tudo que é sólido desmancha no ar. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 12, n. 34, pp. 100-103, 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v12n34/v12n34a17.pdf>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2019.

26. Qualificamos como *residual* os espaços subtraídos das construções urbanas, designando aquilo que resta (escombros e ruínas) e tudo o que sobra e não interessa à especulação imobiliária, como becos, encostas, barrancos e os lugares precários destinados à construção de moradias.

27. ARANTES, Paulo.. Op. cit., p. 102.

28. ARANTES, Paulo. Idem.

29. GEERTZ, C. O mundo em

pedaços: cultura e política no fim do século. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, pp. 192-3.

30. GEERTZ, *Ibidem*, p. 196.

argumentação complexa e um debate vigoroso com a cena política em voga, o antropólogo indaga: “que é um país, se não é uma nação? [...] que é uma cultura, se não é um consenso?”³⁰.

A noção de mundo estilhaçado de Geertz abre caminho para movimentações subterrâneas que podem levar a novos direcionamentos, particularmente à reorganização do pensamento e das práticas de conduta, o que favorece a emergência de atividades de renovação e criação em que intervenções de arte-ativismo se coloquem no contrafluxo e mergulhem nos estilhaços do sistema. Intervenções em espaços públicos fragmentados por confrontos e guerras de grupos étnicos, de caráter político ou religioso, tornaram-se espaços residuais de criação e de produção de objetos estéticos. Quando os artistas transformam escombros e estilhaços em signos de um corpo dialógico, os resíduos tornam-se potencialmente criadores de códigos, deixando flagrantes, nos procedimentos estéticos que foram desenvolvidas nessas arenas específicas de conflito, as contradições e paradoxos instauradas nesses espaços.

Um dos trabalhos que já produziu não apenas muitas intervenções nessa esfera como também se tornou emblemático nessa modalidade de arte-ativismo foi produzido pelo artista britânico Banksy, em suas projeções em muros e paredes da faixa de Gaza nos primeiros anos do século XXI. Recorrendo ao estêncil como forma de reprodução, o artista aplica seus moldes de acetatos, que são preenchidos a tinta, nas superfícies de paredes e escombros – um trabalho, portanto, cuja produção nasce declaradamente sob o signo do *design*. Recursos que, evidentemente, não seriam capazes de imprimir nenhuma singularidade ao trabalho estético, não fosse o diálogo que o figurativismo estabelece com o entorno em que a obra foi instalada, como se pode verificar na reprodução abaixo [Fig. 3].



Figura 3: Banksy, *Soldier throwing flowers*, 2005, Palestina. FONTE: <<https://www.culturagenial.com/obras-banksy/>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2018.

Na ação impressa no desenho, concentra-se toda a carga dialógica da composição. Por meio de uma trama de estranhamentos, os gestos se deslocam do espaço de representação para o espaço de convívio e nele buscam interação com os supostos observadores. Do extracampo onde foi inscrito, observam-se as relações invertidas e transgressoras: flores no lugar de arma, arremesso no lugar de oferta, força no lugar de um abraço, reação transgressora no lugar de um gesto encerrado em si mesmo. Nesse campo, emergem relações dialógicas imprevisíveis como espaço de performance, no sentido pleno da palavra, apontando para a gestualidade transgressora que revira pelo avesso a imagem cristalizada. Aquilo que parecia sólido se desfaz e insinua outra possibilidade, ainda que hipotética, mas completamente consoante com a construção de metalinguagens críticas, que tomam a si mesmas como objeto de reflexão. Um exemplo preciso do deslocamento dos sujeitos discursivos, que elide a presença do artista e embaralha o jogo enunciativo.

O momento fugidio de um gesto transgressor pode sintetizar o caráter da performance, que estabelece diálogos situados na esfera das ideias. Para um artista que se consagrou com base no anonimato, esse tipo de intervenção de arte-ativismo, que prescinde da presença do artista, revela o quanto as obras podem ser portadoras de seu próprio discurso. Tal é o campo de sentido que vemos impulsionar trabalhos projetados em lugares de risco e de difícil acesso [Figs 4 e 5].



Figuras 4 e 5: Banksy, Sem título, 2014, Faixa de Gaza. FONTES: <http://ansabrasil.com.br/brasil/noticias/brasil/cultura/2015/02/26/Muros-Gaza-ganham-grafites-Banksy_8372156.html> e <<https://www.scoopnest.com/pt/user/Estadão/571370740152315904-banksy-grafita-escombros-na-faixa-de-gaza-veja-fotos>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2019.



Os grafites de Banksy desenhados nos escombros de assentamentos repetem a intervenção como ato transgressor. As duas reproduções reportam-se a experiências estéticas distintas. Enquanto o grafite inspirado em Rodin é mais afirmativo, no sentido de chamar à consciência, o grafite do gatinho é mais sutil. Ambos, contudo, oscilam entre a paródia e a ironia, produzindo o mesmo efeito de desestabilização e de choque.

Pela sua simples presença física *in loco*, as reproduções nos escombros desarranjam a relação com seu entorno. Interroga-se sobre a legitimidade de sua presença naquele espaço, o que pode levar a pensar que, em meio a esse descompasso, a obra “cria uma resposta à realidade que denuncia”³¹, tais como o realinhamento entre ação e pensamento, ou a insistência na não violência e não destruição. Se existe uma ética de comportamentos projetada na iconicidade dos próprios estilhaços, ela não é evidente, mas esconde sua real motivação, assim como os escombros, que apenas traduzem o choque de ataques. Criam-se espaços de fronteiras, mas não os das linhas divisórias geopolíticas, e sim aqueles que resultam quando estas são transformadas pelo tensionamento e atrito, que deixam marcas de sua presença mesmo quando os agentes se dissipam. Nem tudo que é sólido desmancha no ar.

Realizações plásticas dessa ordem evocam a plasticidade de percepções que não dependem de grandes manifestações, mas que não podem prescindir de articulações sensíveis, sejam elas da memória, ou dos procedimentos tornados possíveis a partir dos meios de comunicação. Sendo obras solitárias, tudo leva a crer que o diálogo possível, nesse espaço residual, ocorra por intermédio das formas interativas dos meios audiovisuais de comunicação. Por

31. MOURÃO, R. **Ensaio de artivismo**. Vídeo e performance. Lisboa: Museu do Chiado, 2014, p. 101.

meio de fotografias jornalísticas, registros videográficos, recursos informáticos das telecomunicações ou satélites, o fato é que a performance acontece nas mídias eletrônico-digitais da atualidade histórica e da reprodutibilidade técnica da cultura audiovisual. Graças a tal conjuntura tecnológica, não só a circulação e a visibilidades dessas obras é possível como também sua existência no espaço bélico no qual são geradas. Trata-se, pois, de trabalhos que só existem como metalinguagem crítica – ou, como o já citado pensamento de Paulo Arantes, “forma invisível de poderes subterrâneos e incontrolláveis”³².

As intervenções de Banksy inauguraram experiências com intervenções ousadas e diferentes graus de interferência, transformando o gesto criativo em *metaperformances*, cujo papel é produzir discursos internos velados como possibilidade de dizer o indizível, inclusive de fazer emergir formas do imaginário vigiado em estados de opressão.

Metaperformances em discursos internos velados do imaginário



Figuras 6 e 7: Pejac [Silvestre Santiago], *Arte de rua: Pinturas invertidas*, Assentamento palestino Al-Hussein, em Amman, Jordânia, 2016. FONTE: <<http://art-tension.tumblr.com/post/143985964665>>. Acesso em: 20 de maio de 2018

Para a reportagem jornalística, as vias internas do assentamento de Al-Hussein, em Amman, na Jordânia, são construções de muros e paredes desgastadas e corroídas, que revelam a precariedade das condições de vida das pessoas que nele habitam. Para o artista catalão Silvestre Santiago, que assina apenas como Pejac, as formas geradas pela corrosão se tornaram superfícies para intervenções e a produção de códigos gráficos capazes de dizer coisas que as paredes

parecem abafar. A partir dos escombros, Pejac derivou uma galeria de figuras e projetou desenhos minimalistas em diálogo com os espaços vivenciais, entabulando conversas imaginárias com as pessoas que por eles transitam [Figs. 6 e 7]. Enquanto a reportagem traduzia o ativismo dessa arte minimalista como denúncia do confinamento, da precariedade das habitações e da opressão, um exame do processo criativo realizado diretamente nos escombros revela algo bem mais relevante.

O trabalho (artístico e fotográfico) de Pejac chegou ao nosso conhecimento por meio de reportagens foto-jornalísticas tanto em meio impresso como em formato eletrônico-digital³³.

Ao ser focalizada pela câmera do fotógrafo, a composição artística foi ambientada em um arranjo cênico em que os moradores não apenas se deslocam como também interagem com as gravações nos muros, muitas vezes desviando o primeiro plano para si. Nas fotos reproduzidas acima, tal movimento é conferido às figuras da mulher e do menino, que assumem o protagonismo da cena. A *mise en scène*, assim organizada, além de se colocar pronta para ser tomada pelas lentes da câmera, condiciona e direciona os olhares que para ela se dirigem. No primeiro plano da tomada em perspectiva, situa os transeuntes; no ponto de fuga, o desenho. Coube à fotografia jornalística compor a montagem interna das fotos publicadas, de modo que as gravações dos muros e paredes fossem lidas a partir de tal construção perspectiva. Com isso, a montagem fotográfica do cenário evoca todo um mundo interior dotado de um diálogo interno que, embora velado e aparentemente sem voz, passa a ser apreendido pelo imaginário de observadores externos. Apesar do silêncio e do jogo de invisibilidade, existem índices evidentes de uma suposta trama vivencial que une, por contrastes, os observadores diretos da cena e as gravações minimalistas por eles fitadas, tal como reproduzido a seguir [Figs. 8 e 9].

33. A foto do menino que olha o muro já foi objeto de análise em outro artigo. Cf. MACHADO, Irene. **Tensionamento dos espaços de fronteira:** conceitos como obstruções epistemológicas. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, v. 15, n. 28(2018), pp. 97-99.

Figuras 8 e 9: Pejac (Silvestre Santiago), Arte de rua: Pinturas invertidas. Assentamento palestino Al-Hussein, em Amman, Jordânia, 2016. Disponível em: <<http://art-tension.tumblr.com/post/143985964665>>. Acesso em: 20 maio 2018.



Se a motivação dessas imagens negativas – ou pinturas invertidas – era gravar episódios de uma história, nos desenhos, por sua vez, são recuperadas vivências de lugares e memórias de tempos de trabalho e de lazer, ou mesmo cenas prosaicas do deslocamento em um terreno acidentado, permeado por obstáculos a serem transpostos. Podem ser cenas vivenciadas pela mulher que olha o mural ou por seus antepassados.

Em ambos os casos, a superfície do muro se abre para outros espaços e tempos, e a densidade do concreto armado se torna uma superfície transparente e porosa a projetar lugares imaginários possíveis. As gravações acabam reproduzindo diversas visibilidades sem esconder planos de invisibilidade, reveladas a percepções atentas ao ambiente político que o espaço configura. Tudo isso pode ser observado olhando as figuras que são gravadas a partir dos códigos gráficos que compõem os escombros. Contudo, com a reprodução foto-jornalística, é desencadeado outro olhar, outra esfera dialógica e um imaginário de caráter especulativo do qual emergem uma *mise en scène* distinta, organizada em torno de noções que buscam traduzir situações como errância, privação, opressão, violência e intolerância sob outros pontos de vista ou, simplesmente, com outro sentido. E esse é outro tipo de ativismo, que é afastado da pura denúncia ou do protesto que se apaga depois da performance em função do seu caráter conceitual.

Estamos diante de uma experiência estética de *metaperformance* que se realiza criticamente na análise das gravações murais em que a própria construção dos desenhos intervém nas ranhuras e rasuras das paredes; em que as marcas da destruição são recuperadas pelo traço gráfico e ganham novos contornos pela ação do cinzel. Ela não deixa de reproduzir desenhos com suas formas, mas não se confunde com o grafite nem com a arte mural. Destes e dos afrescos, porém, herda a possibilidade de operar nas fronteiras entre o interior e o exterior, o visível e o invisível. Contudo, o resultado não é uma escultura e sim uma gravação em que o estilete é cravado em contornos de escombros. E, tal como os palimpsestos, ela sobrepõe aos sulcos disformes de rachaduras, estilhaços e entalhes de concreto os contornos gráficos de formas de eventos vivenciais transformados em imaginário.

Além de produzir códigos gráficos com materiais que

supostamente não são próprios para isso, o artista estimula percepções em que o próprio olhar do sujeito traduz os objetos e eventos estéticos observados de modo igualmente performativo e imprevisível. Do gesto artístico solitário, marcado por ausências e lacunas, emergem orientações muito mais abertas às atuações do imaginário, sem antecipar nenhum efeito de sentido conclusivo. No caso dos desenhos de Pejac sobre as paredes do assentamento palestino, a reportagem afirmou que se tratava de recuperar uma história de luta. Contudo, a própria edição das imagens nas fotos abre espaço para que o olhar elabore suas próprias formulações, tal como os olhares depositados nas gravações. A partir do momento em que o próprio ato de ver entra na composição do quadro fotográfico, é impossível ignorar a emergência de um discurso velado em voga naquele espaço. A mulher de costas para a câmera e o menino em tomada perpendicular evocam discursos não ditos, embora existentes, a problematizar qualquer afirmação conclusiva, fortalecendo o caráter *metaperformativo* da composição.

Discurso interno velado é uma formulação que Mikhail M. Bakhtin concebeu a partir da análise da poética dialógica da obra de Dostoiévski³⁴. A noção reporta-se a toda enunciação evasiva em que o não dito de vozes silentes, embora não vocalizadas, reverbera nos espaços de interação, fazendo circular ideias, contrapontos, polêmicas e até mesmo contradiscursos. Ela se desdobra de um espaço exterior para um espaço mental interior, o que permite antecipar reações — tal como se operou na reportagem sobre as gravações de Pejac no muro, em que a cena fotográfica antecipa, para o leitor-observador, a motivação do artista na produção das imagens murais. Contudo, como se trata de um discurso não dito, a evasiva também abre espaço para outras formulações e, em vez de ser a “última palavra”, ela se revela apenas um “ponto condicional, não um ponto final”³⁵, o que confere inacabamento, se não à composição estética, pelo menos ao campo dialógico que lhe serviu de habitat formativo.

Como diálogo inconcluso, o procedimento suscita a formação de uma cadeia enunciativa que nunca chega à palavra final, mas introduz diferentes possibilidades interpretativas e dialógicas. Graças à sua capacidade de desdobramento, o procedimento, em suas diferentes explorações, encaminha-se em direção a reproduções

34. BAKHTIN, M. Mikhail. Op. cit., p. 270 et seq.

35. BAKHTIN, M. Mikhail. Ibidem, p. 233.

convergentes e divergentes. Com isso, o artista elabora esteticamente o gesto e o desenho que executa, estetizando até mesmo o olhar, de modo a leva-lo a alcançar aquilo que não é da ordem do visível, mas que reverbera em outros espaços.

Na fronteira entre o visível e o invisível, situam-se formas que pensam e jamais se limitam ao imediatismo das atuações que levaram Benjamin a cindir a relação entre arte e política. Se fronteira é, sobretudo, um espaço semiótico de confrontos, de imprevisibilidade, conforme o entendimento de Lótmán, o que se infere dessas análises é que as intervenções de arte-ativismo não podem configurar atuações sólidas que se desmanchem no ar, mas construções diagramáticas, capazes de vincular as mais complexas esferas da ação política a procedimentos construtivos da própria arte. Não sem motivo, as *metaperformances* se desdobram por entre espaços fronteirços e se encaminham para traçados imprevisíveis.

Encaminhando conclusões com alguns enfrentamentos necessários

Iniciamos nosso caminho analítico da arte-ativismo seguindo a alternativa que não se orienta nem pela estetização da política, sustentada pelo espetáculo de grandes mobilizações no espaço público aberto, nem pela politização da arte, com performances concebidas como porta-vozes de agendas sociais salvacionistas. Para isso, foi fundamental a metodologia de exame de intervenções artísticas concentradas nos procedimentos composicionais que procuram traduzir, nos efeitos estéticos, as ideias e os ideais da luta política. Criando, assim, interações dialógicas capazes de subsidiar a emergência de reflexões e sentidos imprevisíveis, acreditamos que essas práticas possam conduzir a “novas regiões de consciência”. Consideramos a dialogia esteticamente construída a partir de procedimentos tais como estranhamento, explosividade, montagem, discurso velado, *mise en scène*, *metaperformances*. Desse modo, entendemos a arte-ativismo como categoria analítica crítica.

Evidentemente, a investigação foi conduzida segundo o caráter hipotético da proposta argumentativa do ensaio com relação ao desafio proposto por Walter Benjamin, que sustenta a impossibilidade da relação entre arte e política. Reconhecemos,

contudo, que todo esse raciocínio pode não passar de um contra-argumento a abordagens como as do crítico Boris Groys.

Como epígono, com certa representatividade, no conjunto da crítica de arte vinculada ao pensamento de Benjamin, Groys se empenhou em rever o conceito de estetização no âmbito de uma certa produção crítico-criativa contemporânea que, graças à dependência dos meios tecnológicos e das estratégias de mercado, aproximou-se da noção de espetacularização de Guy Debord. Assim posicionado, entendeu a relação entre arte e ativismo como orientada por princípios perversos, uma vez que a estetização da política opera com desvios dos objetivos políticos e os transforma em procedimentos *estéticos* que simplesmente escamoteiam seus reais propósitos. A transformação da ação política em espetáculo de mero entretenimento acabaria neutralizando o foco essencial do protesto³⁶.

O debate de Groys merece atenção especial, ainda que não toque diretamente na questão que nos interessa, sobretudo por se concentrar fundamentalmente na compreensão de duas concepções de estetização que contribuem para o debate das contradições envolvidas na relação entre arte e ativismo. Uma delas decorre da noção de arte como livre criação; a outra, contrariamente, aproxima-se do que hoje se pratica como *design*, ou seja, o trabalho técnico baseado em ferramentas específicas. No caso das obras que tomam conta do espaço público urbano com grafites, murais, painéis ou displays de grande porte, torna-se imprescindível recorrer às ferramentas tecnológicas e à reprodução técnica – caso dos moldes de Azevedo, dos estênceis de Banský e, em certo sentido, das fotomontagens de Andujar, ainda que elas não se baseiem em moldes. Com isso, para Groys, trata-se de trabalhos moldados pelo *design* que mais se aproximam da tradição da *ars techné*, aplicada tanto à construção de objetos quanto à política, em sentido geral.

Desse modo, a criação profissional de imagens orienta o que o autor entende por design político, cujos exemplos seminais são as grandes mobilizações políticas do nazismo e do fascismo, condenados por Benjamin. Groys, no entanto, pondera que o ativismo artístico atual não pode prescindir do design político, que atualiza tanto a estetização quanto o espetáculo, como se pode ler em sua exposição:

36. GROYS, Boris. Sobre o ativismo artístico. *Poiésis*. Niterói, v.18, n. 29, 2017, p. 206.

O ativismo artístico contemporâneo é o herdeiro dessas duas tradições contraditórias de estetização; ele politiza a arte, usa a arte como design político – como uma ferramenta nas lutas políticas de nosso tempo. Este uso é completamente legítimo e criticá-lo seria absurdo. Design é parte integrante da nossa cultura e não faria sentido proibir seu uso por movimentos políticos de oposição com o pretexto de que esse uso leva à espetacularização, à teatralização do protesto político³⁷.

Ainda que a formulação de Groys seja fundamentada em argumentos defensáveis e coerentes, sua conclusão não é suficientemente forte para refutar Benjamin, sobretudo porque, ao submeter o *design* político ao espetáculo e à estetização, parece que o pêndulo de sua avaliação tende para uma posição conciliatória, escamoteada sob a capa de um movimento de suas contradições internas. Não obstante, acontecimentos históricos que assombraram o século XX evidenciaram que as especulações de Benjamin estavam longe de ser *argumentatio ad hominem*. Espetáculos grandiosos se mostraram construídos pelo mesmo denominador comum, agora travestido pelo viés do mercado e do design político.

Ao examinar as relações entre arte e ativismo do ponto de vista das mudanças que a primeira produziu nas formas de reivindicação das movimentações contestatórias, a antropóloga brasileira Julia R. Don Giovanni é mais enfática em afirmar os benefícios que os movimentos sociais assimilaram a partir de seu contato com as artes:

Longe de representar uma “estetização” do fazer político em que as formas do poder mudariam de “roupagem” ou “estilo”, permanecendo, no entanto, estruturalmente iguais a si mesmas, as formas de mobilização sensorial, perceptiva e subjetiva produzidas no seio de processos de rearticulação de lutas sociais estão diretamente implicadas nos deslocamentos da própria política, na expansão de seus significados, quando não em uma radical ruptura com os modos de fazer que anteriormente a separavam do conjunto da ação social considerado não-político – em que a arte, por exemplo, tenderia a situar-se. Do mesmo modo, a implicação de uma prática de origem “artística” em um movimento vivo de organização política e ação coletiva força deslocamentos importantes no campo da arte, desafiando os limites do possível também em termos do que é artístico e do que não é.³⁸

37. GROYS, Boris. Op. cit., p. 214.

Ora, as formas de mobilização sensorial, perceptiva e subjetiva emanam basicamente da criação e dos espaços abertos, não necessariamente no contexto topográfico da vida pública, mas em espaços de confronto dialógico em que o imaginário tem voz e vez.

As obras analisadas, ainda que vinculadas a pautas políticas específicas, imediatas ou não, orientam-se para um outro caminho analítico. Sob o signo da interação e do diálogo, até mesmos espaços de confronto como os escombros de guerra movimentam o campo de forças perceptuais de diferentes matizes sensoriais, propiciando a abertura para a ação do imaginário, em que as interações experimentam outros modos de sensibilidade. Pouco importa que isso se realize por meio de *mise en scène*, traduções intersemióticas, intervenções nos códigos e linguagens, comuns às *metaperformances*. O fato é que os artefatos mediadores jogam luz sobre uma segunda natureza da vida sensorial: aquela que somente os meios permitem perceber, apreender, enfim, sentir.

Bibliografia

72

Irene de Araujo Machado

Experiências

estético-dialógicas

em arte-ativismo

ARANTES, P. Nem tudo que é sólido desmancha no ar. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 12, n. 34, pp. 100-103, 1998. Disponível em: [<http://www.scielo.br/pdf/ea/v12n34/v12n34a17.pdf>]. Acesso em: 28 de janeiro de 2019.

ARENDT, H. **A condição humana**. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAIGORRI, L. Recapitulant: models d'artivisme (1994-2003). **Artnodes**. Journal on Art, Science and Technology, v.1, 2003. Disponível em: <<https://artnodes.uoc.edu/articles/abstract/10.7238/a.v0i3.692/pdf>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2019.

BENJAMIN, W. Le cinéma russe et l'art collectiviste. **Cahiers du Cinéma**, 1971.

BENJAMIN, W. Para uma crítica da Nova Objetividade (1930-31). **Linguagem, Tradução, Literatura**. Filosofia, teoria e crítica. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

CARRILO, J. **Arte en la red**. Madrid: Cátedra, 2004.

CONQUERGOOD, D. Poetics, Play, Process, and Power: The Performative Turn in Anthropology. **Text and Performance Quarterly**, 1989, 9 (1): 82-95;

DON GIOVANNI, Julia R.. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Salvador, v.4, n.2, p.13-27, 2015.

GEERTZ, C. O mundo em pedaços: cultura e política no fim do século. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FLINT, J. O., Be owned or remain invisible. **Wired**, 50, s/d. Disponível em: <https://www.irational.org/_readme.html>. Acesso em: 31 de janeiro de 2019.

GONÇALVES, F. N. Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, v.10, n.2, 2012, p.178-193. Disponível em: <<http://www.contemporanea.uerj.br/pdf>>. Acesso em: 23 de janeiro de 2019.

GROYS, B. **Arte, poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015

GROYS, B. Sobre o ativismo artístico. **Poiésis**, Niterói, v. 18, n. 29, 2017.

LOTMAN, Yuri M. **Cultura y explosión**. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Gedisa, 1999.

LOTMAN, Yuri M. **The Unpredictable Workings of Culture**. Tallinn: Tallinn University Press, 2013.

MACHADO, Irene. Tensionamento dos espaços de fronteira: conceitos como obstruções epistemológicas. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 15, n. 28(2018), pp. 95-108. Disponível em: <<https://www.alaic.org/revista/index.php/alaic/issue/view/32>>. Acesso em: 02 de dezembro de 2019

MESQUITA, A. L. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2011.

MOURÃO, R. **Ensaio de ativismo**. Vídeo e performance. Lisboa: Museu do Chiado, 2014a.

MOURÃO, R. O Carnaval é um palco, a ilha uma festa: da performance cultural à exposição da sua metaperformance videográfica. **MIDAS**. *Museus e Estudos Interdisciplinares*. Lisboa, n.3, pp.1-18, 2014b. PDF. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/midas/582?lang=pt>>. Acesso em: 16 de junho de 2019

TONELLI, L. **Arte e espaço urbano**. Entrevista online com Nêle Azevedo. Disponível em: <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20968261.html?forceDesktop=1>>. Acesso em: 24 de janeiro de 2019.

TRIBE, M.; JANA, R. **Arte y Nuevas Tecnologías**. Köln: Taschen, 2006.

TURNER, V. **The Antropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1986.

VIRILIO, P. **O espaço crítico**. São Paulo: Editora 34, 1993.

Irene de Araujo Machado é Livre Docente em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes. É Pesquisadora de Produtividade em Pesquisa (PQ 1D) e Professora de Semiótica da Comunicação na Cultura, dedicando-se aos estudos dos meios audiovisuais: semiótica do cinema, tradução intersemiótica e estudos do dialogismo. Atua no PPG em Meios e Processos Audiovisuais da USP, onde orienta pesquisas de mestrado, doutorado e pós-doutorado. Publicou livros no campo da semiótica russa, com destaque para: *Analogia do dissimilar: Bakhtin e o formalismo russo* (Perspectiva, 1989); *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin* (Imago, 1995); *Escola de semiótica: a experiência de Tartu-Moscou para os estudos da cultura* (Ateliê-Editorial, 2005).

Artigo recebido em 6 de julho de 2019 e aceito em 15 de novembro de 2019.

Everything and nothing: comentários sobre a obra de Antonio Dias entre 1968 e 1971

Artigo Inédito

Lara C. Casares Rivetti

 [0000-0002-6524-7130](https://orcid.org/0000-0002-6524-7130)

Everything and nothing: notes on the work of Antonio Dias from 1968 to 1971

Everything and nothing: apuntes acerca de la obra de Antonio Dias de 1968 hasta 1971

palavras-chave:

Antonio Dias; Robert Smithson;
arte moderna.

Este artigo analisa um conjunto de trabalhos de Antonio Dias, realizado entre 1968 e meados de 1971, no qual se veem as primeiras formulações, temáticas e formais, de aspectos que serão caros a grande parte de sua produção posterior, sobretudo à série *The Illustration of Art*, realizada a partir daquele último ano e até cerca de 1978. São abordados os principais temas desse período, o modo como são internalizados na obra e o papel desempenhado pelos escritos de Robert Smithson nesse processo. Por fim, a última seção do texto busca mencionar como esses elementos aparecem na produção posterior, de modo a apontar sua importância, enquanto recurso produtivo, na obra de Antonio Dias.

keywords:

Antonio Dias; Robert
Smithson; Modern Art.

This article analyses a group of works produced by Antonio Dias between 1968 and 1971 in which appear, for the first time, formal and thematic elements that will perform a central role in his subsequent research, especially in *The Illustration of Art*, a series developed from 1971 to 1978. We consider main aspects from this moment, as well as the way through which they are internalized in the work and the importance of the writings of Robert Smithson in this process. Finally, the last section of this text seeks to point how this elements appear in Dias' subsequent work, in order to indicate its importance, as a productive operation, in his trajectory.

*Universidade de São Paulo
(USP), Brasil .

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2019.164782



Este artículo examina un conjunto de trabajos de Antonio Dias producidos entre 1968 y 1971 en lo cual es posible identificar las primeras reflexiones, temáticas y formales, de aspectos que han de desempeñar gran importancia en su producción posterior, sobretudo la serie *The Illustration of Art*, realizada entre 1971 y 1978. El texto aborda los principales temas de este período, la manera como son incorporados a lo trabajo y el rol de los escritos de Robert Smithson en el proceso. Finalmente, son mencionados como estos elementos aparecen en su obra posterior, así señalando su importancia, en su calidad de recurso productivo, en la obra de Antonio Dias.

76

Lara C. Casares Rivetti

Everything and nothing:

comentários sobre a obra de

Antonio Dias entre 1968 e 1971

palabras clave:

Antonio Dias; Robert

Smithson; arte moderna.

Introdução

Olhar para a obra de Antonio Dias (1944 – 2018) a partir de um recorte ampliado, que incluía, por exemplo, os desenhos e as *assemblages* produzidos no início da década de 1960, a série *The Illustration of Art*, realizada ao longo dos anos 1970, e os trabalhos feitos com papel artesanal a partir de sua estadia, em 1977, no Nepal, significa deparar-se com um conjunto notadamente diverso. Diverso no que diz respeito tanto à fisionomia assumida pelas obras quanto aos interesses e assuntos que parecem motivar cada um desses núcleos. Ao observador que se coloque pela primeira vez diante desse trabalho, é possível que se instaure um espanto inicial em relação a tal variedade – reação, por sinal, que não se resume a um público mais amplo, mas que se revela, também, e desde muito cedo, em algumas das leituras críticas realizadas a respeito da produção de Dias.

É possível atribuir parte desse quadro ao fato de sua produção ter encontrado reconhecimento muito cedo nos cenários artísticos nacional e internacional, logo em meados da década de 1960, quando o artista realizou, na Galeria Relevo, no Rio de Janeiro, e na Galeria Houston-Brown, em Paris, em 1964 e 1965, respectivamente, a exposição individual que o projetou nos meios de arte brasileiro e europeu de então. Fato é que, por ter sido recebida com tamanho vigor, sua obra inicial não raro foi qualificada como uma espécie de assinatura do artista, uma marca própria de seu modo de produzir, algo que lhe fosse característica e imutável. É isso que assinala Sérgio B. Martins, por exemplo, quando menciona que Vera Pedrosa havia caracterizado esse primeiro conjunto de trabalhos, produzido no princípio da década de 1960, como um “estilo Antonio Dias”¹.

Como consequência, ao menos em parte, quando sua obra dá sinais de uma reorientação, a partir da saída do artista do país, em dezembro de 1966 – que, conforme veremos adiante, será a primeira de muitas que permeiam a sua trajetória –, muito da reação geral consiste em entender esse movimento como resultado de uma postura de distanciamento e, muitas vezes, de oposição assumida em relação ao que havia sido produzido por Dias até então. Trata-se, naturalmente, de uma leitura que deriva das dificuldades envolvidas em se tentar compreender qualquer obra no momento mesmo de

1. PEDROSA, Vera. Conversa puxa conversa. In: Correio da Manhã, 13/08/1968 apud MARTINS, Sérgio. B. A Not-so-foreign view: Antonio Dias in Milan. In: THE PERMANENT SEMINAR IN LATIN AMERICAN ART AND MEETING MARGINS. *Transnational Latin American Art: from 1950 to the present day*, 2010. Seminário. p. 588.

sua realização e, também, do esforço de agentes que, no calor do momento, viam-se instados a responder a um trabalho que se pretendia sempre ambíguo².

Nesse sentido, também não é menos importante lembrar que essa dinâmica de sucessivos movimentos de revisão e reorientação é o método mesmo de produção do artista ao longo de todo seu percurso. Não à toa, o próprio Dias encarregou-se de afirmar que ele trabalhava até o esgotamento de determinado assunto³. Esse processo resulta em hiatos de produção, nos quais o artista estaria dedicado a encontrar um novo assunto, e em uma obra que refletia o compasso desse modo de atuar. É por isso, acredita-se, que é possível enxergar, dentro da extensa trajetória do artista, trabalhos que compõem espécies de núcleos – embora não cheguem a constituir, necessariamente, séries. São esses núcleos, por sua vez, os responsáveis por conferir à obra de Dias um tênue movimento interno entre afastamento e aproximação: enquanto esses conjuntos de trabalhos estabelecem diferenças entre si no que diz respeito aos assuntos tratados e modos de fazer, dentro de cada um deles prevalecem as similaridades compartilhadas pelas obras. Algo que já havia sido notado em 1977, por Paulo Sérgio Duarte, que afirmara, a respeito do trabalho de Antonio Dias:

As características do material, a maneira e a forma de trabalhar serão sempre meros acessórios se desconectados do projeto em seu conjunto. O mais ingênuo olho clínico percebe que no trabalho de Antonio Dias o resultado plástico será mero sintoma. Por isso, simplificar o esforço construtivo da rede poética sobre a qual se apoia, onde cada malha se encontra carregada de especificidade e gozando, por isso mesmo, de relativa autonomia, como simples indicação de estratégia, encobre as sutis operações de cada elo em particular, seja a pintura, a escultura, o disco, o filme, a máscara, o vídeo etc.

E claro, não basta dispersar e ironizar, colecionar os “achados” que a apologia da livre associação e o mundo decorado pelas teorias do desejo abrem como perspectivas para a produção artística. O vigor de Antonio Dias encontra-se numa certa densidade constituída pela articulação de diversas vias de acesso, todas ancoradas numa reflexão crítica sobre seu próprio trabalho, temas retomados em outros materiais, e sobre a experiência do “querer ser moderno.”⁴

2. Cf. DIAS, Antonio. **Antonio Dias**: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. (Palavra do artista) Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999, p. 35.

3. Cf. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Antonio Dias**: anywhere is my land/curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. p. 147; e DIAS, Antonio. Ibidem, pp. 36-37.

4. DUARTE, Paulo Sérgio. A astúcia de permanecer sempre novo. In: **Arte hoje**, n. 4, outubro 1977, p. 31.

Este artigo busca analisar um desses momentos em que a produção de Dias parece se encaminhar para uma revisão de seus próprios interesses e modos operar, mais especificamente o breve período entre 1968 e meados de 1971. É nesse momento que vão despontar em sua obra, pela primeira vez, alguns elementos, temáticos e formais, que passarão a desempenhar papel central na sua prática posterior. O intuito deste texto, portanto, é analisar os principais desses elementos, de modo a compreender como eles se internalizam, enquanto formas e procedimentos produtivos, na obra de Dias. Para tanto, serão tomados, como eixo condutor do debate aqui proposto, alguns dos textos publicados pelo artista Robert Smithson, que desempenharam papel central na reorientação verificada no trabalho de Antonio Dias nesse período. Finalmente, busca-se sinalizar a função primordial que o repertório construído pelo artista nesse período cumpre no desenvolvimento de sua produção posterior: acredita-se, conforme a última seção deste artigo encarrega-se de mostrar, que é a partir de exercícios autorreflexivos (redução, repetição, ampliação, multiplicação) realizados sobre essas formas que Dias vai criar os modelos da série *The Illustration of Art*, realizada entre meados de 1971 e 1978, e as reflexões empreendidas nesse período acerca do sistema da arte.

The domain of the Great Bear

5. Pouco antes de Dias transferir-se para a França, por exemplo, a casa que seu irmão dividia com Raymundo Colares, conforme relatou o próprio artista, foi vasculhada; chegando lá, ele teria sido reconhecido pelos oficiais que faziam a revista, tendo sido perguntado sobre “onde estariam as coisas”, em referência às suas obras. In CONVERSA com Antonio Dias. **Serrote** 16. 2014, color. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/conversa-com-antonio-dias>>. Acesso em: 1 de dezembro de 2019.

A partir de 1966, conforme mencionado anteriormente, a obra de Dias começou a dar sinais de uma reorientação. Ele passou boa parte desse ano no Rio de Janeiro e, em dezembro, mudou-se para Paris, em função de uma bolsa recebida do governo francês como prêmio por sua participação, no ano anterior, na Bienal de Paris. O progressivo recrudescimento do regime de perseguição e violência do governo militar e do crescente cerceamento da prática artística (culminando com a promulgação do AI-5, em 1968, e o consequente desmonte da organização de artistas e intelectuais em torno da produção cultural) desencadeou episódios de intimidação que afetariam Dias diretamente, tornando o ambiente anteriormente vibrante do Rio de Janeiro cada vez mais hostil⁵.

Naquele ano, passaram a despontar, ao lado de trabalhos que marcaram o início de sua trajetória — e cuja tônica geral era a de uma figuração profusa, calcada na apresentação crua da abjeção e da violência —, outros que combinavam o repertório de imagens até então empregado a um modo de apresentação mais simplificado, um tipo de formulação que perdurou até meados de 1967. Para ilustrar o tipo de alteração que se deu nessa época, cabe analisar, brevemente, algumas obras realizadas nesse período.



Figura 1: Antonio Dias
Carrasco, 1966. Acrílica e
massa vinílica sobre madeira,
27 x 37 cm. Coleção Orandi
Momesso / Imagem: Luciano
Momesso (registro fotográfico
realizado por ocasião da
exposição *Entre construção e
apropriação*, SESC Pinheiros,
2018).

Em *Carrasco* [Fig. 1], por exemplo, as imagens são construídas de maneira mais segmentada: cada figura constitui uma espécie de unidade; mesmo que sua definição seja algo imprecisa, elas não se fundem umas às outras como em momentos anteriores do trabalho; do mesmo modo, elas ocupam espaços delimitados dentro do quadro, no canto esquerdo da obra, por exemplo, entre o desenho das pernas e da corda há uma grossa faixa de tinta vermelha, os signos fragmentados articulam-se, como recortes de um mesmo quadro que são justapostos, mas não chegam a se amalgamar; a

geometrização do espaço minimiza, assim, o caráter informe que pode ser assumido pelas imagens. Além disso, o trabalho prescinde de qualquer gestualidade expressiva, a aplicação da tinta integra-se à superfície da tela de forma homogênea e anônima, de modo que não ficam expressas a marca do processo nem o gesto do artista.

Igualmente, é possível notar o aparecimento de certas estruturas simétricas nesses trabalhos, algo que estava praticamente ausente do momento anterior — e que se tornará mais frequente nos anos seguintes. Em *A luta diária* [Fig. 2], por exemplo, há uma relação de equilíbrio que orienta toda a obra, mesmo as imagens sendo apresentadas sob um regime de desagregação e atrito: os dois quadros laterais comunicam-se, as mesmas três listras estão presentes em cada um deles, como se houvesse uma continuidade entre ambos; para cada elemento, ainda, um correspondente parece ser criado — o desenho da fumaça, nos campos superior e inferior dos quadros laterais; a figura fálica, à direita, que encontra seu equivalente nos ossos, à esquerda, igualmente vermelhos e retesados; o conjunto de imagens em ambos os lados, que, nas suas diferenças, parecem compor uma par — na sua densidade, nas cores, pela contiguidade que há entre as figuras, o cordão grosso vermelho que parece sair de um para chegar ao outro; a imagem do coração e do gato, que parecem em alguma medida compensar-se, instituindo dois pontos focais, ainda que desiguais em força de atração, nas extremidades superior e inferior da obra. Mesmo a faixa inferior, que extrapola os limites dos chassis laterais, reverbera nas listras vermelha e branca que ocupam timidamente o extremo superior oposto, de modo que, até o ponto assimétrico da obra, aquilo que poderia parecer uma adjacência, vê-se a ela integrado.

Figura 2: Antonio Dias. *A luta diária*, 1966. Acrílica sobre madeira compensada, 27,8 × 50,2 × 4,5 cm. Colección MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires



A combinação entre vocabulário empregado anteriormente e a simplificação da forma pode ser observada, ainda, nos objetos que Dias construiu naquele período, e que deixam divisar resquícios do repertório imagético esmiuçado de modo produtivo até sua saída do Brasil por meio de elementos de matriz orgânica que pontuam as obras: as protuberâncias de material almofadado em *Dans mon jardin* [Fig. 3]; o bastão em borracha, que funciona como uma espécie de maçaneta para abrir a tampa de *Solitário* [Fig. 4]; a grama sintética que recobre a parte interior de *Coletivo* [Fig. 5], evocando o sentido fértil imanente à matéria viva e, por oposição, destacando o caráter estéril da superfície laminada artificial — isso sem considerar, ainda, a conotação sexual (e, portanto, de matriz orgânica) contida nessas peças, que seriam representações simplificadas, conforme sugeriu Sérgio B. Martins, dos órgãos masculino e feminino⁶. No mesmo sentido, é muito particular, ainda, a existência de uma obra como *Coração para amassar* [Fig. 6]. Nela, o desenho do coração, que no período anterior da trajetória do artista aparecia de forma recorrente, é singularizado: ele é retirado do conjunto profuso de figuras no qual vigorava para se apresentar isolado e destacado. Nesse sentido, a obra representa, em si mesma, os procedimentos que seriam adotados a partir de então, constituindo uma espécie de emblema das práticas que operam na produção desse momento.



Figura 3: Antonio Dias. *Dans mon jardin* (No meu jardim), 1967. Acrílica, espuma, laminado melamínico sobre aglomerado, lona, parafina, plástico e tecido. 44,7 x 99,8 x 200 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, reprodução fotográfica de autoria desconhecida.



[esquerda] Figura 4: Antonio Dias. *Solitário*, 1967. Plástico laminado sobre madeira, borracha, algodão, vidro e metal, 55,5 x 50,3 x 67,5 cm. Coleção Daros Latinamerica, Zurique / Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, reprodução fotográfica de autoria desconhecida.

[direita] Figura 5: Antonio Dias. *Coletivo*, 1967. Plástico laminado sobre madeira e grama sintética, 52,1 x 50,8 x 50,8 cm. Coleção Daros Latinamerica, Zurique / Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, reprodução fotográfica de autoria desconhecida.

Assinalar esse redirecionamento não significa afirmar que tivessem sido rompidos todos os nexos que conectavam os trabalhos de 1966 em diante àqueles anteriores. O repertório de imagens explorado segue o mesmo, como é possível notar; igualmente, obras como *Você escapando*, de 1964, e *Nota sobre a morte imprevista*, de 1965, anteriores a 1966, portanto, já apresentavam figuras mais reduzidas, associadas a uma formulação mais simples e esquemática, bem como a aplicação uniforme da tinta. Tais obras aparecem de maneira pontual no período anterior a 1966, de modo que não parece justificável entendê-las, em função da sua pouca produtividade até então, como variantes capazes de colocar à prova o conjunto mais ou menos coeso que se apresentava antes daquele ano — reunido em torno de uma figuração profusa e do uso de materiais que apresentavam aspecto mais rudimentar (as chapas de madeira que deixavam entrever seus veios sob a tinta, os sulcos cavados nas grossas camadas de gesso).



Figura 5: Antonio Dias.
Coração para amassar,
1966. Acrílica sobre tecido
acolchoado e lâmpadas
coloridas, 113 x 103 x 15
cm. Fonte: Enciclopédia
Itaú Cultural, reprodução
fotográfica: Vicente de Mello.

6. MARTINS, Sérgio. B.
Ideas of reality: Antonio Dias
between Rio de Janeiro, Paris,
and Milan. In: **ARTMargins**,
Massachusetts, v. 7, n. 2, 2018,
p. 95.

7. DIAS, Antonio. Op. cit., p. 35.

No entanto, a presença desses trabalhos também traz à tona certas preocupações que se revelam subjacentes à prática artística de Dias em diferentes momentos de seu percurso, sendo reformuladas constantemente ao longo dele; não à toa, nas suas próprias palavras, “um trabalho passeia por dentro do outro”⁷. E, igualmente, esse

ponto atesta para a dificuldade de se extrair uma lógica regulatória de sua produção. Nesse sentido, o trabalho de análise que se busca aqui realizar, cumpre reiterar, dá-se na medida em que considera a recusa da própria obra a tentativas de sistematização, e a distância calculada preservada por Dias em relação a esses discursos. Por fim, cabe esclarecer, portanto, que, se quisermos admitir que ocorreram mudanças importantes na sua obra a partir de 1966, como foi afirmado no início deste texto, e que vão despontar de tempos em tempos em sua trajetória, então parece adequado tomar esses momentos a partir da imagem de uma dobradiça, estrutura cujo cerne seria justamente a capacidade de articular, planos distintos a partir de seus pontos de contato.

Os trabalhos anteriormente mencionados, ainda, são tão mais exemplares quanto provisórios: trata-se de uma pesquisa circunscrita, que se esgota em um curto período de tempo, nesse intervalo entre 1966 e 1967, abrindo espaço para uma produção posterior em que não figura mais o repertório imagético relacionado à primeira fase da obra de Dias, realizada até sua saída do país. Nesse sentido, é como se aqueles trabalhos, ao conjugarem experiência brasileira à realização mais simplificada das formas, constituíssem uma espécie de exercício de linguagem, uma busca por outros procedimentos que ainda se encontrava em etapa inicial, e que deriva de investigações que serão importantes para desenvolvimentos posteriores de sua trajetória, uma leitura que parte daquela fornecida por Sônia Salzstein, quando afirma que:

Poderíamos muito bem ver os objetos *Dans mon jardin* e *Solitário*, assim como o relevo *O meu retrato*, todos de 1967, como peças de “transição”; elas sugerem a conexão entre a primeira e a mais recente produção do artista: elementos orgânicos e biomórficos parecem pressionar para vir à superfície, mas só podem fazê-lo como resíduos de uma alegoria remota, desmanchada sob as formas irrelevantes do design e da geometria anódina que marcavam a experiência do espaço na vida contemporânea.⁸

O caráter transitório dessa produção parece corresponder de maneira exemplar a um desses hiatos anteriormente referidos, aqueles momentos em que Dias se encontrava em busca de um assunto em torno do qual realizar seu trabalho. Em grande parte,

8. SALZSTEIN, Sônia. Antonio Dias: anywhere is my land. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Op. cit., pp. 50-56.

9. Cf. DIAS, Antonio. Op. cit., p. 15.

10. Cf. DIAS, Op. cit., pp. 15-16.

11. Cf. SMITHSON, Robert. **Robert Smithson: The collected writings / edited, with an Introduction by Jack Flam.** Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1996; Para traduções de alguns dos textos do artista, cf. também EWBANK, Antônio; BENETTI, Liliane. Escritos não publicados de Robert Smithson. **ARS (São Paulo)**, 16(34), 2018, pp. 287 - 313; EWBANK, Antônio. **Escritos de Robert Smithson.** Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

esse quadro decorre do ambiente pouco acolhedor que Dias encontrou na França em meados da década de 1960 – menos em função de uma possível dificuldade de inserção no meio artístico francês de então (até porque, sua premiação na Bienal de Paris e a exposição realizada em 1965 na cidade apontavam para a boa recepção que o artista teria em solo francês) e mais como resultado da disposição própria do artista, que não encontrou reverberação de seus interesses e preocupações no contexto francês⁹.

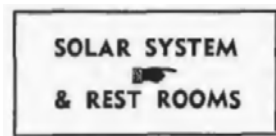
Foi nesse momento, também de acordo com relatos do próprio Dias¹⁰, que ele se deparou com os escritos de Robert Smithson (1938 - 1973), que informaram de maneira decisiva os caminhos que seriam por ele percorridos a partir de então. A primeira coletânea de textos de Smithson foi publicada em 1979, seis anos, portanto, após a morte precoce do artista. Antes disso, muitos deles haviam figurado em revistas de arte estadunidenses, especialmente na *Artforum*¹¹. Considerando que Dias residia, à época, na Europa, não é impossível supor, ainda, que ele tivesse fácil acesso à produção escrita de Smithson.

Seus textos, que constituem um exercício reflexivo a respeito da prática artística de então, revelam igual medida de erudição e humor cáustico. É dessa explosiva combinação que resulta o tom de seus escritos, que abordavam assuntos de primeira ordem no meio artístico daquele momento, como a função dos museus ou os distintos usos da linguagem na arte contemporânea. São escritos que se voltam à prática mesma de Smithson, constituindo uma espécie de inventário dos seus principais interesses, mas que não abdicavam de comentar, e com notável precisão, o quadro mais amplo da arte, detendo-se sobre as obras de artistas como Dan Flavin, Donald Judd e Robert Morris.

Em um deles, intitulado “Entropy and the New Monuments”, publicado na *Artforum* de junho de 1966, Smithson cria uma detalhada investigação das expressões da monumentalidade na produção contemporânea. Temas como esse vinham frequentemente acompanhados por conceitos retirados da linguagem igualmente hermética da Física, da Astronomia e da Geometria, entre outras, como a noção de entropia, elucubrações a respeito do tempo e exercícios reflexivos em torno de paradoxos – assuntos que interessavam Dias sobremaneira.

Seus textos eram também capazes de conjugar a austeridade desses discursos à esfera mais prosaica, e do ruído gerado da reunião dessas duas esferas – o sublime e o banal – parecia resultar, em grande medida, o sentido mordaz de suas reflexões e o tom de ironia dos seus escritos. Era o que acontecia, por exemplo, em um dos textos que integra o conjunto publicado antes de sua morte, “The Domain of the Great Bear”, escrito em conjunto com o também artista Mel Bochner (1940 -) e impresso na revista *Art Voices*, no outono de 1966.¹² Nele, Smithson se dedica a analisar os espaços do Museu de História Natural, de Nova York, e em especial o planetário Hayden, que faz parte da instituição. Aqui, o termo analisar não é aleatório: o que o artista faz é dissecar o espaço do museu, discriminando e esmiuçando seus componentes. Submetendo-o à lente da do escrutínio, Smithson destaca o que há de absurdo em sua constituição e, por consequência, aos museus de modo geral:

Borges speaks of a labyrinth that is a straight line, invisible and unceasing. Overwhelming in its symmetries, the architecture of the planetarium is more labyrinthian. Circular, insular, windowless, it renders the mind itself invisible. An artistic conception of the inconceivable, it conforms to no outer necessity. Edges blur as one tries to distinguish an outline. The ambulatories become vast interminable spaces; traversing them becomes an interstellar journey. Once such expectations occur, there no longer exist any realities. Just vague disorders and contingencies. The planetarium becomes the same size as the universe; which it is. Perplexed, dizzied, one encounters here a cosmic nostalgia. Vertigo at contemplating man's most futile gesture – patrimony of the infinite. Above the staircase a sign:



13

12. Cf. SMITHSON, Robert. Op. cit., pp. 14-21.

13. SMITHSON, Robert. Op. cit., p. 27.

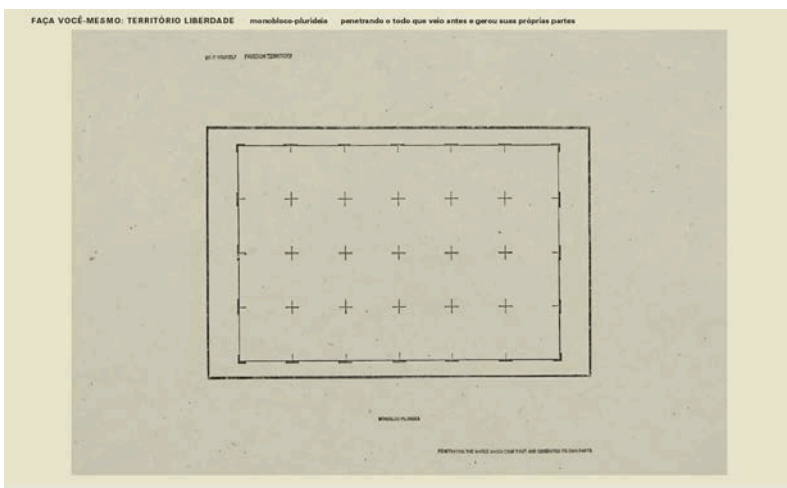
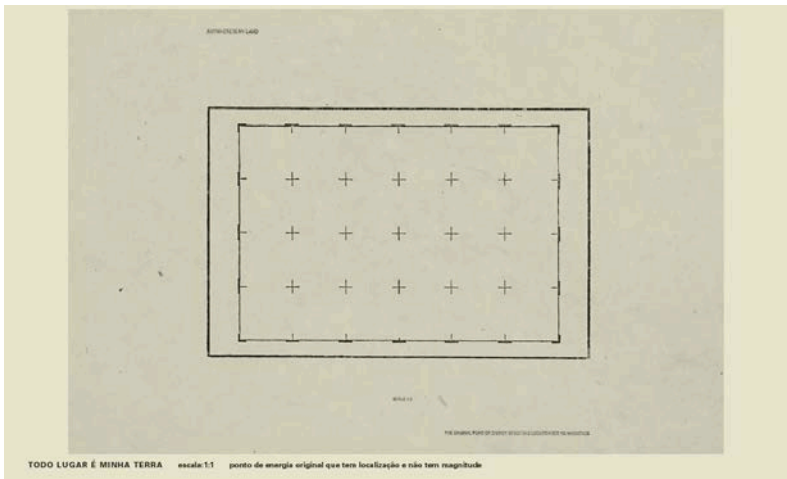
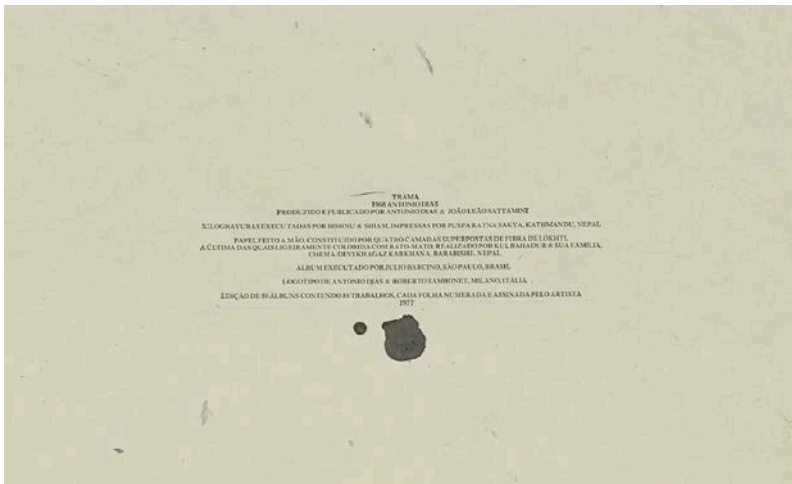
Esse tipo de operação realizada por Smithson, na qual se cria um sentido inesperado a partir da aproximação de elementos supostamente inconciliáveis, não está muito distante dos recursos que Dias mobiliza de modo produtivo nesse período, e da habilidade, que ambos parecem compartilhar, de reconhecer os sentidos que podem ser liberados quando as coisas são colocadas fora de suas esferas habituais. O caso mais exemplar desse procedimento, na obra de Dias, talvez seja *The Hardest Way*, de 1970, uma tela de grandes dimensões em que se veem inscritas, em tinta acrílica branca sobre fundo preto, as palavras GOD DOG. Ela produz, à semelhança do excerto de Smithson, um efeito que transita entre o absurdo e o patético (mas sempre em chave irônica), ao aproximar o *cão* (dog) de *deus* (god). Esse trabalho instou alguns críticos a tentar desvendar os sentidos ocultos por detrás dessa aproximação, de modo a solucionar o enigma que ela encerra.¹⁴ Em outra direção, mas ainda sem desconsiderar esses esforços, proponho pensá-la como suficiente em si mesma: se ela veicula algum sentido, é o sentido mesmo do absurdo enunciado. Esse dado parece por si só relevante se considerarmos que, no período entre 1968 e 1971, a temática do paradoxo não constitui um interesse pontual, mas um recurso sistemático na obra de Dias.

Em *Project-book: 10 plans for open projects* [Fig. 7]¹⁵, concebida em 1968, por exemplo, os enunciados paradoxais na obra apresentam papel fundamental nos sentidos construídos. Esse trabalho compreendia dez desenhos, estruturas muito simples que correspondiam a espécies de projetos, diagramas arquitetônicos; em cada um deles, os seus componentes geométricos constituíam esquematizações gráficas de construções a serem realizadas (territórios, monumentos, ambientes etc). Em algumas delas, via-se apenas a delimitação do espaço que deveria ser ocupado pelas construções, em uma vista aérea; em outras, era possível divisar inscrições algo mais precisas, como a sinalização da escala a ser adotada. Mesmo nessas últimas, no entanto, vigorava no trabalho um sentido geral de indeterminação; era como se os dados inscritos naqueles projetos, em sua abrangência e imprecisão, contrariassem as expectativas associadas à linguagem prescritiva e detalhada dos planos arquitetônicos.

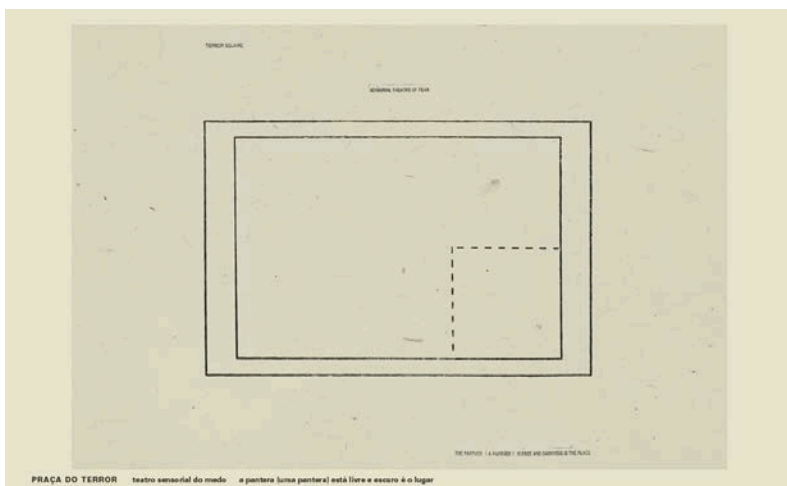
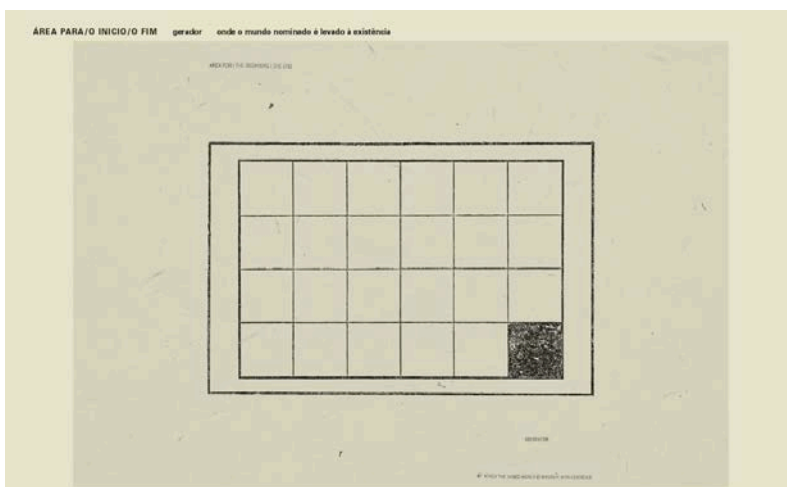
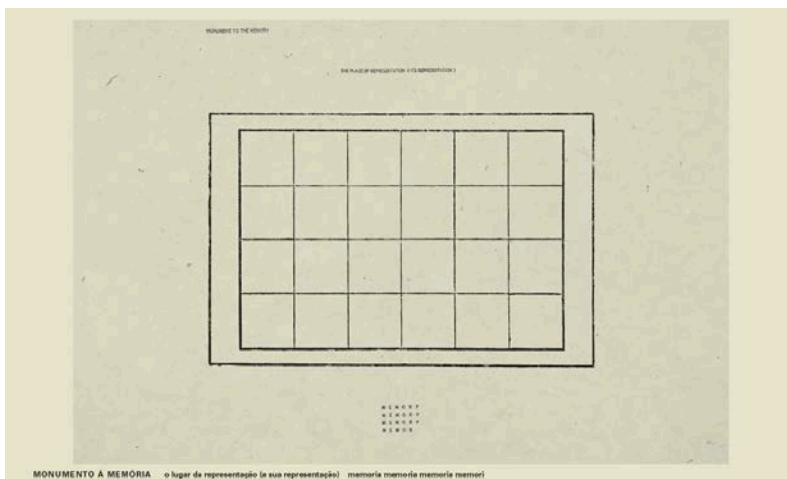
14. Cf. MARTINS, Sérgio B. **Constructing an avant-garde**: Art in Brazil (1949 - 1979). London: Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013; HERKENHOFF, Paulo. apud MARTINS, Sérgio B., 2013.

15. Embora concebido no final da década de 1960, o *Project-book* só foi realizado em 1977 como o álbum *Trama*, obra em tiragem de 50 exemplares que trazia os diagramas impressos em xilogravura sobre papel artesanal. As imagens aqui apresentadas correspondem à versão impressa do *Trama*.

Figura 7: Antonio Dias. *Trama*, 1977. 10 xilogravuras em papel artesanal, impressão 50 cópias

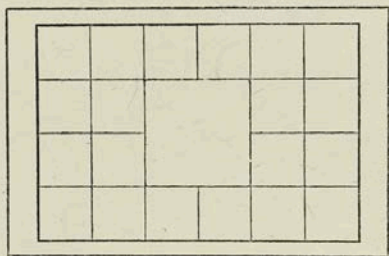


89
ARS
ano 17
n. 37



AMBIENTE PARA O PRISIONEIRO o território estrutura da estratégia social? aprisionar a mente em suas formas materiais

PROPOSICIONAR: TERRITÓRIO DO PRISIONEIRO



THE TERRITORY STRUCTURE OF SOCIAL STRATEGIES

PROPOSING THE AMBIGUOUS PRISON: QUALITY OF MATERIAL FORM

90

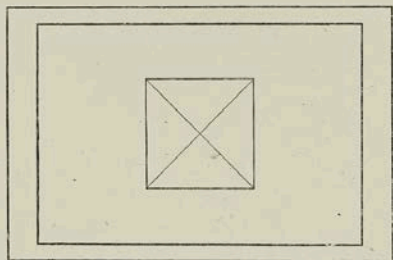
Lara C. Casares Rivetti

Everything and nothing:

comentários sobre a obra de

Antonio Dias entre 1968 e 1971

PROPOSICIONAR: MONUMENTO À AGRICULTURA



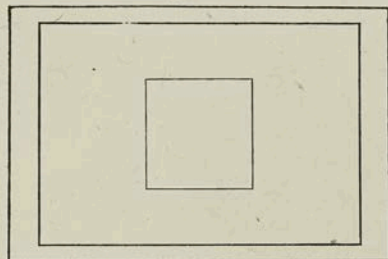
PROPOSING: MONUMENT TO AGRICULTURE

CONCEPTUALIZING ART 1

SEMPREVERDE: MONUMENTO À AGRICULTURA pirâmide coberta de grama pode o trabalho transcender a arte?

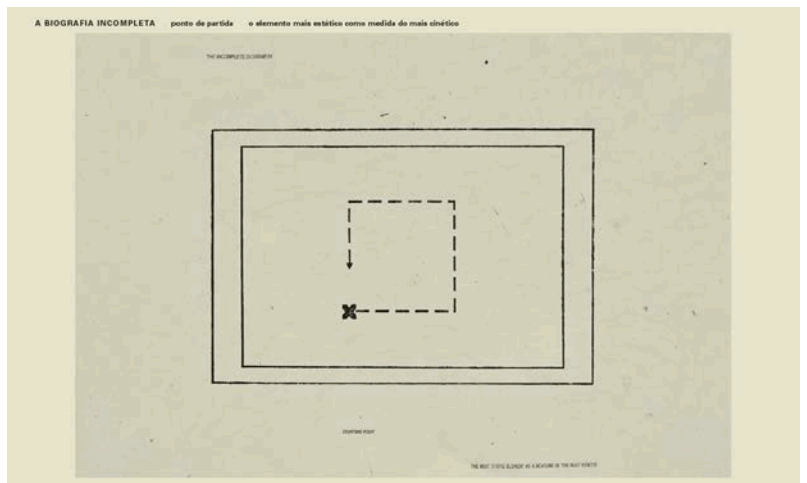
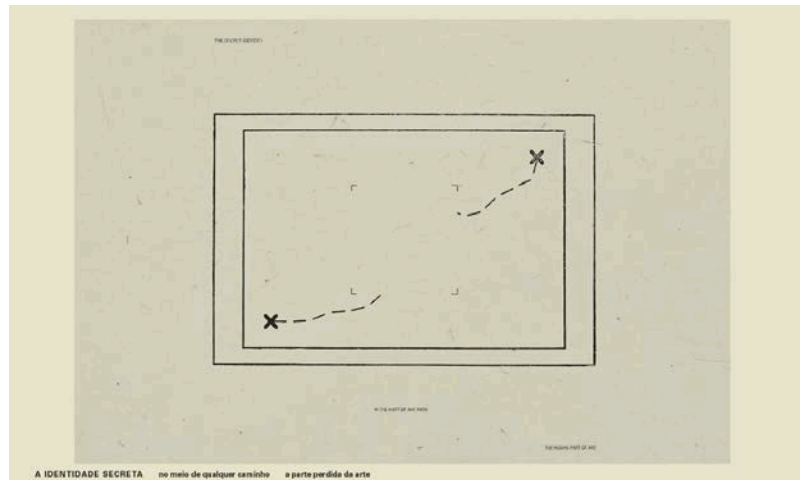
MONUMENTO CHINÊS um lugar pintado de amarelo a política da arte e o desenho da arte

CONCEITUALIZANDO: MONUMENTO



CONCEPTUALIZING ART 2

THE POLITICAL AND ETHICAL DIMENSION OF ART



Os diagramas também vinham acompanhados por frases em inglês, como “Monument to the memory” [Monumento à memória] ou “Environment for the prisoner” [Ambiente para o prisioneiro], que pareciam descrições muito sintéticas do tipo de construção a que se destinava cada projeto, e também por enunciados ora herméticos ora imprecisos que, no mais das vezes, situados entre o obscuro e o *nonsense* (“the original point of energy which has location but no magnitude”, ou “the most static element a mesure of the most kinetic”, por exemplo), inscreviam às obras um componente que parecia se esvaír, em algum sentido, da racionalidade que ampara a linguagem arquitetônica. Esse tipo de enunciado não deixa de lembrar, mais uma vez, o tipo de construção paradoxal que permeava muitos dos escritos de Robert Smithson.

Em “Quasi-Infinites and the Waning of Space”, publicado na *Arts Magazine*, em novembro de 1967, o artista escreveu:

Around four blocks of print I shall postulate four ultramundane margins that shall contain indeterminate information as well as reproduced reproductions. The first obstacle shall be a labyrinth, through which the mind will pass in an instant, thus eliminating the spatial problem. The next encounter is an abysmal anatomy theater. Quickly the mind will pass over this dizzying height. Here the pages of time are paper thin, even when it comes to a pyramid. *The center of this pyramid is everywhere and nowhere.* From this center, one may see the Tower of Babel, Kepler's universe, or a building by the architect Ledoux.¹⁶

16. SMITHSON, Robert. Op. cit., p. 34. Grifo meu.

Também no texto de Smithson anteriormente mencionado, “The domain of the Great Bear”, ele recorre a uma frase do filósofo e matemático Blaise Pascal, que, utilizada como epígrafe, não deixa dúvidas a respeito do tipo de lógica de que parte o artista para conceber suas reflexões: “Nature is an infinite sphere, whose center is everywhere and whose circumference is nowhere”¹⁷. Esses enunciados aproximam-se notadamente daqueles retirados do *Project-book*, no qual também vigoram os estados e espaços em suspenso, aqueles que, situando-se às margens da lógica convencional, são capazes de habitar, simultaneamente, dois lugares ao mesmo tempo, ou de se constituir a partir de algo e seu oposto.

No caso da obra de Dias, é particularmente relevante que

17. Ibidem, p. 27.

essas inscrições paradoxais sejam acompanhadas, na contramão do esperado, por estruturas que evocam o sentido de racionalidade e precisão. No *Project-book*, ainda, essas últimas aparecem justamente sob a forma dos esquemas gráficos que sinalizam projetos arquitetônicos, pelo menos se levarmos em conta as aspirações à universalidade, à sistematização e à síntese subjacentes a essas formas enquanto linguagem, ou se pensarmos, conforme propõe Denis Hollier, que a arquitetura pode ser vista como o “sistema dos sistemas”:

There is consequently no way to describe a system without resorting to the vocabulary of architecture. When structure defines the general form of legibility, nothing becomes legible unless it is submitted to the architectural grid. Architecture under these conditions is the archistructure, the system of systems. The keystone of systematicity in general, it organizes the concord of languages and guarantees universal legibility. The temple of meaning, it dominates and totalizes signifying productions, forcing them all to come down to the same thing, to confirm its noologic system. Architecture is a compulsory loan burdening all of ideology, mortgaging all its differences from the outset.¹⁸

18. HOLLIER, Denis. **Against architecture**: the writings of Georges Bataille. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1992, p. 33.

A racionalidade sugerida pelas estruturas arquitetônicas é desarticulada quando são interrompidos os processos mesmos que elas parecem solicitar. Assim, no caso dos desenhos do *Project-book*, há uma contradição entre a função prescritiva desses modelos e sua realização a partir de instruções vagas, além de um contraste entre aquela função e a iniciativa de erigir construções a partir do que haveria de mais imaterial (a memória, por exemplo).

Em muitos dos desenhos desse conjunto, ainda, é possível divisar um padrão irregular de pontos (que resultava da aplicação de tinta com um spray sobre a superfície do quadro) que figurará em diversas obras de Dias a partir de então, especialmente em pinturas e objetos realizados nesse período. Em algumas ocasiões, o próprio Dias reportou-se a ele como uma “não imagem”; o termo traz em si a sugestão de que se trata de um motivo abstrato que cumpre a função de rejeitar qualquer possibilidade de representação do real.¹⁹ Essa leitura é reforçada pelo seu uso em uma obra como *The image*, de 1970. Nela, um esquema geométrico, à semelhança dos diagramas

19. Cf. DIAS, Antonio. O lugar que vejo - Entrevista com Antonio Dias. In: Revista **Arte&Ensaio**, Rio de Janeiro, n. 9, 2002, p. 14 e PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Op. cit., p. 142.

que figuram no *Project-book*, traz a delimitação de dois quadrados: o menor, ocupado pelo padrão aqui analisado, pintado em branco sobre o fundo preto, vem associado à palavra “nada”, em inglês (*nothing*); inversamente, a área totalmente preta aparece vinculada ao termo “tudo” (*everything*). Está posta assim uma dinâmica de inversões que é fundamental não apenas nessa obra, mas que desponta em alguns outros momentos da produção de Dias nesses anos: assim, aquilo a que se poderia atribuir as noções de totalidade e presença (a superfície ocupada pelo padrão) vê-se caracterizado como negatividade e ausência (o nada), em um jogo de imagem e palavra que desfaz as noções convencionadas que sustentam a dicotomia entre cheio e vazio²⁰. Trata-se, também, de uma reflexão a respeito dos limites e possibilidades da própria representação, leitura que se encontra sugerida, por exemplo, em um dos enunciados criados inicialmente para acompanhar os desenhos do *Project-book*:

2- Anywhere is my land / one of the developments of the first structure. Many experiments have been made with different concepts (expressed in titles), visually similar. In this one I worked having as a base the paper's format (scale: 1:1); it is not a representation of sand, but ink drops over an area. The interesting thing in this work is the struggle between the retinal fact and the mental fact. No pre-established dimensions, but the action should be developed in a way so as to keep the scale 1:1.²¹

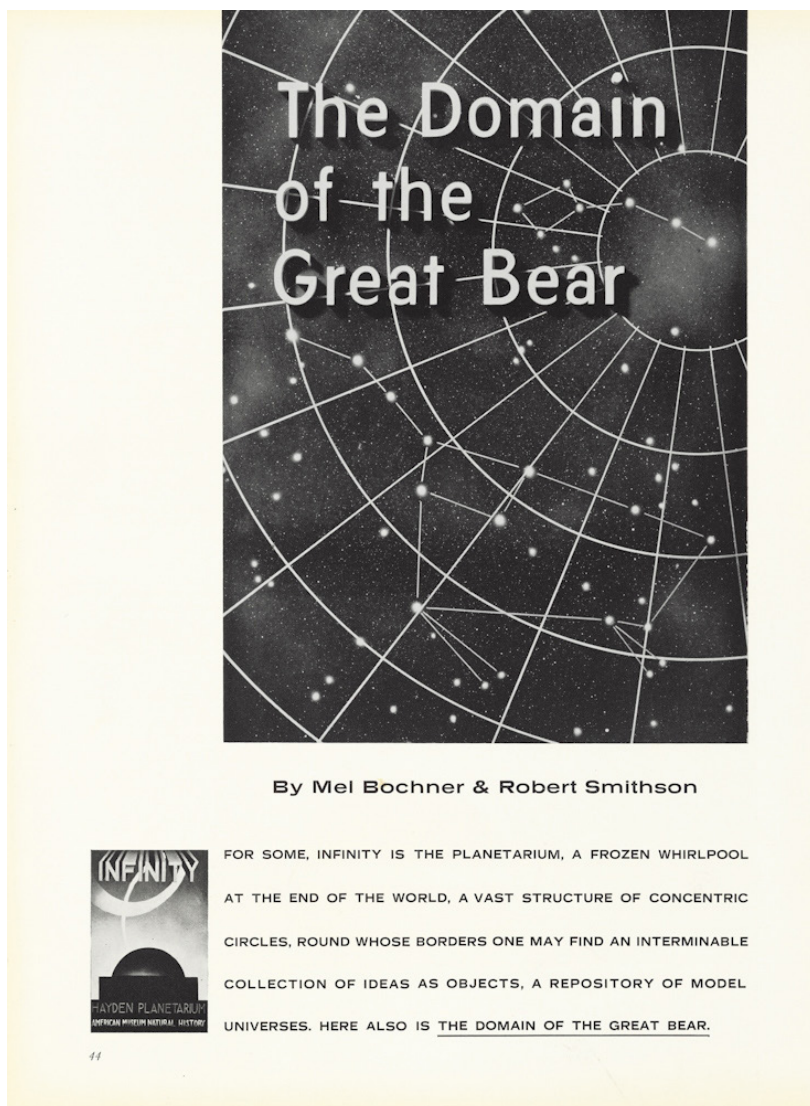
No texto, Dias enfatiza a dubiedade da interpretação desencadeada pela imagem, que ele expressa nos termos do conflito entre o “fato retiniano” (*retinal fact*) e o “fato mental” (*mental fact*) ou, em outras palavras, da contradição entre a representação sugerida (da areia) e aquilo a que a imagem de fato se reportaria (as marcas da tinta). Esse enunciado parece suficientemente significativo se considerarmos que ele foi concebido por um artista que não muito tempo antes, até meados de 1967, dedicava-se a criar um potente repertório figurativo e que passava então a declarar, não sem o devido tom provocativo, que agora distanciava-se dele. Em alguma medida, com isso, ele parecia endereçar-se também aos comentadores que buscavam entrever, nesse movimento, uma ruptura abrupta com seu trabalho anterior. Além disso, não deixa de ser possível divisar certa ironia na proposta de Dias em conceber, nessa “não imagem”, um

20. Talvez não seja trivial o fato de que um padrão semelhante aparece estampando a página inicial do artigo “The Domain of the Great Bear”, de Smithsonian. Cf. fig. 8.

21. DIAS, Antonio. **Antonio Dias**. São Paulo: Cosac Naify/APC, 2015, p. 97.

Figura 8: Página inicial do artigo "The Domain of the Great Bear", de Smithson, reproduzida no site do artista Mel Bochner. Cf. fig. 8. Disponível em: <<http://www.melbochner.net/archive/artist-texts/>>. Acesso em: 1 de dezembro de 2019.

22. No original: "What you see is what you get".



teor cáustico em anunciar, inversamente à máxima de Frank Stella, que o que você vê *não* é o que você vê²².

Nota-se, portanto, que esse padrão cumpre uma função central nos trabalhos acima referidos, produzidos entre 1968 e 1971, especialmente no que diz respeito à frustração das expectativas sinalizadas pela lógica convencional (as relações entre cheio e vazio acima apontadas) e ao estabelecimento de um discurso autorreflexivo que se volta para a própria noção de representação, seus limites e possibilidades. À semelhança do que se observa nos diagramas do *Project-book*, nos quais as premissas de regularidade e objetividade

da linguagem arquitetônica aparecem inesperadamente associadas a enunciados absurdos e imprecisos, também nos trabalhos em que figura a superfície irregular, esta se presta à função de desestabilizar, internamente, os códigos colocados em ação na obra.

Um adensamento desse propósito parece ser encontrado em outro elemento recorrentemente utilizado por Dias nessa época, mais especificamente a partir de 1967, quando surge um padrão reticular (sobretudo em *assemblages* e desenhos realizados naquele ano, nos quais ele ainda se reportava ao repertório imagético anterior, esmiuçado até meados da década de 1960) que assumirá função central a partir de então. Conforme já assinalado, a produção realizada naquele ano, dispondo de um caráter transitório, marca a reorientação do seu trabalho em direção a uma visualidade mais sóbria a partir de então, e sobretudo no ano seguinte, quando ele abandonaria de vez aquele conjunto de imagens. Já em 1968, no mesmo sentido, a estrutura gradeada passa a desempenhar papel preponderante; ela aparecerá não apenas de forma produtiva, especialmente nas pinturas realizadas naquele período, ocupando quase toda a área da tela, como também constitui o objeto mesmo sobre o qual Dias realizará uma incessante investigação: a imagem do retângulo cindido e os elementos cruciformes que permeiam sua obra então não deixam de ser o resultado de exercícios constantes de depuração daquela forma, da busca por extrair um fragmento da malha que pode se expandir indefinidamente. Ou, por outro ponto de vista, poderia ser o retângulo fragmentado um excerto da forma da cruz.

Falar de todos esses elementos — a cruz, a forma retangular e, especialmente, a estrutura quadriculada — significa mobilizar um vocabulário que dispôs de grande importância dentro do repertório da arte moderna e que se encontra, conseqüentemente, vinculado aos sentidos implicados aos usos dessas formas dentro do discurso moderno — entre elas, as premissas de racionalidade e rigor formal e as petições de autonomia diante do real que vêm no bojo dessa narrativa. Uma amostragem da importância — e dos significados — desses elementos dentro da arte moderna pode ser atestada pela definição sumária e precisa, fornecida por Rosalind Krauss, a respeito da estrutura reticular (*grid*), já no final dos anos 1970:

23. KRAUSS, Rosalind. Grids.
In: **October**, Vol. 9 (Summer,
1979), pp. 50-52.

[...] the grid states the autonomy of the realm of art. Flattened, geometricized, ordered, it is antinatural, antimimetic, antireal. It is what art looks like when it turns its back on nature. In the flatness that results from its coordinates, the grid is the means of crowding out the dimensions of the real and replacing them with the lateral spread on a single surface. In the overall regularity of its organization, it is the result not of imitation, but of aesthetic decree. Insofar as its order is that of pure relationship, the grid is a way of abrogating the claims of natural objects to have an order particular to themselves; the relationships in the aesthetic field are shown by the grid to be in a work apart and, with respect to natural objects, to be both prior and final. The grid declares the space of art to be at once autonomous and autotelic.²³

24. Cf. também DIAS, Antonio.
Para Dias, é preciso fugir dos
modismos. In: **Folha de S.
Paulo**. 10/01/1994.

A retícula, como é possível depreender do trecho acima, inscreve o trabalho ao regime da arte moderna; ela é capaz de situar a obra em um estado de suspensão, acima das contingências que se interpõem à forma autônoma. O que leva a pensar, portanto, a respeito das intenções de motivavam o uso de formas tão carregadas de sentido. Assim como na mobilização da linguagem arquitetônica, que aparece no *Project-book* e em outros momentos desse período, o emprego de tal elemento parece se inserir dentro de uma lógica própria à pesquisa de Dias que busca dissolver as antinomias do discurso da arte através dos seus próprios procedimentos, atuando como que do interior dessa narrativa. Devemos nos lembrar, nesse momento, daquilo que afirmara Paulo Sérgio Duarte, já em 1977, quando alegava que a obra de Antonio Dias, a despeito de sua variedade, dedicava-se a sempre à reflexão a respeito do “querer ser moderno”²⁴. Essa parece ser uma das grandes questões da sua produção, sobre a qual Dias se lançava a partir da postura nada fácil de renunciar à simplificação dos fatos – e, até mesmo, a partir de estratégias que buscavam sublinhar a complexidade e as contradições que permeiam o discurso artístico, internalizando-as como forma.

Tal postura não é exatamente surpreendente, no entanto, se considerarmos que ela era demonstrada desde a sua primeira produção de maior alcance, no início dos anos 1960. Já naquele momento, Dias deixava transparecer sua desconfiança em relação às declarações que defendiam uma oposição entre a experiência neoconcreta, por um lado, e a produção mais alinhada à representação que começava

a despontar naquele momento, por outro lado — uma dicotomia entre abstração e figuração que, conforme o excerto de Krauss acima citado deixa divisar, estava intimamente vinculada à lógica da arte moderna. Esse tipo de simplificação do pensamento não galgava espaço na obra de Dias, que desde então demonstrava fôlego para atualizar o vocabulário construtivo à luz das preocupações que se apresentavam à época. Desde então, como também em 1970, o que o seu trabalho parecia sinalizar era sua capacidade de internalizar, na forma, as próprias contradições às quais se endereçava.

The Illustration of Art

De todos os recursos mobilizados por Dias nesse momento para se reportar ao discurso da arte, e dele extrair suas contradições, fazendo-as matéria mesma do trabalho, é a estrutura reticular que talvez evoque de maneira mais imediata os princípios de ordenação, racionalidade e autonomia sobre os quais se assenta o ideário da arte moderna. É particularmente sugestivo, portanto, que seja justamente ela o elemento central da série *The Illustration of Art* que, conforme fica expresso já no seu título, dedica-se a investigar os métodos mesmos da linguagem da arte daquele momento.

Espera-se que tenham ficado suficientemente claros os efeitos que o recurso a padrões apresenta nesse momento; à semelhança do que foi visto em relação às superfícies de tinta aplicada com spray, aqui também eles evocam certas premissas, associadas ao emprego dessas formas na linguagem da arte, para então, operando de dentro desse repertório, desinvesti-las dos seus sentidos, usos e efeitos — e, não menos importante, para comunicar, a partir dos próprios elementos desse vocabulário, a desconfiança em relação à retórica afirmativa da arte moderna²⁵. O distúrbio que é causado pela inserção da superfície reticular é bastante semelhante, tendo em vista, especialmente, que se trata agora do uso de uma forma canônica desse discurso — o que torna esse exercício de linguagem ainda mais sugestivo.

Nos trabalhos em *The Illustration of Art*, figuram elementos que derivam diretamente de manipulações da estrutura reticular: ora desponta a imagem da cruz diagonal, por exemplo, ora a figura de um retângulo fragmentado, do qual falta uma parte. Essas

25. “[...] o recurso constante a padrões e retículas por certo diz respeito à dificuldade de restituir a inteligência de síntese que o racionalismo atribuía à forma”. SALZSTEIN, Sônia. “As muitas mascarades de Antonio Dias”. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Op.cit., p. 68.

imagens aparecem associadas a subtítulos que reforçam a leitura de que as obras, nesse conjunto, voltam-se a seus próprios meios; combinações diversas da palavra modelo a termos como arte, *sociedade* e *economia* nomeiam aquilo que parece ser um exercício de linguagem: ora as imagens são apresentadas em sequência, ora agrupadas em um conjunto um pouco irregular [Fig. 9]; elas podem tomar toda a superfície da parede [Fig. 10], ou apenas insinuar sua expansão em direção ao ambiente [Fig. 11].

[ao lado] Figura 9:
The Illustration of Art / Economy / Model, 1975. Cetim sobre parede, dimensões variáveis. Fonte: **Antonio Dias** [Cosac Naify / APC, 2015]



Figura 10: Antonio Dias.
The Illustration of Art / The body, 1976. Acrílico sobre tela e madeira, 90 x 60 cm / 30 x 20 cm. Fonte: **Antonio Dias** [Cosac Naify / APC, 2015]
Reprodução fotográfica: Roberto Cecato



Nesse sentido, o que Dias realiza são operações sucessivas de redução, ampliação, repetição e multiplicação a partir de uma estrutura-base, a grade. Trata-se de um procedimento que, embora constitua recurso central na elaboração da série *The Illustration of Art*, não deixa de aparecer, também, em momentos anteriores de sua trajetória. No seu trabalho inicial, que revolvía em torno das imagens de desagregação e violência que compunham seu repertório básico, Dias também se dedicava a um minucioso e paciente processo de investigação da forma, rearranjando tais figuras insistentemente, de modo a esgarçar os limites mesmos da obra. Não é outro, por exemplo, o fundamento de *Coração para amassar*; conforme já foi mencionado anteriormente, a obra surge justamente como emblema da investigação incansável das possibilidades do fazer artístico, visto que ela resulta do processo mesmo de discriminação da imagem



Figura 11: Antonio Dias. *The Illustration of Art / Society / Model*, 1973. Acrílica sobre tela, 60 x 810 cm. Fonte: Antonio Dias (Cosac Naify / APC, 2015) / Reprodução fotográfica: Udo Grabow

levado às suas últimas consequências.

Enquanto modelos, ainda, espera-se que as obras dessa série cumpram, portanto, a função que eles parecem prometer (ainda que em tom provocativo), aquela de representar, ou ilustrar, em termos ideais, algo que se realiza na prática: as estruturas do funcionamento econômico, do sistema da arte, da própria sociedade. A perturbação instaura-se no momento em que uma das “formas emblemáticas” (para usar outra expressão de Krauss) do *ethos* moderno é submetida à linguagem técnica, precisa e universal dos modelos; a fim de comunicar, esses, como quaisquer outros sistemas de representação, precisam estar amparados sobre signos cujos sentidos sejam convencionalmente compartilhados. Antes investidas do sentido de autonomia próprio da linguagem moderna da arte, aquelas formas passam a obedecer às regras de um sistema convencionalizado e, portanto, firmemente enraizado em contingências, tornando-se parte de um vocabulário cotidiano comum.

The Illustration of Art, nesse sentido, não deixa de se endereçar às reivindicações da arte moderna como uma esfera apartada, que ecoavam declarações como a de Ad Reinhardt:

O objetivo único de 50 anos de arte abstrata é aprestar a arte-como-arte e nada mais, torná-la a única coisa que de fato ela é, separando-a e definindo-a cada vez mais, tornando-a mais pura, mais vazia, mais absoluta e mais exclusiva — não-objetiva, não-representativa, não-figurativa, não-imagística, não-expressionista, não-subjetiva. O único e exclusivo modo de dizer o que é a arte abstrata, ou arte-como-arte, é dizer o que ela não é.

O tema único de cem anos de arte moderna é essa consciência que a arte tem de si mesma, da arte preocupada com os seus próprios processos e meios, com a sua própria identidade e distinção, a arte voltada para a sua própria e única afirmação, a arte consciente da sua própria evolução e história e destino, na direção de sua própria liberdade, sua própria dignidade, sua própria essência, sua própria razão, sua própria moralidade e sua própria consciência.²⁶

26. REINHARDT, Ad. Arte-como-arte. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org). **Escritos de artistas:** anos 60/70 / tradução Pedro Süssekind... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012, p. 72

Claro que, àquela altura, em meados dos anos 1970, a argumentação de Reinhardt (publicada originalmente em 1962) já havia sido sucessivamente desconstruída, não dispondo, naquele momento, do tom irrevogável de que era revestida anteriormente. Nem pretendia o gesto de Dias fazer tábula-rasa da história da arte. Conforme mencionado, ao assinalar as contradições dessas práticas, o artista não buscava delas se livrar; em um movimento mais complexo, elas eram internalizadas e tomadas como ponto de partida. Enraizar a prática artística nas condições de sua produção não deixava de ser a afirmação radical do ponto de vista particular do qual o próprio artista falava, a expressão de uma consciência de que a arte é também, e necessariamente, todo o resto — e que isso não significava abdicar de um discurso exigente, rigoroso e que podia exercer-se como autorreflexão.

Tal perspectiva fez-se presente muito cedo para Dias; desde suas primeiras incursões à arte, no ambiente convulsionado do Rio de Janeiro dos anos 1960, no qual, pelo menos até sua saída do país, a combinação entre um cenário institucional precário e a repressão da ditadura militar redundou, inesperadamente, no estabelecimento de um vigoroso panorama de produção e experimentação artística; e também durante os anos 1970, pela constatação da distância que separava aquele ambiente do Brasil e suas circunstâncias do cenário europeu em que ele se encontrava então — e em ambos os casos, resultou em trabalhos que não se furtavam a internalizar, mais do que apenas diagnosticar, as contradições do discurso da arte.

Bibliografia

102

Lara C. Casares Rivetti

Everything and nothing:

comentários sobre a obra de

Antonio Dias entre 1968 e 1971

CONVERSA com Antonio Dias. **Serrote** 16. 2014, color. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/conversa-com-antonio-dias>. Acesso em: 1 de dezembro de 2019.

DIAS, Antonio. Para Dias, é preciso fugir dos modismos. In: **Folha de S. Paulo**. 10/01/1994.

DIAS, Antonio. **Antonio Dias**: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. (Palavra do artista) Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999.

DIAS, Antonio. O lugar que vejo - Entrevista com Antonio Dias. In: Revista **Arte&Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 9, 2002.

DIAS, Antonio. **Antonio Dias**. São Paulo: Cosac Naify / APC, 2015.

DUARTE, Paulo Sérgio. A astúcia de permanecer sempre novo. In: **Arte hoje**, n. 4, outubro 1977.

EWBANK, Antônio. **Escritos de Robert Smithson**. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

EWBANK, Antônio; BENETTI, Liliane. Escritos não publicados de Robert Smithson. **ARS (São Paulo)**, 16(34), 2018, pp. 287 – 313.

HOLLIER, Denis. **Against architecture**: the writings of Georges Bataille. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1992.

KRAUSS, Rosalind. Grids. In: **October**, Vol. 9 (Summer, 1979), pp. 50-52.

MARTINS, Sérgio. B. A Not-so-foreign view: Antonio Dias in Milan. In: **The permanent Seminar in Latin American Art and Meeting Margins**. Transnational Latin American Art: from 1950 to the present day, 2010. Seminário.

MARTINS, Sérgio B. **Constructing an avant-garde**: Art in Brazil (1949 - 1979). London: Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013.

MARTINS, Sérgio. B. Ideas of reality: Antonio Dias between Rio de Janeiro, Paris, and Milan. In: **ARTMargins**, Massachusetts, v. 7, n. 2, 2018.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Antonio Dias**: anywhere is my land / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição.

REINHARDT, Ad. “Arte-como-arte”. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org). **Escritos de artistas**: anos 60/70 / tradução Pedro Sússekind ... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

SMITHSON, Robert. **Robert Smithson**: The collected writings / edited, with an Introduction by Jack Flam. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

Lara C. Casares Rivetti é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo (PPGAV-USP), na linha de História, Teoria e Crítica de Arte, onde desenvolveu pesquisa sobre a obra de Antonio Dias nos anos 1960 e 1970. Formada em Letras / Linguística pela Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da USP, atua como revisora e tradutora.

Renato Rodrigues da Silva*

Entre o céu e a terra: as esculturas (neo)concretas de Franz Weissmann dos anos 1950

Artigo Inédito

Renato Rodrigues da Silva

 [0000-0002-9160-2415](https://orcid.org/0000-0002-9160-2415)

Between Heaven and Earth: the (Neo)concrete Sculptures of Franz Weissmann from the 1950s

Entre el cielo y la tierra: las esculturas (neo)concretas de Franz Weissmann de los años 1950

palavras-chave:

Franz Weissmann; esculturas dos anos 1950; Concretismo; Neoconcretismo; arte moderna brasileira.

As esculturas de Franz Weissmann de 1950 têm uma recepção ambígua: enquanto críticos internacionais recebem-nas como arte concreta, o circuito brasileiro define-as como neoconcretas. O primeiro grupo somente descreve os elementos formais dos trabalhos, mas críticos locais – começando por Ferreira Gullar – enfatizam seus efeitos expressivos, que caracterizam o Neoconcretismo. Neste artigo, analisamos como esses aspectos das esculturas tornaram-se significativos juntos: primeiro, aplicamos aquilo que a crítica literária norte-americana definiu como “close reading”; depois de descrever seus componentes primários, enfocamos os efeitos expressivos. Assim, as análises de *Cubo Vazado*, *Coluna Concreta*, *Modelo Neoconcreto*, *Três Pontos*, *Ponte* e *Torre* desvelam seu projeto construtivista – que fundamentaria o Neoconcretismo –, objetivando transformar um país que não estava capacitado para implementar uma modernidade tecnológica plena.

keywords:

Franz Weissmann; Sculptures from the 1950s; Concretism; Neoconcretism, Modern Brazilian Art.

Franz Weissman's sculptures from the 1950s have an ambiguous reception: whereas international critics receive them as Concrete Art, Brazilian artworld defines them as Neonconcrete. The former describes only their formal elements, but local critics – beginning with Ferreira Gullar – emphasize their expressive effects, which characterize Neoconcretism. This article analyzes how these aspects became meaningful together: first, we have employed what North-American literary criticism defined as “close reading”; after describing their primary components, we focus on the expressive effects. Thus, the analyses of the works *Cubo Vazado*, *Coluna Concreta*, *Modelo Neoconcreto*, *Três Pontos*, *Ponte* and *Torre* unveil his constructivist project – which would

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.162022



underpin Neoconcretism –, that aimed at the transformation of a country that was unable to implement a full technological modernity.

Las esculturas de Franz Weissmann de los años 1950 tienen una recepción ambigua: mientras los críticos internacionales las reciben como arte concreta, el entorno brasileño las define como neoconcretas. Aquellos describen solamente sus elementos formales, pero críticos locales – a empezar por Ferreira Gullar – resaltan sus efectos expresivos, que caracterizan el Neoconcretismo. Proponemos analizar cómo estos aspectos se han tornado significativos juntos: primero, aplicamos el método del “*close reading*” de la crítica literaria norteamericana; después de describir sus componentes primarios, enfocamos los efectos expresivos. Así, los análisis de *Cubo Vazado*, *Coluna Concreta*, *Modelo Neoconcreto*, *Três Pontos*, *Ponte* y *Torre* desvelan su proyecto constructivista – base para el Neoconcretismo –, que buscaba implementar, en un país aun no capacitado, una modernidad tecnológica plena.

106

Renato Rodrigues da Silva*

Entre o céu e a terra: as

esculturas (neo)concretas de

Franz Weissmann dos anos 1950

palabras clave:

Franz Weissmann;
esculturas de los años
1950; Concretismo;
Neoconcretismo; arte
moderna brasileña.

As esculturas de Franz Weissmann (1911–2005)¹ da década de 1950 têm uma recepção ambígua, pois a crítica de arte ainda ligada ao Concretismo, sobretudo no cenário internacional, qualifica essa produção sob os parâmetros desse movimento, dissentindo do meio artístico brasileiro. O crítico Claus Clüver afirmou o seguinte:

Os escultores do Rio que participaram da Exposição Nacional [de Arte Concreta], Franz Weissmann, membro do Grupo Frente, e Amílcar de Castro, longamente associado ao grupo, continuaram, através de suas carreiras, uma linha de trabalho que retinha afinidades estreitas com a estética concreta; algumas de suas obras posteriores podem ser encontradas em lugares públicos, também em São Paulo².

Contrariando o discurso de Clüver, entretanto, nosso meio associa as esculturas de Weissmann ao Neoconcretismo. Na verdade, se nós considerarmos que o Concretismo tem origem europeia, podemos imaginar algumas das razões por que o crítico tomou essa posição no circuito internacional, que relega as produções da América Latina a um papel secundário no cânone da arte ocidental³.

O meio de arte brasileiro, todavia, desenvolveu uma interpretação contrastante, sublinhando a especificidade neoconcreta dos trabalhos de Weissmann. Primeiramente, Ferreira Gullar estabeleceu essa análise na resenha da “I Exposição Nacional de Arte Concreta”, que foi realizada em São Paulo e Rio de Janeiro na virada de 1956. O futuro líder do Neoconcretismo declarou:

A maioria das esculturas de Weissmann é criada por uma linha contínua que descreve no espaço “sinais” de volume. Entre esses fios de metal, que se desdobram segundo um ritmo claro, econômico, o espaço se faz perceptível, como uma massa de luz, que vive e se move. Ora são os cubos de ar incrivelmente definidos, ora é o fio de metal que nos desvenda um espaço contínuo e pluridimensional⁴.

Gullar divergiu da análise precedente, pois não se baseou nos elementos primários, enfatizando os “sinais de volume”, o “ritmo claro e econômico”, a “massa de luz, que vive e se move”, os “cubos de ar incrivelmente definidos” e o “espaço contínuo e pluridimensional” dos trabalhos de Weissmann. Na sua leitura, a

1. As informações sobre a vida e obra de Weissmann foram obtidas na página oficial do artista na internet, em jornais de época e catálogos de exposições. Ver <<http://www.fw.art.br>>. Acesso entre: jul. 2017 e jun. 2018.

2. CLÜVER, Claus. The Noigandres Poets and Concrete Art. *CiberLetras: Revista de Crítica Literária y de Cultura – Journal of Literary Criticism and Culture*. Nova Iorque, Lehman College, Cuny, no. 17, jul. 2007. Disponível em: <<http://www.lehman.edu/ciberletras/v17.html>>. Acesso em: 24 jan. 2018. Tradução minha. Clüver mencionou três esculturas de Weissmann como sendo concretas: *Coluna Neoconcreta no. 1*, *Três Pontos e Espaço Circular em Cubo Virtual*. O crítico descreveu seus elementos formais, salientando que as duas primeiras esculturas apresentam “quadrados planos de metal que enquadram recortes circulares”, enquanto a última “cria quadrados interpenetrados de placas de metal planas”, que inscrevem círculos.

3. De fato, a análise de Clüver originou-se no Brasil durante a exposição de Lygia Clark, Lothar Charoux e Franz Weissmann na Galeria de Arte das Folhas, em 1958. Então, jornalistas e críticos paulistas não perceberam que

apresentação sinóptica dos efeitos expressivos substituiu a descrição formal das esculturas. Essa interpretação é seguida até hoje, mesmo que inadvertidamente.

Sem notar, os críticos que defendem essas hipóteses interpretativas atualizam um debate de sessenta anos de idade que ecoa o momento em que o Neoconcretismo foi lançado⁵. Neste artigo, portanto, analisamos como os dois aspectos (o formal e o expressivo) mutualmente produziram os significados das esculturas. No início, empregamos aquilo que a crítica literária norte-americana definiu como “*close reading*”: para Terry Eagleton, essa técnica “sugere uma atenção para esse texto, ao invés de qualquer outra coisa: para as ‘palavras na página’, ao invés dos contextos que as produziram e as envolveram. Isso implica tanto uma limitação quanto um foco de interesse”. Uma vez que tenhamos descrito os componentes primários dos trabalhos, no entanto, analisamos como eles produzem os efeitos expressivos. Para evitar o problema do “isolamento”, também exploramos suas significações contextuais⁶. Ora, se o Neoconcretismo retificou o rumo do movimento original, a análise da obra de Weissmann desse período apresenta-se como uma oportunidade ímpar para surpreender a formação de uma sensibilidade divergente, que influenciou a vanguarda carioca mais do que reconhecemos hoje.

Contexto

É importante ressaltar que Weissmann não participou ativamente do Neoconcretismo, o que significa afirmar que os debates do grupo neoconcreto não influenciaram seu trabalho. Apesar de expor na “1ª Exposição Neoconcreta”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1959⁷, suas esculturas foram construídas quando esse movimento ainda não existia. Com efeito, ele ganhara o prêmio de viagem ao exterior no “VII Salão Nacional de Arte Moderna”, em 1958, viajando logo após seu lançamento. Depois de visitar a Europa, a África e o Oriente (China, Japão, Índia, Vietnã e Tailândia), o escultor fixou residência

os trabalhos desses artistas eram diferentes. Ver EDITOR. Conjunto homogêneo na nova mostra da Galeria das Folhas. **Folha da Noite**, São Paulo, 24 set. 1958, e VIEIRA, José Geraldo. Lygia Clark e Franz Weissmann. **Folha da Manhã**, São Paulo, 5 out. 1958.

4. GULLAR, Ferreira.

Antologia Crítica de Ferreira Gullar: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 86. O Suplemento Dominical do Jornal do Brasil será abreviado como “SDJB” neste artigo.

5. Em geral, a crítica brasileira tem compreendido os trabalhos de Weissmann da década de 1950 como neoconcretos, sem muito questionamento. A despeito disso, ressaltamos a excelência das análises realizadas desde o início da carreira do escultor, dando destaque, entre outros, a Ferreira Gullar, Mário Pedrosa – que era comprometido com o Concretismo –, Ronaldo Brito e, mais recentemente, Sônia Salzstein.

6. EAGLETON, Terry. **Literary Theory: An Introduction**. 2ª edição. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996, p. 38. Tradução minha. Sobre o problema do “isolamento,” o crítico escreveu: “But in dispelling such anecdotal irrelevancies,

'close reading' also held at bay a good deal else: it encouraged the illusion that any piece of language, 'literary' or not, can be adequately studied or understood in isolation. It was the beginnings of a 'reification' of the literary work, the treatment of it as an object in itself, which was triumphantly consummated in the American New Criticism."

Mesmo que o "close reading" tenha sido criado pela crítica literária, essa técnica pode ser empregada para a compreensão de obras de arte, tal como Eagleton sugeriu acima: "qualquer obra de linguagem, 'literária' ou não, pode ser adequadamente estudada em isolamento". Tradução minha.

7. Ver GULLAR, Ferreira, et al. 1ª **exposição Neoconcreta** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1959. O catálogo lista dez obras de Weissmann de modo impreciso; aparentemente, nenhuma delas foi desenvolvida para essa exposição.

8. O Neoconcretismo foi um movimento de vanguarda construtiva que surgiu no Rio de Janeiro através da exposição no MAM-RJ e da publicação do "Manifesto Neoconcreto", no Jornal do Brasil, em 1959, estendendo-se até meados de 1960. Liderado por Ferreira Gullar, esse movimento criticou os

na França e, enfim, na Espanha. Ademais, sua poética mudou nesse período, pois ele aderiu ao informalismo, amassando folhas de metal e de papel como procedimento artístico. Em 1965, ao retornar ao Brasil, o Neoconcretismo havia terminado⁸.

Por outro lado, o envolvimento de Weissmann no Concretismo não foi passageiro, pois ele enviou trabalhos para as exposições do Grupo Frente, em 1955 e 1956, para a "I Exposição Nacional de Arte Concreta" e, até mesmo, para a exposição "Arte Concreta, 50 Anos de Desenvolvimento", realizada em Zurique (Suíça), em 1960, entre outras⁹. Para um artista reflexivo, que sobrepejava suas ações, essas participações parecem revelar o comprometimento com a estética concreta. Destarte, começamos este artigo estudando as influências do Concretismo na sua obra, para depois avaliar os elementos divergentes, caso existam. Na realidade, juntamente ao desenvolvimento econômico e cultural do Brasil durante a década de 1950, essas influências compõem o contexto a partir do qual Weissmann construiu sua carreira de escultor.

O Concretismo começou oficialmente no Brasil em 1952: Waldemar Cordeiro e um grupo de artistas de origem majoritariamente europeia lançaram o Grupo Ruptura no MAM-SP, inaugurando a experiência construtivista no país¹⁰. Os paulistas apoiaram-se nas ideias de Theo Van Doesburg, que cunhara o termo "arte concreta", em 1930, e na recém-fundada Escola Superior da Forma (Ulm, Alemanha), onde Max Bill reciclava o programa da Bauhaus com o intento de formar quadros para a reconstrução da Europa¹¹. Baseando-se nessas experiências, o *Manifesto Ruptura* propunha "conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho intelectual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos"; em termos práticos, seus participantes rejeitaram tanto "o naturalismo científico da renascença" (perspectiva), como o "naturalismo" dos loucos, das crianças, dos primitivos, dos expressionistas e dos surrealistas¹². Em consequência, esse movimento recusou a subjetividade do artista, assim como quaisquer resquícios de expressividade no objeto.

Em um artigo de jornal, Cordeiro definiu os princípios artísticos do Grupo Ruptura: "(a) construção espacial bidimensional (o plano); (b) atonalismo (as cores primárias

e as complementares); (c) movimentos lineares (fatores de proximidade e similaridade)”¹³ – o último item sugere que a arte concreta foi também influenciada pela teoria da *Gestalt*, tal como o crítico Mário Pedrosa introduzira essa hipótese no Brasil, em 1949¹⁴. Na exposição inaugural “Ruptura”, que ocorreu no MAM–SP, os artistas concretos usaram elementos geométricos pintados com cores variadas, construindo quadros planos¹⁵. Eles destruíram a perspectiva, embora possamos conjecturar que tenham preservado o suporte pictórico ao enfatizar “o plano”, que se tornou um princípio tão dominante do movimento que quase passou despercebido.

Esse programa frutificou no Brasil, que se industrializava intensamente. Com a Europa destruída, o país reorientou sua economia para o mercado interno, visando substituir os produtos industriais. De 1956 a 1961, o presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek, lançou a “política desenvolvimentista”, que foi financiada por investimentos internacionais, formulando “metas” para diferentes setores da economia, com o objetivo de desenvolver “cinquenta anos em cinco”. O clímax do seu governo foi a construção de Brasília em somente cinco anos. Em paralelo ao desenvolvimento econômico, o país consolidou um sistema de museus de arte moderna e também organizou a Bienal de São Paulo, a partir de 1951, em uma clara demonstração de competição com a Bienal de Veneza. Aquela mostra almejava colocar a arte brasileira em relação de igualdade à internacional, transformando São Paulo em um centro artístico mundial¹⁶. A despeito desse esforço, o país não se desenvolveu igualmente, e várias regiões – mesmo no Sudeste – ficaram atrasadas em termos sociais, tecnológicos e culturais¹⁷.

Cubo Vazado

O Concretismo influenciou enormemente Weissmann, que aderiu ao movimento depois de dez anos de carreira, em 1951 – ele era, então, um artista maduro, que tinha aprendido arte sob orientação acadêmica. Na verdade, com vinte e sete anos de idade, o aprendiz (nascido na Áustria) matriculou-se na Escola Nacional

excessos racionalistas do Concretismo, defendendo a expressividade e a livre experimentação nas artes visuais, poesia e teatro, sendo que sua fase final caracterizou-se por um experimentalismo que lançou as bases da arte contemporânea no Brasil. Ver BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

9. Sobre essas exposições, ver MORAIS, Frederico. *Grupo frente/1954–1956. Exposição Nacional de Arte Abstrata, Hotel Quitandinha/1953* [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1984; MAMMI, Lorenzo. *Concreta’ 56: a raiz da forma* [catálogo de exposição]. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2006; e ZELEVANSKY, Lynn. *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s–70s* [catálogo de exposição]. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2004.

10. Sobre o construtivismo no Brasil, ver AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro nas Artes: 1950–1962* [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM-RJ e Secretaria de Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1977.

11. Sobre a origem das ideias concretas, ver DOESBURG,

Theo Van. Arte concreta. In: AMARAL, Aracy. Ibidem, pp. 42-44. Para ele, “a obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes da execução”. Enquanto a pintura abstrata é “especulativa”, a concreta é construída com elementos puros: “um plano é um plano, uma linha é uma linha; nem mais, nem menos”. Sobre a Escola Superior da Forma, ver GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

12. CORDEIRO Waldemar, et al. Manifesto Ruptura. In: AMARAL, Aracy. Ibidem, p. 69.

13. CORDEIRO Waldemar. Ruptura. *Correio Paulistano*. São Paulo, 11 jan. 1953.

14. Em 1949, Pedrosa apresentou a tese “Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte” em um concurso público para a cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Essa tese baseava-se na teoria da Gestalt, tornando-se bastante influente no circuito brasileiro da época. Ver PEDROSA, Mário. *Arte, Forma e Personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.

de Belas Artes do Rio de Janeiro para estudar pintura, desenho e arquitetura; depois de dois anos, em 1941, ele abandonou o curso porque seus mestres rejeitaram seu “naturalismo”. A seguir, Weissmann trabalhou no estúdio do polonês August Zamoyski, onde aprendeu a modelar, esculpir e fundir peças em bronze. Em 1945, mudou-se para Belo Horizonte e iniciou a carreira docente, ensinando desenho e escultura na escola de Alberto da Veiga Guignard, que era financiada pela administração municipal. As influências de Auguste Rodin, Constantin Brancusi, Henry Moore e da escultura neolítica, entre outras, orientaram-no tanto na realização de composições maciças como em recriações da figura feminina¹⁸. Aos poucos, o artista extraiu uma estética modernista da experiência belo-horizontina, chegando afinal à abstração.

Sua carreira não apresentou mudança bruscas nesse momento, a despeito do afastamento da prática acadêmica, baseando-se no acúmulo de experiências. Quando a “I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo” premiou a escultura *Unidade Tripartida* (1948), de Max Bill, o brasileiro estava preparado para aderir ao movimento, fazendo-o conscientemente, tal como demonstrou anos depois: “o Concretismo, em resumo, tem como ponto de partida a ideia e a sua objetivação na obra de arte. É, vamos dizer, a visualização artística de uma ideia”¹⁹. Os princípios da arte concreta foram assimilados no começo dos anos 1950, mesmo que ele ainda continuasse trabalhando com figuração. Weissmann enfocou o quadrado e o cubo, que se tornariam recorrentes na sua obra: as sugestões intelectuais e perceptíveis dessas figuras mostraram-se atrativas. Com efeito, as faces quadradas e as arestas articuladas em ângulos retos do cubo facilitam seu entendimento como um conceito universal, embora a visão do objeto seja paradoxalmente complexa, criando uma distância que foi explorada pelo artista.

A primeira escultura concreta de Weissmann foi *Cubo Vazado* (1951), que foi submetida à I Bienal de São Paulo sem sucesso, a despeito de ser uma de suas grandes criações. O trabalho apresenta similaridades com os realizados por Max Bill, que se baseiam na declaração de formas geométricas dominantes. Contudo, as convergências entre ambos artistas acabam nessas generalidades, pois o brasileiro seguiu seu próprio raciocínio²⁰. Ele aparentemente equilibrou a escultura sobre uma das arestas do cubo, gerando

Entre o céu e a terra: as

esculturas (neo)concretas de

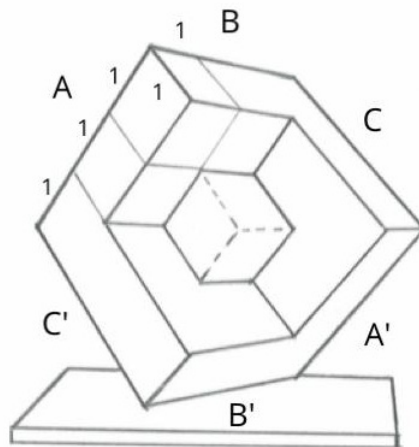
Franz Weissmann dos anos 1950

desenvolvimentos diagonais de 45 graus, além da impressão de leveza. Na realidade, o artista colocou um pino conectando o meio da aresta inferior à plataforma, o que permite rotacionar *Cubo Vazado* livremente. Portanto, ele evitou assentar a obra tanto sobre uma face como sobre três vértices do cubo: enquanto a primeira posição evocaria a presença de massa e peso, o que seria indesejado, a segunda sugeriria leveza, mas seccionaria a figura geométrica, algo que não era esperado – de toda maneira, a última solução seria empregada no futuro [Fig. 1].

Para organizar o motivo principal da escultura, Weissmann utilizou metade das arestas do cubo, obedecendo aos seguintes requerimentos: elas estão divididas em três pares, dispostos em paralelo, que mantêm posições idênticas em relação ao centro da figura, sendo também conectadas no mesmo arranjo linear. Em geral, essas arestas têm formatos de prismas retangulares, apresentando seções quadradas, cujas profundidades medem três vezes os lados dessas seções. O artista conectou dois-terços dos prismas, desobstruindo as partes intermediárias. Essa composição mostrou-se altamente elaborada, pois quando a obra é vista através de perspectivas diagonais, as extensões imaginárias das partes livres sugerem a existência de um cubo virtual embutido²¹ – esse cubo virtual aparece como o negativo do principal. Portanto, *Cubo Vazado* ostenta essa figura no exterior, esvaziando-a no interior: seus volumes apresentam as proporções relativas de vinte e sete por um [Fig. 2]²².

15. Sobre a exposição inaugural do Grupo Ruptura, ver CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. **Grupo Ruptura** (catálogo de exposição). São Paulo: Cosac Naify e Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo, 2002.

16. O curador da I Bienal definiu os objetivos da exposição: “colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial”. MACHADO, Lourival Gomes. **I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo** (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1951, p. 15.



[Esquerda]

Figura 1: Franz Weissmann, *Cubo Vazado* (1951), aço, 75 x 75 x 75 cm.

[Direita]

Figura 2: Diagrama mostrando a composição e o sistema de proporcionalidade de *Cubo Vazado*: as arestas A-A', B-B' e C-C' são paralelas umas as outras.

Cubo Vazado explicitou o interesse de Weissmann no vazio, cujo temática apareceu antes mesmo dessa escultura. Para ele:

17. Em 1961, uma catadora de papel publicou um relato pungente da miséria em que vivia na favela do Canindé, em São Paulo. Esse diário não deixa dúvidas a respeito das precárias condições de vida dos despossuídos durante o período desenvolvimentista, sendo que os relatos da autora abrangem justamente os anos da construção de Brasília. Ver JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.

18. Pedrosa percebeu os dilemas que marcariam sua carreira desde os anos 1940: Weissmann “é ao mesmo tempo um instintivo e um cerebral”. Ele [...] “é um filho retardatário do expressionismo, mas dotado do senso formal do construtor”. PEDROSA, Mário. Franz Weissmann, um caso. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 26 nov. 1946.

19. Ver WEISSMANN, Franz. Entrevista. **Diário da Tarde**, 1955. Esse artigo foi republicado na página oficial do artista na internet, sem indicação da data.

20. Para o artista: “Eu nem sabia da existência de Max Bill. Foi uma necessidade minha buscar a arte geométrica pura”. In: WEISSMANN, Franz. Eu nunca soube copiar nada, só criar. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 20 maio 1995.

O vazio sempre foi uma grande obsessão minha, o vazio ativo e não o vazio morto. O vazio é ativo em relação ao conjunto de elementos que ele tem. Eu sempre tive a obsessão de não fechar as portas, de abrir as janelas para ver, através delas, o mundo. Mesmo nas minhas figuras eu já trabalhava com o vazio, eu furava as figuras na argila e no papel²³.

Trata-se de uma declaração do artista sobre sua poética que inclui não somente *Cubo Vazado* como trabalhos anteriores. Em *Duas Figuras* (1950), por exemplo, ele apresentou dois seres antropomórficos modeladas em argila, entrelaçando os volumes estilizados dos membros inferiores e superiores; esses dois volumes criam centros de gravidade que sugerem movimentos rotacionais ascendentes no sentido horário. Weissmann diferenciou as figuras através de um furo central, fazendo-as respirar antes da integração das formas no topo²⁴. Assim, ele substituiu “os cheios pelos vãos, numa tentativa de representar espacialmente e não volumetricamente, que é o grande problema da escultura moderna”²⁵ – dessa maneira, seu *approach* modernista confrontou o tratamento figurativo de *Duas Figuras*.

A despeito do gesto, esse trabalho ainda é tradicional. O artista modelou a escultura manualmente, acrescentando e ajustando a argila até a obtenção das figuras desejadas. Com efeito, a modelagem e o ato oposto de esculpir (que desbasta o material até a obtenção da forma) compuseram o método tradicional da escultura até a Revolução Industrial. Em geral, esse método fundamentou-se no conceito de equilíbrio estático, pois a força da gravidade foi empregada para comprimir os materiais (pedra, argila, madeira, massa de agregados etc.) uns sobre os outros, de modo a erigir a estrutura. As características desse “empilhamento” eram as seguintes: (1) a massa, o peso e o volume do objeto apresentavam correspondências diretas – quanto mais pesados eram os componentes, maiores deveriam ser suas dimensões; (2) a construção era organizada verticalmente, (3) sendo assentada sobre uma base, que retransmitia

a carga ao solo; enfim, (4) a altura do objeto definia as dimensões horizontais: quanto mais alto ele fosse, mais extensas seriam a base e a estrutura para segurarem o peso²⁶.

Esse método construtivo foi duramente questionado pelos artistas e arquitetos modernistas, que se inspiraram nas novas tecnologias industriais que surgiram na Europa e nos Estados Unidos durante os últimos duzentos anos²⁷. Depois de August Rodin e Constantin Brancusi, o escultor superou as práticas de modelar e esculpir a matéria, que aparentemente – mas só aparentemente – ligavam seus trabalhos à tradição²⁸. Nessa história, que se desenrolou por décadas, as construções cubistas de Pablo Picasso tiveram uma função decisiva, evidenciando o vazio. Em sua famosa obra *Violão* (1912), ele percebeu que “os signos esculturais não tinham que ser substanciais. O espaço vazio poderia ser facilmente transformado em marca diferencial e, como tal, combinado com todos os outros tipos de signos: não temam mais o espaço, disse Picasso aos seus colegas escultores, moldem-no”²⁹. Depois do cubismo, os construtivistas russos afirmaram o “espaço vazio” como um dos elementos centrais de suas investigações.

Weissmann também participaria desse esforço modernista: depois de questionar a presença da massa, do peso e do volume, ele recusaria as características da escultura tradicional, com exceção da verticalização, que foi empregada em circunstâncias específicas. *Cubo Vazado* é exemplar desse esforço, sendo que as perspectivas em diagonal do trabalho são particularmente esclarecedoras. De fato, depois de evidenciar o vazio, o artista objetivou desenvolver suas potencialidades estruturais e não apenas temáticas. Assim, esse elemento produziu os significados: no início, os prismas retangulares determinaram o cubo virtual; entretanto – como Weissmann salientou –, se “o vazio é ativo em relação ao conjunto de elementos que ele tem”, o observador pode perceber a escultura a partir de uma expectativa oposta, imaginando-o como o componente que tenha enformado os prismas e gerado a forma final. Diversamente de *Duas Figuras*, cujo figurativismo ainda era dominante, o artista colocou o vazio em uma posição central na última oportunidade.

Portanto, cabe-nos a seguinte pergunta: quais foram os meios que criaram o *Cubo Vazado*? Com efeito, as contradições entre a realidade e a geometria, entre os elementos presentes

21. Com efeito, a perspectiva em diagonal do *Cubo Vazado* – que faz com que as arestas do cubo assumam mais ou menos o contorno de um hexágono – produz uma forma cúbica virtual no espaço vazado.

22. Sobre o *Cubo Vazado*, ver WEISSMANN, Franz. **Franz Weissmann: uma Retrospectiva** [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998, p. 20.

23. WEISSMANN, Franz. **Franz Weissmann: um depoimento**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002, p. 19.

24. Para uma boa imagem de *Duas Figuras*, ver WEISSMANN, Franz. **Franz Weissmann (1911-2005)** [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2011, p. 26.

25. PEDROSA, Mário. *Experiência e Arte*. **Tribuna da imprensa**. Rio de Janeiro, 31 maio 1952.

26. Sobre as técnicas construtivas tradicional e moderna, ver, respectivamente, WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001 e ROWELL, Margit. *Que’est ce que la Sculpture Moderne?* [catálogo de exposição] Paris: Centre Georges Pompidou e Musée National d’Arte Moderne, 1986.

27. Sobre o desenvolvimento da arquitetura moderna como resposta à Revolução Industrial, ver BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

28. Sobre August Rodin e Constantin Brancusi, ver KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1981.

29. BOIS, Yve-Alain. Formalism and Structuralism. In: FOSTER, Hal, et. al. *Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004, p. 38. Tradução minha. A citação completa desse trecho inclui uma referência à linguística: "Just as Saussure had discovered with regard to linguistic signs, Picasso found that sculptural signs did not have to be substantial..." Na frase citada, vale sublinhar que o verbo "moldar" [*shape*] tem, obviamente, um sentido irônico.

30. Merleau-Ponty demonstrou os paradoxos decorrentes da percepção do cubo, que resulta do ato de "investing of the object by my gaze which penetrates and animates it, and shows up immediately the lateral faces as 'squares seen askew', to the extent that we do not even see them in their diamond-shaped,

e os imaginados, entre a materialidade e a virtualidade, entre os cheios e os vazios e, para concluir, as contradições entre a forma fechada e a percepção aberta (como pontuou Merleau-Ponty a respeito da percepção do cubo³⁰) definem a organização visual da escultura. Compreendemos agora que essa obra foi produzida a partir das relações dialéticas entre esses elementos, que se tornaram indecíveis no tocante a antecedência e valor. Essas polarizações reforçam ainda mais os questionamentos sobre as características físicas e estéticas da escultura, instilando uma dúvida que passa a acompanhá-la como sua segunda natureza. Todavia, é justamente a reação cética do observador – que fica incapacitado de obter quaisquer conclusões definitivas sobre *Cubo Vazado* – que ameaça a racionalidade concreta por dentro.

Apesar da qualidade de *Cubo Vazado*, o comitê avaliador da Bienal de São Paulo de 1951 recusou sua inscrição, sob alegação de precariedade técnica. O artista argumentou que produzira a peça em Belo Horizonte, lugar em que não havia indústrias capazes de fundir o metal (latão) sem imperfeições – nem tinha ele os recursos necessários para fazer a escultura em outro lugar. Mas a recusa foi mantida, adoecendo-o de tristeza. No lugar, o comitê aprovou *Duas Figuras*, provavelmente ignorando que o vazio era um elemento comum. Seja como for, o problema da tecnologia não era circunstancial em seu trabalho. Para Mário Pedrosa: "nele, o mecânico, o ferreiro, o artesão é um ser mais frustrado que o idealizador de formas, dos mais completos de nossos dias"³¹. Em sua visão, a poética do artista apresentava três níveis: a especulação formal, o estágio preparatório (artesanal ou semi-industrial) e a "transposição" dos esboços para materiais industriais. Embora valorizasse o terceiro nível, revelando sua simpatia pelo Concretismo, o crítico percebeu que Weissmann concentrava-se nos dois primeiros. Essa concentração fê-lo "hesitar" na ideação e na escolha dos materiais, resultando que "sua arte transmite dúvidas e não soluções" – em última instância, o mérito do artista foi transformar essas hesitações em qualidades estéticas.

Na realização dos trabalhos, Weissmann foi influenciado pelo circuito artístico, pelas cidades onde morou e por sua condição social, que sublinham, respectivamente, a penetração do Concretismo no Brasil, os entraves tecnológicos do subdesenvolvimento e seus poucos recursos financeiros. Vale dizer, contudo, que o artista não

Entre o céu e a terra: as

esculturas (neo)concretas de

Franz Weissmann dos anos 1950

sofreu essas pressões passivamente: não apenas ele se afastaria da ortodoxia concreta, como também teria sucesso profissional a partir do próprio esforço. Tratava-se de uma escultura divergente desde o início, pelo menos porque *Cubo Vazado* refletia a precariedade tecnológica de Belo Horizonte³². A técnica industrial daria uma contribuição secundária ao seu trabalho nesse período, levando-o às práticas artesanais e semi-industriais, que só dependiam dele e que se ajustavam à “idealização” das formas. Compreende-se que Weissmann tenha valorizado a intuição, que requer o contato direto com os objetos, desautorizando as teorizações: “elaborar teorias, explicar o trabalho, me parece uma coisa desnecessária, porque o artista procura se comunicar com o público e se ele não consegue se comunicar através do seu trabalho, não adianta explicar”³³.

A base da escultura

Depois da Bienal de 1951, Weissmann continuou investigando a natureza do cubo. O artista começou uma nova série com Construção (1951), logo criando outros trabalhos: *Cubo em Cantoneiras*, *Cubo Mutável*, *Cubo Aberto* e *Cubo Virtual* (feitos entre 1951 e 1952). Eles são compostos de módulos quadrados, de configurações em formatos de L (que conectam duas placas quadradas através de um ângulo de 90 graus) e de U (que conectam três placas quadradas através de uma sequência de dois ângulos de 90 graus), e de prismas retangulares de seções quadradas, que constroem e desconstroem o cubo diversas vezes. Nessas obras, os componentes esculturais são separáveis, permitindo novos arranjos formais – em uma exposição, Weissmann chegou a colocar um cartaz, convidando os observadores para participar: “É favor mexer nos objetos”³⁴. Esse convite evidencia sua tentativa de se afastar da ortodoxia concreta, não obstante sua preocupação em realizar composições meticulosas.

Coluna Concreta, *Coluna Concreta Vazada* e *Coluna Linear* refletem seu zelo compositivo, sendo inspiradas na *Coluna Sem Fim* (1918), de Brancusi³⁵. Em *Coluna Concreta* (1952), o artista também analisou o cubo, produzindo uma obra leve e insubstancial: ela possui quinze níveis e é composta por trinta e dois módulos

perspective aspect”.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1962, p. 264.

31. PEDROSA, Mário. Franz Weissmann, prêmio de escultura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 dez. 1957. Os próximos termos entre aspas são do próprio Pedrosa. Apesar de Weissmann já viver no Rio de Janeiro em 1957, essa análise é válida para o começo da década, quando ele ainda morava em Belo Horizonte.

32. Weissmann reinscreveu *Cubo Vazado* na II Bienal de São Paulo, em 1953, realizando-o em cobre e com o acabamento impecável: dessa vez, a escultura foi aceita.

33. WEISSMANN, Franz. *Op. cit.*, 2002, p. 37.

34. Ver MORAES, Angélica. Cronologia. In: WEISSMANN, Franz. *Franz Weissmann: 1911-2005* (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2017, p. 31. A autora não identificou a exposição onde Weissmann colocou o cartaz.

35. Sobre a Coluna Sem Fim, ver NAUMAN, Francis. From origin to influence and beyond: Brancusi's *Column Without End*. *Arts Magazine*. Nova Iorque, vol. 58, no. 9, 1985, pp. 112-118.



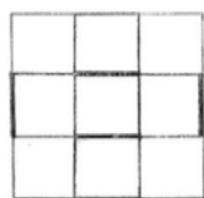
[Esquerda]

Figura 3: Franz Weissmann com escultura *Coluna Concreta* (1952), aço, 48 x 240 x 48 cm.

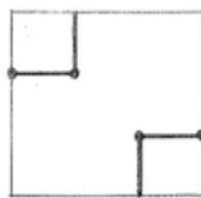
[Direita]

Figura 4: Planta-baixa das quatro seções que compõem o primeiro supermódulo de *Coluna Concreta*: a linha continua grossa representa as projeções dos módulos verticais; a linha continua fina representa tanto as projeções da malha quadrada como as projeções dos módulos horizontais da base; e, finalmente, os pontos cheios significam os lugares que recebem os apoios das seções inferiores.

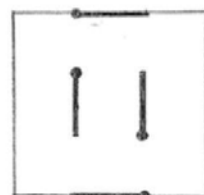
quadrados e dezoito configurações em forma de L [Fig.3]. Um arranjo exclusivo estabelece a primeira seção da escultura; enquanto dois módulos quadrados ocupam os limites extremos da faixa mediana da malha, outros dois estão posicionadas na parte interna, sendo que todos compõem as quatro configurações da base. A segunda seção da escultura apresenta duas configurações em L, que ocupam os quadrantes diagonais da malha: cada uma delas está conectada a dois módulos da base. A terceira apresenta um retângulo descontínuo que ocupa a região mediana, sendo idêntica ao do primeiro nível, embora em disposição ortogonal. As duas configurações em L da quarta e última seção repetem o segundo nível, mesmo seguindo a outra diagonal. Weissmann repetiu essa sequência de quatro seções, que compõem um supermodelo, até alcançar dois metros e quarenta centímetros de altura [Fig. 4].



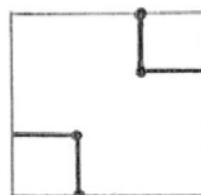
1ª seção (base)



2ª seção



3ª seção



4ª seção

Na composição de *Coluna Concreta*, portanto, há uma discrepância entre o primeiro nível e os outros que se seguem acima, visto que Weissmann fortaleceu e diferenciou a base. Na realidade, constatamos que os módulos verticais inferiores da escultura fazem parte das quatro configurações em L que compõem o primeiro nível. Desenhemos uma perspectiva da primeira seção, mostrando que essas quatro configurações são interconectadas através dos vértices dos módulos horizontais, formando um quadrado vazado central;

outrossim, suas dimensões verticais estabelecem um retângulo descontínuo, começando a elevação da coluna [Fig.5]. Mesmo que o artista tenha engenhosamente acomodado a base ao ritmo da escultura, ela se mostra altamente problemática, porque separa a função estrutural dos efeitos visuais, rejeitando a hipótese concreta que defende o uso de elementos puros.

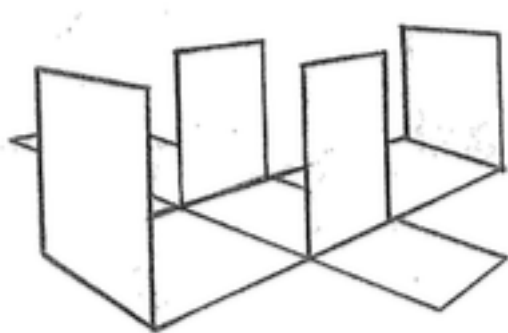


Figura 5: Perspectiva da primeira seção (base) da *Coluna Concreta*.

Além da exclusividade da base, a composição de *Coluna Concreta* apresenta outra particularidade. Na verdade, Weissmann repetiu o supermódulo (composto das quatro seções descritas acima) três vezes, adicionando três-quartos do quarto na parte superior da escultura. Mesmo que os componentes sejam previsíveis, tendo sido planejados de antemão, tal como requeria o Concretismo, o fato que ele tenha deixado o último supermódulo perto da totalização é intrigante. Não há nenhuma razão explícita para essa inconsistência, que resulta da sua interferência subjetiva na composição. Entretanto, há uma explicação possível. Em uma fotografia de época, o artista aparece com o braço estendido em direção à *Coluna Concreta*, com sua mão direita tocando uma seção posicionada à altura dos olhos; tal imagem sugere que a escala do trabalho – não apenas a dimensão – definiu o corte. Enquanto essa noção ressalta a recepção, sublinhando a relação do corpo com o trabalho, a dimensão é objetiva³⁶.

Fotografias de artistas com suas obras são lugares-comuns na modernidade, servindo para definir suas identidades poéticas. Nas imagens de Weissmann, seu envolvimento físico e até mesmo corporal com as esculturas (que amiúde aparecem sendo manipuladas) é

36. Sobre a noção de escala, ver MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily: the Writings of Robert Morris*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1995, p. 13 et seq.

37. Nessa fotografia, é possível que Weissmann esteja simplesmente segurando a *Coluna Concreta* em função da fragilidade da estrutura. Seja como for, o envolvimento físico do artista com suas obras torna-se evidente nessa mesma circunstância: caso contrário, ele não permitiria apresentar a escultura tendo seu próprio corpo como suporte.

38. WEISSMANN, Franz. Op. cit., 2002, p.43. Para o artista: “Depois, se o estudo merece ser ampliado, procuro a metalúrgica para executar as peças grandes, aquelas que precisam de máquinas poderosas para cortar e dobrar. Gosto de acompanhar o processo porque se não a coisa não sai certo, se não eles não obedecem rigorosamente ao meu estudo e fazem uma coisa mais ou menos”. Essa declaração ocorreu décadas depois do Concretismo, revelando que a indústria brasileira sempre foi objeto de desconfiança.

39. Como vimos, Pedrosa afirmou que Weissmann seria um mecânico, ferreiro e artesão frustrado, o que nos pareceu exagerado. Esse julgamento negativo decorreu da dificuldade em caracterizar seu método como concreto (que seria industrial), mesmo que tenha reconhecido que o artista conseguia concentrar-se “para conceber, sim, mas não tanto para realizar. Seus

frequente³⁷. Portanto, a escala – que ajusta o espaço abstrato da concepção tanto ao corpo quanto às condições expositivas – requisita que nuancemos a análise anterior de Pedrosa, que o representou mais como idealizador do que realizador. Ao contrário, o artista afirmou: “eu procuro trabalhar com o próprio material. Trabalho com cartolina, com chapa fina, materiais que posso cortar e dobrar com as mãos e não precisam de máquina”³⁸. Trata-se de outra declaração esclarecedora, na qual ele afirma a preferência pelo trabalho feito “com as mãos” àquele totalmente realizado pela indústria³⁹. Como na *Coluna Concreta*, suas esculturas cobriram a distância entre a concepção e o manuseio direto dos materiais, revelando que seu corpo tornou-se um elemento poético decisivo.

Enfim, a percepção da *Coluna Concreta* favorece duas leituras, que contrastam as perspectivas frontais e as diagonais. Depois de algum tempo, o observador consegue distinguir a sequência de componentes quando ocupa a primeira posição, equivocando-se com a experiência da segunda. De fato, a malha modular facilita o entendimento, mas essa ortogonalidade cria dificuldades quando a escultura é observada inclinadamente, mesmo que apresente sequências geometrizadas. A razão dessa diferença é que o espaço estacionado entre as faces quadradas ganha definição na percepção frontal, mostrando-se imprevisível em outras circunstâncias: na primeira alternativa, esse elemento perde conectividade, tornando-se quase material, o que cria um padrão em xadrez que se generaliza pelo trabalho. Weissmann notou essas diferenças e desenvolveu novas colunas para unificar os efeitos visuais.

Coluna Concreta Vazada (1952) e *Coluna Linear* (1954) renovaram o tema da escultura vertical. Apesar da base robusta, Weissmann reduziu o número de componentes do primeiro trabalho, guiando a percepção por meio de um movimento ascensional que percorre todas as seções até ultrapassar o módulo superior. Assim, a escultura “apontou” a galeria, demarcando o raio de ação da atividade humana – e o artista aludiu ao caráter convencional da mostra [Fig.6]. Já *Coluna Linear* emprega a maleabilidade do metal para unir forma e espaço. Com um desenho cursivo, o artista criou uma linha fluida, caprichosa, que delineia sequências de quadrados e retângulos abertos até superar o emaranhado central. Esse trabalho é um protótipo de escultura pública, pois o gesto do artista

unificou três supermódulos e meio em um movimento que começa no “chão”⁴⁰, mas termina no espaço celestial [Fig.7].



Depois da série de colunas, Weissmann esforçar-se-ia para não empregar a base da escultura, que será analisada em detalhe agora. Fazendo referência aos trabalhos dos anos 1950, ele afirmou: “sempre procurei fazer um trabalho evitando a base. Não gosto de base, que considero um elemento estranho, sem participação na obra. Mas, infelizmente, existem trabalhos que precisam de base”⁴¹. Trata-se de uma afirmação que ele repetiu em diferentes oportunidades ao longo da vida. Em 1957, tomando como modelo os *Móviles* e *Estábiles*, de Alexander Calder, Weissmann declarou em entrevista que a escultura “devia nascer do céu, mas como não pode, deve nascer do chão, como uma árvore, deve vir de dentro do chão”⁴². Algum tempo depois, ele retomou o assunto: “as formas da escultura devem estar de tal modo interligadas, num todo orgânico,

Entre o céu e a terra: as

esculturas (neo)concretas de

Franz Weissmann dos anos 1950

projetos, seus esboços, suas construções em primeira mão (quando dependem do seu fazer) são geralmente felizes”. Assim, o problema de Weissmann estaria na “transposição” dos esboços para os materiais industriais. PEDROSA, Mário. Franz Weissmann, prêmio de escultura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 dez. 1957.

Figura 6: Vista geral de sala da “IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo” em 1957; ao centro, Franz Weissmann, *Coluna Concreta Vazada* (1952), aço, 40 x 240 x 40 cm.

40. *Coluna Linear* não tem base, sendo diretamente presa a uma plataforma: a primeira solução faz uma preparação para receber a escultura, que é entendida como um objeto autônomo; a segunda funciona como um substituto do “chão”, apresentando o trabalho como um modelo ou protótipo de escultura pública.

41. WEISSMANN, Franz. Op. cit., 2002, p. 30.

42. WEISSMANN, Franz. A escultura devia nascer do céu (entrevista com Gullar). *SDJB*. Rio de Janeiro, 28 jul. 1957. Nessa parte da entrevista, Gullar e Weissmann conversam sobre a base nos trabalhos de

Constantin Brancusi, Georges Vantongerloo e Alexander Calder. Mais especificamente, os *Móviles e Estáveis* do último escultor eram muito apreciados por Weissmann, uma vez que os primeiros suspendiam o objeto em pleno ar, enquanto os últimos – de acordo com Gullar – não apresentavam base.

Figura 7: Vista geral de sala “IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo,” em 1957; em destaque: Franz Weissmann, *Coluna Linear* (1954), aço, 25 x 102 X 25 cm.

43. WEISSMANN, Franz. Franz Weissmann (entrevista com Gullar). *SDJB*. Rio de Janeiro, 21 mar. 1959.



de modo que independa de uma base”⁴³. Embora o artista tenha feito essas declarações em momentos distintos, elas formam um sistema conceitual que deve ser contextualizado e analisado.

Há quatro pontos que precisam ser analisados nessas declarações: o primeiro sublinha que a base é um “elemento estranho” à escultura, que deveria ser eliminado, sendo um mal necessário em muitos casos, tal como na *Coluna Concreta*; o segundo recusa o método construtivo tradicional, para enfatizar a leveza ideal de uma estrutura que “devia nascer do céu”; o terceiro revela o desejo, aparentemente contraditório, de estabelecer uma relação entre a escultura e o solo, “como uma árvore”, caso as condições anteriores não sejam realizáveis; o último ponto, enfim,

Entre o céu e a terra: as

esculturas (neo)concretas de

Franz Weissmann dos anos 1950

afirma que as formas devem estar interligadas “num todo orgânico” o que dispensaria quaisquer suportes, sugerindo que quanto mais aérea for a escultura, mais ela deve apresentar essa característica⁴⁴. Percebemos que o artista refletiu bastante sobre essas alternativas durante a década de 1950: com efeito, estando impossibilitado de criar uma escultura celestial e orgânica, ele desejou encravá-la no solo, tal como uma árvore, evitando a base.

Nessas declarações, há um conteúdo simbólico, posto que a escultura de Weissmann desenvolveu-se entre o céu e a terra, parâmetros esses que definem a metafísica religiosa do Ocidente. Outrossim, o conteúdo poético do seu discurso sugere que esses parâmetros, respectivamente, representem a idealidade do projeto construtivista e a sociedade brasileira, com suas desigualdades regionais e tecnológicas, que o artista já tivera a oportunidade de conhecer. Assim, sua missão foi adaptar esse projeto à realidade do país – tratava-se de tarefa difícil, que lhe exigiu muita reflexão e tenacidade, mas cuja realização dar-se-ia através das obras construídas. Destarte, compreendemos sua preocupação com a conexão do trabalho ao solo, que é o *locus* que une esses limites: “concebo minhas esculturas em proporções monumentais, nascendo do chão, para serem colocadas num logradouro, ao ar livre”⁴⁵. Essa declaração revela que a construção de esculturas no espaço público tornou-se o principal objetivo da sua poética.

Weissmann foi o primeiro artista concreto a construir uma escultura pública no Brasil, instalando *Monumento à Liberdade de Expressão do Pensamento* (1954) na Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro, obra que foi infelizmente destruída pela administração da cidade anos depois⁴⁶. Ademais, o artista desenvolveu outros projetos de esculturas públicas nesse período que não foram realizados. O artista só implementaria esse programa duas décadas depois, indicando que a população e as autoridades brasileiras ainda tinham uma compreensão limitada da arte moderna. Percebendo as dificuldades de construção de obras públicas, Weissmann paulatinamente recentrou sua poética na composição do trabalho independente, autônomo, redimensionamento suas expectativas. Ele então procurou eliminar a base, com o intuito de dotar sua escultura de um caráter relativamente orgânico, de modo a pousá-la em um museu ou galeria, o que significou a aceitação crítica do

44. O objetivo de eliminação da base guiou o trabalho do escultor: “Eu queria eliminar o pedestal. Queria que minhas esculturas nascessem do chão. Acho que a escultura deve brotar do fundo da terra e crescer pelo espaço afora, como uma árvore”. Mais adiante, ele retomou o raciocínio: “Sempre imaginei fazer uma escultura que se movimentasse, que surgisse do ar, que fosse leve e dinâmica”. WEISSMANN, Franz. Entrevista com Frederico Morais. *O Diário*. Belo Horizonte, 26 jul. 1958.

45. WEISSMANN, Franz. A escultura devia nascer do céu (entrevista com Gullar). *SDJB*. Rio de Janeiro, 28 jul. 1957.

46. Sobre essa escultura, ver MAURÍCIO, Jayme. *Monumento à Liberdade de Expressão*. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 out. 1954.

nosso estágio de desenvolvimento cultural. Tratava-se da viabilização artística do seu projeto – entre o ideal e o desejado, Weissmann sabiamente escolheu o possível⁴⁷.

Espaço e tempo

47. Para o crítico Ronaldo Brito: “Num plano mais abstrato de reflexão, talvez não seja temerário afirmar que, para Weissmann, o real consiste no jogo muitas vezes inopinado e inesperado dos possíveis”. BRITO, Ronaldo. Monumentos provisórios. **O Globo**, 29 set. 1987.

48. *Escultura Linear* (1954) é provavelmente a primeira escultura da série. Weissmann então empregou um fio de aço para descrever um cubo virtual aberto, enquanto inscrevia outro menor no interior. O artista finalmente inclinou a peça em um ângulo de 45 graus, apoiando-a em um plano horizontal. Assim, as formas geométricas explicitam o objeto e a sua representação, dando uma dimensão estética ao trabalho.

49. Sobre esse incidente, ver FRANCO, José. A arte não paga aluguel. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, no. 14, 1957, p. 50-53.

50. WEISSMANN, Franz. Franz Weissmann (entrevista com Ferreira Gullar). Esse pronunciamento foi realizado durante o lançamento do Neoconcretismo no MAM-RJ, quando o artista expôs várias esculturas trabalhadas em arames.

Weissmann começou a experimentar com fios de metal no final da década de 1940, estabelecendo uma prática que durou toda a carreira. Quando ainda modelava esculturas em argila, percebeu que as estruturas metálicas dos moldes às vezes geravam expressões independentes, descoberta essa que serviu de base às *Figuras Lineares* e às *Esculturas Lineares*. Na primeira série, ainda podemos reconhecer as imagens; entretanto, as últimas esculturas já são abstratas⁴⁸. O artista fez centenas de pequenas esculturas e de esboços simplesmente torcendo fios, muito embora a maioria dessa produção tenha se perdido. Em um incidente de 1957, por exemplo, a polícia de Belo Horizonte invadiu seu estúdio, que era localizado em um prédio público, destruindo centenas de trabalhos – ela queria despejá-lo para adaptar o prédio à função de cadeia municipal⁴⁹.

Weissmann aproveitou a dificuldade de construir esculturas públicas para experimentar com mais liberdade. Assim, a maleabilidade do metal serviu para delinear quadrados, retângulos, cubos e paralelepípedos vazios, que reorganizaram o espaço. O esboço que revelava alguma ideia valiosa servia para desenvolver sequências de obras; em certos momentos, ele juntou os fios de metal uns aos outros em *loops*, expressando uma tensão entre a exploração livre do espaço e a autorreferencialidade. Apesar da abordagem experimental, o artista mostrou-se preocupado com a recepção das obras, que não apresentam “nem sensualidade, nem explosão”. E continua, demonstrando uma preocupação claramente modernista, que modera as conotações vanguardistas da série:

Minha escultura não explode. Procura organizar-se com precisão no espaço. Repare que todos os meus trabalhos são fechados em si mesmos, a forma nunca se rompe, há sempre uma tendência para encerrar, conter o espaço⁵⁰.

Três Cubos Virtuais e *Três Cubos em Ordem Crescente* (ambas de 1954) são exemplos de esculturas autorreferentes. Weissmann pousou os vértices dos cubos virtuais sobre planos horizontais, fazendo com que suas arestas externas zigzagueassem de forma ascendente para estabelecer as dimensões das figuras geométricas. A partir desses pontos superiores, o artista gerou sistemas relativamente fechados, tratando-se de uma decisão que representou o momento estético dos trabalhos. Mas há diferenças significativas entre ambos trabalhos: enquanto o primeiro repete as arestas do cubo três vezes, entrecruzando as conexões internas para reiterar o sentido de unidade, o segundo enforma cubos diferentes, produzindo resultados complexos e dinâmicos [Fig. 8]. Desse modo, ele cumpriu as promessas contidas nos títulos das esculturas, paradoxalmente recusando a geometria euclidiana através da interação com o espaço real⁵¹.

51. A geometria euclidiana baseia-se na noção de espaço homogêneo e isotrópico, que não apresenta modificações qualitativas, possibilitando relações formais perfeitamente simétricas.

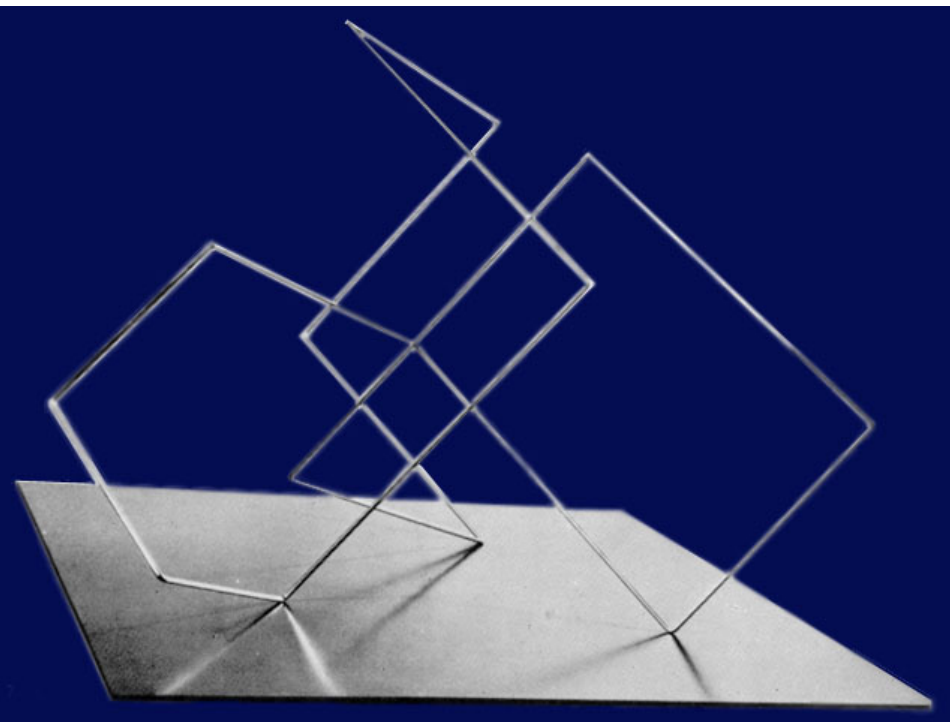


Figura 8: Franz Weissmann, *Três Cubos em Ordem Crescente* (1954), aço, 64 x 52 x 60 cm.

Com as *Esculturas Lineares*, Weissmann deu forma ao espaço real, transformando as qualidades abstratas de *Cubo Vazado* em elementos singulares. Essa investigação gerou consequências notáveis na sua poética. Primeiramente, em termos técnicos, os

52. “Apenas pousadas, quase sempre em três pontos de apoio, essas esculturas estão mais no ar do que no solo. Diante dela sentimos nos elevar um pouco, como se perdêssemos um pouco do nosso peso. De fato, o chão se resume praticamente a um plano geométrico e a superfície do andar, ambos coincidentes, horizontais e estabelecendo um horizonte plenamente livre. Essa asserção integral da superfície determina a perfeita homogeneidade e franqueza espacial do ambiente”. FILHO, Paulo Venâncio. Apresentação. In: WEISSMANN, Franz. *Weissmann* [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2001, n.p.

53. GULLAR, Ferreira. Op. cit., 2015, p. 306. As *Esculturas Lineares* de Weissmann também dispensaram a última característica do método construtivo tradicional, que determinava que os objetos construídos submetessem as dimensões horizontais às verticais.

54. SALZSTEIN, Sônia. *Franz Weissmann*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 21.

trabalhos descartaram as características construtivas tradicionais, esparramando-se livremente pelos salões (planos horizontais) de museus, galerias e feiras de arte⁵². Gullar então percebeu essa revolução com a clareza que lhe era habitual: “nada verá quem busque as qualidades tradicionais de volume, de massa, de peso, de matéria. Sua escultura é um ser do espaço e de espaço, e é das tensões e das virtualidades do espaço que ela se constrói”⁵³. Portanto, Weissmann empregou as potencialidades formais, materiais e expressivas – ou seja, “orgânicas” – dos arames, desenvolvendo livremente suas esculturas no espaço aberto.

Em segundo lugar, o espaço de Weissmann tornou-se singular, caracterizando-se como ímpar, especial, distinto, raro, exclusivo, peculiar e insubstituível – em uma palavra, “real”. A crítica Sônia Salzstein escreveu, em seu livro sobre o artista:

[...] aquilo que se estendia para além do lugar da escultura – o vazio, o volume ‘externo’ – envolvia uma espessura cultural, uma ordem com a qual cabia dialogar e interagir – e esta dizia respeito ao espaço da cidade, a um tipo de permeada pelas vida novas formas tecnologicamente produzidas⁵⁴.

Destarte, o espaço das obras “dialogou e interagiu” com o desenvolvimento urbano do país. As *Esculturas Lineares* do artista visaram essa “espessura cultural,” manifestando as linhas de forças que, ao mesmo tempo que atravessavam sua subjetividade, definiam a realidade. Essas linhas expressavam fatores positivos, tais como o otimismo com a construção de Brasília, e outros nem tanto, como o atraso tecnológico de algumas regiões. Ao incorporar essas desigualdades à sua poética, o artista produziu uma síntese, insinuando uma modernização dinâmica, envolvente e prospectiva, mas cuja fragilidade alertava-nos para possíveis reveses.

Com as *Esculturas Lineares*, Weissmann tornou-se consciente de que o destino final de suas esculturas era o real, mesmo que o trabalho fosse instalado em um museu ou galeria – essa consciência caracterizaria sua produção neoconcreta. Anos depois, ele reavaliou sua participação nos movimentos construtivistas do país:

Esses movimentos nasceram de Max Bill, quando ele esteve aqui na 1ª Bienal de São Paulo. Depois os paulistas adotaram o chamado movimento

concreto, que foi um movimento construtivo geométrico. Mas os cariocas, que são mais abertos, transformaram o concreto em neoconcreto. Em síntese, o trabalho concreto do paulista é mais fechado e o neoconcreto é do carioca mais aberto. É uma questão de ordem. No caso, o que é o Concretismo paulista e o Neoconcretismo carioca, é que, aqui no Rio, eles fazem as obras com muito mais liberdade, sem aquele rigor geométrico que existe em São Paulo, um rigor que sai do plano e volta ao plano⁵⁵.

Essa declaração casual teve o mérito de especificar algumas práticas e conceitos neoconcretos, diferenciando-os daqueles ligados ao Grupo Ruptura. O discurso de Weissmann baseou-se na oposição entre o “rigor geométrico” dos artistas paulistas, que determinou os significados dos trabalhos, e a maior liberdade formal dos cariocas.

Mais especificamente, Weissmann criticou o Concretismo paulista por construir os trabalhos baseados no “rigor que sai do plano e volta ao plano” – se considerarmos a ênfase que Cordeiro deu a esse elemento no artigo “Ruptura”, citado acima, podemos imaginar que essa observação seria capaz de dividir o movimento concreto. Na realidade, Luiz Sacilotto seguiu essa determinação na série *Concreção* (1954-2003): ele usou placas de metal quadradas ou retangulares como módulos, desenhando motivos geométricos sobre elas, de maneira a determinar o corte e a dobra dos padrões tridimensionais das esculturas. O reconhecimento das origens projetivas desses motivos tornou-se parte da recepção, que estabelece um tempo ótimo em função da base geométrica. Com efeito, o plano foi elevado à condição privilegiada de começo e fim da poética concreta, ancorando a percepção entre dois momentos ideais⁵⁶. Para Weissmann, não obstante, os artistas neoconcretos fizeram seus trabalhos com mais liberdade.

Depois de mais de dez anos morando em Belo Horizonte, Weissmann mudou-se para o Rio de Janeiro, fixando residência em Ipanema, em 1956. Ele então frequentou o grupo de artistas e críticos (ao qual pertenciam, entre outros, Gullar, Lygia Clark, Lygia Pape e Mário Pedrosa) que organizaria o movimento neoconcreto em um futuro próximo. O escultor montou seu estúdio na fábrica de carrocerias Ciferal, que foi fundada pelo seu irmão, doravante contando com apoio tecnológico para fazer peças de maior envergadura. Seu retorno à cidade foi-lhe favorável, e sua carreira

55. WEISSMANN, Franz. Op. cit., 2002, p. 27 e 30. O artista empregou o termo “trabalho fechado” em um sentido diferente de quando se referiu à própria obra, cujos trabalhos são “fechados em si mesmos,” referindo-se à noção de autonomia. No primeiro caso, ele fazia menção à poética concreta, que propõe que “a obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes da execução”.

56. De fato, *Concreção*, 5942 “displays a craftsmanship in which the artist is bent on creating and re-creating a permanent figure [o quadrado], on revealing the complexity of what is quite simple. This is why his work never ceases to refer to the original form, which maintains the possibility of comparison”. BELLUZZO, Ana Maria. The Rupture Group and Concrete Art. In: *Inverted Utopias: Avant-Garde in Latin America*. OLEA, Héctor. New Haven: Yale University Press, 2004, p. 209.

tornou-se extremamente bem-sucedida. Os trabalhos desse período sedimentaram sua oposição ao Concretismo, abrindo espaço para um movimento de dissensão. Em geral, Weissmann empregou placas de metal para construir módulos geométricos, desenvolvendo procedimentos similares aos de Sacilotto. Entretanto, suas propostas divergiram porque aquele transformou os elementos plásticos mobilizados, com o objetivo de determinar uma recepção mais complexa do objeto.

Weissmann empregou como módulo escultórico uma placa de metal quadrada com um círculo vazado ao centro, formando um anel quadrado. Sônia Salzstein visitou a fábrica Ciferal, inferindo que o artista teria adotado esse módulo quando frequentava o lugar, pois constatou que as chapas vazadas resultaram dos rejeitos da fabricação dos respiradouros das carrocerias dos ônibus⁵⁷. Vale ressaltar que a ideia de juntar o quadrado e a circunferência é representativa da sua escultura, visto que a oposição entre linhas retas e curvas foi importante para sua prática desde o começo da carreira. Com certeza, Weissmann estava consciente a respeito das divergências intrínsecas dessas figuras geométricas, que opõem a organização cardeal do quadrado à regularidade generalizada da circunferência: enquanto a primeira figura tem somente quatro pontos principais, a segunda tem uma infinidade desses elementos.

Ele utilizou com frequência o anel quadrado no final dos anos 1950: *Módulo Neoconcreto* (1957) é exemplar, sendo definido por duas linhas que infletem o módulo de maneira simétrica e invertida em relação ao seu centro. A escolha dessas linhas é idiossincrática, manifestando a interferência subjetiva do artista na composição. Assim, a escultura ganhou uma expressão espacial quando ele cortou o módulo na parte inferior, ao mesmo tempo que o dobrou a 90 graus na parte superior [Fig. 9]. Através desses procedimentos, Weissmann estabeleceu algumas contradições relativas às figuras geométricas do trabalho: na realidade, o quadrado do módulo foi desconstruído através da desarticulação dos seus pontos cardiais, porque a experiência prévia da forma cedeu lugar ao ato de reconstituição; por sua vez, a circunferência foi atualizada duas vezes através da generalidade dos arcos; enfim, esses mesmos arcos permitiriam a inscrição de uma esfera, cujas dimensões extrapolariam os limites da escultura [Fig. 10]⁵⁸.

57. Para uma discussão bastante pertinente sobre o significado do anel quadrado para o artista, ver SALZSTEIN, Sônia. **Franz Weissmann**. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 34, 90 et seq.

58. O Matemático Ronaldo Rodrigues da Silva, professor da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), demonstrou que os dois arcos da escultura *Módulo Neoconcreto* podem ser considerados como seções de uma – e somente uma – esfera, e que “o raio da esfera a ser obtida é maior que o raio da circunferência do módulo original” (anel quadrado). Agradeço ao referido professor por ajudar-me a entender as figuras geométricas dessa escultura, assim como de *Espaço Circular em Cubo Virtual* (entrevista realizada em 19 de março de 2018).

Entre o céu e a terra: as
esculturas (neo)concretas de
Franz Weissmann dos anos 1950

Tais contradições definem os significados da escultura. De fato, a percepção é protelada, quase parada devido aos diversos requerimentos de *Módulo Neoconcreto*. Nos trabalhos de Sacilotto, o tempo é determinado pelo retorno imediato da visão ao plano de projeção, depois que a imaginação é estimulada a reencontrar a origem dos elementos. Em contraposição, Weissmann criou circunstâncias perceptivas que postergam indefinidamente esse reencontro: na recepção, “o contraponto entre o oblíquo e o ortogonal é importante, pois o círculo engendra um campo de tangentes continuamente em desvio dos ângulos retos do quadrado”⁵⁹. Para compensar os “desvios” dessa escultura, o observador vê-se obrigado a sintetizar o passado do quadrado, a atualidade das duas circunferências e a possibilidade de inscrição da esfera, gerando uma experiência de “duração,” que desconstrói o tempo matemático do Concretismo – e que institui um porvir que apenas começou. Usando as palavras do artista, portanto, podemos afirmar que a percepção também “sai do plano”, mas a diferença é que ela dificilmente retorna, pois “dissolve a idealidade do plano”⁶⁰.

Como o título sugere, Weissmann usou *Modelo Neoconcreto* como base para outras esculturas. *Espaço Circular em Cubo Virtual* (1957) – que foi aumentada e instalada nos jardins do MAM-RJ, em 1978 – apresenta a mesma configuração, que foi duplicada: ele então conjugou os segmentos seccionados da primeira aos complementos da segunda, fechando a seção em um *loop*. Essas configurações apresentam identidades equívocas, visto que não indicam onde começam nem terminam – tratando-se da recusa implícita dos elementos puros do Concretismo. Ademais, o artista definiu outra característica das suas esculturas. Seguindo as *Esculturas Lineares*, ele desdobrou esse trabalho lateralmente, apenas para reafirmar sua autonomia no mesmo movimento [Fig. 11]. Em geral, sua poética baseou-se nas seguintes expectativas: “eu uso o material para delimitar o espaço. Ainda mais, quero abranger o máximo de espaço com o mínimo de material”⁶¹. Nesse sentido, a tensão entre a dispersão reducionista e a contenção de componentes define sua escultura da época.

Weissmann também empregou o anel quadrado em *Três Pontos*, *Ponte* e *Coluna Neoconcreta nº1*, que foram exibidas no “VII Salão Nacional de Arte Moderna” e no lançamento do Neoconcretismo –

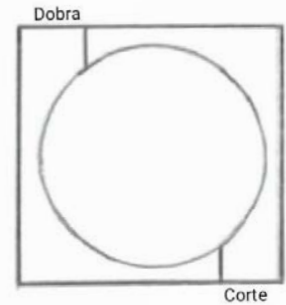


Figura 9: Diagrama do anel quadrado de *Módulo Neoconcreto*, mostrando os lugares que Weissmann dobrou e cortou o module para criar a escultura.

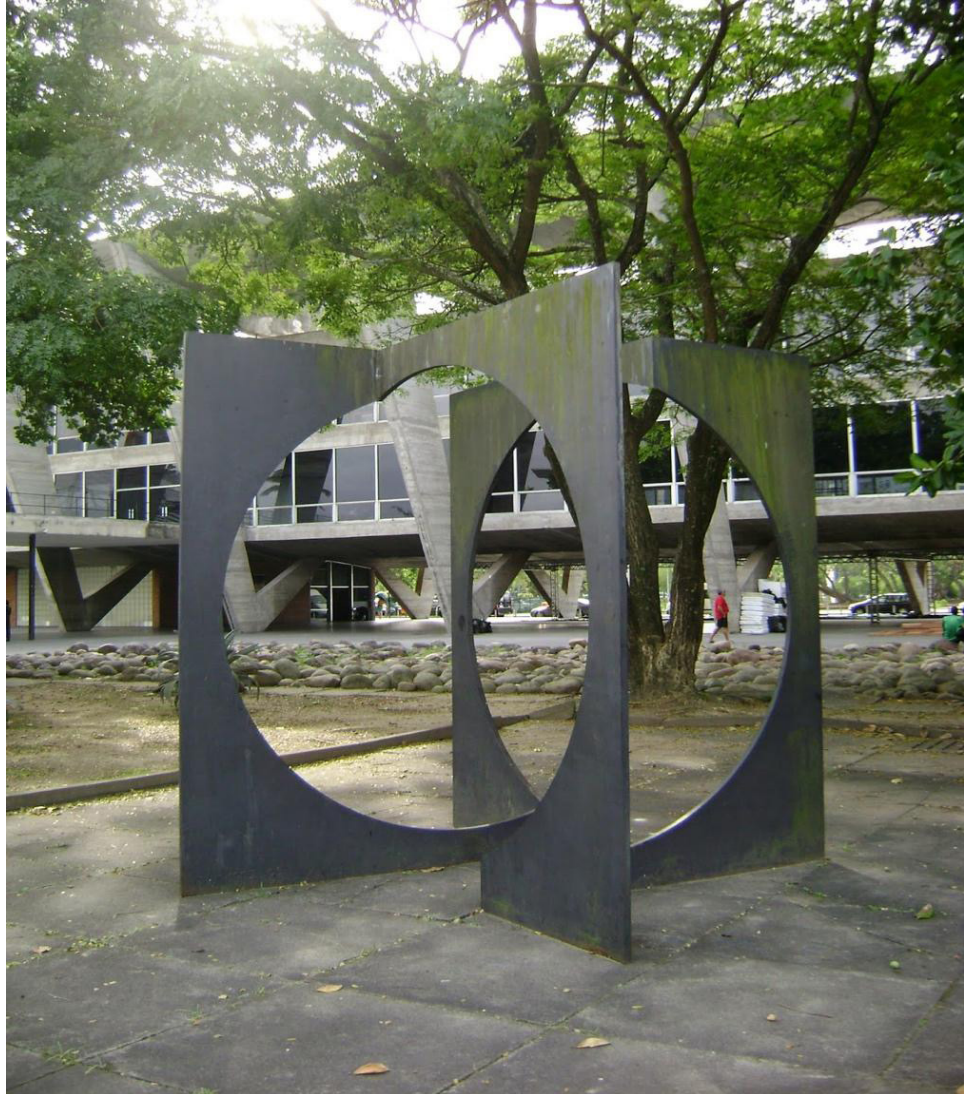


Figura 10: Franz Weissmann, *Módulo Neoconcreto*, 1957, aço, 24 x 36 x 24 cm.

59. TASSINARI, Alberto. A Construção do Espaço. In: WEISSMANN, Franz. Op. cit., 1998, p. 38.

60. SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., p. 11. Para outro crítico: "o plano inicial é de fato geométrico, mas apenas porque a chapa industrial assim se apresenta. Porém, o esquema a que ela é sujeitada tem como base decisões empíricas, o sistema da tentativa e do erro, não de cálculos que antecedam sua manipulação efetiva." ROELS JR, Reynaldo. In: WEISSMANN, Franz. Op. cit., 1998, p. 22.

Figura 11: Franz Weissmann
Espaço Circular em Cubo Virtual (1957), aço, 300 x 300 x 300 cm. Fotografia da instalação da escultura nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1978.



61. WEISSMANN, Franz. Op. cit., 1957.

elas ficaram conhecidas, portanto, como esculturas neoconcretas. *Três Pontos* (1957) deu forma definitiva tanto à equivocidade dos elementos como à tensão entre dispersão e contenção. Dessa vez, o artista infletiu dois lados adjacentes do anel quadrado, criando uma configuração nova, com um segmento seccionado e outro protuberante, que foi flexionado a 90 graus [Fig. 12]. Depois, ele combinou três dessas configurações, de maneira que os segmentos estivessem sempre conectados aos seus complementos, em ambos os lados. A despeito da retórica racional (cartesiana), o observador mostra-se incerto quanto às identidades dos componentes. Outrossim, o artista inclinou a estrutura 45 graus, assentando suavemente os três vértices sobre o plano horizontal; agora, as linhas oblíquas disfarçam ainda mais as configurações, cujas identidades tornam-se irreconhecíveis [Fig. 13]. Em uma resenha do Salão Nacional,

Pedrosa descreveu a obra: trata-se de “um dinâmico jogo de três circunferências que se interpenetram e criam, a cada momento, e não somente a cada ângulo visual ou face, novas perspectivas, numa fascinante sugestão multidimensional”⁶².

Torna-se impossível compreender a composição de *Três Pontos* com uma visada. Na verdade, o observador enfoca segmentos que estão presentes em pontos específicos apenas para justificarem outros e assim sucessivamente. As configurações estão continuamente transferindo suas completudes aos próximos segmentos em linha, gerando incontáveis ambiguidades que não são resolvidas, pois são sempre deslocadas. Assim, a escultura produz recorrentes movimentos virtuais, posto que as ambiguidades e as disposições contrárias de conter e dispersar os componentes organizam-se como forças centrípetas e centrífugas. De fato, esse trabalho incita-nos “a imaginar as outras combinações que pareçam anunciar. Isto é, uma vez satisfeitos, logo divididos. Ao atingir uma certa completude somos de pronto convocados para o futuro, para o projeto da existência, este que não conhece termo final”⁶³. Como o espaço de *Três Pontos* é real, malgrado suas conotações, o artista faz-nos vislumbrar aquilo que constituirá o futuro da nossa existência – e das nossas cidades.

Na resenha, Pedrosa também declarou: “as qualidades plásticas e seu poder de invenção estão confirmados, como por assim dizer, acrescidos, integrados por uma realização, um acabamento, um afinamento com o material a que ainda não tinha chegado”. O crítico reavaliou seu julgamento a respeito do uso que o artista fazia dos materiais industriais, sugerindo que as novas condições de trabalho melhoraram a qualidade das suas obras. Na verdade, ocorreu uma afortunada convergência de fatores profissionais, artísticos,

Entre o céu e a terra: as
esculturas (neo)concretas de
Franz Weissmann dos anos 1950

62. PEDROSA, Mário. A escultura do Salão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 jul. 1958.

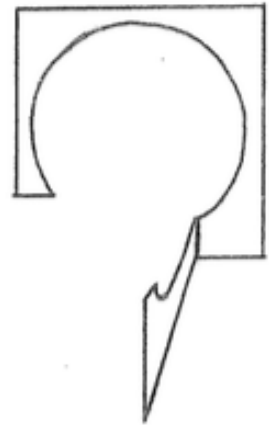


Figura 12: Diagrama de uma das três configurações de *Três Pontos*.



[Esquerda]

Figura 13: Franz Weissmann, *Três Pontos* (1957), aço, 71 X 95 X 82 cm.

63. BRITO, Ronaldo. Situações Transitivas. In: WEISSMANN, Franz. Op. cit., 1998, p. 139. Nesse artigo, a análise do crítico sobre a obra de Weissmann desenvolve-se em um plano geral, mas é particularmente válida para *Três Pontos*.

poéticos e políticos: Weissmann tinha condições ótimas de trabalho, desenvolvia uma proposta alternativa ao Concretismo, incorporava tecnologia industrial à sua produção e repercutia a revolução de Brasília – *Três Pontos* é o resultado dessa convergência. Por essas razões, a escultura realizou plenamente seu projeto construtivista: tratava-se de um sopro de esperança de emancipação, simbolizando a melhor oportunidade que tivemos para desenvolver nossas cidades.

Além da geometria



Figura 14: Franz Weissmann, *Ponte* (1957), aço, 67,6 x 47,3 x 47,3 cm.

As outras contribuições do artista ao VII Salão Nacional, contudo, não respaldaram seu projeto construtivista da mesma forma. O delicado equilíbrio da escultura anterior acabou, e o que era contenção transformou-se na complexidade de *Ponte* (1957) e *Coluna Neoconcreta nº 1*. No primeiro trabalho, os pontos de inflexão do anel quadrado não serviram para cortar e dobrar o metal como antes, mas demarcaram um segmento que foi extraído na sua totalidade. Weissmann abandonou o discurso linear de *Três Pontos*, conectando cada configuração com os corpos das outras duas. Esse gesto produziu uma seção distinta, com três configurações articuladas, o que permite a circunscrição de um cubo virtual. Ele considerou essa seção como um achado escultural em si mesmo, chegando a criar um trabalho independente: *Unidade Neoconcreta* (1958).

Em uma resenha do Salão Nacional, Gullar percebeu que os cubos circunscritos das seções de *Ponte* sugerem uma construção ortogonal, tal como a realizada com tijolos vazados [Fig. 14]. Para Gullar: eis “o espírito de *Ponte*, ampla e leve arquitetura de círculos (vazios) e quadrados, dispostos vertical e horizontalmente: a visão penetra toda a estrutura, que parece flutuar acima de sua base”⁶⁴. Weissmann aparentemente seguiu essa disposição arquitetônica, posicionando duas seções na parte inferior (S1 e S2), que se apoiam no plano horizontal, quatro no nível intermediário (S3 a S6) e duas na parte superior (S7 e S8), que seguem as projeções das duas primeiras. A despeito da aparência arquitetônica, o elemento

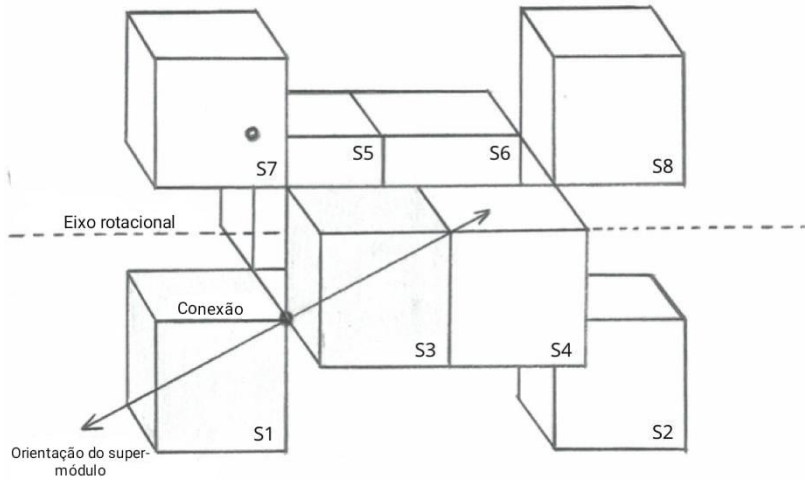
64. GULLAR, Ferreira. Op. cit., 2015, p. 306.

Figura 15: Elementos da estrutura e da composição

Entre o céu e a terra: as

esculturas (neo)concretas de

Franz Weissmann dos anos 1950



de Ponte: seções: S1 a S8; supermódulos: SM13, SM75, SM26, e SM84; orientação do SM13, que é representada por uma linha contínua cheia que se desenvolve através da conexão (ponto cheio) das seções S1 e S3; e, finalmente, a orientação do eixo de composição representado por uma linha pontilhada.

Analisemos, portanto, a estrutura de *Ponte*. Porque somente uma combinação de configurações cria a seção e o conector [Fig. 16], o supermódulo apresenta apenas uma expressão visual, embora possa mudar de orientação [Fig. 17]. Weissmann fez o máximo que pôde desse novo elemento, que se desenvolve diagonalmente. Na composição, ele realizou ajustes espaciais complexos. Por exemplo, a conexão das seções S1 e S3 forma uma nova unidade: o supermódulo SM13. Depois de rotacionar esse supermódulo 180 graus em torno do eixo horizontal da estrutura – o que translada S1 dois níveis acima, colocando essa seção de modo simétrico e invertido em relação à original, e desloca S3 lateralmente, também se situando em posição simétrica e invertida –, ele se torna SM75, cuja estrutura é homóloga à do primeiro. Ademais, a conexão foi transferida para o vértice diagonal do quadrado formado pelas arestas das seções envolvidas.

Em *Ponte*, Weissmann realizou o mesmo procedimento com o supermódulo SM26, cujo eixo é ortogonal ao do SM13. Com efeito, a seção S2 está em uma posição simétrica e invertida em relação a S1, sendo que cada uma conecta o canto superior direito do respectivo supermódulo. Com o movimento de rotação no sentido oposto ao

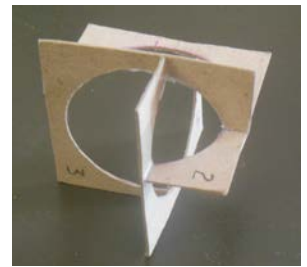


Figura 16: Maquete da seção de *Ponte*, mostrando o conector localizado no canto superior direito.

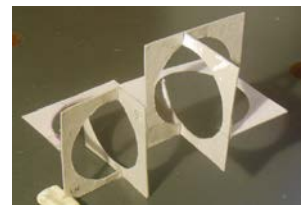


Figura 17: Maquete do supermódulo de *Ponte*, que é composta de duas seções que se conectam em diagonal.

anterior, o artista criou SM84. Não bastasse a complexidade dessa elaboração, o problema composicional ainda não havia terminado, pois era necessário unir ambos os lados da escultura, que estavam separados. Assim, ele empregou as complementaridades de S3 com S4 e de S5 com S6 para formar junções típicas de um quebra-cabeça no meio da escultura, estabelecendo um discurso fechado, autorreferente. Quando consideramos o efeito visual de *Ponte*, notamos que os procedimentos de duplicação (com transformações de simetria e inversão) engendraram três superfases (duplas), que projetam quadrados e círculos vazados no interior da escultura.

Na medida em que a disposição ortogonal é enganosa, o observador tem dificuldade de entender a escultura. A percepção defronta-se com uma massa compacta de informações (vinda da estrutura e do método de composição) que é imediatamente indestrinçável. Na verdade, *Ponte* baseia-se em um espaço não euclidiano, que é orientado através dos eixos diagonais dos quatro supermódulos, sempre apresentando muito mais que os olhos podem ver. Por conseguinte, a recepção requisita um tempo dilatado, que extrapola as possibilidades de observação da escultura nas exposições. Essas particularidades galvanizaram a reflexão de Weissmann, que provavelmente concluiu que seu raciocínio não foi imediatamente traduzido em termos visuais, e que o nível de complexidade era inacessível.

Weissmann refletiu intensamente sobre suas esculturas. Sônia Salzstein descreveu esse momento:

o fato de que suas esculturas haviam reduzido ao mínimo os pontos de apoio, e de que literalmente realizassem a proeza de constituir espaços cada vez mais complexos e substanciosos no ar era, enfim, significativo de que a obra operara uma revisão profunda no legado construtivo – sem que com isso tivesse perdido sua verve clássica e seu ânimo fundamentalmente otimista⁶⁵.

65. SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., 2001, p. 59.

Com efeito, a “revisão profunda no legado construtivo” feita por Weissmann apresentou os sinais de uma crise que o afastaria dessa corrente por anos. Afinal, *Ponte* é hermética quanto aos seus procedimentos, pois separa os meios esculturais dos resultados, não estabelecendo plena comunicação estética. Assim, somos lembrados

Entre o céu e a terra: as

esculturas (neo)concretas de

Franz Weissmann dos anos 1950

que a realidade do país ultrapassava Brasília e a Bienal de São Paulo⁶⁶, possibilitando ou mesmo requisitando a reavaliação dos trabalhos: essa crise resultou da sua intuição de que a sociedade brasileira (que era, em geral, atrasada tecnologicamente, tinha muitos bolsões de pobreza e era controlada por uma elite conservadora) recusaria ou não conseguiria implementar seu projeto emancipatório.

Com *Ponte*, o projeto de Weissmann voltou-se sobre si mesmo, sendo incapaz de abarcar todas as contradições da realidade brasileira. Mesmo que sua escultura mantivesse “seu ânimo fundamentalmente otimista”, ainda respaldando o construtivismo, alguns aspectos da sua poética mudaram, convocando o observador (essa mistura de participante da experiência e cidadão) a um engajamento mais intenso. O artista então trabalhou para melhorar a integração das suas esculturas, visando exteriorizar as formas compositivas. Usando o conhecimento acumulado, ele formulou um objetivo diferente do que a mera simplificação de *Ponte*, pois percebeu que, para a complexidade ser apreendida como tal – além de evitar a proliferação de informações reiterativas ou desnecessárias –, ela deveria estar ligada a um campo mais explicitamente racional. As novas colunas resultaram dessa reflexão.

As *Colunas Neoconcretas* (a maioria de 1957) coroaram o sucesso do artista nesse período e merecem um estudo à parte em função de sua riqueza formal. Os cinco trabalhos da série apresentam o anel quadrado em várias combinações. Como vimos, Weissmann formulou configurações que produziram divergências entre a circunferência e o quadrado em *Módulo Neoconcreto* e *Espaço Circular em Cubo Virtual*; essas esculturas superaram o Concretismo devido às interferências subjetivas e à noção de tempo. Nos novos trabalhos, ele escolheu pontos matematicamente justificáveis entre as formas geométricas, criando convergências para facilitar desdobramentos espaciais⁶⁷. Essa estratégia gerou sistemas sinérgicos que explicitaram a “interioridade” (ou a racionalidade) das obras, revelando sua preocupação em impedir que a complexidade dominasse completamente as esculturas.

As colunas apresentam desde seções simples até aquelas mais elaboradas. Weissmann foi novamente inspirado pela *Coluna Sem Fim*, de Brancusi, devido à verticalização e ao seu caráter modular. A escultura mais importante da série, *Coluna Neoconcreta n° 1*,

66. Mesmo premiando artistas construtivistas, como George Oteiza e o próprio Weissmann, a Bienal de São Paulo ajudou a introduzir o informalismo no Brasil, ao organizar uma exposição retrospectiva do pintor americano Jackson Pollock, em 1957. Tal corrente ainda era considerada uma das novidades artísticas da Europa e dos Estados Unidos, fazendo frente ao construtivismo, visto então como ultrapassado. Em 1959, a Bienal promoveria o informalismo quase que exclusivamente.

67. Em algumas *Colunas Neoconcretas*, Weissmann influiu o módulo de acordo com decisões subjetivas, sugerindo que sua investigação anterior não foi superada, mas redimensionada. Ele desenvolveu também novas configurações em outros trabalhos, que não serão analisadas neste artigo.

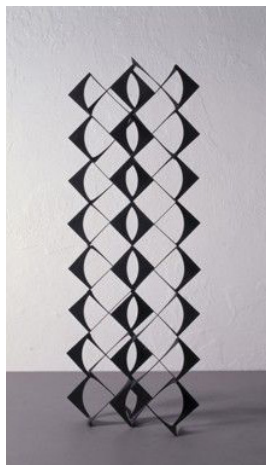


Figura 18: Franz Weissmann,
Torre (Neoconcreta) (1957),
aço, 47 x 114 x 29 cm.

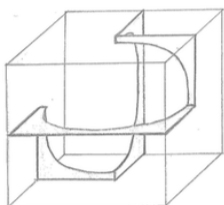


Figura 19: Diagrama da seção
de *Torre (Neoconcreta)*,
mostrando as duas
configurações dentro de um
cubo virtual circunscrito.

também denominada *Torre* (Neoconcreta), foi mostrada na “IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo”, em 1957, além das exposições mencionadas anteriormente – ela se tornaria outro ícone do Neoconcretismo. O artista articulou duas estruturas verticais de maneira a pousar suavemente o conjunto sobre o plano horizontal, evitando a base. De fato, ele interconectou essas estruturas a partir da metade das suas projeções horizontais, usando a diferença entre os lados para aumentar a coesão interna da peça, maximizando o suporte sobre o plano, além de dinamizar a composição em termos visuais [Fig. 18].

Nesse trabalho, o artista empregou seções com duas configurações: uma apresenta a metade, e a outra, um quarto do anel quadrado. Elas conectam alternadamente duas unidades da primeira configuração com duas da segunda: os elementos do primeiro par foram colocados em posições opostas e ortogonais, e os do segundo, em posições simétricas e invertidas, considerando-se o referencial do cubo circunscrito. Além disso, essas seções também inscrevem esferas virtuais, diferenciando-se das esculturas anteriores [Fig.19]. Seguindo o exemplo de *Três Pontos*, entretanto, Weissmann inclinou os componentes estruturais em 45 graus, articulando-os uns sobre os outros em diagonal. Como resultado dessa inclinação, ele disfarçou as figuras geométricas, que se intersectam quando realinhadas verticalmente – os observadores têm a impressão de que o artista sugeriu essas figuras apenas para desconstruí-las.

Em *Torre* (Neoconcreta), as estruturas verticais conectadas determinam as vistas frontais e laterais: enquanto as primeiras superfícies têm a largura de duas seções, as últimas, de uma e meia. Weissmann organizou a recepção em momentos diferentes. Em relação às superfícies frontais, o observador percebe uma malha visual cerrada que compreende séries de quadrados (e partes de quadrados) em diagonal; internamente, essa malha é avivada por arcos de circunferências que emergem em duas áreas: não somente eles realçam, por oposição, os limites laterais em zigzag da escultura, como também unificam as duas estruturas, projetando elipses na parte central. Assim, *Torre* “é uma obra prima, rica e contida, onde as combinações do espaço atingem a um nível de intensa fantasia: o visual ultrapassa o campo da constatação e a obra se desdobra em um lícito milagre do olhar”⁶⁸. Esse trabalho ultrapassa a visualidade

concreta, resultando de um impulso lírico – mesmo que refreado – do artista.

A regularidade da composição mostra-se enganosa, pois as conexões entre as duas estruturas verticais desenham linhas soltas e figuras abertas sobre a malha, gerando movimentos virtuais imprevisíveis. Pedrosa descreveu esse efeito: “*Torre* tem o cubo por módulo, e, em três séries de variações angulares projeta no espaço os desenhos rítmicos mais imprevistos e belos, numa verdadeira fragrância formal, pura festa visual”⁶⁹. O crítico baseou-se em um observador em movimento, sugerindo que Weissmann produzira padrões superficiais para projetá-los no espaço e alterar a percepção do conjunto. Com efeito, esses padrões convidam o observador a circular *Torre* (Neoconcreta) para examinar as superfícies frontais e laterais em sequência, tratando-se de um movimento que acaba ressaltando a tridimensionalidade do objeto. Afastando-se da ênfase no plano, o artista enfim reconstruiu a noção de escultura⁷⁰.

Weissmann produziu esculturas diferentes daquelas feitas no início dos anos 1950, que respaldavam as propostas concretas. A noção de complexidade possibilitou vários desses experimentos. Como devemos entender a produção do artista? Essa questão é central ao debate entre Concretismo e Neoconcretismo. Na verdade, se o Neoconcretismo nunca tivesse sido lançado, a prática do escultor ainda assim divergiria do Concretismo. Na apresentação da 1ª Exposição Neoconcreta no Jornal do Brasil, Gullar afirmou o seguinte: “Se hoje um grupo de artistas concretos se levantam reclamando uma revisão das ideias concretistas é precisamente porque confiam na arte que fazem e querem perspectivas mais amplas para suas realizações”⁷¹. Em consequência, é possível afirmar que Weissmann, ao lado de Lygia Clark⁷², foi um dos primeiros artistas a redirecionar as ideias concretas, abrindo espaço para aquilo que se tornaria o Neoconcretismo em um futuro breve.

Terra (1958) é uma das esculturas mais expressivas de Weissmann e um dos últimos trabalhos dessa fase – ela foi finalmente instalada na Praça XV, centro do Rio de Janeiro, em 1983. O artista colocou de ponta-cabeça sua obra anterior, *Construção*, flexionando também a parte superior do módulo. Essas decisões adicionaram mais tensão à composição: o anel quadrado e o círculo ganharam disposições oblíquas, transformando o espaço em uma entidade

69. PEDROSA, Mário. Op. cit., 1958.

70. Toda escultura, por definição, requisita que o observador circule em torno do objeto. Contudo, *Torre* (Neoconcreta) é diferente de uma escultura tradicional porque essa requisição só acontece depois da apresentação das suas superfícies frontais e laterais. Desse modo, Weissmann organizou elementos pictóricos e táteis em um mesmo objeto, que, todavia, permanece íntegro.

71. GULLAR, Ferreira. Neoconcreto. *SDJB*. Rio de Janeiro, 4 abr. 1959.

72. Sobre a importância de Lygia Clark para o surgimento do Neoconcretismo, ver SILVA, Renato Rodrigues da. Ferreira Gullar's art criticism and the debates of concretism in Brazil. *World Art*. Norwich: vol. 7, no.1, 2017. p. 157-187.

tangível, material, que anulou as conotações ainda projetivas da versão anterior. O círculo cindido ganhou proeminência, a despeito do módulo, que funciona apenas como um quadro estrutural. Agora, tudo parece mover-se, e o observador é convidado a circular repetidas vezes em torno da escultura. Dessa maneira, a percepção enfrenta muitas dificuldades para equilibrar subjetividade e razão, aprofundando a crise do seu projeto construtivista [Fig. 20].



Figura 20: Franz Weissmann, *Terra* (1957), aço, 400 x 400 x 200 cm. Fotografia da instalação da escultura próximo da Praça XV, Rio de Janeiro, in 1983.

73. Na Europa, Weissmann criou a série dos *Amassados*, feita com zinco, alumínio e papel, cujas chapas ou folhas eram socadas com martelo, malho, porretes, instrumentos cortantes e mesmo com as mãos, para serem, depois, realinhadas às posições originais e exibidas verticalmente. A recomposição dos formatos originais desses suportes permite a ligação indireta dessa poética com o construtivismo.

A crise de Weissmann refletiu a imprevisibilidade do desenvolvimento brasileiro. Ademais, o ceticismo de *Cubo Vazado*, a composição da *Coluna Concreta*, a experiência do tempo em *Modelo Neoconcreto*, o problema identitário em *Três Pontos*, a complexidade de *Ponte*, os efeitos superficiais em *Torre* (Neoconcreta) e a expressividade de *Terra* criaram um caminho que divergiu do Concretismo. Esses trabalhos prenunciavam os *Amassados*, dos anos 1960⁷³. Nesse sentido, a última série apresenta certa familiaridade, visto que seu informalismo não se distanciou tão radicalmente das obras anteriores. Tanto melhor, pois o conhecimento que o artista tinha do caminho que trilhou facilitaria o retorno, sugerindo que a fase europeia havia possibilitado a renovação do projeto construtivista⁷⁴,

que procurou dotar a escultura de uma inteligência quanto aos meios, processos e resultados – uma escultura que requisitou um observador afetivamente empenhado na transformação do espaço urbano.

Bibliografia

AMARAL, Aracy. **Projeto Construtivo Brasileiro nas Artes, 1950-1962** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM–RJ e Secretaria de Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1977.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BRITO, Ronaldo. **Monumentos provisórios**. **O Globo**, 29 set. 1987.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. **Grupo Ruptura** (catálogo de exposição). São Paulo: Cosac Naify e Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo, 2002.

CLÜVER, Claus. The Noigandres Poets and Concrete Art. **CiberLetras**: Revista de Crítica Literária y de Cultura – Journal of Literary Criticism and Culture. Nova Iorque, Lehman College, Cuny, no. 1 7 jul. 2007. Disponível em: <<http://www.lehman.edu/ciberletras/v17.html>>. Acesso em: 24 de jan. 2018.

CORDEIRO Waldemar. Ruptura. **Correio Paulistano**. São Paulo, 11 jan. 1953.

138

Renato Rodrigues da Silva*

Entre o céu e a terra: as

esculturas (neo)concretas de

Franz Weissmann dos anos 1950

74. Em 1962, o poeta João Cabral de Melo Neto percebeu a possibilidade do retorno do artista ao construtivismo: “quem sabe de weissmann/ quem sabe de trabalhar e destrabalhar/ é para weissmann chegar ao fim do carretel/ e quem sabe/ que foi desenrolando um fio de trabalho paciente/ que ele chegará ao diamante weissmann de antes/ mais/ quem sabe/ e por isso antecipa/ que antes mesmo de que pouse de todo/ o pó dessa explosão/ estará weissmann/ com toda essa calça e essa sucata/ de volta às construções de razão como antes/ das que irradiam em torno/ o espaço de um mundo de luz limpa e sadia/ portanto/ justo”. NETO, João Cabral de Melo. Exposição Franz Weissmann. In: WEISSMANN, Franz. Opc. cit., 1998, p. 127.

EAGLETON, Terry. **Literary Theory**: An Introduction. 2a. Edição. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996.

EDITOR. Conjunto homogêneo na nova mostra da Galeria das Folhas. **Folha da Noite**. São Paulo, 24 set. 1958.

FOSTER, Hal, et. al. **Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism**. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004.

FRANCO, José. A Arte Não Paga Aluguel. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, no. 14, 1957, p. 50-53.

GULLAR, Ferreira. **Antologia Crítica de Ferreira Gullar**: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea**: do Cubismo ao Neoconcretismo. São Paulo: Nobel, 1985.

GULLAR, Ferreira. Neoconcreto. **SDJB**. Rio de Janeiro, 4 abr. 1959.

GULLAR, Ferreira, et al. **1ª exposição Neoconcreta** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1959.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.

KRAUSS, Rosalind. **Passages in Modern Sculpture**. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1981.

MACHADO, Lourival Gomes. **I Bienal do Museu de Arte Moderno de São Paulo** (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1951.

MAMMI, Lorenzo. **Concreta' 56**: a raiz da forma (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2006.

MAURÍCIO, Jayme. Monumento à Liberdade de Expressão. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 13 out. 1954.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenology of Perception**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1962.

MORAIS, Frederico. **Grupo frente/1954–1956**. Exposição Nacional de Arte Abstrata, Hotel Quitandinha/1953 (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1984.

MORRIS, Robert. **Continuous Project Altered Daily**: the Writings of Robert Morris. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1995.

NAUMAN, Francis. **From origin to influence and beyond**: Brancusi's Column Without End. **Arts Magazine**. Nova Iorque, vol. 58, no. 9, 1985, p. 112-118.

OLEA, Héctor. **Inverted Utopias**: Avant-Garde in Latin America (catálogo de exposição). New Haven: Yale University Press, 2004.

PEDROSA, Mário. **Arte, Forma e Personalidade**. ARANTES, Otília Beatriz. São Paulo: Kairós, 1979.

PEDROSA, Mário. A escultura do Salão. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 17 jul. 1958.

PEDROSA, Mário. Franz Weissmann, prêmio de escultura. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 11 dez. 1957.

PEDROSA, Mário. Experiência e Arte. **Tribuna da imprensa**. Rio de Janeiro, 31 maio 1952.

PEDROSA, Mário. Franz Weissmann, um caso. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 26 nov. 1946.

ROWELL, Margit. **Que'est ce que la Sculpture Moderne?** (catálogo de exposição) Paris: Centre Georges Pompidou e Musée National d'Arte Moderne, 1986.

SALZSTEIN, Sônia. **Franz Weissmann**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SILVA, Renato Rodrigues da. Ferreira Gullar's art criticism and the debates of concretism in Brazil. **World Art**. Norwich, UK.: vol. 7, no. 1, 2017, p. 157-187.

VIEIRA, José Geraldo. Lygia Clark e Franz Weissmann. **Folha da Manhã**. São Paulo, 5 out. 1958.

WEISSMANN, Franz. Página oficial disponível em: <<http://www.fw.art.br>>. Acesso entre: jul. 2017 e jun. de 2018.

WEISSMANN, Franz. **Franz Weissmann**: 1911-2005 (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Pinakothke, 2017.

WEISSMANN, Franz. **Franz Weissmann** (1911-2005) (Catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Pinakothke, 2011.

WEISSMANN, Franz. **Franz Weissmann**: um depoimento. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2002.

WEISSMANN, Franz. **Weissmann** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Casa França–Brasil, 2001.

WEISSMANN, Franz. **Franz Weissmann**: uma retrospectiva (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998.

WEISSMANN, Franz. Eu nunca soube copiar nada, só criar. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 20 maio 1995.

WEISSMANN, Franz. Franz Weissmann (entrevista com Gullar). **SDJB**. Rio de Janeiro, 21 mar. 1959.

WEISSMANN, Franz. Entrevista com Frederico Moraes. **O Diário**. Belo Horizonte, 26 jul. 1958.

WEISSMANN, Franz. A escultura devia nascer do céu (entrevista com Gullar). **SDJB**. Rio de Janeiro, 28 jul. 1957.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ZELEVANSKY, Lynn. **Beyond Geometry**: Experiments in Form, 1940s–70s (Catálogo de exposição). Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2004.

Renato Rodrigues da Silva concluiu o doutorado em Crítica da Arte na Universidade do Texas, em Austin (EUA), lecionou na Universidade da Columbia Britânica, em Okanagan, e na Universidade Emily Carr de Arte + Desenho Industrial (Canadá). Atualmente, é professor de História da Arte Moderna da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Escreveu o livro *Fotografia Moderna no Brasil* (2ª edição, Cosac Naify, 2004), coeditou o livro *Antologia Crítica de Ferreira Gullar* no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (Contra Capa, 2015) e publicou artigos nas revistas World Art, Third Text, Word & Image, Leonardo Journal, Fillip, Revista de Estudos Avançados da USP, Revista USP e Concinnitas. No momento, escreve um livro sobre o movimento Neoconcreto.

Artigo recebido em 8 de
setembro de 2019 e aceito em
15 de novembro de 2019.

Moisés Orlando Chávez Herrera*

Jesús Soto en el Pabellón venezolano de 1967: el “Volumen Suspendido”

Artigo Inédito

Moisés Orlando Chávez Herrera

 [0000-0003-2827-4380](https://orcid.org/0000-0003-2827-4380)

Jesús Soto at the 1967 Venezuelan Pavilion: the “Suspended Volume”

Jesús Soto no Pavilhão Venezuelano de 1967: o “Volume Suspenso”

palabras clave:

Jesús Soto, volumen
suspendido, cinetismo,
Pabellón de Venezuela 1967,
Carlos Raúl Villanueva

Este escrito deriva de la tesis presentada en la VIII Maestría de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo en la Universidad Central de Venezuela, titulada *Villanueva y el Pabellón de Venezuela en la Expo 67: una obra de arte total*. Aquí se estudia la labor que Jesús Soto tuvo en el proceso de creación de una escultura que se ubicó en uno de los cubos del pabellón, detallando su proceso de concepción, desarrollo y culminación, a lo largo del trabajo colaborativo que lideró Carlos Raúl Villanueva. Asimismo, se hace un estudio de los significados filosófico-artísticos y una revisión sobre el concepto de modernidad que se muestra y esconde en la esencia de la pieza.

keywords:

Jesús Soto, Suspended
Volume, Kineticism,
Venezuela Pavilion 1967,
Carlos Raul Villanueva

This paper derives from the thesis presented in the VIII Master Program in History of Architecture and Urbanism at the Universidad Central de Venezuela, which was entitled *Villanueva and the Pavilion of Venezuela at the Expo 67: A Total Work of Art*. This article studies the role that Jesús Soto had in the process of creation of a sculpture that was located in one of the cubes of the pavilion, detailing it from its conception to its development and realization, through all the collaborative work that Carlos Raul Villanueva led. Also, a study on the philosophical and artistic meanings and a revision on the concept of modernity, shown and hidden in the essence of the piece, are here presented.

*Universidade Central da
Venezuela (UCV), Venezuela.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2019.154440



Este artigo resulta da tese apresentada no VIII Mestrado em História da Arquitetura e do Urbanismo da Universidade Central da Venezuela, intitulado *Villanueva e o Pavilhão da Venezuela na Expo 67: uma obra de arte total*. Nele, procuramos analisar o papel de Jesús Soto na criação da escultura instalada em um dos estandes do pavilhão e detalhar sua concepção, desenvolvimento e execução, abordando, ainda, o trabalho colaborativo conduzido por Carlos Raúl Villanueva nesse processo. Por fim, propõe-se o estudo dos sentidos filosófico e artístico da ideia de modernidade e a revisão desse conceito, a fim de elucidar o modo como ele se apresenta e oculta na obra.

144

Moisés O. Chávez Herrera

Jesús Soto en el Pabellón

venezolano de 1967: el

“Volumen suspendido”

palavras-chave:

Jesús Soto, volume suspenso, cinetismo, Pavilhão da Venezuela de 1967, Carlos Raúl Villanueva

1. Raúl Leoni fue presidente de Venezuela entre los años 1964 y 1969. Su papel en el campo político inicialmente se enfocó hacia las reivindicaciones obreras y la lucha contra la dictadura de Juan Vicente Gómez (1857-1935). Las ideas de izquierda acompañaron sus acciones tempranas. Junto con Rómulo Betancourt fundó la Agrupación Revolucionaria de Izquierda (ARI) y más tarde, en 1939, fue uno de los fundadores del Partido Democrático Nacional (PDN) organización política de vida clandestina que luego contribuyó a la creación del partido Acción Democrática (AD). Durante su presidencia, ya con renovadas aspiraciones ideológicas, dedicó importantes inversiones hacia el Estado Bolívar, su cuna natal, debido a la visión de este ámbito nacional como un polo de desarrollo y modernidad venezolana. Allí “su tierra” fue vista como

redentora de Venezuela, donde se desarrollaron importantes obras de la mano con la técnica como el Complejo Hidroeléctrico de Macagua, la primera etapa de la Represa del Guri, el Complejo Siderúrgico del Orinoco y el Puente de Angostura, entre otras, y también se lograron notables progresos en torno a la soberanía nacional con la firma del Acuerdo de Ginebra para poder resolver el diferendo respecto al territorio esequibo (Guayana Esequiba).

2. CARRERA DAMAS, Germán. Sexta Conferencia. Tardía institucionalización del Estado Liberal Democrático en el marco del desarrollo dependiente de la implantación (1958-1974). **Una nación llamada Venezuela**. 5ta. Ed. 1997. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2006, pp. 173-192.

Las exposiciones universales son eventos internacionales, formalmente existentes desde el año 1851, donde los distintos países convocados se reúnen para exhibir la producción tecnológica y cultural, y favorecer las relaciones capitalistas a nivel mundial. Es esta la ocasión más idónea en la cual los gobiernos aprovechan para difundir sus aspiraciones de modernidad y debatir sobre una cierta superioridad frente al resto de las naciones convocadas, particularmente a través de la muestra que el pabellón nacional reproduce. El *Pabellón de Venezuela para la Exposición Universal de 1967* en Montreal (Canadá), provino de una asignación del Ministerio de Fomento del Gobierno de Venezuela producida en el año 1966, bajo la presidencia de Raúl Leoni Otero (1905-1972)¹. ¿Cuál es la Venezuela que encontramos en este momento?

La situación venezolana durante el período de la presidencia de Leoni fue esa misma de la década de los 60, un país que con una tardía institucionalización del Estado liberal democrático, que de acuerdo con el historiador Germán Carrera Damas se sitúa entre los años 1958 y 1974², uno de los períodos políticos que se desarrollaban luego del gobierno de carácter dictatorial del militar Marcos Pérez Jiménez. La sociedad en ese momento estaba cargada de tremendos problemas económicos que afectan a la mayoría de la población, era un país que marchaba tras el espejismo liberal, en el cual no existía contraste entre libertad y hambre. No obstante, el gobierno buscó satisfacer ingentes necesidades sociales como objetivo socioeconómico.

En la Gaceta Oficial de la República de Venezuela No. 28.040, publicada en el año 1966, figuró el arquitecto Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), anteriormente designado por el Colegio de Arquitectos de Venezuela (CAV), como líder del proyecto del pabellón.

Figura 1: Miembros de la Comisión oficial del Gobierno de Venezuela, 1966. Villanueva se ubica hacia la derecha, usando sombrero; todos visitando los terrenos para la construcción del Pabellón venezolano. Archivo Fundación Villanueva.



Jesús Soto en el Pabellón

venezolano de 1967: el

"Volumen suspendido"

Ese mismo año, Villanueva inició el esbozo de la edificación, disponiendo una serie de ensambles basados en la reunión de distintos paralelepípedos. ¿De dónde provenía esta noción de la reunión de varios volúmenes? ¿Del cubo en sí? Ésta fue producto de la asociación de la forma cúbica literal del boceto con el concepto interno que Le Corbusier (1887-1965) produjo sobre su idea de la *Boîte à Miracles*³ (Caja de Milagros, 1948), la semilla artística y moderna que constituyó el cuerpo y el corazón del pabellón venezolano. Y es que de acuerdo con su asistente y colaborador Juan Pedro Posani (1931-), Villanueva había triplicado este cubo corbusieriano en respuesta a las necesidades programáticas que el gobierno venezolano tenía para resolver los distintos usos de la exposición venezolana⁴.

Es así como el arquitecto incorporó varios elementos espectaculares y los jeux (juegos) que posibilitarían las curiosas alusiones de Le Corbusier a los "milagros" –los logros de la técnica mediática moderna– retóricamente descritos por Le Corbusier como la levitación, manipulación, distracción, nuevos sonidos, entre otros. Y siguiendo al pie de la letra la propuesta del arquitecto suizo, incorporó "todo aquello que su corazón podía desear". ¿Cuál fue el resultado? Una edificación que reunía fundamentalmente los mejores y más novedosos desarrollos e ideas de la arquitectura, del arte abstracto y folklórico venezolano, tomados de la mano con la técnica.

3. "[...] La Caja de Milagros es un cubo; con ella están dadas todas las cosas necesarias para la fabricación de los milagros, levitación, manipulación, distracción, etc. El interior del cubo está vacío, pero vuestro espíritu inventivo la llenará con todos sus sueños, a la manera de la representación de la vieja 'comedia dell'arte'" (traducción nuestra). BOESIGER, Willy (ed.) *Œuvre Complete 1957-1965. Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35*. 15 ed. Basilea; Les Éditions d'Architecture, 2006. p. 170.

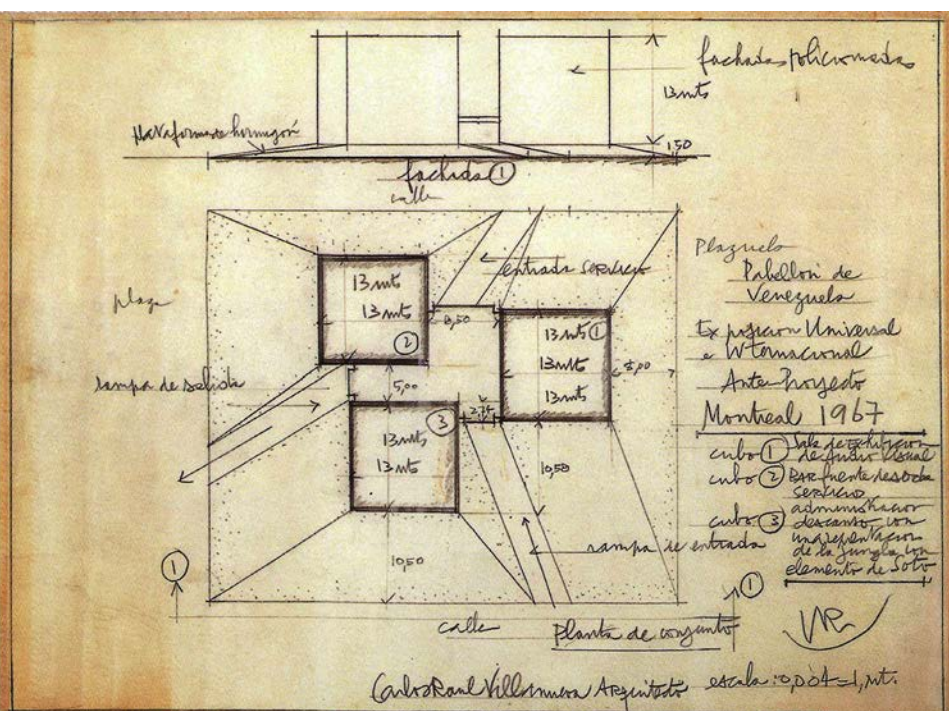


Figura 2: Carlos Raúl Villanueva. Planta y elevación del anteproyecto final, Pabellón de Venezuela, 1967. Disposición final de los cubos junto con la descripción funcional al interior de cada espacio, incluidos los "milagros" asociados con el proyecto de Obra de Arte Total. Archivo Fundación Villanueva.

4. Tales exigencias probablemente respondieron a las intenciones que el gobierno tenía en torno a lo que debería ser la representación de Venezuela ante un contexto internacional

1. Jesús Soto y el proyecto escultural

La intervención de Jesús Soto (1923-2005) en el pabellón respondió a la sugerencia de Carlos Raúl Villanueva, su amigo cercano, quien propuso su participación a fines del año 1966, por medio de una escultura que se integraría a la representación de la selva venezolana inicialmente dispuesta en uno de los tres cubos⁵. La nueva y potenciada propuesta general de la edificación quedó explicada en una carta y un croquis de Villanueva, enviados a Jesús Soto en el mes de diciembre:

Estimado Soto:

He regresado del Canadá y creo que la posibilidad de tu colaboración conmigo para el Pabellón de Venezuela para la Expo 67, es una cosa ya posible.

El Pabellón consta de tres cubos policromados, uno para Audiovisual, el segundo un sitio de reunión y cafetín, con oficinas a la parte superior y el tercero, un sitio de descanso, donde se sube por medio de rampas para volver a bajar, en medio de una selva tropical, con músicas adecuadas, medio folklórico y medio pop-art (quiero decir moderno): abajo un espejo de agua con flores tropicales y en el centro, un 'Soto' monumental que puede moverse si te parece bien iluminado a tu gusto.

Adjunto un croquis –el croquis saldrá [por separado] mañana por la mañana. En Montreal están haciendo, según mis ideas, algo más estudiado.⁶

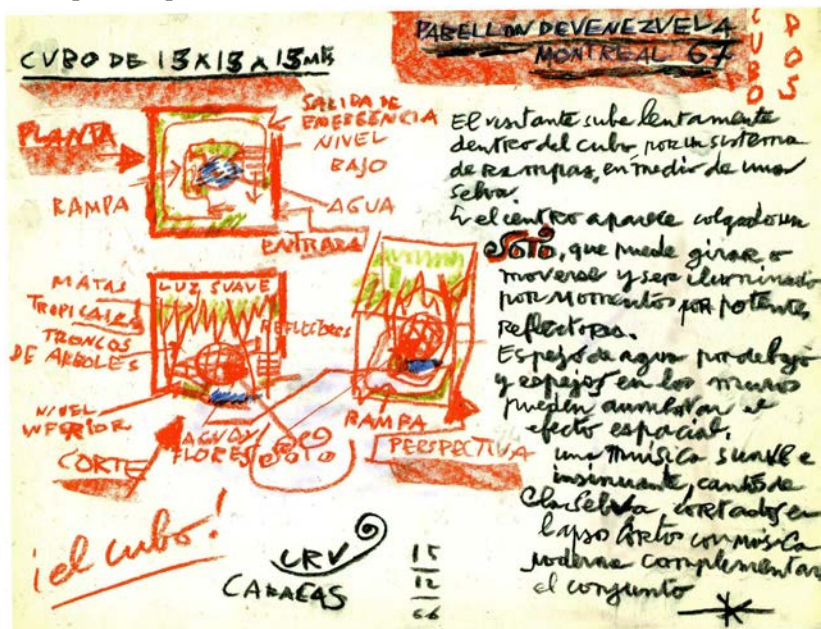
Así, en el cubo ahora con Soto, Villanueva reunía la representación de la naturaleza amazónica del sur de Venezuela con una gran pieza escultórica de uno de los mayores representantes del arte abstracto venezolano. Jesús Rafael Soto quedaba de este modo inserto definitivamente en la propuesta del pabellón venezolano, y significativamente, reuniendo su escultura “cinética” con la representación selvática o natural distintiva del país, hecho que pudo equivaler a idea de naturaleza-modernidad, la legitimación de lo natural por medio de la coexistencia con la escultura, plena representante de la modernidad.

en el que se

exhibiría al país desde sus potencialidades y atractivos para fomentar el intercambio comercial y cultural, donde se terminaría asumiendo la particular mezcla entre los adelantos de la técnica y la modernidad –a distintos niveles– con las bondades y riquezas de la naturaleza y la cultura popular. Escribe Posani: “[Villanueva] Recuerda un viejo croquis de Le Corbusier... Un cubo gigantesco, de material indefinido, una puerta, unos punticos representaban el público... Y es este el primer croquis del pabellón: un cubo... Mientras tanto, los órganos de la burocracia han logrado definir la lista de necesidades, separándolas en tres zonas: una para el programa audio-visual..., otra para la representación 'al natural' del paisaje, la selva, etc... y otra para el restaurant-cafetín... Las tres zonas se concretan y dan lugar enseguida a la multiplicación de los cubos: aparecen los tres en la disposición definitiva”. POSANI, Juan Pedro. Un cubo, dos cubos, tres cubos. **Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas**. Caracas, n. 8, oct. 1967, p. 59, 60.

5. La representación de la selva venezolana eventualmente habría sido producto de las aspiraciones gubernamentales por denotar una de las tantas bondades

En esa carta adicionalmente le solicitó confirmar si aceptaba este convenio para inmediatamente acordar sus viajes a la ciudad de Montreal. Se expuso así la propuesta del cubo que inicialmente estuvo ocupado solamente por la Jungla, pero que ahora estaría acompañada por la escultura.



naturales –una de las más conocidas e icónicas– con las que Venezuela se identificaba.

Figura 3: Carlos Raúl Villanueva. Propuesta inicial para el *Cubo Dos*. Dibujo que describe la relación mixta entre selva y escultura moderna de Soto al interior de uno de los cubos. Archivo Fundación Villanueva.

6. El arquitecto Villanueva ya manifestaba con absoluta convicción a este nivel del proyecto, que su pabellón es una representación novedosa, "moderna" y policroma del país, no sólo por su contenido, sino incluso por medio de la propia arquitectura. Las nociones cromáticas descritas, muy seguramente provienen de toda su importante experiencia en la Ciudad Universitaria de Caracas, donde el color, aplicado a las obras de arte y edificaciones, jugó un papel trascendental en la valoración de los edificios y del conjunto urbano, entendido como reunión de las artes. Aquí igualmente manifiesta la condición mixta de la muestra venezolana, una mezcla entre lo folklórico y el pop-art. VILLANUEVA, Carlos Raúl. [Correspondencia]. Destinatario: Jesús Soto. [Caracas?], dic. 1966. 1 carta personal.

7. VILLANUEVA, C. R. **Pabellón de Venezuela. Montreal 67.** Cubo dos, dic.1966. Boceto,

En el croquis enviado se muestra como se añaden elementos y dispositivos que realzan el disfrute y demarcan un recorrido del espacio interno en función del espectáculo natural y artístico. Surgieron así las rampas y un espejo de agua para resaltar el elemento artístico que, en medio de sonidos selváticos y modernos, se entremezclaban con flores y plantas colgadas.

PABELLÓN DE VENEZUELA MONTREAL 67

El visitante sube lentamente dentro del cubo por un sistema de rampas, en medio de una selva.

En el centro aparece colgado un SOTO, que puede girar o moverse y ser iluminado por momentos por potentes reflectores.

Espejo de agua por debajo y espejos en los muros pueden aumentar el efecto espacial.⁷

A finales del mes de enero de 1967, debido a las complejidades económicas y técnicas del traslado y selección de las plantas que acompañarían a la escultura, se abandonó la propuesta de la representación de la selva venezolana, y se dejó enteramente a Jesús Soto el rol protagonista del Cubo no.2. Soto escribe a Villanueva:

creyón sobre

papel. Archivo Atelier Soto. Publicado en: DE SOLA, Ricardo; VILLANUEVA, Paulina. **Crónica. Tres cubos en Montreal**. Caracas, Armitano Editores, 2007. p. 76. Carlos Raúl Villanueva también produce otro boceto sobre la misma idea, con especificaciones similares al otro dibujo antes mencionado. VILLANUEVA, C. R. El cubo no.2, [1966?] Boceto, creyón sobre papel. Archivo Atelier Soto.

8. No se tiene información exacta sobre las razones que hicieron que tal acuerdo se concretara en Córdoba. No obstante, allí se produjeron una serie de bienales de arte, promovidas y financiadas por empresas argentinas [Kaiser, y Pipino y Márquez] desarrolladas a partir de 1962. En la Segunda Bial de 1964, Jesús Soto ganó el premio más importante del evento. La Tercera Bial, se desarrolló en el año 1966, y el jurado concedió el premio a Carlos Cruz Diez. Es probable que Jesús Soto haya regresado a la Bial, y que Villanueva le acompañara, en vista de su notable interés por el arte. Eventualmente, este habría sido el contexto en el que Villanueva planteara a Soto su participación en el Pabellón venezolano. BAYÓN, Damián. América Latina en sus artes, México D.F., Siglo Veintiuno Editores, S.A..., Unesco, 2000.

Estimado amigo:

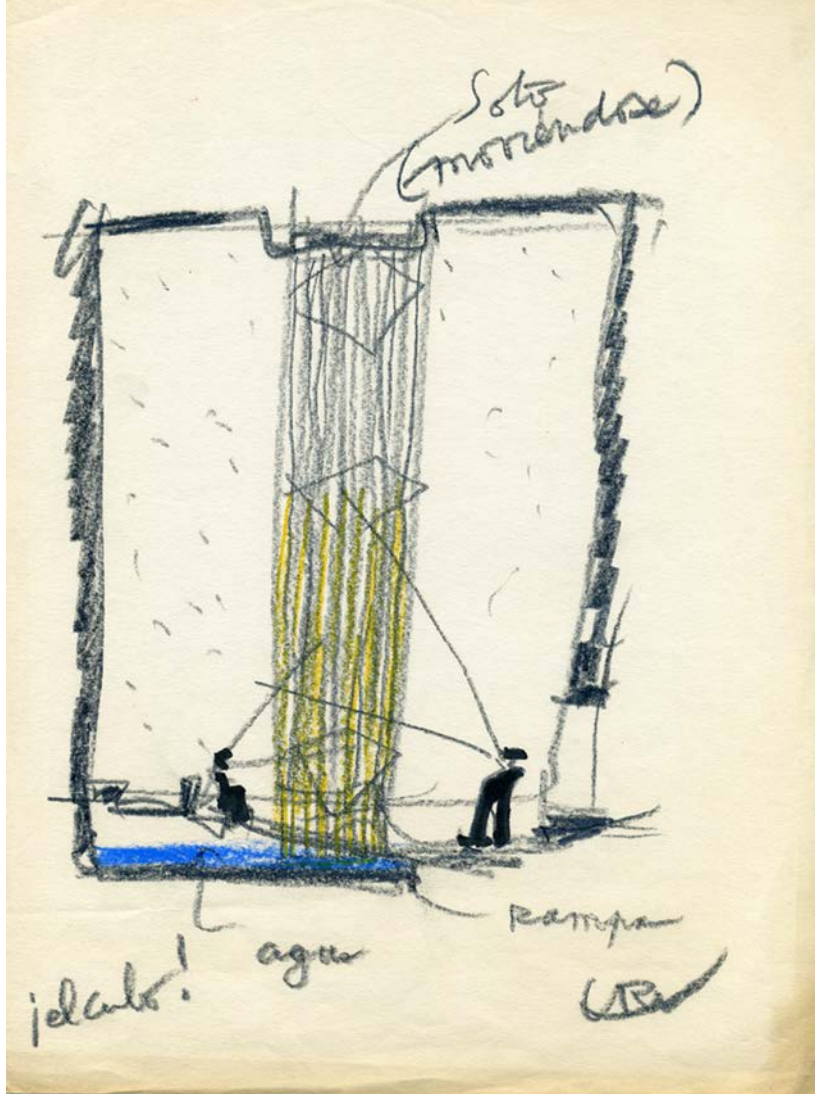
De acuerdo con nuestras entrevistas y particularmente con lo convenido en Córdoba, Argentina⁸; la presente es para ratificarte delante de las instituciones competentes, mi aceptación de colaborar con Ud.' en el Pabellón de Venezuela de la "Feria de Montreal 1967", en la construcción de una escultura de escala monumental (4m x 12, cuatro metros por doce de alto) y de la creación de un ambiente general con murales y otros elementos visuales, en los espacios dedicados a este efecto.⁹

Entre el 21 y 22 de enero, Villanueva volvió a escribir a Soto, pero ahora desde Montreal, habiendo tenido oportunidad de reflexionar más sobre la propuesta:

¡Querido Genio!

(...) Erickson, el arquitecto canadiense asociado (...) me habló en detalle de la entrevista que ha tenido contigo en París al principio de año y estoy totalmente de acuerdo con ustedes sobre la modificación del contenido del cubo 2; es decir, eliminación completa de la selva, el Soto ya ocupa todo el espacio del cubo, se refleja en un espejo de agua en el suelo, y se visualiza en medio de un sistema de rampas: tu elemento ocupa la parte central y las laterales con algunos elementos tuyos en las paredes.¹⁰

De las discusiones entre Soto y Arthur Erickson (1924-2009), uno de los importantes arquitectos colaboradores en Canadá, se llegó a la propuesta de la eliminación absoluta de la selva o jungla, y el dominio prácticamente absoluto de la escultura, opción que también Villanueva suscribió; esto nos habla del papel que también el resto de colaboradores y asesores del proyecto cumplieron respecto a la conformación y los logros finales del pabellón¹¹. Igualmente podría argüirse que la representación naturalista de la selva, ya descartada,



habría adquirido para los proyectistas un traductor moderno en Jesús Soto, por medio de su escultura.

En Canadá surgió la primera propuesta del cubo con la escultura de Soto, la cual se envió desde la oficina Erickson/Massey a Carlos Raúl Villanueva:

Apreciado Sr. Villanueva

Contenidos en esta carta, encuentre los esbozos preliminares No. SK/S 001. SK/S 002, SK/S 003 del cubo que presenta las pinturas cinéticas del Sr. Soto. El plano muestra una rampa tipo herradura la cual alcanza una elevación máxima de 6' (aproximadamente 2 metros). Una vista desde el corredor de acceso hacia el cubo será obstruida por una serie de tubos igualmente espaciados. El espectador entonces debe, para poder ver la

150

Moisés O. Chávez Herrera

Jesús Soto en el Pabellón

venezolano de 1967: el

"Volumen suspendido"

9. SOTO, Jesús.

[Correspondencia].

Destinatario: Carlos Raúl Villanueva. París, enero 1967.

1 carta personal. Archivo Atelier Soto.

10. VILLANUEVA, Carlos

Raúl. **[Correspondencia].**

Destinatario: Jesús Soto.

Montreal, enero 1967. Archivo Atelier Soto.

Figura 4: Carlos Raúl Villanueva. Croquis del *Cubo Dos*. Se muestra el protagonismo de la escultura de Soto al centro del espacio, rodeada por una rampa y suspendida sobre un espejo de agua. Archivo Fundación Villanueva.

11. En la carta se hace notorio el papel de Arthur Erickson en el desarrollo del proyecto final del Pabellón. Villanueva constantemente lo menciona para confirmar la toma de decisiones importantes sobre el pabellón venezolano. En esa misma carta del 22 de enero, escribe: "He tenido conferencia durante todo el día de ayer y esta semana con Erickson, el arquitecto canadiense asociado que controla la obra y me ayuda aquí para el Pabellón." *Ibidem*.

obra del Sr. Soto, subir la rampa a la elevación de 6' –elevación desde donde una clara vista del Soto es posible. Para la contemplación adicional, el espectador bajará la rampa hacia el centro de la herradura donde se ha provisto de un banco para sentarse y observar. La sección A muestra como el Soto será iluminado...

La simple rampa de herradura parece, en esta etapa de diseño, tener el más simple y limpio provecho de la rampa con respecto a las proporciones del espacio del Soto.

El Sr. Soto debe ser consultado sobre los requerimientos para la distancia del espectador respecto a la pintura, antes de que podamos terminar el diseño de la rampa que se diseñe. Sus comentarios serían grandemente apreciados y en vista de que el tiempo es crítico, las decisiones deben ser hechas en base al presupuesto preliminar que adjunto con estos dibujos.¹²

12. BARRET, Donald.

[Correspondencia].

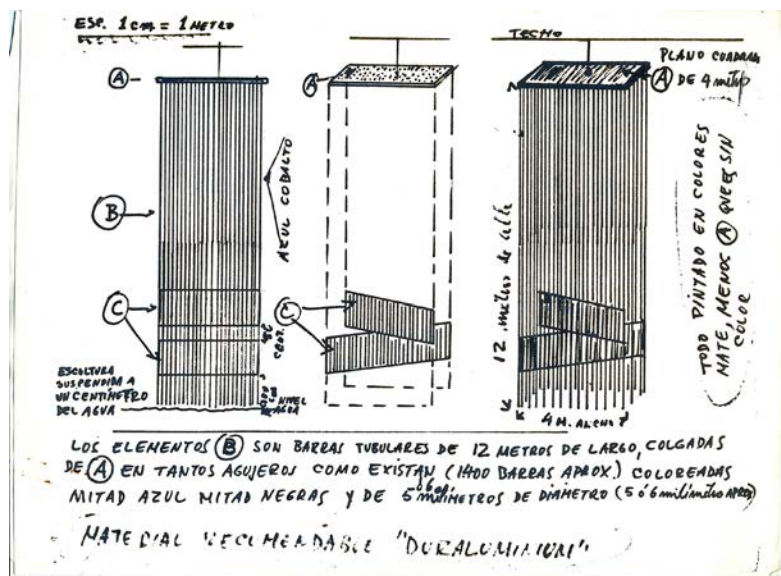
Destinatario: Carlos Raúl Villanueva. Montreal, enero 1967. Erickson/Massey Architects. Erickson Fonds.

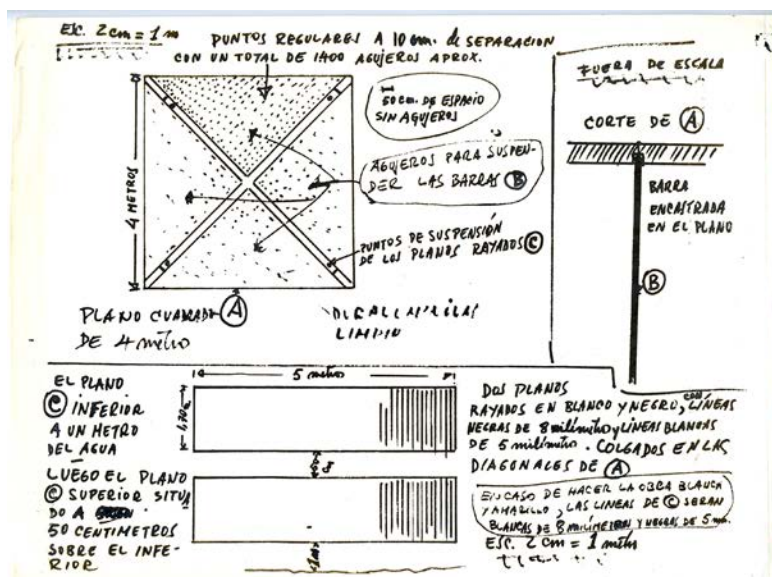
13. Soto especifica luego las opciones de los colores a utilizarse para la escultura: azul cobalto y negro, y una variación propuesta en amarillo limón y blanco. DE SOLA, R.; VILLANUEVA, P., 2007. p. 79, 81.

14. Estas especificaciones se muestran en: páginas con dibujos de Jesús Soto, aproximadamente de mediados de febrero, 1967. Canadian Architectural Archives (Canadá). Erickson fonds. Igualmente uno de estos dibujos aparece publicado en: Ibídem, p.80.

Figuras 5 y 6: Jesús Soto. Estudios preliminares del *Volumen suspendido*, 1967. Croquis explicativos de la escultura, enviados a Carlos Raúl Villanueva junto con sus cartas durante el proceso de diseño. Archivo Fundación Villanueva.

Entre finales de enero e inicios de febrero, por medio de varios dibujos, Soto hizo especificaciones adicionales en torno a la escultura. Propuso un volumen prismático con soporte cuadrado de 4 m. x 4 m. –con diagonales que dividían la placa en cuatro triángulos– compuesto por barras tubulares coloreadas de 12 m. de largo y 5 o 6 mm. de diámetro aproximado, hechas en *duraluminium* y suspendidas a 1 cm. del agua. Estas se colocaban cada 10 cm. una de la otra –para un total de aprox. 1400 barras– y se sujetarían desde el plano cuadrado. De la base de la escultura colgarían dos planos rayados desde las diagonales del tope, pintados en blanco y negro si las barras eran azules y negras, y blancas y negras si las barras eran amarillas y blancas¹³, colocadas a 50 cm. sobre el nivel inferior¹⁴.





El elemento giraba lentamente a una rapidez aproximada de un minuto por cada rotación, confirmando la idea inicial de Villanueva sobre este elemento y contrariando la opción de fijarla al techo planteada por Erickson¹⁵. El artista en esta fase proyectual, sometió la obra a un proceso de continua transformación por medio del estudio con maquetas que le permitieron reforzar determinados efectos visuales, como por ejemplo el efecto de vibración, presente desde sus primeras versiones.

Los mismos modelos o maquetas en sus versiones definitivas fueron utilizados por el artista en diversas exhibiciones, como lo fue la exposición en la Galería Denise René en París, desarrollada entre mayo y junio de 1967, donde presentó varios penetrables y volúmenes suspendidos, entre ellos, una de las maquetas utilizadas en el marco de la preparación para la escultura en Montreal¹⁶.

2. El "Volumen Suspendido": propuesta y significados

La propuesta llegó a su estado final. El día 2 de marzo de 1967 se redujo el soporte blanco a 3,5 m. x 3,5 m. —donde se inscribió en diagonal, una cruz estrecha que dibujaba curvas en sus lados, referida por Soto como "Cruz de San Andrés"¹⁷— y su altura a 11 m. Se asumió la opción escultórica única con los colores amarillo limón para la mitad superior y blanco para la mitad inferior de la obra, así

15. SOTO, Jesús.

[Correspondencia].

Destinatario: Carlos Raúl

Villanueva., [S.L.], feb 1967.

Archivo Fundación Villanueva.

16. Ver catálogo de la Exposición: Galerie Denise René [Francia]. Soto. Mayo-Jun. 1967. Archivo Atelier Soto. En una entrevista, Jesús Soto le explica a Ariel Jiménez lo siguiente: "En la muestra de la rivera derecha, expuse varias piezas: algunos plexiglares y un volumen suspendido que era en realidad la maqueta del gran volumen que mostré en el pabellón venezolano de la Exposición Universal en Montreal... Allí hice una obra envolvente que partía del techo y cubría uno de los muros de la galería.", JIMÉNEZ, Ariel. **Jesús Soto in conversation with/ en conversación con Ariel Jiménez**. Caracas, Fundación Cisneros. Ed. RM. 2011, p.183

Figura 7: Jesús Soto. Planta y axonometría del *Volumen suspendido*, 1967. Descripción de la maqueta definitiva. Archivo Fundación Villanueva.

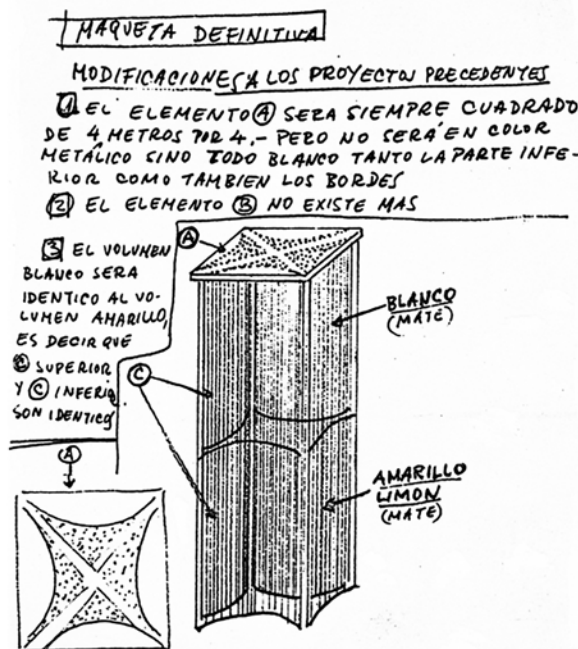
17. Esta cruz empieza a hacerse presente en los dibujos enviados a inicios de febrero de 1967. Suele aparecer o estar inscrita en diferentes banderas nacionales, como en la de Escocia, Irlanda, Inglaterra, entre otras. Se le denomina "Cruz de San Andrés" por el modo como el santo pidió ser crucificado, distinto al modo de Jesucristo. Representa la humildad y el sufrimiento, y en la heráldica simboliza caudillo invicto en combate. AAVV, Cruz de San Andrés.

Wikipedia. Disponible en: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Cruz_de_San_Andr%C3%A9s. Ver también: S/A. La cruz de San Andrés y su significado inspirador. Aletea. Disponible en: <https://es.aletea.org/2017/11/30/la-cruz-de-san-andres-y-su-significado-inspirador/>

18. Adicionalmente se habrían eliminado los dos planos o láminas rayadas. Minuta de reunión, 2 de marzo de 1967. Archivo Fundación Villanueva. DE SOLA, R.; VILLANUEVA, P., 2007.

19. Los planos de adecuación de la estructura (espejo de agua y plataformas) y climatización del cubo (tuberías, aire

también como los colores del espacio: pintura blanca aplicada en el plafón del techo, paredes y barandas. La separación de las barras de 6mm de diámetro es de 55cm de centro a centro.



Las rampas bordearían en ángulos rectos el perímetro ortogonal del cubo. En el espejo de agua se instalarían 5 reflectores de luz con protección para iluminar desde abajo a la escultura.

El sistema mecánico utilizado para producir el movimiento de la escultura fue dispuesto por la firma *Lachine Forge*¹⁸. Los planos a utilizar se produjeron en marzo; tanto los componentes estructurales y tecnológicos de la escultura, como los detalles y sistemas del cubo que la contiene, fueron resueltos en este momento¹⁹.

Pero más allá de los componentes formales, tecnológicos y constructivos, ¿de qué se trató esta intervención escultórica?, ¿qué hay detrás de este *Volumen suspendido* de Soto?, ¿cómo interpretar su contenido ideológico?

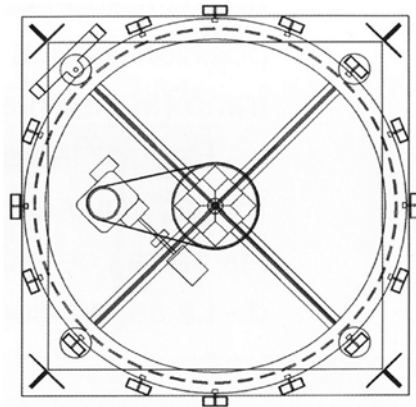
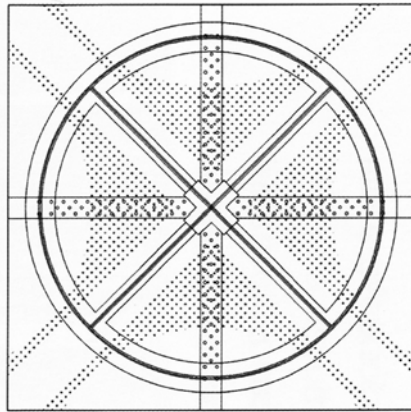
Para comprender esta escultura habrá que partir del análisis y los cambios desarrollados por el artista en su obra, particularmente en las piezas seriales que realizó entre 1951 y 1952, que constituyeron un punto de referencia inicial para posteriormente transformarse en experimentos de carácter escultural. Ariel Jiménez²⁰ comenta:

Jesús Soto en el Pabellón

venezolano de 1967: el

"Volumen suspendido"

Él pasa convirtiendo esto [una composición pictórica, es decir, plana], o bien en una rejilla de techo, desde donde cuelgan entonces las varillas y la obra se hace penetrable... o [en un] volumen suspendido (...) y si esto lo coloca como piso genera, o bien sus extensiones, o sus progresiones y extensiones.²¹



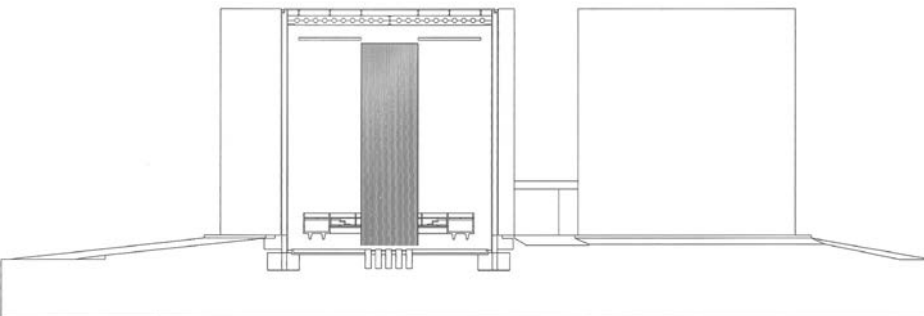
acondicionado y calefacción) llevan por fecha, 6 de marzo de 1967. Los correspondientes a las instalaciones eléctricas tienen como fecha: arzo/1967. CANADIAN ARCHITECTURAL ARCHIVES (Canadá). Erickson fonds.

20. Ariel Jiménez es historiador del arte y curador de arte moderno y contemporáneo. Acompañó a Jesús Soto como asistente y colaborador. Ha sido director y curador en jefe del Museo de Arte Moderno Jesús Soto en Ciudad Bolívar, director general de la Sala Mendoza y director del Departamento de Educación y Medios Audiovisuales del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

21. JIMÉNEZ, Ariel. **Entrevista.** [abr 2013]. Entrevistador: Moisés Chávez Herrera. Caracas, 2013. 1 archivo mp3.

Figuras 8 y 9: Ricardo De Sola. Planos estructurales del *Volumen suspendido*, 1967. Dibujos del proyecto empleados por la empresa Lachine Forge para construir el sistema de la escultura de Soto. Archivo Fundación Villanueva.

Figura 10: Carlos Raúl Villanueva. Corte general. Sección del Pabellón que muestra el interior del Cubo Nro. 2, Archivo Fundación Villanueva.

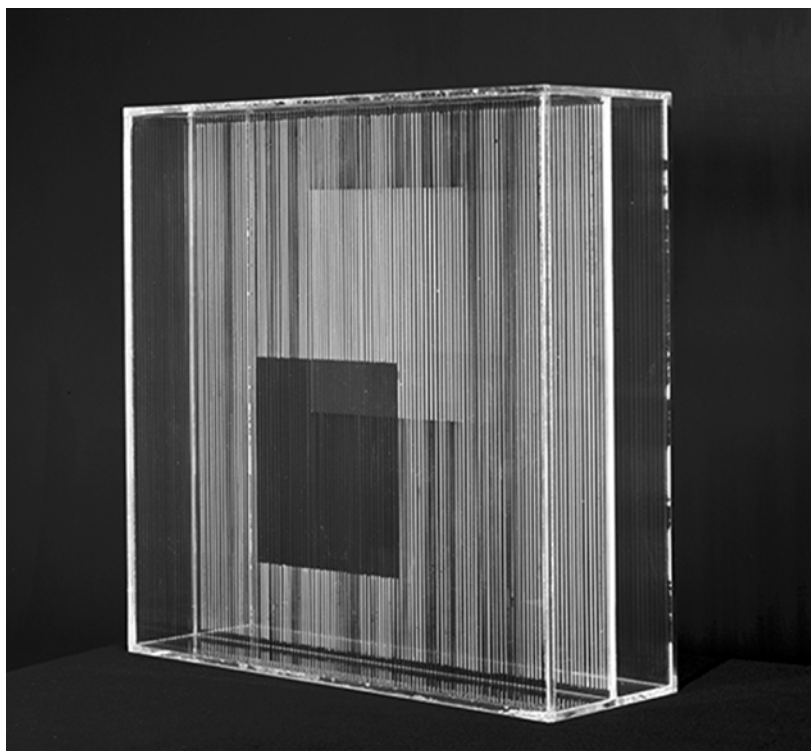


22. Señala A. Jiménez: "Yo creo que si alguna obra puede considerarse como un precursor al menos conceptual, y no técnico, tanto de los volúmenes suspendidos como de los penetrables, es la "Cajita de Villanueva", *Ibidem*. Jesús Soto dice: "En la Cajita de Villanueva hay un aspecto nuevo, aparte de la vibración, y es que se producía una ambigüedad óptica que hacía difícil determinar dónde se encontraban los cuadrados. De repente te parecía que el cuadrado negro se encontraba en el fondo y a veces te parecía verlo en primer plano.", JIMÉNEZ, Ariel. p. 156-157.

Figura 11: Jesús Soto. *Cajita de Villanueva*, 1955. Acrílico sobre plexiglás. Archivo Fundación Villanueva.

Ambas opciones son vías que el artista encontró para, desde la pintura, proyectarse con un lenguaje propio; un elemento repetido que se lanza al espacio.

Un precedente directo al Volumen suspendido —así también como a los Penetrables— lo constituye la Cajita de Villanueva (1955), un ejemplo de sus obras en plexiglás²². En esta caja se produce uno de sus primeros intentos por eliminar la condición de lado frontal y posterior, lado derecho e izquierdo en la obra de arte; e igualmente conforma uno de sus primeros ejemplares que expresan la noción de fragmento espacial sometido a la vibración.



A la hora de referirse a su escultura, Jesús Soto empleó la denominación específica de *Volume suspendu*. Según Ariel Jiménez los *volúmenes suspendidos*:

(...) o [aquellos] que él llama volúmenes virtuales, son una de las maneras que encontró Soto para hablar de que hay cuerpos, como metáfora de cualquier cuerpo en el mundo, que están constituidos en el fondo por energía; por eso los quiere hacer vibratorios.²³

23. JIMÉNEZ, Ariel. [abr 2013]

Materialmente el *Volumen suspendido* no constituye un cuerpo sólido (macizo), por el contrario, su ocupación del espacio se produce por medio de varillas que están suspendidas en el aire. El objetivo fue generar volúmenes que no son cuerpos contundentes sino formas que describen un volumen sin ser plenamente sólido, y que vibran como reacción a estar atravesados por el espacio; una vibración que se produce como efecto asociado con la visión y que es resultado de la penetración visual que produce el ojo, una manifestación del carácter espectacular de este tipo de esculturas²⁴.

El término *Volume suspendu* también fue empleado por Soto para una serie de elementos que no responden a un mismo principio tipológico, y en los cuales se presenta una serie de láminas alargadas y suspendidas con hilos de nylon translúcido desde un soporte sujeto a la pared, y contra un cuadrado de líneas negras y blancas. Cabe señalar que también existe otra variación del Volumen suspendido del año 1968, que consta de un volumen de barras azules, otro de barras negras suspendidas, y un panel blanco fijado a la pared²⁵.

Respecto a estas diferencias, Jiménez comenta sobre la importancia de entender que en la obra de Soto está continuamente presente la idea de la obra que se abre al espacio. A pesar de que a lo largo de sus producciones, los mecanismos y herramientas que utiliza sean diferentes, y que refieren a distintos prototipos o estructuras (pintura, escultura; volúmenes, cuerpos espaciales, etc.), las búsquedas mantienen un vínculo fundamental o hilo conductor, expresado mediante la apertura paulatina del plano hacia el espacio.

En ese sentido, la obra de Soto tiene una doble vertiente: una en la que ésta se hace penetrable, para absorber, y otra donde ella se convierte en un espectáculo lejano, sólo para ser visto; una serie de propiedades que a lo largo de la historia del arte, de acuerdo con Jiménez, ya han sido puestas de manifiesto²⁶.

Pero ¿por qué la vibración? Esta era una especie de metáfora que Soto utilizaba para hablar de la energía, que es un componente esencial del universo. Con el descubrimiento de la electricidad, el electromagnetismo y las posibilidades mecánicas del movimiento, se introducen nuevos elementos en el pensamiento científico y artístico. Al mismo tiempo, el movimiento es una muestra de la energía que hace posible el desplazamiento de los cuerpos; un concepto tratado en la *Teoría de la Relatividad* de Albert Einstein, y de gran interés

24. A. Jiménez también utiliza la analogía con las auroras boreales para interpretar y describir los volúmenes suspendidos y responder al mismo tiempo la pregunta de por qué un volumen suspendido no puede ser penetrable. "Las auroras boreales te ofrecen la imagen de formas en el espacio que no son sino luz, energía, y que están allá, inabordables, impenetrables.". Los volúmenes suspendidos sólo pueden ser penetrados mediante la vista, de la experiencia visual. *Ibidem*.

25. Esta obra es parte de la colección del Centro Pompidou. AMELINE, Jean Paul. *L'œuvre Volume suspendu*, 1968. 2011. Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI. Disponible en: <http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cajzxGK/rpgEn6j>

26. Es el caso de "Las Meninas" de Diego Velázquez, "donde el pintor busca integrarte... donde él está pintando algo que en principio ocupa otro lugar: [el] afuera. Esa es una obra como el "penetrable", absorbente. [Por otro lado está el caso del paisaje impresionista, el cual] "...es sólo un espectáculo que la pintura te ofrece, que le ofrece a la mirada y está hecha para eso.". JIMÉNEZ, Ariel. [abr 2013].

27. JIMÉNEZ, Ariel. p. 183.

28. "Además, yo fui hace poco a Moscú y en los museos maravillosos que tienen allá vi algunos de esos íconos rusos. El uso que ellos hacen de la cruz negra, del cuadrado en losange y del círculo es impresionante. Y yo digo, no puede ser casual que Malevich haya utilizado esas tres formas que están constantemente en los vestidos de aquellos personajes religiosos sin que haya una reminiscencia para todo espectador ruso de las formas que todos tenían pendientes, visibles, en la pintura rusa tradicional. Eso no puede ser que lo haya hecho sin pensar lo que eso iba a despertar en los rusos, alguna asociación...". JIMÉNEZ, Ariel. [abr 2013]. Si, tal como ha sugerido Ariel Jiménez, en el caso de Kazimir Malevich, la presencia en sus obras abstractas de cruces y otras figuras hacen eco de la simbología del cristianismo ortodoxo ruso ¿Tendrían acaso estos aspectos implicaciones (in)directas en lo que la obra de Soto podría estar adicionalmente comunicando por medio de esta escultura con su base en forma de "Cruz de San Andrés"?

Figura 12: Jesús Soto. Maqueta del *Volumen suspendido*. El modelo final expuesto en la Casa Caoma, vivienda particular de Carlos

para los artistas desde inicios del siglo XX.

La energía se convirtió en guía fundamental de Jesús Soto para aproximarse al arte por medio de la creación de elementos o estructuras, cuyo fin se centró en suscitar la reflexión sobre este campo: la energía como fuente primera y esencial del universo.

Los posibles significados de una escultura como esta, al mismo tiempo, yacen en la propia simbología formal de la pieza. Jesús Soto comenta en una entrevista: "Su soporte era un cuadrado blanco donde se inscribía, en diagonal, una cruz más estrecha que la de Malevich... Le gustaba mucho a Villanueva"²⁷. De esta forma, Soto estaría confirmando sus eventuales referencias respecto al pintor ruso Kazimir Malevich (1879-1935)²⁸.

En una exposición de Soto en la Galería Denise René en 1967, se expuso, además del Volumen suspendido, su primera escultura Penetrable, sobre la cual Ariel Jiménez considera puede ser interpretada como una "proyección de un cuadro de Malevich en el espacio", manifestación del contenido subjetivo y de las preocupaciones espirituales –y metafísicas, agrega Jiménez– de Soto. Igualmente señala que su referencia a Malevich a partir de los años 1950 encontró dos vertientes: una se refiere a la lectura lumínica que hace de aquella obra –valoración del componente lumínico en la obra de arte– y por otro lado, se asocia con la propia reflexión del artista expresada por medio de aquello que entiende por estructura.



Dice Jesús Soto:

Nosotros en Venezuela, no tenemos nada hecho; tenemos la naturaleza a nuestro favor, pero estamos empezando a domarla y hasta que no tengamos una estructura social perfectamente formada, no tenemos derecho a destruir. Nosotros (...) antes debemos construir. Por eso he defendido siempre el concepto de estructura, y quisiera dejarle a mi país, por lo menos esa idea.

No sé qué valor pueda tener, qué intensidad pueda alcanzar, por lo menos intento dejarla clara y precisa. Quiero estructura para Venezuela y por ende para Latinoamérica. Lo importante, lo que más me preocupa, es dejar en mi campo una noción de lo que este país tiene que ser algún día.²⁹

Estas palabras son una evidente manifestación del compromiso social del arte, si así se le quiere llamar, o del legado simbólico del artista respecto a su ámbito cultural natal y continental. La escultura abstracta no se queda suspendida en el espacio anodino, “inmóvil” del pabellón de Montreal, sino que aspira en este contexto ferial internacional, a entrar en diálogo con el hombre universal, pero especialmente con sus coterráneos, los venezolanos y latinoamericanos. La estructura, el orden; la construcción en vez de la destrucción que en el mundo contemporáneo y en la humanidad se manifestaba de distintas formas.



158

Moisés O. Chávez Herrera

Jesús Soto en el Pabellón

venezolano de 1967: el

“Volumen suspendido”

Raúl Villanueva y familia.

Archivo Fundación Villanueva.

29. JIMÉNEZ, Ariel. p. 178.

Con esta reflexión, Soto deja muy claras las eventuales intenciones e implicaciones del contenido implícito en su obra, que aparte del significado vinculado a las exploraciones lumínicas, espaciales y energéticas asociadas propiamente al entorno artístico general, encuentra igualmente extensiones hacia el refuerzo de valores en la sociedad y cultura a las que perteneció.

Figura 13: *La escultura de Soto expuesta en el interior del Cubo Nro. 2, 1967. Expo 67, Montreal, Canadá. Paolo Gasparini, fotografía. Archivo Fundación Villanueva.*

3. Implicaciones modernas y otros mensajes

Luis Pérez Oramas argumenta en su escrito sobre la escena constructiva en Venezuela³⁰, otra posible interpretación a los efectos ópticos y significados de la obra de Jesús Soto. Para este autor, el “cinetismo” desarrollado entre las décadas de 1960 y 1970, se erigió como un mecanismo que hizo evidentes las ilusiones de la planificación³¹ existentes tanto en el campo político como en el simbólico, o lo que el también llama “espejismo cinético” de la modernidad venezolana.

Esta ilusión óptica se puede identificar en el mismo efecto de aparente movimiento o desmaterialización que la obra de Soto propone en varias instancias³². Una de ellas es el *Volumen suspendido*, obra que evidenció la puesta en escena de recursos ilusorios (ópticos), y que junto con otras viene a encarar la consagración internacional de la abstracción constructiva venezolana, Pérez Oramas dixit.

La obra de Soto en el pabellón venezolano fue otro de los tantos dispositivos con que se buscaba vincular a Venezuela con la idea de nación, sociedad y modernidad, como igualmente lo hizo la propia arquitectura de Carlos Raúl Villanueva, que se disponía como un conjunto de cubos prístinos y coloridos, pero materialmente limpios y pulidos como una máquina moderna artística, similar a muchas de las obras de su amigo Soto. El pabellón de Villanueva se vinculó estrechamente con la obra de Soto por medio de la asunción de una condición formal y conceptual muy similar. Tanto la edificación como la escultura se propusieron como traducciones análogas de la idea de modernidad, asumiendo un aspecto próximo a la limpieza, geométrica y cromáticamente concisas, puras.

Parafraseando y adecuando las palabras de Pérez Oramas al tema de estudio, la selva y el resto de las imágenes y contenidos de carácter natural y folklórico (como el cubo con el documento fílmico, el restaurant y los artistas autóctonos) que parcialmente formaron parte de la muestra, se convirtieron en fuentes de energías productivas y sociales para el desarrollo de la nación. No obstante, y paradójicamente, en el caso concreto del *Volumen suspendido*, su modernidad fue propuesta como lejana ilusión, como utopía de la materia que se deshace visualmente, pero que aun así se la considera materialmente constituida. Y quizás el propio pabellón es

30. PÉREZ ORAMAS, Luis.
Notas sobre la escena
constructiva venezolana, 1950-
1973. En: AAVV. **América fría.
La abstracción geométrica en
Latinoamérica** (1934-1973).
Madrid: Fundación Juan
March, 2011.

31. La tendencia a la
planificación se reanuda
y perfecciona en 1958, al
crearse, por decreto del
30 de diciembre, la Oficina
Central de Coordinación y
Planificación de la Presidencia
de la República, CORDIPLAN,
origen del Sistema Nacional
de Planificación. La
planificación surge como
instrumento idóneo para
orientar y regir la acción
del Estado encaminada a
correlacionar un volumen
limitado de satisfacciones
con necesidades crecientes.
Esta está desprovista de
connotación ideológico-
política, hasta el punto en que
el planificador pareciera ser
un hombre sin pensamiento
político propio, sin posición
partidaria, un técnico, una
especie de prolongación de los
instrumentos de computación
que utiliza. CARRERA DAMAS,
Germán. *Ibíd.* Pág. 188.

32. Muchas de las obras
de Soto desde la década de
los 60, se hacen presentes
en toda la geografía de la
nación, e incluso, más allá
de sus propios límites, y
adicionalmente la obra
abstracta de otros artistas
venezolanos igualmente es

la expresión conjunta, idealizada, moderna y utopista, escenificada en el exterior (Montreal, Canadá), de un país que, aquejado por grandes contradicciones, se erigía así como una ilusión, como una evasión, análogamente a lo que mostraba Soto en su obra.

¿Era esta escultura "cinética" de Jesús Soto una representación de una falsa promesa, un símbolo de nuestros intentos de modernidad y desarrollo sin haber consolidado previamente una estructura, como decía Soto?

¿Realmente se comunicaba por medio de esta obra el eventual fracaso de la modernización en el país? ¿o era más bien una aspiración, un deseo de poseerla? ¿Una necesidad de Raúl Leoní, su entonces presidente, de Villanueva y Soto y de los venezolanos, y de Latinoamérica en general?

llevada al dominio público:
"...su despliegue en los
lugares críticos del proyecto
modernizador y desarrollista
—centros urbanos, minas de
hierro, campos petroleros,
represas hidroeléctricas—
permite identificarlo, tal como
hemos sugerido antes, como
el repertorio de una vasta
alegoría de la modernidad,
como un muralismo sin relato
de la promesa moderna en
Venezuela." *Ibíd.* p. 59

Bibliografía complementaria

BOULTON, Alfredo. **Soto**. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1973.

CARRERA DAMAS, Germán. **Una nación llamada Venezuela**. 5ta. Ed. 1997. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2006.

FUNDACIÓN VILLANUEVA, Caracas, 2004. Disponible en:
<<http://www.fundacionvillanueva.org/>>

JIMÉNEZ, Ariel. **Alfredo Boulton y sus contemporáneos. Diálogos críticos en el arte venezolano, 1912-1974**. Caracas / Nueva York: Fundación Cisneros / Museum of Modern Art, MoMA, 2009

MORALES BELLO, David. **Raúl Leoní en el tiempo**. Caracas: Empresa El Cojo, 1983.

PINTÓ, Maciá. **Villanueva. La Síntesis**. 2 vol. Caracas: Editorial Exlibris, 2013.

POSANI, Juan Pedro. Un cubo, dos cubos, tres cubos. **Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas**. Caracas, n. 8, p. 57-61, oct. 1967.

Raúl Leoni, constructor de democracia (2007). Colección Cine Archivo Bolívar Films., Serie Biográfica, Presidentes de Venezuela. Juan Andrés Bello, Venezuela.

AAVV. **América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica** (1934-1973). Madrid: Fundación Juan March, 2011.

AAVV. **Diccionario de Historia de Venezuela**. Caracas: Fundación Empresas Polar, 1997. 1 CD-ROM.

AAVV. Anexo: Venezuela en 1967. En: AAVV. **Wikipedia**. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Venezuela_en_1967

Moisés Orlando Chávez Herrera é *Magister Scientiarum* em História da Arquitetura e do Urbanismo e professor-assistente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Unidad Docente Extramuros da Universidade Central da Venezuela [FAU/UCV].

Iconografia musical na obra de Henri Rousseau

Artigo Inédito

Musical iconography in Henri Rousseau's work

Andrei Fernando F. Lima

 [0000-0001-7150-9590](https://orcid.org/0000-0001-7150-9590)

Iconografía musical en la obra de Henri Rousseau

palavras-chave:

pintura; música; analogias;
Henri Rousseau.

Número significativo de artistas, teóricos da música e historiadores da arte exploraram a diversidade e complexidade dos nexos entre pintura e música ao longo dos séculos. No domínio das artes visuais, as referências à música são abundantes, ganhando expressão tanto pelos temas iconográficos quanto pela reflexão sobre os fundamentos da linguagem musical (ritmo, harmonia, cromatismo). A partir das analogias e interferências entre as duas formas de expressão, propomos uma leitura crítica desse fenômeno na obra de Henri Rousseau, artista francês que desenvolveu uma iconografia particular inspirada no assunto, através da qual explora as possibilidades de representação pictórica da música, tendo em vista efeitos de sentido integrados às suas narrativas visuais.

keywords:

Painting; Music; Analogies;
Henri Rousseau.

A significant number of artists, music theorists and art historians have explored the diversity and complexity of the nexus between painting and music over the centuries. In the field of visual arts, references to music are abundant, gaining expression both through iconographic themes and reflections on the fundamentals of musical language (rhythm, harmony, chromaticism). From the analogies and interferences between these two forms of expression, we propose a critical reading of the phenomenon in the work of Henri Rousseau, French artist who developed a particular iconography inspired by the theme, through which he explores the possibilities of the pictorial representation of music and intends to create effects of meaning which are integrated into his visual narratives.

*Universidade de São Paulo
(USP), Brasil.



Numero significativo de artistas, estudiosos de la música y historiadores de arte han investigado la diversidad y complejidad de los nexos entre la pintura y la música. En las artes visuales, las referencias a la música son abundantes y ganan expresión tanto por los temas iconográficos cuanto por la reflexión acerca de los fundamentos del lenguaje musical (ritmo, armonía, cromatismo). A partir de las analogías y interreferencias entre las dos formas de expresión, proponemos una lectura crítica del fenómeno en la obra de Henri Rousseau, artista francés que ha creado una iconografía particular inspirada en el tema, por medio de la cual investiga las especificidades de la representación pictórica de la música, produciendo sentidos integrados a sus narrativas visuales.

palabras clave:

pintura; música; analogía;
Henri Rousseau.

**Figura 1:**

Anônimo, *Henri Rousseau em seu ateliê*, 1906. Fotografia.
Coleção particular.

Pintura e música, duas linguagens distintas e, ao mesmo tempo, próximas, formal e conceitualmente falando. Noções como “cromatismo” e “ritmo”, por exemplo, tão características de uma e outra arte, são de modo frequente intercambiáveis. Fala-se, assim, da qualidade cromática de certas composições e também no ritmo das formas de uma imagem. A estrutura de uma obra musical ou pictórica pode igualmente relacionar elementos comuns, tais como o ponto, a linha e o plano, que respondem por inflexões e movimentos no tempo ou no espaço. Por isso mesmo, são inúmeras as possíveis e plausíveis associações entre pintura e música, entre sons e cores, entre cadências e formas gráficas. Assim, a efetiva correlação entre as duas linguagens permeia a história da arte, compreendendo expressões que abrangem desde a combinação entre música e imagem realizada pelos povos aborígenes em seus rituais até o ambicioso projeto romântico de Philipp Otto Runge, que envolvia a criação de grandes composições plásticas destinadas a serem apreciadas com poesia e música em um ambiente arquitetônico.

Há, ainda, a ideia de musicalidade na pintura, quando a distribuição de determinados elementos anuncia o valor dos sons (a posição de um ponto em relação a uma linha) ou quando a seleção das cores indica o caráter grave ou agudo de um som. Na pintura moderna, quem mais admirou essa proximidade e refletiu sobre suas consequências foi sem dúvida o russo Wassily Kandinsky, que procurava não apenas sugerir ritmos e melodias através de suas composições visuais, mas associar, inclusive, cores à tonalidade musical dos instrumentos. Além disso, a musicalidade reflete-se na obra de um sem-número de artistas antigos e modernos quando se trata da própria representação, isto é, da orquestração de cenas nas quais a música desempenha papel relevante. Nesse caso, a transmissão de um ritmo ou de uma melodia pode se dar pela presença substancial de elementos sonoros (instrumentos ou grupos musicais) ou pela simples sugestão de uma música ambiente, como no quadro de Pierre-Auguste Renoir *Baile no Moulin de la Galette* (1876).

Uma situação interessante à análise seria, então, o caso de um artista que reunisse, a um só tempo, competências pictóricas e musicais refletidas em sua obra, alguém que se poderia chamar de “pintor-músico”. O artista autodidata Henri Rousseau é um

dos exemplos que se prestam a esse estudo, já que dominava tanto a arte da pintura, pela qual é hoje lembrado, quanto a arte da música, que praticou paralelamente ao longo da vida. Conhecido como o Aduaneiro (*le Douanier*), por seu emprego na Aduana de Paris, Rousseau é um dos casos singulares da história da arte tido como iniciador da pintura *naïf*, ou ingênua, ao criar uma obra particularmente original e distante das convenções estéticas. Seu trabalho, já bastante debatido, permanece fértil para as mais diversas interpretações e aproximações, como bem ilustra a relação entre suas pinturas e seus escritos – pois ele também cultivou a poesia e a dramaturgia.¹ Isso posto, a investigação das implicações da música em sua produção visual, se não inédita, ainda exige aprofundamento crítico, e é nesse estro de espírito que se apresenta a atual reflexão.

Os dons artísticos de Rousseau manifestaram-se desde cedo, embora “a perda de fortuna de seus pais” o tenha obrigado “a seguir de início uma outra carreira”². Foi assim, por exemplo, que, aos dezesseis anos, por ocasião da conclusão de seus estudos, recebeu dois prêmios que já anunciavam sua vocação: um de desenho e outro de música vocal. Mais tarde, nas fileiras do 51º regimento de infantaria, durante sua passagem pelo exército, chegou a se destacar como flautista. O poeta Guillaume Apollinaire, um dos amigos mais próximos do Aduaneiro no meio intelectual, ao escrever um artigo sobre ele, em 1914, registrou que Rémy de Gourmont lembrava-se de ter visto o pintor, ainda em um momento em que este vivia na obscuridade, “em certos cruzamentos da Rive Gauche onde o velho Rousseau tocava, ao *violino*, melodias de sua composição e fazia as pequenas operárias cantarem o som em voga”³. E, no mesmo texto, o autor afirma que “ele tocava também, naqueles tempos, nos concertos das Tulherias”⁴.

De tudo isso, porém, destaca-se o autodidatismo do artista, que se dedicava à música nas horas livres, ainda que, muitas vezes, com a finalidade de complementar seus rendimentos, ministrando aulas particulares para os jovens do bairro em que vivia. Uma placa em seu ateliê, segundo Wilhelm Uhde, trazia a inscrição: “Curso de dicção, música, solfejo”⁵. Daí a feliz lembrança de Apollinaire, que evoca em seu artigo a expressão francesa “*violon d'Ingres*” ao falar da prática musical do Aduaneiro, expressão esta que descreve justamente uma atividade artística desenvolvida fora de uma profissão, em outras

1. Rousseau redigiu certo número de “legendas” em verso e prosa para explicar o conteúdo de alguns de seus quadros e escreveu três peças de teatro: *Une Visite à l'Exposition de 1889* (vaudeville em 3 atos e 10 quadros), *La Vengeance d'une orpheline russe* (drama em 5 atos e 19 quadros) e *L'Étudiant en goguette* (comédia em 2 atos e 3 quadros). Os dois primeiros títulos foram publicados em 1947, e a edição completa das peças apareceu apenas em 2010.

2. Conforme afirma o artista em uma nota biográfica redigida em 1895. O fac-símile do documento encontra-se reproduzido em: PAYRÓ, Julio E. **El Aduanero Rousseau**. Biblioteca Argentina de Arte. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1944, p. 25. Transcrição e tradução de minha autoria.

3. APOLLINAIRE, Guillaume. *Le Douanier*. In: APOLLINAIRE, Guillaume. **Chroniques et paroles sur l'art. Œuvres en prose complètes**. 3 vols. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991, vol. II, p. 627. Artigo publicado originalmente em *Les Soirées de Paris*, 15 de janeiro de 1914. Tradução minha.

4. Ibidem.

5. UHDE, Wilhelm. **Cinq Maîtres Primitifs**. Rousseau – Vivin – Bombois – Bauchant – Séraphine. Traduction de l'allemand par Mlle. A. Ponchont. Préface d'Henri Bing-Bodmer. Paris: Philippe Daudy Éditeur, 1949, p. 33. O texto sobre Rousseau é retomado por Uhde, com modificações, de sua obra anterior: **Henri Rousseau**, Paris: Figuière et Cie Éditeurs, 1911. Tradução minha.

6. TZARA, Tristan. Préface. In: LE PICHON, Yann (éd.). **Les Écrits du Douanier Rousseau**. Paris: CNRS Éditions, 2010, p. 77. Retomado da edição organizada por Tzara de *Une Visite à l'Exposition de 1889*, Genève: Pierre Cailler, 1947. Tradução minha.

7. Cf. MALINOWSKI, Holly. Les soirées musicales chez le Douanier Rousseau. In: BARBE, Michèle (dir.). **Musique et arts plastiques. Analogies et interférences**. Paris: PUPS, 2006, p. 133-142. Tradução minha.

8. APOLLINAIRE, Guillaume. Op. cit., p. 628. Tradução minha.

9. BRYARS, Gavin. Berners, Rousseau, Satie. In: NYMAN, Michael (ed.). **Art & Experimental Music. Studio International**, vol. 192, n. 984, (special issue), 1976, November-December, p. 308-318.

palavras, um *hobby* – o célebre pintor Jean-Auguste-Dominique Ingres tocava violino, e Rousseau, tal como Ingres, era violinista amador. Nesse mesmo sentido, a paixão pela música diz muito sobre a natureza artística do Aduaneiro, já que se refletia igualmente na busca de uma expressão ora pictórica, ora literária. Não por acaso, no começo de sua carreira, foi identificado como “pintor de domingo”, aquele indivíduo que trabalha toda a semana e consagra os domingos a essa atividade favorita: a pintura. A atitude humanista do autodidata traduz, nesse contexto, uma concepção particular da arte, que é assumida como “uma entidade indivisível, os meios pelos quais toma forma não sendo senão acidentes fortuitos”.⁶

De fato, Rousseau também era compositor, tendo escrito, nos anos 1880, uma valsa chamada *Clémence*, em homenagem à sua primeira esposa, Clémence Boitard, que lhe rendeu um diploma da Academia Literária e Musical de França. Mas, infelizmente, afora essa valsa “para violino ou mandolina”, editada em 1904 por L. Barbarin, não sobreviveram outros exemplos da produção musical do artista. Não obstante, a partir dos programas preservados das *soirées* “literárias e musicais” que o Aduaneiro organizava em seu ateliê e nas quais tomavam parte alunos, vizinhos e amigos dos círculos artísticos como Marie Laurencin, Georges Duhamel, Max Jacob, Jules Romain, entre outros, pode-se recuperar alguns dos títulos de composições de sua lavra hoje perdidas: *Les Deux Frères*, *Cécilette*, *Les Clochettes*, *Polka des bébés*. Além disso, esses programas fornecem uma amostra do gosto musical do artista, formado por gêneros e estilos diversos, desde as melodias populares (mazurcas, polcas e valsas) até o repertório clássico (Bellini, Gounod, Franz Liszt). Enfim, uma fotografia do artista datada de 1906 [fig.1], dedicada por ele à filha, na qual aparece em seu ateliê cercado de quadros e empunhando o inseparável violino, revela-se verdadeira síntese das “analogias e interferências” envolvendo música e artes plásticas que se apresentam na sua própria obra e no cenário mais amplo de sua época⁷.

Essa característica levou Apollinaire a refletir que “a música nutria a pintura”⁸ de Rousseau. Mais adiante, ela também justificou sua presença, ao lado de Érik Satie e Berners, entre os chamados “pintores-músicos”, conforme propôs Gavin Bryars.⁹ De fato, a música nutriu a pintura do artista em diversos momentos, e não

apenas a pintura, pois suas peças de teatro estão recheadas de musicalidade. Em *La Vengeance d'une orpheline russe*, por exemplo, não há dificuldades em encontrar citações a compositores e obras, e o autor em diferentes momentos introduz ou a melodia do piano ou o toque da orquestra. Já em *L'Étudiant en goguette*, há toda uma atmosfera musical, sugerida pelo local onde se desdobra a trama, isto é, o cabaré do *Chat Noir*, e principalmente pela colagem de diversos trechos de canções (*Le Bouquet de ménage*, *Les cambrioleurs*, *La Matschy*) e ritmos dançantes populares à época (*chahut*, *cancan*, *quadrilha*). Em suma, a música definitivamente fazia parte da personalidade artística de Rousseau, que a desenvolvia, se não na mesma escala que a pintura, ao menos com o mesmo afinco. Inclusive, alguns aspectos identificados em sua linguagem plástica, como espontaneidade e primitivismo, foram considerados por François Sabatier¹⁰ valores essenciais nas correspondências entre música e arte no contexto de vanguarda. Esse aspecto estruturante é descrito também por Gilles Plazy ao considerar uma paisagem como *O Jardim de Luxemburgo*, *Monumento a Chopin* (1909), quando destaca, sobre a temática musical e a própria composição:

Que o músico Rousseau (ele tocava violino e compunha algumas pequenas obras) tenha escolhido esta vista do jardim sem dúvida não é um acaso. A homenagem a Frédéric Chopin é sem dúvida um argumento tão importante quanto a situação do monumento em um ângulo de aleia que permite ao pintor realizar uma dessas perspectivas curvas das quais tem o segredo [...]. Uma tal segurança plástica, no limite do desequilíbrio, importa mais do que a fidelidade às regras clássicas da representação.¹¹

Mas, afinal, de que modo e por quais processos a música efetivamente alimentou a pintura de Rousseau? A observação atenta de sua obra pictórica, tomada em conjunto, leva a considerar que a influência da música, ou antes, a sua presença, dá-se em termos simbólicos, que vêm agregar um valor poético às composições, enriquecendo-as. Isso ocorre desde a mais remota produção do artista, pois sabe-se, pelo título de um dos primeiros quadros que expôs, *Dança italiana* (1885), obra hoje perdida, que a musicalidade já ali se insinuava. Além disso, o poema que acompanhava a pintura deixa adivinhar algo da atmosfera melódica que a composição certamente apresentava; nesse caso, permeada de bucolismo:

10. SABATIER, François. **Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800-1950.** Paris: Fayard, 1995. Especialmente o capítulo "Du sauvage, de l'enfant et de l'aliéné. Candeurs naïves du Douanier Rousseau à Érik Satie".

11. PLAZY, Gilles. **Le Douanier Rousseau: Paysages.** Coll. Le Musée Miniature. Paris: Éditions Herscher, 1994, p. 56. Tradução minha.

12. "Par un beau dimanche
de printemps,/Saison où la
nature reprend sa splendeur/
Voyez ces rustiques paysans,
Inspirés d'une douce gaieté
de cœur,/Danser sur le gazon
verdoyant/Afin d'oublier de
longs et rudes labeurs."

RENOIR, Edmond. Exposition
Libre des Beaux-Arts. **Le XIXe**

Siècle, Quinzième année, n.º
4873, 10 de maio de 1885, n. p.

Tradução minha.



Figura 2: Henri Rousseau, *Um Centenário da Independência*, 1892. Óleo sobre tela, 111, 8 x 157, 2 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

Por um belo domingo de primavera,

Estação em que a natureza retoma seu esplendor,

Vede estes rústicos camponeses,

Inspirados por uma doce alegria de coração,

Dançarem sobre a grama verdejante

A fim de esquecer longos e rudes labores¹².

No entanto, a música floresce na pintura de Rousseau mais frequentemente a partir de elementos sugestivos de sonoridade, compondo, nesse contexto, uma verdadeira iconografia musical. A mais antiga manifestação conhecida desse tipo de representação na sua obra surge de forma ostensiva em uma pintura alegórica de 1892 intitulada *Um Centenário da Independência* [fig.2], na qual o artista descreve patriotas dançando em roda das duas Repúblicas, de 1792 e de 1892, conforme indica a inscrição justaposta ao quadro. O desenho da cena foi inspirado em uma gravura de Fortuné Méaulle, *Festas em Andorra (A farândola)* (1891), e dela herda seu conteúdo musical, sendo a farândola uma dança provençal em que os participantes, homens e mulheres alternadamente, dão-se as mãos em formação circular. A pintura de Rousseau é dominada por um frondoso carvalho e contém, ainda, flâmulas e lâmpioes multicoloridos e personagens de catadura aristocrática que assistem imóveis à comemoração popular. Um importante elemento caracterizador da musicalidade observada nessa obra, porém, é a fanfarra que aparece ao fundo à esquerda. Do conjunto, formado por personagens de proporções reduzidas, destacam-se quatro instrumentos: um tambor, um trombone, uma caixa de percussão e um trompete. Sobre a carroça, personagens enchapelados tocam o tambor e o trombone; marchando à frente do veículo, um personagem com vestimenta branca toca a caixa de percussão, e uma menina de vestido rosa segura um trompete.

A ideia musical de *Um Centenário da Independência* apresenta-se através de uma articulação complexa que impõe nitidamente um ritmo à composição. Isso é alcançado pela cadência cromática das formas tanto quanto pelo sábio arranjo tonal entre as cores vibrantes dos trajes dos dançarinos em disposição circular e aquelas das bandeiras e lâmpioes em disposição semicircular. O

contraponto, nesse sentido, é dado pela arvoreta arbitrariamente tingida de branco, à esquerda, que equilibra e harmoniza o conjunto. Por outro lado, o motivo da dança por si só implica as ideias de ritmo e musicalidade, valendo a lembrança de que George Bizet já elaborara uma melodia a partir do mesmo tema, a farândola, em sua ópera *L'Arlésienne* (1872). Mas o sentido da alegoria também deve ser levado em conta, uma vez que a proposta do artista foi conceber uma pintura de emulação da república (ele desejava que a tela fosse adquirida pelo Estado). A obra fala, por conseguinte, de patriotismo e união, dois princípios que o Aduaneiro ilustra em uma visão lúdica, musical e dançante, confirmada pela inscrição sob a moldura:

O povo dança em torno das duas Repúblicas, aquela de 1792 e aquela de 1892 dando-se as mãos ao som de: *Auprès de ma blonde, qu'il fait bon, fait bon, fait bon etc*¹³.

Mais do que uma simples legenda explicativa, esse texto é, na realidade, uma valiosa chave interpretativa da obra, pois explicita algo que não se pode transmitir pela linguagem pictórica: o som que o artista imaginou ao fazer dançar os personagens de sua composição. Em todo caso, o pintor italiano Ardengo Soffici, referindo-se a *Um Centenário da Independência*, mencionou “o horror cômico da turba jubilosa, dançando em uma praça, sem música, em torno de algum troféu republicano ou proletário, sob o olhar consentido das autoridades endomingadas e do ‘guardião da paz’ paternal”.¹⁴ Na verdade, a música que simbolicamente ritmava os passos dos alegres dançarinos teria feito dançarem até mesmo os visitantes do Salão dos Independentes, onde a pintura foi apresentada, conforme o artista orgulhava-se de contar: “no dia do vernissage, todo mundo dançava diante do quadro, cantando: ‘*Auprès de ma blonde...*’ e “todo mundo estava feliz”¹⁵.

Outra aparição de um instrumento musical na pintura de Rousseau ocorreu cinco anos mais tarde, quando o artista criou a enigmática *A Cigana adormecida* (1897) [fig.3] . Trata-se de um vasto quadro com o qual o Aduaneiro prestava tributo à tradição orientalista, dos grandes temas exóticos caros aos mestres acadêmicos que admirava, como Jean-Léon Gérôme e Félix-Auguste Clément. Em carta dirigida ao prefeito de sua cidade natal, a

13. “Le peuple danse autour des deux Républiques, celle de 1792 et celle de 1892 se donnant la main sur l'air de: *Auprès de ma blonde, qu'il fait bon, fait bon, fait bon, etc.*” **Catalogue des Œuvres Exposées.** Société des Artistes Indépendants. 8me Exposition. Pavillon de la Ville de Paris (Champs-Élysées). Du 19 mars au 27 avril, 1892, p. 63. Tradução minha.

14. DUBOIS, Lucile [trad.]. *La France jugée à l'Étranger: Le peintre Henry [sic] Rousseau.* In: VALLETTE, Alfred (dir.). **Le Mercure de France**, nº 320, t. LXXXVII, 21e année, 16 de outubro de 1910, p. 751. Artigo publicado originalmente na revista italiana *La Voce*, nº 40, 15 de setembro de 1910. Tradução minha.

15. ALEXANDRE, Arsène. *La vie et l'œuvre d'Henri Rousseau: peintre et ancien employé de l'octroi.* **Comoedia**, 4e année, nº 901 (Quotidien), 19 de março de 1910, p. 3. Tradução minha.

pequena Laval, a quem Rousseau propunha a compra da obra, ele descreveu pormenorizadamente a cena que pintou:

Uma negra errante, tocando mandolina, tendo seu jarro ao lado dela (vaso contendo água para beber), dorme profundamente exausta de fadiga. Um leão passa por acaso, a fareja, e não a devora. É um efeito de lua, muito poético. A cena se passa num deserto completamente árido. A cigana está vestida à oriental¹⁶.

16. Carta datada de 10 julho de 1898. O fac-símile do documento encontra-se reproduzido em: VALLIER, Dora. **Henri Rousseau**. Paris: Flammarion, 1961, fig. 1-2. Transcrição e tradução de minha autoria.

Juntos, a mandolina e o jarro compõem um belo trecho de natureza-morta, cuja memória plástica não terá deixado de influenciar artistas como Matisse, Picasso e Braque. No entanto, o que interessa aqui é a simbologia desse instrumento, certamente descrito a partir de uma mandolina napolitana pertencente ao próprio artista, que também nela era versado (vide a valsa *Clémence*). O instrumento remete às origens mesmas do personagem, como na obra de Camille Corot, *Cigana com mandolina* (1874), é um atributo seu, enfatizando uma narrativa que, segundo anota Dora Vallier, “se insinua, quem sabe, longe nessas histórias de boêmios, ciganos e gitanos, em voga nessa época, roça talvez alguma lembrança de quermesse, de zíngaros com suas feras [...]”, em suma, completa a autora,

todos os lugares-comuns concernindo essa raça de gente estão inscritos no quadro um a um. Nômades – ver o jarro e o bastão; bizarramente vestidos – ver a estranha vestimenta estriada; tocando música frequentemente para ganhar a vida – ver a mandolina; feiticeiros à ocasião – ver o leão que fareja a cigana e não a devora¹⁷.

17. Ibidem, p. 66.

A mandolina sem dúvida empresta à proposta semântica da pintura um valor considerável, sugere efetivamente uma melodia misteriosa, exótica, própria ao universo narrativo explorado pelo artista e assim acentua o “efeito poético” que se buscava alcançar nessa composição heterogênea, na qual cada elemento surge investido de profundo lirismo. Em outros termos, a música, aqui representada pelo instrumento, conta toda uma história, traduz as intenções do pintor ao tecer a cena, além de seduzir o espectador em sua imaterialidade e imanência.



172

Andrei Fernando F. Lima

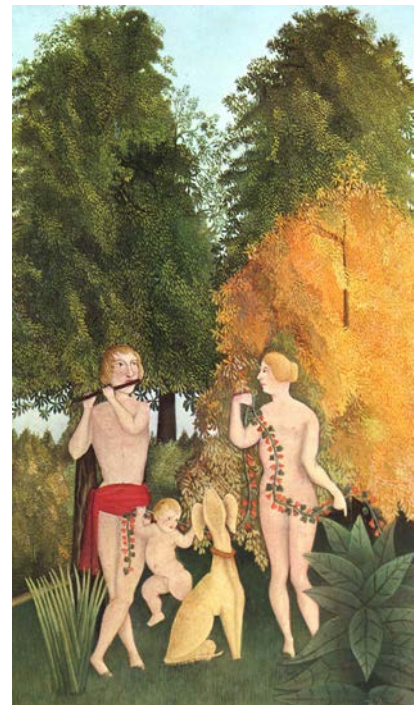
Iconografia musical na obra de
Henri Rousseau

Figura 3: Henri Rousseau, *A Cigana adormecida*, 1897. Óleo sobre tela, 129,5 x 200,7 cm. The Museum of Modern Art, Nova York.

Os últimos instrumentos a surgirem na pintura de Rousseau são todos de sopro, os quais, não por acaso, o artista dominava razoavelmente, sobretudo a flauta e a clarineta. Na cena bucólica de *Quarteto feliz* (1902) [fig.4], há um grupo familiar acompanhado de um cão em harmônica reunião em uma paisagem campestre: a criança brinca, a mãe segura uma grinalda florida e o pai toca uma flauta transversa. O tema e os rudimentos compositivos da pintura, segundo indicam vários estudiosos, foram provavelmente fornecidos por uma obra de Jean-Léon Gérôme chamada *A Inocência* (1852), da qual herda também sua atmosfera clássica, de expressão caracteristicamente pastoral. Desse universo, abundantemente representado nas artes plásticas (Ticiano, Poussin e Lorrain) e na música (Maurice Ravel na “sinfonia coreográfica” *Daphnis et Chloé* para os *Ballets Russes*), vêm a atitude dos personagens, que parecem extraídos de pinturas ou relevos de épocas remotas, a feição da paisagem, idílica e idealizada, e o motivo emblemático do pastor a tocar sua flauta.

A alegoria *A Liberdade convidando os artistas a participarem da 22ª exposição da Sociedade dos Artistas Independentes* [fig.5], exposta em 1906, foi concebida como homenagem ao salão onde Rousseau estreara e do qual participou assiduamente durante toda a sua carreira. O artista representou nessa obra o momento da chegada dos pintores com suas telas às galerias do grande pavilhão de exposições, descrevendo longas filas de pessoas e carroças coloridas das quais, como se sabe, ele mesmo se servia para transportar seus trabalhos. No primeiro plano, conforme reza a tradição, os personagens que cerram as mãos seriam o próprio Rousseau (de menor estatura, cabelos e bigodes pretos) e o presidente da Sociedade dos Artistas

Figura 4: Henri Rousseau, *Quarteto feliz*, 1902. Óleo sobre tela, 94 x 57,4 cm. Coleção particular.



Independentes, Paul Signac. O imponente leão representado ante as portas da exposição baseia-se na célebre estátua de Frédéric Auguste Bartholdi, *O Leão de Belfort*, guardião de Paris, e mantém sob as patas um pergaminho em que se lê: “Os Valton, Signac, Carrière, Willette, Luce, Seurat, Ortiz, Pissaro, Jaudin, Henri Rousseau etc. etc. são teus êmulos”. Acima das flâmulas com as cores da França e de Paris, das bandeiras internacionais e das árvores frondosas, paira o elemento dominante da composição: uma figura feminina alada, vestida com uma túnica rosa e tocando um clarim. Trata-se da imagem alegórica da Liberdade, que o Aduaneiro concebeu a partir de uma ampla iconografia, de um vasto repertório de figuras aladas anunciadoras, de matriz bíblica ou mitológica, soprando trombetas ou clarins. Da qual se deduz o sentido desse tipo de construção, pelo qual o artista pretendia louvar o espírito democrático do salão, o primeiro a excluir júris e prêmios, de modo a exaltar aquela que ele considerava como “a mais bela Sociedade, a *Sociedade mais legal*, *posto que todo mundo tem o mesmo direito*”¹⁸.

18. ALEXANDRE, Arsène.
op. cit.



Figura 5: Henri Rousseau,
A Liberdade convidando os
artistas a participarem da 22ª
exposição da Sociedade dos
Artistas Independentes, 1906.
Óleo sobre tela, 175 x 118
cm. Museu de Arte Moderna,
Tóquio.

Outra vez ainda, a flauta torna a surgir na pintura *A Encantadora de serpentes* [fig.6], obra de grandes dimensões criada em 1907 por encomenda da mãe do pintor Robert Delaunay, um dos amigos próximos de Rousseau. O tema exótico e a atmosfera

sobrenatural dessa pintura foram pensados pelo artista a partir dos relatos que ouvira de Madame Delaunay sobre a viagem que fizera à Índia e histórias a respeito de encantadores de serpentes. Em sua complexa narrativa visual, o Aduaneiro explorou a ideia dos poderes mágicos e encantatórios atribuídos à melodia de certos instrumentos, em particular da flauta, um dos mais antigos de que se tem conhecimento. Nesse contexto, é impossível não recordar as fábulas populares, como a do flautista de Hamelin, ou o mito de Orfeu, de longa fortuna nas artes e nas letras, pela maneira como a encantadora atrai, com as notas derramadas da flauta, não apenas serpentes, mas também pássaros e uma grande ave pescadora. Ao amante da música Rousseau, ademais, certamente não era desconhecida uma passagem do primeiro ato de *A Flauta Mágica* (1791), aquela do embevecimento das feras pelo príncipe Tamino, quando esse personagem declama os famosos versos: “Que poderoso é seu som mágico,/linda flauta, pois quando lhe escutam,/ até as feras selvagens se apaziguam [...]”¹⁹, cuja simbologia é aqui refletida. Tudo na cena remete ao plano onírico e ao mistério, evocando imagens e memórias que afloram somente nos sonhos e no inconsciente. Trata-se, por isso mesmo, de um momento supremo da presença musical na pintura de Rousseau, justamente pelas inflexões que atinge. A música representada, nesse sentido, é capaz de inspirar sinesteticamente a música real: Eric Montbel, tocador de cornamusa, instrumento próximo à sonoridade da flauta descrita, compôs, a partir da sugestão pictórica, *A Encantadora de serpentes* (2004), espetáculo musical sobre a obra do Aduaneiro.

19. “Wie stark ist nicht dein Zauberton,/Weil, holde Flöte, durch dein Spielen/Selbst wilde Tiere Freude fühlen [...]”. MOZART, Wolfgang Amadeus. **A Flauta Mágica**. Libreto de Emanuel Schikaneder. Trad. Mariana Portas. Col. Folha Grandes Óperas. Vol. 5. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2011, p. 39.



Fig. 6

Henri Rousseau, *A Encantadora de serpentes*, 1907. Óleo sobre tela, 169 x 189 cm. Museu d'Orsay, Paris.

20. APOLLINAIRE, Guillaume;
CERUSSE, Jean (dir.). **Les
Soirées de Paris**, nº 20, 15 de
janeiro de 1914, p. 56.

21. APOLLINAIRE, Guillaume.
Prenez garde à la peinture!
Le Salon des Artistes
Indépendants six mille toiles
sont exposées [Le mysticisme
de Griedud. Le charme de Marie
Laurencin. Un nu solide de
Jean Metzinger. La Vulgarité de
Van Dongen]. In: APOLLINAIRE,
Guillaume. **Chroniques et
paroles sur l'art**. Œuvres
en prose complètes. 3 vols.
Textes établis, présentés et
annotés par Pierre Caizergues
et Michel Décaudin. Paris:
Gallimard, 1991, vol. II, p. 144.

22. ALEXANDRE, Arsène. Op.
cit.

No quadro que pode ser considerado o testamento pictórico de Rousseau, por se tratar de uma obra-síntese no contexto de sua criação, a música surge pela derradeira vez e com máxima expressividade. Trata-se de *O Sonho* [fig.7], última tela do artista apresentada no Salão dos Independentes, em 1910, pouco antes da sua morte, que ocorreu no mês de setembro. Em carta endereçada a Apollinaire e datada de 11 de março, o Aduaneiro dava-lhe a notícia da conclusão da obra e lhe fazia um pedido: “Enviei meu grande quadro, todo mundo o acha bom, penso que tu vais ostentar teu talento literário e me vingarás de todos os insultos e afrontas recebidos”.²⁰ A resposta do poeta veio rápida e precisa em sua resenha de arte do jornal *L’Intrinsigant*, no dia 18 de março:

[...] sobre um sofá 1830, dorme uma mulher nua. Em torno cresce uma vegetação tropical onde vivem macacos e aves-do-paráiso e, enquanto um leão e uma leoa passam tranquilamente, um negro – personagem de mistério – toca o galubé. Desse quadro emana a beleza, é incontestável... Acredito que, neste ano, ninguém ousará rir... Perguntem aos pintores. Todos são unânimes: eles admiram. Eles admiram tudo, eu digo, mesmo este canapé Luís-Filipe perdido na floresta virgem, e eles têm toda razão²¹.

O comentário é também uma eficiente descrição da cena pintada por Rousseau, o encontro enigmático de uma mulher nua reclinada sobre um canapé vermelho com animais selvagens (leões, macacos, serpentes e pássaros) e com um músico negro em plena floresta tropical. Antevendo talvez a dificuldade que os espectadores encontrariam ao tentar decifrar a imagem e sabendo, como dizia, que “nem sempre as pessoas compreendem aquilo que veem”²², Rousseau escreveu um poema explicativo para o quadro, concebido nos seguintes termos:

Yadwigha num belo sonho
Estando adormecida docemente
Escutava os sons de uma cornamusa
Que tocava um encantador benévolo.

Enquanto que a lua reflete
Sobre as flores, as árvores verdejantes,

As fulvas serpentes prestam ouvidos
Às melodias alegres do instrumento²³.

Ao identificar a figura feminina com o nome próprio Yadvigha, o artista pensava esclarecer algo acerca do conteúdo da pintura aos olhos do público, porém dificilmente alguém seria capaz de fazê-lo, desconhecendo as origens desse nome e suas implicações na narrativa visual de *O Sonho*. Isso porque Yadvigha, nome repetido por Rousseau em diferentes ocasiões e que se referia a uma jovem polonesa que fora seu amor de juventude, também nomeia um personagem do drama *La Vengeance d'une orpheline russe*, precisamente a tia da protagonista. Ora, essa correlação define um intertexto impossível de ser detectado pelos contemporâneos do Aduaneiro, já que sua peça não chegou a ser publicada senão tardiamente. Mas, quando se tem a acesso à peça, ao poema e ao quadro, tudo faz sentido, uma vez que, no segundo ato desse drama, encontramos esta curiosa fala de Yadvigha:

Meu Deus! que dia quente; eu acreditaria estar no Senegal ou num desses países exóticos onde florestas imensas de árvores de um colorido esplêndido são habitadas por antropófagos ou feras mais ou menos terríveis²⁴.

A relação aqui tecida, logo se constata, é de ordem conceitual, e ocorre a partir da retomada da metáfora empregada pelo personagem. A pintura, então, vista a partir da leitura do poema, apresenta-se como uma espécie de transcrição iconográfica dessa metáfora, como um correlato plástico da imagem literária. Assim, portanto, justifica-se a presença insólita do canapé naquele contexto: trata-se de uma lembrança do mundo real que determina, por contraste, a irreabilidade da paisagem ao redor – aquilo que, em pintura, nomeia-se “paisagem mental” (a representação de uma projeção do inconsciente do personagem). E, como se não bastasse, Rousseau deixou por escrito um valioso esclarecimento. Em carta ao crítico André Dupont, datada de 1º de abril de 1910, explicava a ficção servindo de suporte à cena: “A mulher adormecida sobre o canapé sonha que ela foi transportada para essa floresta, ouvindo os sons do instrumento do encantador. Isso dá o motivo pelo qual o canapé está no quadro”²⁵.

23. “Yadvigha dans un beau rêve/S’étant endormie doucement/Entendait les sons d’une musette/Dont jouait un charmeur bien pensant./ Pendant que la lune reflète/ Sur les fleurs, les arbres verdoyants,/Les fauves serpents prêtent l’oreille/Aux airs gais de l’instrument.” Ibidem.

24. ROUSSEAU, Henri. La Vengeance d’une orpheline russe. In: LE PICHON, Yann (éd.). **Les écrits du Douanier Rousseau**. Présentés par Yann le Pichon. Paris: CNRS Éditions, 2010, p. 162.

25. APOLLINAIRE, Guillaume; CERUSSE, Jean (dir.). **Les Soirées de Paris**, n° 20, 15 de janeiro de 1914, p. 57.

Figura 7: Henri Rousseau, *O Sonho*, 1910. Óleo sobre tela, 204, 5 x 298, 5 cm. The Museum of Modern Art, Nova York.

26. ALEXANDRE, Arsène. Henri Rousseau, peintre et douanier. *Le Figaro*. 56e Année, 3e Série, n° 248, 1910, p. 1.



O sentido da narrativa subjacente contextualiza a presença da música nessa pintura. Para tanto, é necessário examinar mais detidamente esse “personagem de mistério”, referido pelo artista em seu poemeto como “encantador benévolo”, responsável que é pela hipnose da mulher e dos animais à sua volta. Em primeiro lugar, deve-se esclarecer que o instrumento que aparece representado em suas mãos não é um galubé, tal como dito por Apollinaire, nem tampouco uma flauta, como mencionam outros autores, mas, de acordo com Rousseau, uma *musette*, ou cornamusa, instrumento folclórico da família da gaita de foles, de sons agudos, que, na mesma época, era introduzido na orquestração moderna por Déodat de Séverac²⁶. A escolha dessa designação tão precisa, e ao mesmo tempo tão desconcertante em seu significado, escapa totalmente à percepção, muito embora deva subordinar-se ao exotismo que o pintor explora no quadro, ajustando-se, por conseguinte, à própria semântica da obra. Reaparece, nesse caso, a figura do encantador, que, através dos sons que extrai de seu instrumento, seduz pessoas e animais, e reaparece igualmente o tema do poder encantatório da música, já buscado em *A Encantadora de serpentes*. São efetivamente as “alegres melodias” da cornamusa que transportam Yadwigha para a floresta virgem, imergindo-a em um sonho doce em que até mesmo os leões e serpentes “prestam ouvidos” ao instrumento. Não é surpresa, então, reencontrar, como reminiscência lírica, o mesmo personagem e melodia em “Hommage à Érik Satie”, poema escrito por Jean Cocteau, em 1918, e musicado por Georges Auric:

A lua entra na flauta
Do encantador negro
Yadwigha adormecida escuta
E sai da doce flauta
Um trecho em forma de pera²⁷.

A presença de instrumentos, transmitindo metonimicamente o efeito de musicalidade em todas essas pinturas, pode ser interpretada de modos variados. O exercício musical praticado por Rousseau é uma primeira possibilidade acerca da compreensão desse fenômeno, já que define uma convergência poética concreta entre a linguagem da música e a linguagem da pintura em sua produção. Seriam os flautistas que surgem em *Quarteto feliz* e em *O Sonho*, nesse sentido, projeções do próprio artista realizando outra performance, ação espelhada agora na tela? Para Ann Temkin, de fato “a música imaginária do músico pintado é uma metáfora para o poder de encantamento da própria pintura”²⁸. Por outro lado, essa presença também pode ser assumida em um contexto mais amplo, precisamente aquele da arte simbolista dos anos finais do século XIX e do início do século XX, que valorizava a melodia e o poder de sugestão da música como importantes constructos. O papel desempenhado pela música em *A Cigana adormecida* e, particularmente, em *A Encantadora de serpentes* é revelador de uma atmosfera de encantamento, de mistério e de fantasia típica do Simbolismo, que muito se aproxima do trabalho de Paul Gauguin, outro artista fascinado pelos efeitos singulares do som na construção de imagens contemplativas e atemporais, como é o caso das cenas taitianas. Nesses quadros, a música, enfim, como metáfora de encantamento, introduziria uma dimensão mística, a qual também não era ignorada pelos simbolistas, nem mais adiante pelos surrealistas, por recorrentes associações à hipnose e ao transe, temas que o Aduaneiro demonstra conhecer ou pelo menos intuir sensivelmente²⁹.

De modo geral, semelhantes correlações entre linguagens na obra de Rousseau sugerem um modo complexo de orquestração de ritmos e melodias, não apenas pela invocação de uma determinada sonoridade vinculada a um instrumento específico, como a

27. “La lune entre dans la flûte/Du charmeur noir/Yadwigha endormie écoute/Et il sort de la douce flûte/Un morceau en forme de poire”. LE PICHON, Yann. Théâtre complet. In: LE PICHON, Yann. (éd.). **Les Écrits du Douanier Rousseau**. Paris: CNRS Éditions, 2010, p. 74.

28. TEMKIN, Ann. Rousseau. **The Dream**. Coll. 1 On One. New York: The Museum of Modern Art, 2012, p. 39.

29. Em ensaio dedicado ao tema, Pascal Rousseau desdobra a voga do hipnotismo na Belle Époque e sua abordagem científica, demonstrando suas relações com o florescimento dessa

iconografia na obra do Aduaneiro. Nesse caso, o pesquisador destaca a obra clássica de Foveau de Courmelles, publicada em 1890, *Hypnotisme et croyances anciennes*, na qual o autor dedica um capítulo ao sono provocado nos animais, com um longo desenvolvimento sobre os Aíssouas, ou encantadores de serpentes do Marrocos, presentes na Exposição Universal de Paris de 1889. Na obra do artista autodidata, as ideias de encantamento pela música e das transformações que ela é capaz de induzir são extraídas diretamente desse universo. Cf. ROUSSEAU, Pascal. *La magie des images. Hallucination et rêverie magnétique dans l'œuvre d'Henri Rousseau*. In: **Le Douanier Rousseau**. *Jungles à Paris*. Trad. de l'anglais par Hélène Tronc. Catálogo de exposição, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 15 mar. – 19 jun. 2006. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2006, p. 201.

mandolina ou a flauta, mas sobretudo pela mobilização de cores e pela seleção de temas que compõem as cenas nas quais intervém a musicalidade. Por ter sido músico, o artista conhecia profundamente o apelo exercido por uma melodia e é com base nessa percepção que representa a música em seus quadros, conseguindo transmitir toda a força e o poder evocativo da mais abstrata e inefável das linguagens artísticas. A música aparece em sua produção como sugestão de uma sensação, como argumento para uma narrativa, como expressão de um tema, de forma a reiterar ideias que serão identificadas a ritmos, timbres, melodias e efeitos de sentido que vão da solenidade à comemoração festiva, do encantamento ao feitiço, aos quais os espectadores, por certo, são sensíveis. Suas pinturas concretizam, por conseguinte, o esforço superior da correspondência entre as artes, que, por sinal, terá sido uma das marcas mais significativas da modernidade.

Bibliografia

ALEXANDRE, Arsène. *La vie et l'œuvre d'Henri Rousseau: peintre et ancien employé de l'octroi*. **Comoedia**, 4e année, n° 901 (Quotidien), 19 de março de 1910.

ALEXANDRE, Arsène. *Henri Rousseau, peintre et douanier*. **Le Figaro**. 56e Année, 3e Série, n° 248, 1910.

APOLLINAIRE, Guillaume; CERUSSE, Jean (dir.). **Les Soirées de Paris**, n° 20, 15 de janeiro de 1914.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Chroniques et paroles sur l'art*. **Œuvres en prose complètes**. 3 vols. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991.

APOLLINAIRE, Guillaume. Prenez garde à la peinture! Le Salon des Artistes Indépendants six mille toiles sont exposées [Le mysticisme de Griedu. Le charme de Marie Laurencin. Un nu solide de Jean Metzinger. La Vulgarité de Van Dongen]. In: *Chroniques et paroles sur l'art. Œuvres en prose complètes*. 3 vols. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991, vol. II.

LE PICHON, Yann (éd.). *Les Écrits du Douanier Rousseau*. Paris: CNRS Éditions, 2010.

MALINOWSKI, Holly. Les soirées musicales chez le Douanier Rousseau. In: BARBE, Michèle (dir.). *Musique et arts plastiques*. Analogies et interférences. Paris: PUPS, 2006, p. 133-142.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *A Flauta Mágica*. Libreto de Emanuel Schikaneder. Trad. Mariana Portas. Col. Folha Grandes Óperas. Vol. 5. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2011.

NYMAN, Michael (ed.). Art & Experimental Music. *Studio International*, vol. 192, n. 984, (special issue), 1976, November-December, p. 308-318.

PAYRÓ, Julio E. *El Aduanero Rousseau*. Biblioteca Argentina de Arte. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1944.

PLAZY, Gilles. *Le Douanier Rousseau: Paysages*. Coll. Le Musée Miniature. Paris: Éditions Herscher, 1994.

RENOIR, Edmond. Exposition Libre des Beaux-Arts. *Le XIXe Siècle*, Quinzième année, n° 4873, 10 de maio de 1885.

ROUSSEAU, Pascal. La magie des images. Hallucination et rêverie magnétique dans l'œuvre d'Henri Rousseau. In: *Le Douanier Rousseau*. Jungles à Paris. Trad. de l'anglais par Hélène Tronc. Catálogo de exposição, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 15 mar. – 19 jun. 2006. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2006, p. 193-205.

SABATIER, François. **Miroirs de la musique**. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800-1950. Paris: Fayard, 1995.

SALON DES INDÉPENDANTS. **Catalogue des Œuvres Exposées**. Société des Artistes Indépendants. 8me Exposition. Pavillon de la Ville de Paris (Champs-Élysées). Du 19 mars au 27 avril, 1892.

SOFFICI, Ardengo apud DUBOIS, Lucile (trad.). La France jugée à l'Étranger: Le peintre Henry [sic] Rousseau. In: VALLETTE, Alfred (dir.). **Le Mercure de France**, n° 320, t. LXXXVII, 21e année, 16 de outubro de 1910.

TEMKIN, Ann. Rousseau. **The Dream**. Coll. 1 On One. New York: The Museum of Modern Art, 2012.

UHDE, Wilhelm. **Cinq Maîtres Primitifs**. Rousseau – Vivin – Bombois – Bauchant – Séraphine. Traduction de l'allemand par Mlle. A. Ponchont. Préface d'Henri Bing-Bodmer. Paris: Philippe Daudy Éditeur, 1949.

VALLIER, Dora. **Henri Rousseau**. Paris: Flammarion, 1961.

Andrei Fernando Ferreira Lima é Bacharel em Letras (2014) e Mestre (2016) pela Universidade de São Paulo, onde atualmente desenvolve pesquisa de doutoramento pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. Atua nas áreas de Literatura Francesa, Literatura Comparada e Teoria da Arte.

Notas sobre as transparências do filme em Theodor Adorno

Artigo Inédito

Alessandra Bergamaschi

 [0000-0002-9534-0643](https://orcid.org/0000-0002-9534-0643)

palavras-chave:
objetos de arte, modernismo,
cinema, dialética, mimese,
teoria crítica.

keywords:
Art Objects, Modernism, Film,
Dialectics, Mimesis, Critical
Theory.

palabras clave:
objetos de arte, modernismo,
cinema, dialética, Mimesis,
teoria crítica

*Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro
(PUC-Rio), Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2019.156815



Notes on the Transparencies of Film in Theodor Adorno

Apuntes acerca de las transparencias del filme en Theodor Adorno

O artigo propõe uma panorâmica sobre a dialética entre o mimético e construtivo na constituição da obra de arte, a partir de *Teoria Estética*, de Theodor Adorno. Essa elaboração servirá para fundamentar a leitura do artigo “Transparencies on Film”, no qual o autor discute as especificidades do filme e as possibilidades de resistência à indústria cultural que ele oferece enquanto obra de arte. Um ponto central nesse debate é a alegação de imediatismo e verossimilhança do fotográfico, que, a princípio, impediria as possibilidades construtivas da obra, aspecto fundamental para a arquitetura conceitual da estética de Adorno.

The article proposes an overview of the dialectics between the mimetic and the constructive in Theodor Adorno’s *Aesthetic Theory*. This elaboration will be used to present the article “Transparencies on Film”, in which the author discusses the specificities of this medium and the possibilities of resistance that it presents as a work of art in the Cultural Industry. One of the central aspects in this debate is the claim of immediacy and verisimilitude of the photographic, which, at first, would inhibit the constructive possibilities of the work, a fundamental issue for the conceptual architecture of the Adornian Aesthetic.

Proponemos una visada acerca de la dialéctica entre el mimético y el constructivo en la obra de arte a partir de la *Teoría Estética*, de Theodor Adorno. El análisis servirá para fundamentar la lectura de “Transparencies on Film”, en el cual el autor discute las especificidades del filme y las posibilidades de resistencia que son ofrecidas en su calidad de obra de arte. Uno de los puntos centrales del debate es la alegación de inmediateismo y verosimilitud del fotográfico, que impediría las posibilidades constructivas de la obra, aspecto fundamental para la estética de Adorno.

Sobre o mimético

Na seção da *Teoria Estética* denominada “Mimese e Racionalidade”, Theodor Adorno afirma que “a sobrevivência da mimese, a afinidade não conceitual do produto subjetivo com o seu outro, com o não estabelecido, define a arte como uma forma de conhecimento e, sob este aspecto, como também racional”¹. Dito em outras palavras:

A plena elaboração subjetiva da arte enquanto linguagem não conceitual é, no estágio da racionalidade, a única figura em que reflete algo parecido com a linguagem da criação, com o paradoxo do efeito de deslocamento próprio dos fenômenos de reflexão. A arte procura imitar uma expressão, que não incluiria intenção humana².

O aspecto mimético da arte, que se assemelha à língua ou ao discurso não conceitual, é a essência de sua expressão. E, inegavelmente, diz Adorno, a “expressão”, mesmo escapando a definições (ou justamente por escapar delas), é o momento fundamental da arte. A arte é plenamente expressiva quando, através dela, algo de objetivo é subjetivamente mediatizado. Não se trata de simples imitação ou duplicação: “tal é o comportamento mimético da arte: a sua expressão é o contrário da expressão de alguma coisa”³. A mimese, que, para o artista, liberta o expresso, não pode tornar-se o seu conteúdo psíquico, fazendo da obra sua cópia. Isso porque, como afirmara anteriormente o autor, o momento mimético inalienável na arte é um universal que só pode ser atingido através da idiossincrasia indissolúvel do sujeito individual. E essa idiossincrasia, mesmo caracterizando-o, antecede o sujeito e reverbera através dele⁴.

Miriam Hansen nota que, assim como Benjamin, Adorno identifica uma transformação da percepção sensorial e da subjetividade na modernidade⁵. Mas, enquanto o primeiro enfatiza a natureza coletiva dessa transformação, Adorno insiste na mediação da experiência coletiva a partir das idiossincrasias dos indivíduos, “em cuja arte os impulsos miméticos pré-individuais se refugiam”⁶. Como toda idiossincrasia, ele diz, aquela, em virtude de seu momento mimético pré-individual, “vive de forças coletivas, de que ela própria é inconsciente”⁷. Esse substrato coletivo encontra sua base material

184

Alessandra Bergamaschi

Notas sobre as transparências
do filme em Theodor Adorno

1. ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970, p. 68.

2. ADORNO, Theodor. **O mais como aparência**. Ibid., p. 95.

3. ADORNO, Theodor. **Expressão como caráter da linguagem**. Ibid., p. 132.

4. ADORNO, Theodor. **Solipsismo, Tabu mimético, Emancipação**. Ibid., p. 56.

5. HANSEN, Miriam. **Cinema and Experience**. Berkeley: University of California Press, 2012, p. 214.

6. ADORNO, Theodor. **Subjetividade e coletivo**. Ibid., pp. 55-56.

7. Ibid.

em processos históricos refratados no nível da experiência individual. O êxito da arte depende então dessa dialética entre coletividade e indivíduo: um contexto de receptividade heterogênea e não idêntica em relação ao inconsciente, ao indeterminado e ao evanescente, para que a arte responda à condição histórica de um mundo industrialmente transformado. O impulso mimético, que coloca uma “resistência determinada à realidade por meio da adaptação a ela”, é tão historicamente produzido quanto os procedimentos estéticos.

O comportamento mimético da arte é tal que a sua expressão é “o contrário da expressão de alguma coisa”, mas isso não exclui a necessidade de uma articulação sintática⁸. Nisso reside o caráter linguístico que Adorno atribui à arte⁹. Sua (in)comunicabilidade, porém, não se dá a partir da linguagem como meio arbitrário e convencional. Miriam Hansen sugere uma relação entre a concepção de Adorno e as primeiras especulações de Benjamin sobre certos tipos de “coisas-linguagem”, que teriam sido fundadas pela linguagem das artes plásticas: “línguas sem nome, não acústicas, línguas emitidas da matéria”¹⁰. Uma linguagem muda, anterior ao pensamento classificatório que cria nexos estáveis. Uma linguagem, porém, que permite à obra devolver seu olhar através de sua pura presença. Uma linguagem, como nota Simon Jarvis, que, em sua urgência expressiva, recupera o dado mimético extirpado pela racionalidade moderna, que reduziu a linguagem da arte a seu dado cognitivo, à função de identificar – o que cria, de novo, nexos estáveis¹¹.

O belo da natureza também fugiria à observação intencional, sendo acessível somente através de uma intuição involuntária. A obra, segundo Adorno, representa um esforço desesperado para dar voz a essa linguagem muda da natureza e tem como efeito a tentativa de fixar um instante evanescente, “convocá-lo a uma duração”. Contradição insolúvel que ele identifica, por exemplo, na prosa de Joyce, que tenta colocar “a linguagem discursiva fora de ação, ou, pelo menos, subordiná-la a categorias formais de construção até ao irreconhecível”¹². A percepção e a memória involuntárias, como uma espécie de cegueira, são “vestígios arcaicos incompatíveis com a maturação crescente da razão”¹³. A obra tornaria possível experimentar impulsos arcaicos de forma não regressiva.

Para Adorno, a aporia da beleza natural, “seu brilho ao desaparecer antes que o esforço para transfigurá-la a torne

8. ADORNO, Theodor. *Solipsismo, Tabu mimético, Emancipação*. Op. cit., p. 56.

9. Argumento desenvolvido na seção “Finalidade sem fim”. Ibid., p. 161.

10. BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 49-73.

11. JARVIS, Simon. **Adorno, a critical introduction**. Cambridge: Polity Press, 1998, p. 102.

12. ADORNO, Theodor. A espiritualização e o caótico. In: ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**, Op. cit, p. 112.

13. ADORNO, Theodor. Mimese e Racionalidade. Ibid., p. 69.

compreensível”, é a aporia da estética como um todo¹⁴. O belo natural, como o belo artístico – enquanto fenômeno –, é uma experiência de imagens. Hansen escreve que não se trata de imagens como cópias, mas como aparições, e que a palavra, que aparece no texto original em inglês, *apparition*, combina conotações de epifania e iluminação¹⁵.

A representação da natureza, ao objetivá-la, faz com que ela desapareça: ambas as experiências – da arte e da natureza – são mediadas ideologicamente e, enquanto o primado da origem (atribuído ao belo natural) não existe, o belo artístico pode “abrir os olhos”, através da resistência da obra à realidade empírica. Por outro lado, assim como o belo artístico, a expressão da beleza natural envolve a reciprocidade mimética do observador. No entanto, isso não os subordina ao observador: “sem receptividade, não existiria uma tal expressão objetiva, mas ela não se reduz ao sujeito; o belo natural aponta para o primado do objeto na experiência subjetiva”¹⁶.

O primado do objeto é confirmado no capítulo “Aparência e Expressão”, no qual Adorno critica a crise da aparência no modernismo. Enquanto, ao longo do século XIX, a aparência da obra fora alçada à fantasmagoria, apagando qualquer vestígio de sua produção, a modernidade revolta-se, em seguida, desejando livrar-se desse caráter considerado “superficial”. O autor cita o exemplo dos impressionistas, que opõem fatos psíquicos à pintura como cópia, e encontra evidência para sua argumentação na “mais recente pseudomorfose na ciência, quase sempre pueril e ignorante, (...) sintoma mais visível de tal involução”¹⁷.

As obras de arte, tentando se livrar de sua propriedade mais superficial, recaem na simples “coisalidade”, como se fosse o caso, diz Adorno, de castigar a sua *hybris* ao querer ser mais do que arte. Essa revolta contra a aparência é uma revolta contra o elemento ilusório, ao passo que o caráter de aparência, imanente a toda obra, nunca poderá se libertar de algum aspecto de imitação do real – de ilusão, por latente que seja. Ao desaparecer de seu contexto autônomo, em função da crescente importância dada à técnica e à falsa racionalidade instrumental, a obra abandonaria então a sua aura enquanto reflexo do humano, expressão do que excede a presença literal da imagem através desse olhar que nos fita de volta.

Com a progressiva autonomia da arte, a reflexividade da obra

14. ADORNO, Theodor. A articulação do Belo natural e do Belo artístico. *Ibid.*, p. 81-83.

15. HANSEN, Miriam. *Op. cit.*, p. 232.

16. ADORNO, Theodor. Mimese e Racionalidade. *Op. cit.*, p. 69.

17. ADORNO, Theodor. A espiritualização e o caótico. *Ibid.*, p. 119.

18. A arte, através da historicidade dos materiais estéticos utilizados, entre os quais constam formas, palavras e sons, que carregam uma sedimentação histórica, coloca o artista frente a escolhas que carregam um sentido e que implicam um juízo. Krcma traz como exemplo alguns desenhos de Eva Hesse, de 1965, em que o tipo de linha pode ser considerado um material, pois carrega referências à fluidez, rapidez da linha matissiana. Hesse repropõe esse signo de forma controlada, em resposta à espontaneidade de Matisse. Cita também o trabalho mais seco de Mondrian, e sua manipulação precisa de uma gama muito reduzida de materiais estéticos. Pequenas negações e variações adquirem um grande peso na economia de seu trabalho. Cf. KRCMA, Ed. **Seminário: Figuras do Pensamento**, Artes Visuais, Teoria e Poesia, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2016.

19. Em *Dialética do Esclarecimento*, de 1947, a mimese persiste apenas nas formas reprimidas

traz à tona um dado cognitivo que justifica a resistência modernista à aparência, latente na suposição anti-materialista de que “o pensar vem primeiro”, ou de que o objeto aparece para revelar uma essência, ou, ainda, na defesa de uma pretensa objetividade que recusa a mediação estética. Em reação a esse processo, Adorno enfatiza a materialidade da obra – o principal veículo de seu aparecer –, que não representa somente um substrato inerte a ser transfigurado pelo trabalho do artista, mas constituiria ela mesma uma condensação de dados inteligíveis. Os materiais, carregados de marcas sensíveis de sua sedimentação histórica, colocam o artista diante de escolhas críticas decisivas¹⁸.

A obra é então constituída a partir de elementos empíricos impuros, misturas entre dados fenomênicos e culturais, em uma configuração que não se limita nem às intenções subjetivas do autor, nem à interpretação subjetiva do receptor, mas que aponta e tenciona a relação entre o caráter linguístico da arte e sua dimensão coletiva. A objetividade dessa configuração, diz Jarvis, pode ser entendida como “racional” da mesma forma que a organização de um texto filosófico: o significado cognitivo de um texto filosófico não se fecha na soma de suas proposições, nem na maneira como são organizadas. Seu conteúdo não será idêntico às intenções subjetivas de seu autor; até porque, generalizando, em toda expressão subjetiva, a significação supera o alcance do que se quer dizer e o controle de quem fala. No caso específico da arte, que em termos comunicativos seria colocada do outro lado desse espectro, a articulação entre os dados miméticos e cognitivos resulta em uma configuração enigmática, nunca em clareza conceitual ou transparência comunicativa.

Segundo Jarvis, a mais íntima conexão entre a obra e a linguagem, e sua máxima eloquência, advêm justamente do excesso de significação, que decorre, por sua vez, da complexa organização de elementos que produzem significado resistindo à busca por uma interpretação estável, por uma finalidade determinante. Nessa capacidade de resistência do elemento mimético, que representa, em certa medida, aquilo que conduz do pré-individual ao coletivo, Adorno entrevê a última débil esperança de sobrevivência de algum movimento não conciliatório de liberdade através da arte¹⁹.

Em *Teoria Estética*, Adorno fornece uma discussão detalhada sobre a montagem, que afirma ser o contrário da mimese: “Se, após o começo da modernidade, a arte absorveu objetos estranhos à arte que se integram na sua lei formal não inteiramente modificados, a mimese da arte abandona-se, até à montagem, ao seu contrário”²⁰. Ele compara a montagem ao método construtivo, que “restringe criticamente a subjetividade estética, da mesma maneira que as correntes construtivistas – mencione-se Mondrian – constituíam originalmente a antítese das tendências expressionistas”²¹. Em outro momento, cita o exemplo do cubismo, em antítese, de novo, ao impressionismo, que propõe, por sua vez, uma síntese orgânica e carregada de atmosfera, que procura assimilar objetos “primariamente extraídos da esfera da civilização tecnológica ou seus amálgamas com a natureza”, dissolvendo-os “em seus menores elementos, para sintetizá-los em um continuum dinâmico”²². Em protesto, os artistas de vanguarda inserem em suas obras recortes de jornais e outros fragmentos do cotidiano, “ruínas literais e não fictícias da empiria”, que rompem a “aparência da arte”, transformando essa ruptura em “efeito estético”²³.

Contudo, se, por um lado, a montagem rejeita – e com toda a razão, como ele diz – o orgânico como ilusório (e o autor recupera aqui a intuição hegeliana de que, em uma relação verdadeiramente dialética, o êxito subjetivo da obra de arte deve ser procurado nas partes em que o sujeito desaparece), por outro lado, a obra de arte puramente construtiva torna-se estritamente objetiva (ele cita como exemplo Adolf Loos) e, em virtude da mimese de formas funcionais, resultaria em algo puramente decorativo, ou em mera reificação²⁴. Pois seria inconsistente, então, mover-se do materialismo filosófico ao realismo estético.

A obra é uma aparição que se nega ao desvelamento – e isso só se dá mediante a transposição, decomposição e reconstrução, segundo leis imanentes à obra, da realidade. Somente assim a arte confere à realidade empírica o que lhe pertence, em uma “epifania da sua essência oculta e o justo estremecimento perante ela enquanto monstruosidade”²⁵. E, ainda, nessa passagem contundente: “o primado do objeto só se afirma esteticamente no caráter da arte

e pervertidas da “falsa projeção” que alimentam o anti-semitismo, bem como na mímica ou camuflagem não refletida do “fingir-se morto” por autopreservação, um congelamento ou entorpecimento do ser humano em petrificado. Quando essas reações individuais são organizadas e manipuladas como comportamento coletivo, amplificadas pela imitação das pessoas umas às outras, elas se manifestam na horda fascista, na multidão linchadora e na audiência do cinema. Cf. ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

20. ADORNO, Theodor. Caráter Enigmático, Conteúdo de Verdade; Metafísica. In: ADORNO, Theodor. Op. cit, p. 154.

21. ADORNO, Theodor. Caráter Enigmático, Conteúdo de Verdade, Op. cit., p. 154.

22. ADORNO, Theodor. Consonância e Sentido. Ibid., p. 177.

23. ADORNO, Theodor. Consonância e Sentido. In: Ibid., p. 177.

24. ADORNO, Theodor. Tecnologia. Ibid., p. 73.

25. ADORNO, Theodor. Sociedade. Ibid, p. 289.

como historiografia inconsciente, anamnese do subterrâneo, do recalçado e do talvez possível”²⁶.

Em *Teoria Estética*, Adorno aborda a relação entre a “técnica” – interior ao procedimento estético – e a “tecnologia” – necessariamente extra-estética – como elementos também histórica e dialeticamente mediados. Assim como seria anacrônico o refúgio da arte no lirismo de uma natureza tida como origem e como algo imaculado, pois essa ideia perdeu qualquer conteúdo de verdade, é anacrônica também a afirmação de uma artesanaria, como *metier*, e de uma técnica que escapa ao tecnológico, afirmada melancolicamente por Valéry, que “mistura à sua existência algo de idílico numa época em que nenhuma verdade pode já ser inocente”²⁷. Esse é o cerne mesmo da posição adorniana: a necessidade, ao se refletir sobre a arte na era da técnica, de adequar essa prática não tanto ao desenvolvimento tecnológico quanto à modificação das experiências do contexto social e histórico em que as obras aparecem.

Arte é mimese do mundo das imagens e ao mesmo tempo identifica-se com a sua *Aufklärung* [esclarecimento] através de formas de organização. Mas o mundo das imagens, totalmente histórico, escapa à ficção de um mundo que apagaria as relações sob as quais vivem os homens²⁸.

Miriam Hansen nota que o termo *Tecnhik*, na *Teoria Estética*, designa principalmente o domínio do material, ou a “inervação” e reflexão sobre os procedimentos e as convenções formais com os quais o artista trabalha e contra os quais se rebela, em tensão dialética com o *Gehalt* expressivo-mimético da obra - que não é exatamente o mesmo que o conteúdo. Ao tratar de uma técnica industrial, Adorno muda o termo para *Technologie*, acoplado com o adjetivo “artístico”, ou “estético”. A fluidez entre os dois conceitos de técnica e tecnologia na *Teoria Estética* é programática:

Adorno insiste na unidade conceitual entre técnica e tecnologia porque o desenvolvimento da técnica estético-interior, enquanto força produtiva, está ligado ao progresso das forças tecnológicas extra-estéticas: as dinâmicas entre essas relações, porém, são historicamente variáveis²⁹.

26. Ibid.

27. ADORNO, Theodor. *O Universal e o Particular*. Ibid., p. 244.

28. ADORNO, Theodor. *O Universal e o Particular*. Ibid., p. 246.

29. “Adorno insists on the conceptual unity of technique and technology because the development of inner-aesthetic technique, qua productive force, is bound up with the progress of the extraaesthetic technological forces; the dynamics of that relationship, however, are historically variable”. HANSEN, Miriam. *Cinema and Experience*, Op. cit., p. 21. Tradução minha.

Adorno cita o exemplo da música eletrônica, a ele contemporânea, que confirmaria o ponto sobre a origem do termo “técnica” na antiguidade grega, em que “a expressão das obras está amalgamada com uma técnica, com a sua ausência, ou com aquilo que ela ainda não conseguiu realizar”³⁰.

Adorno observa que o debate a respeito da dimensão técnica na arte aparece relativamente tarde, após a Revolução Francesa, e está associado à insistência no “primado do fazer”. A oposição enfática à ilusão da natureza orgânica da arte é afirmada somente a partir do modernismo (no cubismo e no construtivismo), pois, como ele declara neste trecho,

É retrospectivamente que a técnica se deve reconhecer como constituinte da arte, mesmo para o passado, de um modo incomparavelmente muito mais agudo do que o admite a ideologia cultural que, segundo ela afirma, imagina a era técnica da arte como posteridade e declínio do que outrora foi espontaneamente humano³¹.

A importância dada pelos modernistas à técnica artística, no entanto, ameaça a autonomia estética, exacerbando, como já foi notado acerca da montagem, o paradoxo kantiano: a adequação das obras de arte às normas da racionalidade industrial elimina sua diferença em relação à existência empírica, ao mundo das mercadorias. “A obra de arte estritamente técnica fracassa, mas as que renunciam à técnica são inconsequentes”, pois “não é como se a racionalidade matasse sempre o inconsciente, a substância, ou alguma outra coisa; só a técnica capacitou a arte para receber o inconsciente”³².

Adorno insiste que a arte moderna deve igualar-se ao industrialismo elevado, para se engajar com modos de experiência irreversivelmente alterados e marcados tanto pelas relações sociais de produção quanto pelo avanço das forças produtivas. As imagens pré-industriais agora não fariam mais sentido: “as imagens do período pós-industrial são imagens de coisas mortas”³³. No cânone modernista de Adorno, os estragos causados pelo capitalismo industrial nas condições da vida humana ameaçam a própria capacidade de perceber e compreender essas mudanças, tanto nos termos de uma experiência histórica específica quanto

30. ADORNO, Theodor. Sobre as categorias do Feio, do Belo e da Técnica. Op. cit, p. 75.

31. ADORNO, Theodor. Sobre as categorias do Feio, do Belo e da Técnica. Ibid., p. 75.

32. ADORNO, Theodor. O Universal e o Particular. Ibid., p. 245.

33. Ibid., p. 246.

da experiência como meio irrevogavelmente em declínio. As obras absorveriam mimeticamente as coisas sem vida, já reificadas, e isso inevitavelmente implica uma relação com o mecânico: “é moderna a arte que, segundo o seu modo de experiência e enquanto expressão da crise da experiência, absorve o que a industrialização produziu sob as relações de produção dominantes”³⁴.

34. ADORNO, Theodor.
Situação. *Ibid.*, p. 47.

Possibilidades de leitura do cinematográfico

A montagem e o imediatismo de derivação fotográfica são os princípios que definem a especificidade do cinematográfico e seu conjunto de imagens inevitavelmente mediado pela tecnologia, excluindo *a priori* essa forma artística do domínio da arte autônoma, segundo a articulação de Adorno na *Teoria Estética*. Os obstáculos estão, em primeiro lugar, ligados à relação do cinematográfico com a semelhança (nesse caso, verdadeira emanção do referente), que representa, para Adorno, uma questão quase intransponível, por prejudicar a polaridade estética essencial entre o mimético e o construtivo, “pois seu caráter representacional projeta os dados empíricos da sociedade de forma muito mais direta que a pintura ou a literatura avançada”³⁵. Adorno insiste que a obra de arte deveria ser uma imagem sem imagens, imagem que se afasta da representação icônica, ou cópia, de algo. O segundo obstáculo é a dificuldade do artista de dominar uma técnica inscrita no sistema produtivo da indústria cultural, o que autoriza Adorno a associar *a priori* qualquer filme produzido na sua época a esse contexto, sem distinções em relação ao cinema “autoral”.

No artigo “Transparencies on Film”, de 1966, escrito em defesa de jovens cineastas alemães criticados no Festival de Oberhausen por representantes do que ele denomina *Daddy's cinema*, Adorno introduz uma definição muito precisa da especificidade do meio através da comparação com a literatura: enquanto, no romance, os personagens nunca se assemelham a suas contrapartes empíricas, não importa quão minuciosamente sejam descritos – e, aliás, justamente pela riqueza de detalhes, eles se afastariam ainda mais da realidade empírica, tornando-se esteticamente autônomos –, essa distância é abolida no filme³⁶.

35. ADORNO, Theodor. Para
uma Teoria da Obra de Arte.
Ibid., p. 199.

36. “O ‘cinema de papai’
corresponde, de fato, ao que
os consumidores querem, ou,
talvez, ao contrário, fornece-
lhes um cânone inconsciente
do que não deviam querer,
ou seja, algo diferente do que
estão sendo alimentados”.
In: ADORNO, Theodor.
Transparencies on Film. In:
New German Critique, No.
24/25, Special Double Issue
on New German Cinema
(Autumn, 1981 - Winter, 1982),
pp. 199 - 205. Tradução minha.

Adorno sugere que, uma vez que o filme é realista, e o imediatismo não pode ser evitado, este deverá, ao contrário, ser afirmado, sendo a improvisação e a introdução de um acaso não guiado alternativas possíveis para esse alcançar esse êxito. Dessa maneira, ele afirma um “naturalismo radical”. Como tinha anunciado em *Mínima Moralia* (1951):

Se o cinema, em harmonia com a exigência de Zola, se rendesse cegamente à representação da vida quotidiana, algo inteiramente exequível com os meios da fotografia em movimento e do registo sonoro, o produto seria um quadro estranho ao que o público está habituado a ver, um quadro difuso e sem ligação com o que lhe é exterior³⁷.

Assim, ele continua, o filme adquiriria sua forma apenas a partir de sua pura construção imanente. Isso seria desejável por duas razões. Primeiramente, por eludir as implicações ideológicas da tecnologia no momento da criação da obra:

Enquanto na arte autônoma nada que esteja abaixo do padrão técnico já estabelecido não conta, em relação à indústria cultural – cujos padrões excluem tudo o que não for pré-digerido ou já integrado – as obras que não dominaram completamente sua técnica, resultando em algo consoladoramente descontrolado e acidental, têm uma qualidade libertadora³⁸.

Essa defesa dirige-se aos jovens diretores do Festival de Oberhausen, cujos nomes não são citados no artigo. Uma segunda razão, que toca no cerne do cinematográfico, é a de que, de novo nas palavras de Adorno: “independentemente das origens tecnológicas do cinema, a estética do filme deveria basear-se no modo subjetivo de experiência ao qual o filme se assemelha, e que constitui a especificidade de seu caráter artístico”³⁹. Cita como exemplo *A Noite*, filme de 1966 de Michelangelo Antonioni, em que a teoria mais plausível acerca da técnica cinematográfica – que deveria se concentrar no movimento dos objetos –, segundo ele, seria provocativamente negada, ainda que se preserve de forma negativa: “o que não é cinematográfico nesse filme lhe dá o poder de expressar, como através de olhos ociosos, o vazio do tempo”⁴⁰.

37. ADORNO, Theodor. Intenção e cópia. In: **Mínima moralia**. Lisboa: Edições 70, 1951, p. 133.

38. ADORNO, Theodor. Transparencies on Film, p.199. Tradução minha.

39. “Irrespective of the technological origins of the cinema, the aesthetics of film will do better to base itself on a subjective mode of experience which film resembles and which constitutes its artistic character”. In: ADORNO, Theodor. Transparencies on Film, p. 201. Tradução minha.

40. ADORNO, Theodor. Ibid., p. 199.

41. Ibid., p. 204.

O “modo subjetivo da experiência” soma-se aqui a outro aspecto fundamental do cinematográfico: o fato de lidar necessariamente com uma experiência temporal – nesse caso, pura duração: um naturalismo do tempo, não afetado pelas mediações domesticadas (reacionárias) do cinema pseudorrealista da indústria cultural. As técnicas específicas utilizadas para neutralizar a linearidade temporal do meio, isto é, alguns artifícios da montagem, como as superposições e os *flashbacks*, tornam-se estratégias convencionais para informar o espectador antes de “necessidades de obras individuais” e devem ser evitados, ou usados com “tato”⁴¹. Essas formas tecnológicas isoladas, o autor acrescenta, podem desrespeitar a natureza do cinema como linguagem, contradizendo sua lógica interna. O antiformalismo celebrado pelo *Jugendstil*, e em todos aqueles filmes que tentam “deixar que nuvens e lagoas obscuras falem para eles”, de outra maneira, ao escolherem objetos presumivelmente “limpos” de significado subjetivo em busca de autonomia, obtém o resultado oposto.

Seria então possível, pergunta Adorno, libertar a obra cinematográfica da fácil reificação que a reduz a mercadoria, à qual é fadada por seu caráter indicial de cópia, ou reprodução não mediatizada? O caminho sugerido por ele nesse ensaio, certamente menos lapidar que a *Teoria Estética*, seria, como já foi exposto, levar às últimas consequências a especificidade do meio, ou seja, seu imediatismo⁴². No polo oposto, é possível tensionar outra especificidade, o “modo subjetivo de experiência” ao qual o filme se assemelha, que Hansen sugere como sendo, nesse contexto, o “movimento descontínuo das imagens de um monólogo interior”⁴³, algo próximo da maneira como a mente humana organiza o fluxo de imagens internas, que transforma a experiência em experiência de imagens. Ou seja, duas estratégias que tendem, de novo, a uma relação dialética.

Quanto aos procedimentos, outro ponto bastante emblemático do texto ressalta que a “resposta óbvia hoje, como quarenta anos atrás, é a da montagem, que não interfere com as coisas, mas as organiza em uma constelação semelhante à da escrita”⁴⁴. Adorno reforça essa intuição em outra passagem potente e evocativa, e inusitadamente metafórica:

42. Em *Teoria Estética*, no qual não há brechas para indulgências, Adorno introduz um comentário específico sobre a montagem no cinema, afirmando que a relação entre montagem e fotografia tem, no cinema, seu lugar adequado, e que, apesar da sua dependência redutora da realidade empírica, não se trata de um truque para integrar, na arte, a fotografia e seus derivados. O cinema ultrapassaria por imanência a fotografia, “sem a infiltrar de magia fácil”. Cita também a tentativa de Benjamin de utilizar a montagem, “que teve o seu acme sob o surrealismo e foi rapidamente suavizada no filme”, como único

Uma pessoa que, após um ano na cidade, passa algumas semanas nas montanhas abstendo-se de todo o trabalho, pode inesperadamente experimentar imagens coloridas das paisagens consoladoras que chegam a ele ou ela através dos sonhos ou de sonhos de olhos abertos. Essas imagens não se fundem umas às outras em um fluxo contínuo, mas chocam-se uma contra a outra no curso de seu aparecer, assim como as lâminas das lanternas mágicas de nossa infância. É na descontinuidade do seu movimento que as imagens do monólogo interior se assemelham ao fenômeno da escrita: esta última, de forma semelhante, move-se diante de nossos olhos, enquanto fixada em seus sinais discretos⁴⁵.

O modo de experiência expresso no movimento das imagens cinematográficas é análogo aos deslocamentos involuntários da memória, ou seja, imagens mentais (não concretas) que trazem, em sua espessura, a potência da sensação e do afeto. Essas imagens derivam dialeticamente, mas de forma mediada, de sua relação com uma exterioridade: seja ela um sujeito ou a realidade, ou a mistura não homogênea de dados pré-subjetivos e empíricos.

Tal movimento de imagens interiores pode ser, para o filme, o que o mundo visível é para a pintura, ou o mundo acústico, para a música. Como diversão objetivante desse tipo de experiência, o cinema pode tornar-se arte. O meio tecnológico por excelência está, assim, intimamente relacionado à beleza da natureza⁴⁶.

Como “diversão objetivante desse tipo de experiência”, ou seja, utilizando como matéria o próprio sistema perceptivo humano, cerne da confluência entre o sensorial e o cognitivo, o mimético e o construtivo, o cinema pode tornar-se arte. Produzindo imaginário, a técnica cinematográfica torna-se mediadora entre um fenômeno físico e outro de ordem psíquica.

Ao evocar o belo natural, Adorno confirma sua crítica à dicotomia entre natureza incontaminada e não mediada *versus* tecnologia, implicada em Rousseau, e aponta para um resgate do mimético e da natureza através dos meios de produção transformados. A imagem em movimento, através do naturalismo radical e encarnando as possibilidades do sistema perceptivo do

momento que pode ir além do racionalismo da máquina fotográfica. Cf. ADORNO, Theodor. Crise do sentido. In: ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**, p. 72.

43. HANSEN, Miriam. Op. cit., p. 229.

44. ADORNO, Theodor. **Mínima moralia**, p. 203.

45. “A person who, after a year in the city, spends a few weeks in the mountains abstaining from all work, may unexpectedly experience colorful images of landscapes consolingly coming over him or her in dreams or daydreams. These images do not merge into one another in a continuous flow, but are rather set off against each other in the course of their appearance, much like the magic lantern slides of our childhood. It is in the discontinuity of their movement that the images of the interior monologue resemble the phenomenon of writing: the latter similarly moving before our eyes while fixed in its discrete signs”. In: ADORNO, Theodor. **Transparencies on Film**, p. 201. Tradução minha.

46. “Such movement of interior images may be to film what the visible world is to painting or the acoustic world to music. As the objectifying recreation of this type of experience, film may

become art. The technological
medium par excellence is
thus intimately related to
the beauty of nature." Ibid.
Tradução minha.

homem moderno, pode então ser comparada à experiência da beleza da natureza, que vimos ser da ordem da aparição.

A constelação estética de Adorno (a expressão e a linguagem enigmática da obra, o belo natural e o belo artístico, a experiência e a mimese, o individual e o coletivo) torna-se válida para analisar as especificidades de um meio fundado na heteronomia, a partir da sua constituição dialética entre presença e ausência, entre o humano e o maquínico. Uma tensão que não varia de forma linear, necessariamente em favor de uma hipertrofia da máquina, mas a partir de modulações que abrem espaço para equilíbrios sutis, que introduzem o não idêntico nas formas históricas do nosso tempo.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. **Mínima Moralia**. Lisboa: Edições 70, 1951.

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

ADORNO, Theodor. **Transparencies on Film**. New German Critique, No. 24/25, Special Double Issue on New German Cinema (Autumn, 1981 - Winter, 1982).

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2012.

HANSEN, Miriam. **Cinema and Experience**. Berkeley: University of California Press, 2011.

JARVIS, Simon. **Adorno, a critical introduction**. Cambridge: Polity Press, 1998.

KRCMA, Ed. **Seminário: Figuras do Pensamento, Artes Visuais, Teoria e Poesia**, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2016.

Alessandra Bergamaschi é artista visual e pesquisadora ítalo-brasileira. É formada em Comunicação pela Universidade de Bolonha e inscrita no programa de Doutorado em História Social da Cultura - linha História da Arte e da Arquitetura na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com pesquisa sobre as virtualidades introduzidas pelas mediações da imagem técnica na pintura modernista norte-americana. Seus trabalhos já foram expostos em mostras individuais no Centro Cultural Hélio Oiticica (RJ), no Skanes Konstforening (Malmö, Suécia), em mostras coletivas, programas de vídeo e festivais como Doclisboa (Portugal), Festival Internacional de Documentários É tudo verdade (RJ/SP), Semana dos Realizadores, Bienal d'Arts Multimédia Urbains (CICV Belfort, França), Cine Iberê (Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre). Em 2015, concebeu, junto a Vanina Saracino, a plataforma OLHO, que conta curadorias de vídeo em Palazzo Grassi (Veneza), Palais de Tokyo (Paris), Cinemateca Brasileira (SP) e Cinemateca do Mam (RJ). Realiza, junto a Sara Manente, o projeto Democratic Forest para a plataforma interdisciplinar de pesquisa a.pass, Bruxelas.

Artigo recebido em 12 de abril
de 2019 e aceito em 15 de
junho de 2019.

“Key-hole art”: Samuel Beckett e a peça televisiva.**

Artigo Inédito

Luciano Gatti

 [0000-0003-3960-3610](https://orcid.org/0000-0003-3960-3610)

A pesquisa que deu origem a esse trabalho foi financiada por um bolsa da Capes e da Alexander von Humboldt Stiftung.

“Key-hole art”: Samuel Beckett and the Television Play.

“Key-hole art”: Samuel Beckett y la obra televisiva.

******Uma versão reduzida deste artigo foi anteriormente publicada sob o título: “Die Autonomie des Fernsehspiels. Samuel Becketts ‘He, Joe’ und ‘...nur noch Gewölk...’ beim Süddeutschen Rundfunk”. In: WEIMARER BEITRAEGE, v. 65-1, p. 29-51, 2019.

palavras-chave:
Samuel Beckett; peça televisiva;
meio de produção.

O artigo situa as peças televisivas de Samuel Beckett em relação à questão da autonomia dos meios artísticos. Aponta-se uma forma de trabalho com o meio televisivo semelhante àquela desenvolvida por Beckett em outros meios (teatro, prosa, rádio): a crítica às convenções de cada gênero (drama, romance, filme televisivo) e o desenvolvimento dos meios de produção. Nesse contexto, o artigo destaca as condições de trabalho disponíveis ao artista nos estúdios da Süddeutscher Rundfunk, em Stuttgart, e, por fim, propõe uma análise de duas das peças televisivas: *Eh Joe* e ... *só as nuvens*...

keywords:
Samuel Beckett; Television
Play; Means of Production

The paper discusses Samuel Beckett's television plays in connection to the autonomy of means of artistic production. It points out a set of similarities between Beckett's work with the television medium and with other media (theater, prose, radio): a critique of each genre convention (drama, novel, television film) and the development of the means of production. In this context, the article highlights the working conditions available to the artist at the Süddeutscher Rundfunk, in Stuttgart, and proposes an analysis of two television plays: *Eh Joe* and ...*but the clouds*...

*Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2019.163101



El artículo ubica las obras televisivas de Samuel Beckett en relación con la idea de autonomía de los medios artísticos. En primer lugar, se señala una forma de trabajar en el ámbito de la producción televisiva similar a aquellas empleadas por Beckett en otros medios (teatro, prosa, radio): la crítica a las convenciones de cada uno de los géneros (drama, romance, película televisiva) y el desarrollo de los medios de producción. En ese sentido, el texto destaca las condiciones de trabajo disponibles en los estudios de Süddeutscher Rundfunk, en Stuttgart, y, finalmente, propone el análisis de dos obras para televisión: *Eh Joe y ...but the clouds...*

palabras clave:

Samuel Beckett; obra televisiva; medios de producción.

1. As peças originais são *Eh Joe* (*Eh Joe*), *Trio-Fantasma* (*Ghost-Trio*), *...só as nuvens...* (*...but the clouds...*), *Quadrado I+II* (*Quadrat I+II*), *Noite e sonhos* (*Nacht und Träume*), *Não eu* (*Not I*), *O que Onde* (*What Where*). As versões do Süddeutscher *Não eu*, foram lançadas em DVD pela Suhrkamp. Cf. BECKETT, Samuel. **Filme für den SDR – He, Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Geister-Trio**. Filmedition Suhrkamp. Frankfurt am Main. As versões da BBC estão disponíveis apenas nos arquivos do British Film. A tradução dos títulos é de minha autoria.

2. ADORNO, Theodor W. *Televisão e formação*. In: ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 82.

3. KALB, Jonathan. **Beckett in Performance**, Cambridge. Tradução minha.

4. DELEUZE, Gilles. O esgotado. In: DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

As peças para televisão mostram Beckett às voltas com um novo meio artístico. O conjunto de cinco peças originais e duas adaptações não constitui um episódio tão circunscrito no contexto de sua produção como se poderia afirmar das peças radiofônicas¹. Beckett ocupou-se com a televisão durante vinte anos, de *Eh Joe* (1965) a *O que Onde* (1985), o que por si só justifica questionar o que haveria de específico ao meio que vinha ao encontro de sua obra. Adorno observou que suas peças teatrais eram “especialmente adequadas ao meio” televisivo, certamente aludindo à dimensão reduzida das mesmas². Além dessa afinidade entre as especificidades técnicas da televisão e a tendência de sua obra à redução estética, Jonathan Kalb menciona a possibilidade de um controle ainda maior das diversas etapas da produção, algo que Beckett buscava desde seus primeiros trabalhos teatrais:

Em sua procura pela imagem perfeita, Beckett incluiu em seus textos direções de palco cada vez mais precisas e procurou alcançar um controle cada vez mais completo sobre a ação nas produções que dirigia. No teatro ao vivo, no entanto, mesmo com o clima mais favorável durante os ensaios, é impossível ter controle total, pois as circunstâncias práticas sempre exigem alguns compromissos. Apenas no estúdio de televisão, particularmente no Süddeutscher Rundfunk (SDR), em Stuttgart, ele conseguiu exercer um comando suficientemente poderoso na direção, de modo a realizar performances exatamente da maneira que ele queria e registrá-las dessa forma para a posteridade.³

Controle e redução caracterizam a fase tardia da produção beckettiana. Nesse contexto, é possível sustentar que as peças televisivas retomam e conferem novos contornos a questões e procedimentos artísticos que pontuavam os romances e os trabalhos para o rádio e para o teatro. Em caminho inverso, a familiaridade com o novo meio reverberará aos poucos nos meios anteriores, revelando-se tanto na prosa como na cena tardias, em especial, no tratamento dado às vozes e às imagens. Em um texto que marcou a recepção das peças televisivas, Deleuze as situa no ápice de uma evolução, mais avançadas, portanto, do que o trabalho de Beckett no palco ou no texto⁴. A obra tardia, contudo, seria melhor entendida como um desenvolvimento simultâneo de meios de produção

artística diversos, repleto de paralelismos e reverberações, sem que por isso seja levantada qualquer suspeita de hibridismo formal contra o autor.

De saída, duas questões se impõem ao exame das peças. A primeira é a semelhança apresentada com a trajetória de Beckett nos demais gêneros e meios com que lidou. Seja no romance, seja no teatro, ele se inicia pela paródia, propondo uma autorreflexão sobre o gênero que confronta, um por um, todos os seus fundamentos. Daí, seguem-se trabalhos que não se ajustam mais aos contornos do drama ou do romance, mas ainda assim são herdeiros de suas questões. O mesmo ocorre em um meio mais recente, como o rádio. *Todos que caem* (1956) dialoga com as convenções da peça radiofônica dos anos 1950, mas as peças seguintes caminham por trilha própria, aberta pelo desenvolvimento de possibilidades específicas ao meio, em particular, no trabalho da voz enquanto instância narrativa. As peças televisivas delineiam uma trajetória semelhante, ainda que a autonomia do filme televisivo enquanto gênero seja, como comprova a sua história, especialmente precária: em seus primórdios, nos anos 1950, por razões que logo veremos, ainda era fortemente teatral, mas as décadas seguintes o aproximam cada vez mais do cinema. Nessas circunstâncias, é possível sustentar que Beckett, ao trabalhar com o meio televisivo, busca conferir autonomia ao meio. Nessa direção, *Eh Joe* é a peça de autorreflexão a respeito das convenções do filme para televisão, desde a sua origem na transmissão ao vivo de apresentações teatrais até o formato de peça de câmera, favorecido pelas dimensões reduzidas do monitor. As demais peças, a começar por *Trio-Fantasma* (1975), distanciam-se cada vez mais da produção corrente e, no mesmo passo, conferem forma específica, característica do desenvolvimento avançado do meio técnico, aos problemas artísticos que perpassam a obra tardia. Será assim, no contexto de uma obra marcada pela acentuada autonomia de cada meio artístico, que o filme televisivo torna-se um gênero autônomo.

É o que leva à segunda questão, os meios de produção. Tal como ocorreu no teatro, Beckett começou assistindo a outros diretores até tornar-se um encenador experiente. Nesse processo, contou com condições de trabalho ímpares, tanto na BBC quanto no Suddeutscher Rundfunk, em Stuttgart. Embora tenha chegado à televisão graças a um convite da BBC⁵, a colaboração com a SDR

5. Cf. Esslin, Martin. Samuel Beckett and the art of broadcasting. In Esslin, Martin. **Meditations**. Essays on Brecht, Beckett and the Media. London: Eyre Methuen, 1980, p. 151.

6. Um registro insubstituível dessa colaboração é dado por um texto do próprio Müller-Freienfels, em que ele relembra as diversas passagens de Beckett pelos estúdios da SDR. Cf. MÜLLER-FREIENFELS, Reinhart. *Erinnerungen an Samuel Beckett beim SDR*. In: Hermann Fünfgeld (Org.), **Von außen besehen** **Markenzeichen des Süddeutschen Rundfunks**, Stuttgart: Südfunk-Hefte, 1998, 403-423, p. 408.

Conforme o relato, o contato entre ambos foi feito por um amigo em comum, Werner Spies, durante uma visita de Müller-Freienfels a Paris, em 1965.

7. BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. **Ensaaios sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2018.

8. Cf. BIGNELL, Jonathan. **Beckett on screen**. The television plays. Manchester: Manchester University Press, 2009, p. 100 e 185.

9. Para uma discussão abrangente e muito bem informada da implantação da televisão alemã no pós-guerra e do filme televisivo como gênero, em particular na SDR, cf. HICKETHIER, Knut. **Das Fernsehspiel der Bundesrepublik**. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951, 1977. Stuttgart: Metzler, 1980.

tornou-se não apenas seu ambiente preferido, mas também o ensejo para novas produções, a partir dos anos 1970, concebidas de antemão para a equipe de Reinhart Müller-Freienfels. Desde o primeiro contato, para a realização de *Eh Joe*, em 1966, as portas da SDR ficaram abertas para ele, e cada despedida ao fim de um trabalho vinha acompanhada pela expectativa de que, um dia, ele retornaria com uma nova e “louca invenção para a televisão”⁶. O orçamento folgado, a possibilidade de dar a última palavra e a disponibilidade de uma equipe coesa e muito bem preparada criaram as condições para duas décadas de trabalho conjunto. É por esse motivo que privilegiaremos as produções de Stuttgart nos comentários a seguir.

Via de regra, na Alemanha ou na Inglaterra, escritores não eram os protagonistas de uma equipe de produção televisiva. Não cabia a eles decisões fundamentais, muito menos a última palavra a respeito da produção dos próprios textos. Como em outros meios industriais de produção cultural – o cinema, o rádio, os grandes teatros –, os encaminhamentos decisivos estavam a cargo de um produtor ou um diretor artístico. A correspondência entre Beckett e Müller-Freienfels, por sua vez, documenta uma situação excepcional, em que o autor era, de fato, para retomar o título de um ensaio de Walter Benjamin, o produtor⁷. Certamente, o prestígio de Beckett como escritor que transcendia as fronteiras da literatura nacional era conveniente à política cultural alemã, preocupada com a posição do país na reconstrução da Europa do pós-guerra. O irlandês bilíngue, radicado em Paris, valia como modelo de escritor europeu para além dos vínculos nacionais⁸. Além disso, o financiamento estatal para a vanguarda era uma constante na época, como evidenciam teatros e rádios públicos, orquestras e festivais de música nova. Mas o que de fato viabilizou a produção e a transmissão de peças como as de Beckett, cujo público chegava a 300 mil telespectadores, eram condições de produção muito especiais. O sistema da televisão alemã, exclusivamente público até meados dos anos 1980, permitia pensar a televisão como um aparato técnico e cultural sujeito ao controle e à influência de tendências sociais diversas. Desde sua implantação no pós-guerra, ele se organizava segundo diretrizes de uma política cultural social-democrata que defendia o novo meio técnico como uma forma politicamente independente de esclarecimento e formação cultural no pós-guerra europeu⁹.

Mesmo no contexto favorável da televisão alemã da época, a produção de Stuttgart era singular. Nos estúdios da SDR, desenvolveu-se, a partir dos anos 1950, o que ficou conhecido como o "estilo de Stuttgart"¹⁰. Reunindo uma equipe que trabalhou conjuntamente durante anos com boas condições técnicas e financeiras, a produção de Stuttgart talvez fosse a mais ambiciosa no panorama dos filmes televisivos alemães da época. Ainda que formatos convencionais sejam a tônica no âmbito de um modo industrial de produção, como é o caso da televisão, na SDR procurava-se conceber o filme para além dos padrões narrativos correntes. Nos anos 1950, quando as condições técnicas favoreceram a concepção do filme como uma peça de câmera, a ênfase na cenografia anti-ilusionista, com a mera sugestão de espaços e a concentração da câmera nos rostos dos atores, tornou-se um modelo para o aproveitamento dos limites restritos da tela do monitor. Peças de Beckett como *Eh Joe* e *Trio-Fantasma* retomam, sem compromisso realista, elementos dessa tendência. Posteriormente, com a invenção do *videotape* e a colaboração entre a câmera eletrônica e a câmera de cinema, a equipe da SDR desenvolveu uma tradição de filmes e documentários que trouxe a história contemporânea para o interior do filme televisivo. Embora as peças de Beckett sejam casos singulares, mesmo no interior dessa estrutura sofisticada, trabalhos de autor em meio à produção industrial, não há como negar que ele não só se beneficiou de sua estrutura como também contribuiu para desenvolvê-la.

É significativo que a orientação social-democrata que predominou na Alemanha do pós-guerra a respeito da televisão pública, reivindicando-a como instrumento de esclarecimento social, seja acompanhada por posições à esquerda que retomam expressamente textos de Benjamin e Brecht dos anos 1930. É o que ocorre com Hans Magnus Enzensberger, Orkar Negt e Alexander Kluge, que reatam com posições socialistas anteriores à Segunda Guerra, com o intuito de confrontar a distinção, própria à sociedade burguesa, entre produtores e espectadores, uma distinção que impedia a transformação da TV de um meio de difusão em um meio de comunicação¹¹. Embora as visitas de Beckett à Alemanha fossem constantes nas décadas de 1960 e 1970, trabalhando tanto em Stuttgart quanto em Berlim, não há, salvo engano, registro de uma recepção desses debates por parte dele. Seu trabalho na televisão,

10. Cf. HICKETHIER, Knut. **Op. cit.**, p. 207-212.

11. Cf. ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Baukasten zu einer Theorie der Medien*. Kursbuch 20, 1970; NEGt, Oskar; KLUGE, Alexander. *Das öffentlich-rechtliche Fernsehen – in konkrete Technik umgesetzte bürgerliche Öffentlichkeit*, In: NEGt, Oskar; KLUGE, Alexander. **Öffentlichkeit und Erfahrung**. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972.

12. BENJAMIN, Walter. Op.cit., p. 95.

13. ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, p. 169. Em direção semelhante, cf. NEGΤ, Oskar; KLUGE, Alexander. Op. cit., p. 195. Tradução minha.

14. Cf. Adorno, "Televisão e Formação", p. 77.

assim como nos demais meios, orienta-se mais pela produção de obras de arte autônomas, que buscava desenvolver tecnicamente o meio a partir das condições político-culturais vigentes, do que pelo ensino à transformação dessas mesmas condições em um sentido socialista, tal como era entendido por aqueles autores. A posição que as peças de Beckett ocupam perante tal debate pode, contudo, ser determinada por uma passagem do ensaio "O autor como produtor", de Benjamin: "Um escritor que não ensina nada aos que escrevem não ensina nada a ninguém". Dessa maneira, o caráter de modelo da produção é decisivo: primeiro, deve-se orientar os outros produtores na produção e, em segundo lugar, disponibilizar-lhes um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar de volta à produção; ou seja, quanto mais for capaz de transformar leitores ou espectadores em colaboradores"¹². Certamente é possível encontrar, em Beckett, o aperfeiçoamento do aparelho, o que evidenciaremos adiante na análise das peças, mas dificilmente um confronto de tal separação entre espectadores e produtores. Esse, contudo, ainda era um tópico central no debate, como indicava Enzensberger, em 1970: "Toda estratégia política, no âmbito da mídia, deve buscar superar o isolamento dos participantes individuais em processos sociais de aprendizado e produção. Isso não é possível sem a auto-organização dos participantes. Esse é o núcleo político da questão da mídia"¹³. Beckett, que sempre se esquivou de orientar a recepção de suas peças, mantém-se à distância de seus espectadores e, assim, da questão colocada por Enzensberger. Seu esforço se concentra na configuração interna das obras ou, no caso da televisão, na transformação da programação. Esse aspecto, porém, o conecta a tais debates por outra via, que o aproxima de uma posição defendida não só por esses autores, mas também por Adorno, a saber: a técnica televisiva é mais avançada que a programação¹⁴. Se essa é a regra, as peças de Beckett apontam para o que poderia ser feito do meio caso a programação estivesse à altura das condições mais avançadas de produção. Entre outras palavras, o trabalho de Beckett na SDR seria um exemplo singular do enfrentamento de uma dificuldade geral assim sintetizada por Kluge e Negt:

A redução das possibilidades de expressão na produção televisiva por meio da técnica é o reverso do fato de que a técnica é, na verdade, essencialmente mais avançada do que os programas de televisão deixam transparecer. Ela apresenta evidentes capacidades de inovação que abrem à televisão a possibilidade de desenvolver formas de expressão estética que nenhum outro médium conhece.¹⁵

Beckett enfrentou essa dificuldade ao lidar com as convenções do recente filme televisivo. De autonomia precária, tendendo ora ao teatro ora ao cinema, o gênero era, em seus primórdios, acentuadamente teatral. Talvez por esse motivo, além do fato de Beckett ter obtido reconhecimento como dramaturgo, seus trabalhos para o meio ainda hoje sejam referidos como "peças", e não como "filmes", salvo pela designação alemã de *Fernsehspiel*, adequada a ambos. Como bem ressaltou Jonathan Bignell em seu estudo sobre as peças, os vestígios teatrais dos primeiros momentos do filme televisivo decorriam tanto de limitações técnicas quanto de motivações político-culturais. A adaptação dos clássicos nacionais e, posteriormente, a busca por textos originais de escritores estabelecidos contribuíam para legitimar culturalmente o novo meio de comunicação de massa, em geral, e o filme para televisão, em particular. Não se pode dizer que o caso da televisão seja muito distinto daquele de cinema dos anos 1920 e 1930¹⁶. Consequentemente, as formas de encenação para o novo meio vinham carregadas de convenções dos meios estabelecidos. "De fato, muitos dos dramas transmitidos nesses anos eram trechos, adaptações ou reencenações em estúdio de apresentações teatrais e eram necessariamente ao vivo, devido à impossibilidade de pré-gravação antes do advento da fita magnética. O drama televisivo britânico [...] parece pertencer a uma tradição literária e teatral desaparecida"¹⁷. O caráter teatral também decorria dessa limitação técnica, pois a impossibilidade de gravação vinculava o filme, assim como o restante da programação, à performance ao vivo, própria ao drama. A aproximação em relação a modos de filmagem e exibição característicos do cinema só seria possível com a invenção do *videotape*, em 1958, quando o filme televisivo se dissocia da produção ao vivo, deslocando-se para locações em espaço aberto e valendo-se de técnicas cinematográficas de montagem¹⁸.

15. NEGt, Oskar; KLUGE, Alexander. Op. cit., p. 198-9..
Tradução minha.

16. Cf. KAES, Anton.
Einführung. In: **Kino-Debatte.**
Texte zum Verhältnis von
Literatur und Film, 1909-
1929. München: Deutscher
Taschenbuch Verlag;
Tübingen, Niemeyer, 1978.

17. BIGNELL, Jonathan. Op.
Cit, p. 37. Tradução minha.

18. Cf. HICKETHIER, Knut.
**Geschichte des deutschen
Fernsehens.** Stuttgart:
Metzler, 1998, p. 122, 149, 215.
Bignell aponta que *Eh Joe* foi
produzida em *videotape*, assim
como as produções da SDR,
mas as posteriores na BBC
foram feitas em filme.

19. ADORNO, Theodor. Prolog zum Fernsehen In: ADORNO, Theodor. **Gesammelte Schriften 10.1. Frankfurt am Main**: Suhrkamp, 1999, p. 509.

20. HICKETHEIER, Knut. , Op. cit., 1998, p. 82, 152; HICKETHIER, Knut. Op. cit., 1980, p. 42.

21. BIGNELL, Jonathan. Op. cit., p. 17. Tradução minha.

22. Cf. HICKETHIER, Knut. Op. cit., 1980, pp. 41-2.

Até então, os recursos técnicos disponíveis conferiam ao filme televisivo o feitio de uma peça de câmara, particularmente atraente a um público frequentador de teatro e interessado em transmissões ou adaptações ao vivo. A produção em estúdio, assim como a dimensão reduzida e a baixa resolução do televisor, favorecia a criação de uma sensação de intimidade entre o espectador e o mundo apresentado. Esse, aliás, era um aspecto recorrente em abordagens da televisão dos anos 1950, dentre elas a de Adorno, que atribuía à miniaturização do mundo em uma caixa a criação de uma falsa proximidade entre o mundo e o espectador¹⁹. Essas condições técnicas eram propícias a filmes concentrados na vida íntima e nos conflitos psicológicos de poucos personagens, mostrados a curta distância, condições que tinham no drama burguês o seu modelo, e na reprodução do rosto humano, um ideal²⁰. Embora produzida na década seguinte, *Eh Joe* coloca em cena muitos desses aspectos. A locação em um cômodo fechado e a longa tomada da câmera, que se aproxima lentamente do rosto de Joe, retomam convenções de um momento passado do filme televisivo, assim como *Film*, o filme de Beckett com Buster Keaton, aludia ao filme silencioso do início do século XX. Como indica Bignell:

As peças não eram transmitidas ao vivo, mas a insistência de Beckett em longas tomadas, com pouca edição na fase de pós-produção, associa-as tanto ao tempo contínuo da performance teatral quanto à transmissão ao vivo de peças teatrais na televisão, que era o modo estabelecido de realizar drama televisivo na Grã-Bretanha até o final dos anos 1950. Quando a edição de vídeo e as câmeras de cinema foram introduzidas na produção dramática, a partir do início dos anos 1960, a narrativa “cinematográfica”, editada, suplantou cada vez mais a forma “teatral”, e o drama televisivo realista gravado conquistou uma elevada posição perante o público e a crítica.²¹

De acordo com o estudo de Knut Hickethier, o mesmo vale para a produção alemã da época²². Na transmissão de uma encenação teatral, a câmera limita-se à função de registrar eventos que ocorrem em uma esfera na qual ela não interfere. Nos tempos da produção exclusivamente ao vivo, o filme televisivo poderia distinguir-se de uma apresentação teatral por situar a câmera no

lugar da plateia ou empregar mais de uma câmera, de modo a oferecer ao espectador perspectivas diversas da cena. A função da câmera, contudo, permanece a de registro. *Eh Joe* parece, à primeira vista, tributária desse modo de encenação, embora a maneira como a câmera é operada relativize seu aspecto teatral. Em uma única e longa tomada, ela se aproxima da cena focalizada para observar, em detalhes, as reações de Joe às invectivas da voz em *off*, algo inexistente em uma encenação teatral, seja pela posição fixa ocupada pelo espectador na plateia, seja pela escala pouco flexível entre a moldura da cena e a dimensão do ator. Este pode se aproximar do proscênio, mas dificilmente produzirá um *close-up*. A passagem do plano geral ao primeiro plano é um atributo da câmera. Se essa é uma novidade em relação ao teatro, pelo menos como Beckett o compreendia, o *close-up* na dimensão reduzida do monitor também seria uma vantagem em relação à tela de cinema, ao menos se o objetivo for um estudo da personagem por meio de suas feições. É nessa direção, do adensamento psicológico da personagem pelo movimento de câmera, que Martin Esslin via a peça:

O impacto de *Eh Joe* depende essencialmente do fato de que a televisão é um meio íntimo, que, com sua tela pequena, coloca o espectador em estreito contato com um rosto que está na mesma escala (*close-up*), como um outro rosto na sala... É quase impossível encontrar, na vasta literatura do drama televisivo, outra peça que seja, como *Eh Joe*, totalmente concebida em termos da tela pequena de televisão e de sua psicologia íntima.²³

Ao colocar o rosto em primeiro plano, adequando-o à dimensão do aparelho, Beckett teria atingido o específico do meio televisivo, segundo Esslin. A intimidade do espectador com o mundo que lhe aparece pela tela reforça a intensidade psicológica da peça de câmara. À novidade da televisão frente ao cinema – a vantagem técnica da dimensão doméstica do aparelho – subjaz, porém, na leitura de Esslin, uma concepção naturalista de dramaturgia (expressão pela voz da interioridade psicológica do personagem) que, por sua vez, acentuará o feitio contemplativo da câmera, identificada ao olhar que tudo registra. Colocada lado a lado com a produção de Beckett daqueles anos, essa “íntima psicologia” causa estranheza,

23. ESSLIN, Martin. Op. cit., p. 151. Tradução minha. Cf. também KALB, Jonathan. Op. cit., pp. 115-6.

mas também evidencia características marcantes do filme televisivo da época, de feitio psicológico e naturalista. Além disso, o modo de encenar (a tomada longa, sem montagem) era antiquado para espectadores familiarizados com os filmes dos anos 1960, mais próximos do cinema que do teatro. Se esse estranhamento favorece ou desestabiliza o feitio intimista e psicológico da peça, se revela ou não um uso avançado de recursos como movimentos de câmera, close-ups e narrativas em *off*, essas são questões que cabe à análise da peça responder.

Eh Joe é a mais longa e teatral das peças televisivas. Chegando a 30 minutos na versão da SDR, ela se divide em onze segmentos de uma voz em *off* feminina, intercalados por dez movimentos de câmera em direção ao rosto de Joe²⁴. Apesar da coordenação entre voz e câmera, Beckett começou a escrevê-la como um monólogo, deixando a inserção dos movimentos de câmera para um momento adiantado da composição²⁵. Nisso, as peças televisivas espelham as teatrais: com a experiência de direção, Beckett passará a compor as peças seguintes, desde o início, a partir da cena, não tanto do texto. A voz em *off* aparecera pela primeira vez poucos anos antes, em *A última gravação de Krapp*, mas com diferenças significativas. Sua origem é apresentada em cena, na coleção de fitas gravadas e tocadas por Krapp, registros do personagem em momentos anteriores de sua vida, ocasionalmente esquecidos pelo ouvinte em cena, que os acessa como uma memória involuntária deliberadamente invocada. Em *Eh Joe*, porém, a identificação mesma da voz é um dos problemas centrais. Como Joe se encontra sozinho, e ela dispõe de conhecimentos diversos de sua vida, supõe-se que se trata de uma voz interna, exteriorizada por um artifício cênico, mas essa suposição é relevante apenas se observarmos o quanto a identificação entre voz e personagem é constantemente erodida.

Em primeiro lugar, como assinalou Zilliacus, tanto para o cinema como para a televisão, Beckett submete ao estranhamento uma convenção do filme. A aproximação da câmera, acompanhada pela voz em *off*, é um recurso comum para exteriorizar os pensamentos do personagem em foco. Ao escolher uma voz feminina, que implica necessariamente um elevado grau de alteridade perante o homem em cena, a peça assume posição frente à convenção. Além disso, tanto na versão da BBC, com Jack MacGowran e Sian Phillips, quanto na

24. Zilliacus observa que a peça foi produzida em Stuttgart com sincronidade entre registro da imagem e da voz, ao contrário da produção da BBC, que as gravou de maneira independente, deixando a junção para a fase da montagem. Cf. ZILLIACUS, Clas. **Beckett and Broadcasting. Abo:** Abo Akadk, 1976, p. 199.

25. Para uma análise da gênese da peça, com comparação dos diversos manuscritos, cf. GONTARSKI, S. E., **The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts**. Bloomington: Indiana University Press, 1985, pp. 116-7.

SDR, com Deryk Mendel e Nancy Illig, Joe dá sinais de procurar a voz no cômodo e se movimenta de modo a se esquivar dela, como se suas invectivas fossem também golpes desferidos no espaço. Por fim, ela também o interpela na segunda pessoa do singular, estabelecendo um embate entre *eu* e *tu* característico do conflito dramático. Se é uma voz interna, também é a voz de outrem, uma das pessoas do passado de Joe, amada e abandonada por ele, tal como outras que alimentam a sua paixão por calá-las em seu interior. É o que configura uma relação com o passado inevitavelmente mediada pela alteridade das vozes alheias. Nisso, *Eh Joe* antecipa formas de exteriorização da voz que seriam amplamente trabalhadas por Beckett em sua produção posterior para o teatro (*Passos*, *Canção de Ninar*, *Aquela vez*), TV (*Trio-Fantasma*, *...só as nuvens...*) e também na prosa tardia (*Companhia*), desenvolvendo questionamentos a respeito da voz narrativa colocados ao menos desde *O Inominável* e retrabalhadas por meio de dispositivos técnicos nas peças radiofônicas. Em todos esses casos, a voz opera com o estratagema de negar ou impedir que a primeira pessoa seja verbalizada, salvo pelo desvio das vozes de outros.

Vejamos de perto. Ela se introduz como uma velha conhecida – “The best’s to come, you said, that last time... Hurrying me into my coat... Last I was favoured with from you” –, uma dentre a série de vozes que retornam até que ele consiga calá-las:

You know that penny farthing hell you call your mind... That’s where you think this is coming from, don’t you... That’s where you heard your father... Isn’t that what you told me?... Started in on you one June night and went on for years... On and off... Behind the eyes... That how you were able to throttle him in the end... Mental thuggee you called it... One of your happiest fancies.²⁶

Chris Ackerley observou que “thuggee” era uma prática de estrangulamento característica de gangues indianas²⁷, o que coloca Joe na posição do estrangulador das vozes de seu passado, um processo que, chegando ao fim, o deixará a sós com a voz de Deus, a única ainda a ecoar em sua mente: “How’s your Lord these days?... Still worth having?... Still lapping it up?... The passion of our Joe... Wait till He starts talking to you... When you are done with yourself...

26. BECKETT, Samuel. *Eh Joe*. In: BECKETT, Samuel. **The Complete Dramatic Works**. London: Faber & Faber, 1990, pp. 362-3.

27. Cf. ACKERLEY, Chris. ‘Ever know what happened?’ Shades and echoes in Samuel Beckett’s television plays. **Journal of Beckett Studies**, Vol. 18, 2009, p. 141.

28. BECKETT, Samuel. Op. cit., p. 364.

29. BECKETT, Samuel. Op. cit., p. 365.

30. BECKETT, Samuel. Ibidem, p. 366.

31. BECKETT, Samuel. Ibidem.

All your dead dead (...) “Thou fool thy soul”²⁸. Religioso, Joe não apenas teme a Deus, mas também se sujeita ao juízo final, referido na parábola do rico tolo narrada no Evangelho de Lucas (12:20: “Deus lhe diz: ‘Insensato, nessa mesma noite ser-te-á reclamada a alma. E as coisas que acumulaste de quem serão?’”). Ao anunciar a maldição que paira sobre ele por abandonar seus próximos, a voz também prepara o terreno para o episódio que condensa de modo exemplar essa maldição: o suicídio de uma conquista do passado, a moça de verde (“the green one”), uma evocação da Smeraldina, de *Dream of fair to middling woman*, obsessão de Beckett evocada também em *Krapp's last tape* (“A girl in a shabby green coat, on a railway station platform”).

A narrativa produz uma inflexão na peça. Se até então a voz, tal qual um resíduo do passado que resiste a se apagar, concentrava-se em legitimar o tom acusatório, o relato coloca em primeiro plano um feitiço particular da memória, fabuladora e indistinguível da imaginação. É o que indica tanto a incerteza a respeito das fontes do relato, que transitam do próprio Joe (“Wasn't that your description, Joe?...”) e da notícia de jornal (“Just the announcement in the Independent....”²⁹) à menção a detalhes que escapariam a qualquer uma delas. A história do suicídio, da localização da cena ao corpo da moça, é também uma invenção da voz, ciosa de sua tarefa, mas incerta a respeito de como narrar. Ela se interrompe duas vezes – “Cut a long story short doesn't work”³⁰ – antes de ir até o fim na terceira tentativa. Na primeira, a moça atravessa o jardim, passa por baixo do viaduto e chega à correnteza. Na segunda, retorna à casa, apanha uma gilete dada a ela por Joe e volta à correnteza. Por fim, na terceira vez, faz um curativo, retorna à casa e mais uma vez dirige-se à região da correnteza, levando consigo um tubo de comprimidos. Somente nesse movimento a narrativa é concluída.

À medida que a voz avança, ela também intensifica o ataque, estimulando Joe a se colocar na cena da morte e, assim, a se torturar com a própria imaginação: “Imagine what in her mind to make her do that...”³¹. O último trecho segue sem movimento de câmera no texto publicado, mas Beckett inseriu uma aproximação a mais ao filmá-lo na SDR, deixando à mostra apenas um recorte do rosto de Joe, das sobrancelhas ao lábio superior, enquanto a voz se reduz a um sussurro acelerado. A fala não se fragmenta em unidades isoladas,

como em *Cascando* e nas peças teatrais dos anos 1970, mas a voz seleciona quais palavras ainda deveriam ser ouvidas ou destacadas para tornar sua invectiva ainda mais aguda.

All right... You've had the best... Now imagine... Before she goes... Imagine... Face in the cup... Lips on a stone... Taking Joe with her... Light gone... 'Joe Joe'... No sound... To the stones... Say it you now, no one'll hear you... Say 'Joe' it parts the lips... Imagine the hands... Imagine... The solitaire... Against a stone... Imagine the eyes... the eyes... Spiritlight... Month of June... What year of your Lord?... Breasts in the stones... And the hands... Before they go... Imagine the hands... What are they at?... In the stones... What are they fondling?... Till they go... There's love for you... Isn't it, Joe... Wasn't it, Joe?... Eh Joe? Wouldn't you say?... Compared to us... Compared to Him... Eh Joe? He Joe?³²

Quando se cala, Joe esboça um sorriso e a imagem desvanece. Embora seja plausível interpretar o como um sinal da vitória de Joe sobre a voz, é necessário lembrar que, logo no início, ela anuncia que se reduziria a sussurros e silenciaria após o relato. A vitória é, portanto, mediada pela constituição de uma instância externa a ele, que se vale de suas palavras, assalta-o e o surpreende como um outro, uma exteriorização de sua imaginação que ele teima em controlar. Como bem notou Zilliacus: “A voz costumava ter uma dicção bonita, de acordo com Joe. Joe costumava ter uma forte compreensão da linguagem, de acordo com a voz. A beleza da dicção se foi, mas algumas das frases mais imortais de Joe permanecem e lhe são devolvidas pela voz como um bumerangue”³³. Produto de sua imaginação, ela o ataca pelo viés de seu catolicismo, condenando-o pelo suicídio da moça. Enquanto o incita à imaginação, também mostra o quanto esta, entrelaçada à memória, esquiva-se ao seu controle. Joe ainda não é um dos personagens fantasmáticos das peças da década seguinte, seja na TV ou no teatro, mas a cisão interna entre eu e outro alcança uma concretização cênica eficaz, graças à exteriorização fornecida pela voz em *off*.

A ambiguidade do sorriso, por sua vez, aliada ao registro minucioso da expressão facial durante a escuta, sugere, se não um estudo psicológico, ao menos a observação intensa do objeto colocado a uma perspectiva favorável à câmera. Gontarski sugeriu

32. BECKETT, Samuel. *Ibidem*, p. 366.

33. ZILLIACUS, Clas. Op. cit., p. 191. Ver também o seguinte comentário: “A história é contada tal como Joe imagina que ela deveria ser contada. A voz é, ao mesmo tempo, uma mulher de seu passado e a projeção de seus próprios medos e angústias. [...] Beckett volta às duas dimensões da TV, auditiva e visual, uma contra a outra; isso permite a ele externalizar um processo que é experimentado pelo protagonista de seu drama como externo. Fica a cargo do espectador decidir pelo subjetivismo do processo”. In: *Ibidem*, p. 194. Traduções de minha autoria.

34. GONTARSKI, S.E. Op. cit., p. 121.

35. Como relata Müller-Freienfels, mesmo na produção de 1965, com Deryk Mendel, Beckett enfrentou dificuldades com o excesso de atuação de seu ator. Na comparação entre as duas produções de Stuttgart, vê-se que o jogo de luz e sombras é muito mais acentuado em 1965 do que em 1979, a qual se encontra mais próxima das tonalidades de cinza de *Trio Fantasma*. O andamento da voz na segunda produção é nitidamente mais rápido, o que lhe enfatiza o tom acusatório. Joe, por sua vez, demonstra ser atingido de maneira mais forte pela voz. Seu corpo se contrai mais e a atuação assume um feitiço psicológico, quase melodramático, o que desagradou fortemente Beckett. Ele partiu de Stuttgart decepcionado com o resultado e, como relata Müller-Freienfels, caso a emissora decidisse reprisar a peça, deveria optar pela versão anterior. Cf. MÜLLER-FREIENFELLS, *Erinnerungen an Samuel Beckett beim SDR*, p. 404 e 414.

36. BIGNELL, Jonathan. Op. cit., pp. 23-4. Observações semelhantes, ainda que mais pontuais, podem ser encontradas em ZILLIACUS, *Clas. Op. Cit.*, p. 197. Tradução minha.

que subsistiam, em *Eh Joe*, vestígios melodramáticos que Beckett não fora capaz de “desfazer”, o que só ocorreria a partir de *Trio-Fantasma*, em particular pela substituição do longo plano-sequência por recursos de montagem³⁴. Mas a insatisfação de Beckett com a segunda produção de *Eh Joe* em Stuttgart, em 1979, motivada pela interpretação demasiadamente expressiva de Heinz Bennent, sugere que os vestígios de melodrama se originavam mais da atuação do que no modo de filmar³⁵. O *close-up* favorece o estudo minucioso do rosto sob ataque da voz, mas Beckett não parecia interessado na visualização de um estado psicológico, que circunscreveria para o espectador o sentido do que é mostrado. A dificuldade para o ator não é das menores. Ao avaliar a produção da BBC com Jack MacGowran, Bignell comenta:

Além disso, a ambiguidade a respeito da expressão facial de Joe e de sua relação com as palavras da voz é aprimorada pela duração da tomada da câmera, a qual se aproxima cada vez mais de seu rosto. [...] O efeito de períodos tão longos de câmera parada é a limitação da atenção visual do público aos close-ups do rosto de Joe. Enquanto a atenção ao som se torna mais significativa por esse motivo, já que a voz está falando enquanto a câmera está parada, a oportunidade de procurar interpretações do rosto de Joe através do desempenho geralmente discreto de Jack MacGowran deixa muita margem para hipóteses, alternativas e incertezas.³⁶

Garantir ao espectador a liberdade necessária para avaliar uma cena enigmática é uma constante do teatro beckettiano. A câmera surge aqui como uma aliada, capaz de potencializar as condições de observação. Não é à toa que Beckett chegou a descrever a TV como um “*key-hole art*”, um artifício capaz de se aproximar de seus personagens mais que qualquer outro meio visual³⁷. Bignell sugere uma continuidade entre esse trabalho da câmera, que percorre o cômodo identificada ao olhar do espectador, e o anacronismo do longo plano-sequência, característico do teatro filmado e dos primórdios do filme televisivo. Períodos de dois minutos de câmera parada não apenas excediam os padrões dos anos 1960, mas também pareciam ainda mais longos do que de fato eram, dada a ausência de cortes. “Historicamente, o drama televisivo gradualmente empregou tomadas de câmera mais curtas; uma breve comparação entre a

duração média das tomadas em *Eh Joe* e outros dramas feitos em condições semelhantes em diferentes épocas pode iluminar como *Eh Joe* se diferenciava das normas da televisão³⁸. O autor sugere o reforço mútuo entre o anacronismo do longo plano-sequência e a função analítica da câmera que transita pelo espaço homogêneo da cena. Salvo engano, Bignell pressupõe uma concepção fenomenológica de filmagem muito próxima da teoria do cinema de André Bazin, o que, conseqüentemente, leva-o a desconsiderar certos atritos entre essa função da câmera e a historicidade das convenções do gênero. Para ele, o plano-sequência também é sinônimo de continuidade temporal e olhar revelador, o que, por sua vez, traduz-se em uma posição desfavorável à montagem, em particular por retirar do espectador a liberdade de examinar por conta própria o que é mostrado:

Tomadas longas permitem que a câmera tenha uma distância física e emocional do personagem, de modo que a compreensão analítica e crítica possa ser obtida revelando movimentos corporais, gestos, figurino e assim por diante, sendo que a ação está embutida no mundo representado. Este é um sistema visual nitidamente diferente do uso de alternâncias rápidas de campo-e-contracampo e close-up, que corta o espaço, a pessoa, o corpo e as relações entre os personagens, determinando como o espectador pode perceber a ação.³⁹

Segundo Bignell, Beckett teria retornado a convenções antiquadas – a teatralidade dos primeiros filmes televisivos – com o intuito de potencializar a função reveladora da câmera, prejudicada pela montagem – a intervenção autoral – frequente nos filmes dos anos 1960, nesse sentido mais próximos do cinema. Ainda que atento às convenções do gênero, Bignell apega-se ao que seria uma propriedade intrínseca da câmera, o olhar contemplativo que revela o objeto à medida que respeita a sua integridade e se abstém de intervir. Nisso, ele aproxima Beckett da fenomenologia de Bazin. *Eh Joe*, contudo, apresenta um conjunto de elementos que torna mais plausível supor que Beckett caminha na direção oposta: ele recorre a convenções antiquadas justamente para desnaturalizar essa posição contemplativa da câmera. Em outras palavras, ele se vale de uma maneira anacrônica de filmagem para submeter a relação entre plano-sequência e olhar revelador a um estranhamento.

37. Cf. MÜLLER-FREIENFELS. Op. cit., p. 408.

38. BIGNELL, Jonathan. Op. cit., p. 23. Tradução minha.

39. BIGNELL, Jonathan. Ibidem, pp. 20-1. Tradução minha.

É o que observamos na cena anti-naturalista que prepara a aproximação da câmera, da dimensão desproporcional de janelas, portas e cortinas aos movimentos bruscos de Joe, próprios à pantomima e ao cinema silencioso, em particular o expressionista, um verdadeiro contraste com seus movimentos faciais e os curtos passos da câmera. O longo plano-sequência, por sua vez, frequente no filme televisivo dos anos 1950, é subvertido, seja em sua função psicologizante, seja como contemplação reveladora, pois ultrapassa em muito o limite da observação confortável ou da intimidade com o objeto. Aliada às desestabilizações da voz apontadas acima, o *close-up*, que oferece ao final apenas um segmento do rosto de Joe, dificilmente pode ser entendido como um registro condizente com a integridade do que se mostra. Se a peça se vale da posição de um olhar observador, como afirmou Zilliacus⁴⁰, esse conjunto de artifícios explicita o quanto tal olhar é também uma intervenção. Pela referência reflexiva a um momento histórico do filme televisivo, Beckett coloca em questão a essencialização da câmera como um olhar contemplativo. Do mesmo modo, pela ênfase em datar os procedimentos que emprega, impede que seu material seja generalizado como “imagens em vídeo”, como faz Enoch Brater em seu comentário sobre as peças televisivas⁴¹. Ao assumir posição perante os primórdios do filme televisivo, *Eh Joe* realça seus contornos e faz da peça uma singular contraposição entre a imersão na cena e o retorno à história recente. Mas a questão para os espectadores futuros permanece: sem o estranhamento produzido pelo choque entre duas épocas ainda próximas, a câmera se restringe ao papel de olhar revelador?

40. Cf. ZILLIACUS, Clas. Op. cit., p. 191.

41. BRATER, Enoch. **Beyond Minimalism. Beckett's Late Style in the Theater.** Oxford: Oxford University Press, 1987, pp. 106-7.

Dez anos depois de *Eh Joe*, Beckett retorna à televisão com duas peças que, tal como *Passos e Acalanto*, podem ser consideradas gêmeas: *Trio-fantasma* e *...só as nuvens...* As duas devem seu título à incorporação de outras obras – o segundo movimento (Largo) do trio para piano, violino e cello opus 70, n. 1, de Beethoven, e versos do poema “A torre”, de Yeats. *Trio-Fantasma* foi escrita em 1975 para um programa da BBC chamado por ele de *Sombras*, no qual também seriam transmitidos a adaptação de *Não Eu* e o registro de uma montagem de *Play* no Royal Court Theatre, em Londres. Insatisfeito com a última, Beckett decidiu escrever uma nova peça – *...só as nuvens...* – para substituí-la. Produzidas em 1976, sob direção de

Donald McWhinnie e supervisão de Beckett, foram transmitidas em 1977, ano em que ele também dirigiu novas versões para a SDR.⁴²

As duas apresentam situações comuns ao universo beckettiano – um personagem solitário e a evocação de um amor do passado. O primeiro título de *Trio-fantasma* – “Tryst”, um arcaísmo escocês para “encontro” – alude ao tema romântico presente nas duas peças, embora, como Beckett informara a Knowlson, antigos “fantasmas” já rondassem a composição desde o início: “All the old ghosts. Godot and Eh Joe over infinity”⁴³. A aparição de um menino para informar que a pessoa aguardada não virá alude à peça de estreia, assim como a primeira peça para televisão é retomada em seus traços principais: o “quarto familiar”, a voz em *off*, a câmera em observação. Sem prejuízo das semelhanças, Beckett insere modificações consideráveis na utilização da câmera e da voz em *off*. O longo plano-sequência será substituído pela montagem de tomadas diversas do cômodo. A voz, por sua vez, será explicitamente uma instância de autorreflexão a respeito do meio, assim como uma mediadora entre a cena e o espectador, dirigindo-se a ele e o orientando na percepção das imagens. No contexto da produção tardia, especialmente próxima do teatro dos anos 1970, as duas peças também lidarão, cada uma à sua maneira, com a equação de procedimentos repetitivos e a busca pela apresentação de vestígios de experiência subjetiva, mas a partir de mecanismos de produção cênica e controle técnico característicos do meio televisivo.

Como o objetivo aqui é realçar, além do trabalho com a voz, o modo específico pelo qual Beckett vincula questões internas à sua obra com uma especificidade da TV na produção de imagens, concentro-me em ...só as nuvens.... Escrita em poucas semanas, entre outubro e dezembro de 1976, para acompanhar *Trio-Fantasma* e *Eu não em Sombras*, ela tem diversos pontos de contato com a peça anterior: a alternância de imagens monocromáticas com acompanhamento da voz em *off*; um homem solitário em idade avançada às voltas com a lembrança de uma mulher; o contraponto de outra obra de arte, no caso, os versos finais do poema “A Torre”, de Yeats. Em carta a Müller-Freienfels, Beckett chegou a escrever que “o homem em ...só as nuvens... é o mesmo de *Trio-Fantasma*, mas em outra situação (posterior)”⁴⁴. Em notas à BBC, contudo, ele advertia que a identificação com o personagem anterior não

42. Para as circunstâncias dessa nova estadia de Beckett em Stuttgart, cf. o texto já citado de MÜLLER-FREINFELS. Konrad Körte, engenheiro de som da equipe da SDR, discutiu questões técnicas da produção de *Trio-Fantasma* em KÖRTE, Konrad. Beckett listens. Sound production for the 1977 *Geistertrio*. In: **Samuel Beckett Today / Aujourd'hui** 28 (2016), p. 107–115. Para uma breve comparação entre as versões alemã e inglesa das duas peças, cf. BISCHOP, Tom. Beckett transposing, Beckett transposed. Plays on television. In: FRIEDMAN, ROSSMAN, SHERZER (eds.). **Beckett translating / Translating Beckett**. University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1987.

43. KNOWLSON, James. **Damned to fame**. The life of Samuel Beckett. London: The Grove Press, 2004, p. 621.

44. Carta de Beckett a Müller-Freienfels de 13.12.1976. Cf. CRAIG, George; FEHSENFELD, Martha Dow; GUNN, Dan; OVERBECK, Lois More [Org.]. **The Letters of Samuel Beckett**, vol 4, 1966-1989. Cambridge: Cambridge University Press, p. 445.]

45. Cf. HERREN, Graley.
**Samuel Beckett's Plays on
Film and Television.** London:
Palgrave Macmillan, 2007,
p. 98.

deveria ser enfatizada, sugerindo, assim, antes uma afinidade entre as peças do que uma repetição de motivos⁴⁵. Mais compacta que *Eh Joe* e *Trio-Fantasma* (dura apenas 14 minutos), ...*só as nuvens*... não contrapõe a voz feminina ao personagem em cena, mas vale-se de uma voz masculina para reconstituir uma rotina de eventos passados com o intuito de evocar mais uma vez a aparição do rosto de uma mulher. Além disso, Beckett dá um passo além ao diferenciar ainda mais as imagens com que trabalha: não mais a unidade do plano-sequência (*Eh Joe*) nem as diferentes perspectivas de um cômodo (*Trio-Fantasma*), mas imagens de situações distintas. A mais teatral dentre elas, que logo se metamorfoseia em cena, traz, em plano aberto, um espaço semelhante a um palco, iluminado por um único foco de luz no centro e mergulhado na escuridão em seus arredores. Brater observou acertadamente:

Beckett faz com que a escuridão sugira outros espaços, periferias onde outras cenas devem ser encenadas. O espaço de sombras enquadra em um círculo de luz a ação que vemos através daquele quadro maior da caixa de televisão retangular. Beckett isola graficamente sua imagem em uma paisagem visual sombria que serve como um emblema adicional da solidão da figura. Na tela da televisão, o espaço da sombra é o espaço negativo, mas Beckett, em ...*só as nuvens*..., usa-o para confundir nossa noção a respeito do que exatamente constitui o positivo e o negativo.⁴⁶

46. BRATER, Enoch. Op. cit., p.
100. Tradução minha.

Como em *Trio-Fantasma*, a voz conduz a percepção do espectador, sobrepondo aos movimentos em cena uma série de informações que os contextualiza no âmbito de uma reiterada rotina de seu passado. Pelo lado esquerdo – as estradas –, entra o personagem (M1) de chapéu e sobretudo. Ele se detém por um instante sob o foco de luz e desaparece no lado direito – o guarda-roupa –, de onde ressurgue com camisola e gorro brancos, passa mais uma vez pelo centro iluminado e desaparece no âmbito superior da cena – o seu “santuário” –, onde, no escuro, evocará a imagem de uma mulher. Com o raiar do dia, o percurso se repete em sentido inverso.

Uma outra imagem mostra o homem de perfil (M), em meio a sombras, curvado sobre uma mesa que permanece oculta. A imagem guarda algum grau de ambiguidade, pois sugere tanto M no tempo

presente, reconstituindo momentos de seu passado, quanto a posição ocupada por ele em seu "santuário". A ambiguidade é fortalecida pelo fato de que, na versão da SDR, M e M1 vestem o mesmo traje noturno. Dessa posição, ele reconstitui em imagens a rotina passada, ela mesma não mais que um esforço de evocação de uma terceira imagem: o rosto de uma mulher, uma imagem granulada, esmaecida, mais máscara que rosto, nitidamente distinta das demais, cujas aparições podiam se dar, conforme lembra a voz, de três maneiras distintas: aparecia por um breve momento, aparecia e se demorava ou então aparecia recitando os versos Yeats que dão título à peça. A voz ressalta, contudo, que, na maior parte das vezes (98% ou 99%), o rosto da mulher nunca aparecia.

Ao longo da peça, essas três imagens não formam uma continuidade, mas se apresentam em alternância constante. Os segmentos são repetidos por determinação de uma voz preocupada com a viabilidade de seu relato por imagens. As tentativas, repetidas e tateantes, que forçam a voz a retornar ao ponto de partida, são frequentes na obra de Beckett. Elas já marcavam presença no relato do suicídio em *Eh Joe*, mas, aqui, o procedimento é transformado. Na peça anterior, a repetição era um atributo exclusivo da voz, sem atrito com a continuidade do movimento de câmera, ao contrário do que ocorre em ...só as nuvens..., peça em que não apenas a narrativa, mas também o processo cênico como um todo, é repetido em sucessivas variações. Logo no início, a entrada em cena de M1 é interrompida, por não condizer com a situação reconstituída: "No, that is not right". Poderíamos pensar que o problema estaria no desacerto entre as imagens que vemos e outras a que não temos acesso, imagens do passado que M guardaria em sua memória, mas que não se presentificam de modo adequado em sua primeira tentativa. Mas, como a sequência evidencia, o desacerto não estava na imagem, mas nas colocações da voz, ou seja, na introdução à narrativa. É assim que a voz, como muitos dos narradores de Beckett, retorna sobre os próprios passos para retificar a moldura que julga necessária à cena a que assistimos. No lugar de "quando eu pensava nela era sempre noite", surge o "quando ela aparecia era sempre noite", indicando que se trata justamente do aparecimento da imagem e não de sua mera lembrança ou pensamento. A questão da peça, como veremos, é a das condições para a exteriorização da memória em imagens.

Pouco depois, quando o personagem desaparece em seu cômodo escuro, a voz determina a repetição de toda a sequência (com pausas mais breves no centro) para se certificar de que a apresentação estava correta: “Let us now make sure we have got it right”. Mais adiante, repete-se também a sequência mais longa, da chegada à casa aos três modos de aparição do rosto da mulher: “Let us now run through it again”⁴⁷.

47. Cf. BECKETT, Samuel. Op. cit. p. 420-1.

Se grande parte da obra de Beckett chama a atenção para a implicação mútua de memória, imaginação e narrativa, de *Watt a Companhia*, passando por Fim de partida e Passos, ...só as nuvens... acrescenta uma nova dimensão ao tema, a saber, o experimento cênico com o qual se busca o ajuste entre imagens e palavras. Brater observa, mais uma vez:

É difícil dizer, no entanto, se é a imagem que imita as palavras ou palavras que imitam a imagem: qual ilustra qual? As palavras, que parecem encarregadas do que acontece no espaço da performance circular, são, ironicamente, “enlatadas” neste meio, assim como as próprias imagens. Sempre destinadas a serem emitidas da mesma forma, as palavras gravadas existem nessa peça como falas de V [voz]. Mas elas são, de fato, parte da composição em evolução de M. No processo de escrever, M = V. Ele inevitavelmente tenta capturar, na linguagem, a imagem que traz na mente, “aquela MINHA”, em sua própria imaginação. As palavras que ouvimos nesta peça servem, portanto, à mediação entre a imagem que M inventa ou lembra e aquela imagem bastante diferente transmitida diante de nós na tela.⁴⁸

48. BRATER, Enoch. Op. cit., p. 102. Tradução minha.

Mais que uma correspondência exata entre as imagens que vemos e a rotina passada, as repetições visam a construir uma narrativa por imagens da qual resulte o aparecimento do rosto que M1 por vezes contemplava em seu “santuário”. Como é frequente em Beckett, a memória organiza certas peças que a permitam capturar, em forma narrativa, vestígios da experiência passada. Nesse sentido, a voz busca criar no presente condições para que essa experiência – a aparição do rosto – mais uma vez se efetive.

Nesse contexto, é pertinente questionar qual o estatuto dessa imagem feminina. Um trecho do ensaio “O esgotado”, de Deleuze, vem a calhar. Ele afirma:

Trio-fantasma levava do espaço às portas da imagem. Mas ...só as nuvens... penetra no "santuário": o santuário é o lugar onde o personagem vai criar a imagem. [...] O santuário tem apenas uma existência mental; é um "gabinete mental", como dizia Murphy [...]. A imagem é precisamente isso: não uma representação de objeto, mas um movimento no mundo do espírito. A imagem é a vida espiritual [...]. O assunto de ...só as nuvens... é essa necessidade do espírito, essa vida lá em cima. O que conta não é mais o espaço qualquer, mas a imagem mental a qual ele conduz. [...] A imagem é um sopro, um fôlego, mas expirante, em vias de extinção. A imagem é o que se apaga, se consume, uma queda. É uma intensidade pura, que se define por sua altura, isto é, seu nível acima do zero, que ela só descreve ao cair.⁴⁹

Nessa passagem, há elementos centrais da filosofia de Deleuze, como a concepção de imagem enquanto intensidade pura, distinta da mera representação de um objeto. Ao pensá-la como um movimento do mundo do espírito, algo que, na obra de Beckett, remontaria ao capítulo seis de *Murphy*, à mente de Murphy, Deleuze privilegia as imagens do rosto da mulher, negligenciando a voz e os percursos de M1 entre as zonas de luz e sombras. O que importa para ele é, de fato, a imagem do rosto como imagem mental, criada no santuário. Com isso, Deleuze define a peça para televisão como um "teatro do espírito que se propõe não a narrar uma história, mas a construir uma imagem"⁵⁰.

Não é exagero dizer que Deleuze conta apenas uma parte da história. Ao identificar a imagem que vemos à imagem que aparecia a M1 em seu santuário, ele perde de vista o movimento completo da peça, em outras palavras, a mediação essencial, apresentada como uma narrativa, entre a voz e a imagem do rosto feminino. A rigor, a peça não se resume à mera recordação das aparições do rosto feminino, pois, se assim fosse, tanto a construção da cena como as repetições não teriam função. Essa mediação tem ao menos dois aspectos essenciais. Primeiro, a reconstituição passo a passo de uma rotina de evocação da imagem. No passado, fechar-se no santuário noturno era condição para o aparecimento da imagem, um ritual de persistência recompensado em apenas 1% ou 2% das ocasiões, uma porcentagem mínima decerto, mas suficiente para justificar a sua continuidade. Se, no presente, M não se recolhe mais para evocá-la,

49. DELEUZE, Gilles. Op. cit., pp. 100-4. Para um bom comentário da interpretação de Deleuze, Cf. GARDNER, Colin. **Beckett, Deleuze and the televisual event**. Peephole art. London, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 140-153.

50. DELEUZE, Ibidem, p. 104.

mas reconstitui a situação em que ela lhe aparecia, é plausível que a imagem feminina não apareça mais a ele. Sendo assim, o ritual perde o antigo sentido, levando M a buscar outros meios de evocá-la. O segundo aspecto reside no caráter encenado dessa reconstituição. A voz de M se coloca na posição de um diretor de cena e, como muitos narradores de Beckett, repete e retrabalha cada segmento de sua arte narrativa. ...*só as nuvens*... extravasa essa dimensão narrativa para o âmbito da encenação. Aspectos desse processo podem ser reconhecidos em peças anteriores. Em *Passos* e *Trio-Fantasma*, por exemplo, a voz dirige os movimentos da personagem em cena. A novidade de ...*só as nuvens*... não está apenas no controle do processo pela voz, mas, talvez mais importante, na composição das imagens como exteriorizações materiais da memória.

A exteriorização da voz por meio da reprodução mecânica é um traço distintivo das peças televisivas e do teatro dos anos 1970. Ela confere forma cênica àquela demarcação tênue e porosa entre interior e exterior, referida certa vez por *O Inominável* como um tímpano. Salvo engano, somente em ...*só as nuvens*... (e em *Noite e Sonhos*) Beckett conferirá exterioridade imagética – e não apenas sonora ou linguística – a esse recurso narrativo, formulado a partir da dissolução das demarcações rígidas entre memória e imaginação. Não há como negar que as imagens na tela são imagens mentais, uma espécie de filme imaginário constituído pela voz ou por M na penumbra. Mas a cena de M1 também é apresentada de uma certa perspectiva (“olhava para a direção oposta exibindo o outro perfil”), identificada à da câmera, e emoldurada por uma narrativa sujeita a correções (“No, that is not right. When she appeared it was always night”⁵¹) de modo que a história seja contada até o aparecimento do rosto em suas três modalidades. Esses aspectos “cênicos” conferem tal exterioridade às imagens que impedem que sejam meramente caracterizadas como um artifício para o espectador visualizar as imagens mentais de um narrador. As imagens de ...*só as nuvens*... podem ser melhor entendidas por meio de uma analogia com as vozes reproduzidas mecanicamente. Assim como a voz interna de *Eh Joe* é configurada pela voz de outros, as imagens internas visualizadas na tela indicam que a imaginação mesma tornou-se permeável à exterioridade de imagens fílmicas. Se Beckett volta, nessa peça, à primeira pessoa do singular, nem por isso ela é apreendida com um

51. BECKETT, Samuel. Op. cit., p. 419.

grau menos elevado de alteridade.

Beckett trabalha em um momento em que a experiência com o mundo é cada vez mais mediada por imagens tecnicamente produzidas, e sua obra reflete sobre essas circunstâncias ao apropriar-se dos novos meios com o intuito de chegar, por meio deles, mais uma vez às imagens mais caras. No passado, a imagem aparecia ao narrador como um fenômeno espiritual em um lugar em que ninguém poderia vê-lo (“Vanished within my little sanctum and crouched, where none could see me, in the dark”⁵²). No presente, por sua vez, ela ressurgiu em um âmbito em que ele mesmo se coloca como um objeto em cena, consciente de que é visualizado de perfil em seu filme imaginário. Por esse motivo, a imagem do rosto que vemos, ao contrário do que indica Deleuze, não é a imagem espiritual vista por M1 em seu santuário, mas aquela acessível a M ou à voz por meio dessas mediações. Evidencia-se, assim, a especificidade da televisão, apontada por Beckett nessa peça: um meio técnico capaz de exteriorizar, em imagens, o trabalho narrativo da memória. Se esse é um potencial do meio desenvolvido com sucesso por Beckett, ele também é o índice de uma equação entre as imagens técnicas e as imagens da memória. Que o acesso ao passado seja mediado tecnicamente, e que as imagens daí resultantes mantenham um alto grau de exterioridade: com isso, Beckett mediu a dificuldade mesma de se apropriar subjetivamente da experiência passada. A dimensão da crise da experiência que ele enfrenta pode ser ressaltada por meio de uma discussão da posição do poema de Yeats na peça, cujos versos lhe emprestam o título.

Em um ensaio de juventude, “Poesia irlandesa recente” (1936), em que chama Yeats e outros poetas irlandeses de “antiquários”, Beckett se distanciou de temas caros ao poeta, menos estimado por ele que seu irmão, o pintor Jack W. Yeats. Ackerley e Gontarski chegam mesmo a esboçar uma lista desses temas: “nacionalismo irlandês, crepúsculo celta, especulação neoplatônica, crenças ocultas, retórica ornamentada”⁵³. Essa posição crítica também era, certamente, um acerto de contas do jovem escritor com seus conterrâneos. Ao que consta, Beckett leu Yeats com mais apreço nos seus anos de maturidade, talvez valorizando mais o dramaturgo de peças como *At the Hawk’s End* que o poeta⁵⁴. O poema “A torre” tem, no sentimento de transitoriedade e perecimento, um ponto

52. BECKETT, Samuel. Op. cit., p. 419.

53. ACKERLEY, Chris; GONTARSKI, S. E. **The Faber Companion to Samuel Beckett**. London: Faber & Faber, 2004. p. 1067.

54. Para uma boa discussão da recepção de Yeats por Beckett. Cf. HERREN, Op. cit., pp. 93-6.

comum aos dois escritores. Como lemos logo nos versos iniciais, Yeats insurge-se contra o declínio físico, ao mesmo tempo em que enaltece a força do intelecto e do sentimento.

What shall I do with this absurdity—
O heart, O troubled heart—this caricature,
Decrepit age that has been tied to me
As to a dog's tail?

Never had I more
Excited, passionate, fanatical
Imagination, nor an ear and eye
That more expected the impossible—
No, not in boyhood when with rod and fly,
Or the humbler worm, I climbed Ben Bulbin's back
And had the livelong summer day to spend.⁵⁵

55. YEATS, W. B. The Tower.
In: **The Collected Poems of W. B. Yeats**. New York: Scribner
Paperback Poetry, 1996, p.
194.

Yeats insurge-se contra a decadência física, mas a aceita e prepara-se para a morte que se aproxima, conforme o trecho final, recitado em *...só as nuvens...*:

Now shall I make my soul,
Compelling it to study
In a learned school
Till the wreck of body,
Slow decay of blood,
Testy delirium
Or dull decrepitude,
Or what worse evil come—
The death of friends, or death
Of every brilliant eye
That made a catch in the breath—
Seem but the clouds of the sky
When the horizon fades,
Or a bird's sleepy cry
Among the deepening shades.⁵⁶

56. YEATS, Op. cit, pp. 199-
200.

Essa reconciliação – uma verdadeira despedida do mundo, tal como na morte dos antigos – é possibilitada por um recurso à tradição, não apenas aos mestres do passado, dos quais ele se sente próximo, mas também às gerações futuras, para as quais ele esboça o seu testamento, deixando o poema como um legado “aos que ficam de pé”. O sentimento de pertencer a uma tradição cultural duradoura, que o transcende na passagem do passado ao futuro, baliza a transição ocorrida no poema entre a exaltação de um papel heroico para o artista, cristalizado na imaginação apaixonada, e a aceitação da morte, na imagem de nuvens no horizonte crepuscular.

Se a decrepitude física e a busca persistente por imagens do passado também são temas da obra beckettiana, a dúvida a respeito da força do intelecto e da imaginação também o é, o que termina por distanciá-lo de Yeats. Por isso, cabe duvidar da confiança no aprendizado na escola dos antigos. Diante da dissipação das imagens como nuvens, Beckett retoma as palavras de um mestre antigo (Yeats), mas subvertendo a lição comunicada, pois essa tradição não é mais o porto seguro e duradouro onde a alma procura conforto. Como assinalou Brater, “Para o herói de Beckett, não haverá nenhuma torre elevada nem Bizâncio, mas somente o horizonte evanescente da memória, cinzas nas ‘sombras que se aprofundam’”⁵⁷. Em sua versão original, o final de *...só as nuvens...* ainda esboçava um encontro intenso com o passado, graças à aparição derradeira do rosto feminino sincronizada com a voz recitando os quatro últimos versos do poema. Ao dirigir a peça para a SDR, Beckett estendeu o trecho para 15 versos, de modo a facilitar o seu reconhecimento, e fez com que fossem recitados sob a fundo da imagem de M curvado no escuro, enfraquecendo, portanto, o encontro entre imagem feminina e a voz por meio do poema. A mudança evidencia que o contato com a tradição é permeado por um estranhamento análogo ao da relação entre presente e passado na experiência individual. Se a questão de Yeats permanece para Beckett – “A imaginação atém-se mais a uma mulher conquistada ou a uma mulher perdida?” –, a imaginação, louvada por Yeats na idade madura como “exaltada, apaixonada, fantástica”, ainda se exterioriza em uma imagem cara à experiência individual, mas essa imagem pessoal não se aglutina mais com o ensinamento dos antigos.

57. BRATER, Enoch. Op. cit., p. 98.

Bibliografia

ACKERLEY, Chris. 'Ever know what happened?' Shades and echoes in Samuel Beckett's television plays. **Journal of Beckett Studies**, Vol. 18, 2009.

ACKERLEY, Chris; GONTARSKI, S. E. **The Faber Companion to Samuel Beckett**. London: Faber & Faber, 2004.

ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

ADORNO, Theodor. **Gesammelte Schriften 10.1**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, p. 509.

BECKETT, Samuel. **The Complete Dramatic Works**. London: Faber & Faber, 1990.

BECKETT, Samuel. **Filme für den SDR – He, Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Geister-Trio**. Filmedition Suhrkamp. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008. DVDs.

BENJAMIN, Walter. **Ensaaios sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2018.

BIGNELL, Jonathan. **Beckett on screen**. The television plays. Manchester: Manchester University Press, 2009.

BRATER, Enoch. **Beyond Minimalism. Beckett's Late Style in the Theater**. Oxford: Oxford University Press, 1987.

CRAIG, George; FEHSENFELD, Martha Dow; GUNN, Dan; OVERBECK, Lois More (Org.). **The Letters of Samuel Beckett**, vol 4, 1966-1989. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Baukasten zu einer Theorie der Medien*. **Kursbuch 20**, 1970.

ESSLIN, Martin. **Meditations**. Essays on Brecht, Beckett and the Media. London: Eyre Methuen, 1980.

FRIEDMAN, ROSSMAN, SHERZER (eds.). **Beckett translating/ Translating Beckett**. University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1987.

FÜNFELD, Hermann (Org.). **Von außen besehen**. **Markenzeichen des Süddeutschen Rundfunks**, Stuttgart: Südfunk-Hefte, 1998.

GARDNER, Colin. **Beckett, Deleuze and the televisual event**. Peephole art. London, Palgrave Macmillan, 2012.

GONTARSKI, S. E.. **The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts**. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

HERREN, Graley. **Samuel Beckett's Plays on Film and Television**. London: Palgrave Macmillan, 2007.

HICKETHIER, Knut. **Das Fernsehspiel der Bundesrepublik**. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951, 1977. Stuttgart: Metzler, 1980.

HICKETHIER, Knut. **Geschichte des deutschen Fernsehens**. Stuttgart: Metzler, 1998.

KAES, Anton. Einführung. In: **Kino-Debatte**. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film, 1909-1929. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Tübingen, Niemeyer, 1978.

KALB, Jonathan. **Beckett in Performance**, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1989.

KNOWLSON, James. **Damned to fame**. The life of Samuel Beckett. London: The Grove Press, 2004.

KÖRTE, Konrad. Beckett listens. Sound production for the 1977 Geistertrio. In: **Samuel Beckett Today/Aujourd'hui** 28 (2016) 107–115.

NEGT, Oskar; KLUGE, Alexander. **Öffentlichkeit und Erfahrung**. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.

YEATS, W. B. The Tower. In: **The Collected Poems of W. B. Yeats**. New York: Scribner Paperback Poetry, 1996.

ZILLIACUS, Clas. **Beckett and Broacasting**. Abo: Abo Akadk, 1976.

Luciano Gatti é doutor em filosofia pela Unicamp e professor do departamento de filosofia da Unifesp. É autor de *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno* (São Paulo: Loyola, 2009) e *A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o modelo brechtiano* (São Paulo: Edusp, 2015).

Seduzidos pelo passado: a crítica como fonte para história da dança

Artigo Inédito

Rafael Guarato

 [0000-0001-9710-4364](https://orcid.org/0000-0001-9710-4364)

Seduced by the past: critic as a source for the dance history

Seducidos por el pasado: la crítica como fuente para la historia de la danza

palavras-chave:
crítica, historiografia,
passado.

Neste artigo, abordo o efeito sedutor que o passado provoca em textos dedicados ao trato historiográfico sobre dança no Brasil. Identifico como um dos elementos constitutivos desse fenômeno sedutor o caráter autoritário que as fontes têm exercido nos trabalhos acadêmicos e não acadêmicos sobre história da dança realizados no país. Para tanto, analiso produções bibliográficas publicadas entre as décadas de 1960-1990 que apresentam majoritariamente esse perfil e demonstro os procedimentos pelos quais as informações contidas nas fontes são replicadas acriticamente em livros. O estudo recorre a fontes escritas em jornais impressos e aos procedimentos metodológicos da história cultural.

keywords:
Critic, Historiography,
Past.

In this paper I analyse the seductive effect that the past provokes in texts dedicated to the historiographic treatment of dance in Brazil, identifying the authoritarian character that the sources have exerted in the academic and non academic works on the history of dance in the country. To do so, I consider bibliographic productions published from the 1960s to the 1990s that mostly present this profile and demonstrate the procedures by which the information contained in the sources are uncritically replicated in books. The study uses sources written in printed journals and methodological procedures of cultural history.

* Universidade Federal de
Goiás (UFG), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2019.146488



En este artículo, trato de lo efecto de seducción que el pasado produce en textos dedicados a los estudios historiográficos sobre la danza en Brasil. Identifico como uno de los elementos de este fenómeno el carácter autoritario que las fuentes han ejercido en trabajos académicos y no académicos sobre la historia de la danza en el país. Para eso, analizo producciones bibliográficas publicadas entre las décadas de 1960 y 1990 que presentan mayoritariamente este perfil y demuestro los procedimientos por los cuales las informaciones contenidas en las fuentes son reproducidos acriticamente en los libros. El estudio recurre a fuentes escritas en periódicos impresos y a los procedimientos metodológicos de la historia cultural.

228

Rafael Guarato

Seduzidos pelo passado:
a crítica como fonte para
história da dança

palabras clave:
crítica, historiografía,
pasado.

Sempre que principio uma conversa sobre história da dança, fico surpreso com a facilidade com que as pessoas narram acontecimentos que elas não presenciaram fisicamente. Os detalhes das situações, curiosidades que provavelmente entusiasmavam pessoas no período relatado e as proezas estéticas são sempre lembrados e, principalmente, as astúcias de certos artistas de determinado momento e sua categorização como heróis. Por vezes, deparo-me com contos e causos apresentados de formas diferentes, mas que se unem para reforçar um mesmo parecer ou ponto de vista unilateral. Ou seja, independentemente das argumentações que passam a ser construídas com o tempo, elas parecem caminhar e ser projetadas com uma finalidade: a de cancelar uma versão do passado já existente antes mesmo da narrativa no presente adquirir seus contornos específicos. Dado esse panorama grosseiramente descrito nesta introdução, e a abrangência do assunto¹, o objetivo deste texto concentra-se em demonstrar como as fontes históricas ocupam significativo papel nesse processo, exercendo autoridade sobre os pesquisadores de dança quando estes se aventuram a tratar do passado, surgindo uma práxis que consiste em confirmar as informações contidas nas fontes em detrimento do processo histórico que as fabricou.

1. Um aprofundamento de reflexões sobre esse assunto pode ser encontrado no livro *Ballet Stagium e a fabricação de um mito* e no artigo *Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono*, publicado no primeiro número da revista "Investigaciones en Danza y Movimiento" da Universidad Nacional de las Artes da Argentina. Cf. GUARATO, Rafael. **Ballet Stagium e a fabricação de um mito: imbricações entre dança, história, memória e crítica de dança**. Curitiba: CRV, 2019.

Tratar historicamente a dança não é uma tarefa das mais tranquilas. Quando nos deparamos então, com um campo em processo de consolidação a nível nacional (que é o caso da dança no Brasil), temos um aumento da tensão entre grupos, pessoas e instituições, que passam a disputar não somente um espaço no presente, mas também se dedicam à fabricação de trincheiras na concorrência pela memória e pelo passado recente da dança no Brasil. Narrar o ocorrido, descrever o passado, registrar o acontecido tem se demonstrado, nesse sentido, um recurso importante entre o *rol* de estratégias utilizadas na edificação do campo da dança como arte no Brasil.

No processo de acessar o passado da dança em nosso país, a fonte histórica preferida dos escritos que se lançaram nessa empreitada tem sido a crítica de dança, principalmente aquela publicada em jornais impressos de grande circulação e localizados majoritariamente nas capitais da região sudeste do país, assumidos como principais documentos para a escrita da história da dança. A

pesquisadora Andréia Camargo relata, com as seguintes palavras, essa situação:

No Brasil, a dança sempre encontrou dificuldade para conquistar ampla visibilidade nas mídias televisiva e radiofônica, restando ao jornalismo cultural impresso funcionar como uma das únicas instâncias de registro e discussão dessa arte, até a década de 1990².

Encontrando, nos jornais impressos, um espaço não desfrutado em outras mídias de grande alcance social, fazeres de dança foram noticiados e comentados em proporção nada negligenciável entre as décadas de 1960 e 1990. No entanto, para a prática historiográfica, há uma distância considerável entre algo que aconteceu e como essa ocorrência foi noticiada. E esse intervalo que o conhecimento histórico busca preencher é justamente o que desaparece nos livros dedicados ao passado da dança no Brasil. As fontes são usadas recorrentemente de modo não crítico, assumindo status de “acontecido”. Esse uso resulta em textos que se empenham em tornar fixo o passado e em fornecer os pilares sobre os quais serão fabricados os panteões estéticos, cumprindo com a tarefa de eternização do passado e arquitetando uma memória histórica que atuaria como “guia” das produções subsequentes, que ficariam sempre em dívida em relação aos “fundadores”.

Orientado nesses moldes, escrever história da dança como desencadeamento de informações tornou-se praxe nas primeiras obras realizadas por aqueles que se dedicaram a tratar especificamente da dança no país; seus autores foram personagens que participaram dessa cena artística: bailarinos, coreógrafos, professores, críticos, interessados no registro de pessoas e acontecimentos artísticos. Nota-se certa predominância de uma estruturação textual baseada na seleção de obras e artistas, privilegiando acontecimentos de impacto e que envolviam grandes companhias de dança, coreógrafos renomados, estrangeiros que para cá vieram e trouxeram suas experiências ou brasileiros que conseguiram fama, assumindo a consagração de *artisterói*. Em seguida, apareceram grandes bailarinas(os) brasileiras(os), que se destacaram ao longo do século XX, vinculadas(os) a formas de danças historicamente legitimadas no ocidente, com ênfase na estética do balé.

2. CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. A dança que o jornal reporta: considerações sobre dança e jornalismo cultural no Brasil. **Dança**, Salvador, v. 3, n. 2, 2014, p. 12.

3. O uso de textos críticos como documento para registro da história da dança tornou-se consenso entre os primeiros esforços escritos. A exemplo disso, destaco o crítico de dança Lineu Dias, que escreveu para O Estado de São Paulo na década de 1970 e recorreu a esse procedimento: seus dois livros publicados têm como suporte principal os anuários produzidos por ele enquanto atuou como pesquisador do Departamento de Informação e Documentação Artística (Idart). É possível perceber o sentido da crítica de dança como fonte histórica nesses textos a partir da definição de Dias de sua proposta de construção dos anuários, ao estabelecer a imprensa como fonte. Para Dias, “são as notícias nela publicadas que dão a pista inicial para elaboração do anuário. Tais notícias são confirmadas por anúncios e críticas, pois a função primordial do anuário é registrar o que aconteceu”. Cf. DIAS, Lineu. **Anuário de 1983**. Departamento de Informação e Documentação Artística. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Setor de Multimeios, 1983.

4. Dentre os exemplos desses esforços em traçar uma hereditariedade artística, atribuindo legitimação por filiação a artistas, estéticas e técnicas precedentes ou validação da prática da dança estritamente por fatores

O diagnóstico desse modelo de fabricação histórica pode ser exercitado ao reconhecermos o quanto alguns textos se comportam de modo desmedidamente elogioso a determinados artistas e obras e são repletos de uma espécie de amorosidade e nostalgia do acontecido³. Para que eu possa tornar palpável a força e o volume dessa perspectiva histórica no trato da dança, destaco nove livros em que os autores adotam o mesmo procedimento, entre os anos de 1962 e 1994⁴. Contudo, esse modo de olhar os acontecimentos históricos não encerrou seus esforços na década de 1990. Também em publicações recentes é possível que nos deparemos com essa concepção historicizante, inclusive em textos redigidos por pesquisadores vinculados à investigação em âmbito acadêmico⁵, fornecendo-nos demonstrações da sedução que o estabelecimento de marcos fundadores e a concepção de referências sólidas ainda exerce sobre boa parte dos que se lançam ao desafio de escrever sobre história da dança no Brasil.

O que torna específica essa produção elencada é um procedimento metodológico que possibilita transpor fontes para a condição de fatos históricos. Esse processo se desenrola a partir de um encadeamento linear entre documento, análise e fato, inexistindo uma justificativa e investigação hermenêutica dos documentos utilizados. Portanto, carentes de metodologias de investigação disponíveis na história – ou na história da arte – como disciplina acadêmica, parte considerável dos trabalhos sobre história da dança no Brasil tende a tratar os conteúdos, premiações, contratações, sansões, opiniões e chancelas contidas nos recortes de jornais como o relato original do ocorrido. Por outro lado, essa sedução exercida pelas fontes textuais sobre a prática passada nos fornece um interessante rastro: os textos possuem autoridade sobre o passado e a exercem sobre os aventureiros do presente.

Até o momento desta escrita, consegui diagnosticar dois pilares que fornecem elementos para a sedimentação da autoridade conferida à crítica especializada. O primeiro provém da sua empiria, respaldado no fato de que, aquele que narra, vivenciou a experiência da cena da qual se fala. Contudo, precisamos nos lembrar de que o exercício hermenêutico e os meandros da ação mnemônica se apresentam como componentes constitutivos importantes – apesar de não anunciados -, pois é no texto que se fixam comportamentos,

Seduzidos pelo passado:

a crítica como fonte para

história da dança

tradições, estéticas, obras e falas em um conjunto significativo⁶. Com a textualização da experiência artística em dança, por meio de narrativas que se organizam de modo impessoal, a crítica de dança associa, em sua autoridade, a vivência e a interpretação, mas nunca expostas nesses termos. Quando apropriada pelos estudos históricos sobre dança no Brasil, essa crítica adentra outra configuração, distanciando-se de seu aspecto provisório, e recorrentemente adquirindo o status de acontecido. O que foi produzido como uma interpretação individual da realidade percebida em determinado momento transmuta-se no real em si. O segundo pilar está relacionado ao valor social atribuído à escrita como inscrição e suporte privilegiado do testemunho histórico. Tributária da credibilidade exacerbada do texto sobre outros suportes como a oralidade, a imagem e o corpo, a dança em si foi, por muito tempo, condenada por sua efemeridade enquanto acontecimento, tendo sido, por isso, fadada a se pulverizar na história – com exceção das danças que conseguiram galgar sua preservação em suportes textuais⁷.

Na abordagem acadêmica da história, independentemente das metodologias e epistemologias selecionadas pelos pesquisadores em seus trabalhos, existe um recurso no ofício de historiador que lhe é inerente. Trata-se do cuidado em referendar reflexões e informações apresentadas no texto para que o leitor possa localizar-se minimamente no debate e na investigação propostos. Nas citações das fontes empregadas, em particular, o objetivo é tanto munir o interlocutor de informações a respeito do que elas trazem de importante para a análise quanto possibilitar o acesso a elas. Assim, a citação aparece nos textos históricos como informação sobre o passado, sendo apresentada sua localização ao leitor e outros pesquisadores, caso estes tenham interesse em conferi-las.

Até meados da década de 1990, a ausência desse procedimento foi consenso nos livros de história da dança no Brasil, sendo recorrente a inexistência de apresentação das fontes históricas selecionadas para elaboração das análises. A exceção se abre para imagens que surgem ao longo dos textos, também desacompanhadas de investigação, limitando seu uso como meras ilustrações de trabalhos cênicos elencados ao longo das narrativas. Logo, as imagens não são tratadas como fontes históricas, mas sim, como uma espécie de “contato visual” com o acontecido.

formais, encontram-se as seguintes obras: BERTONI, Iris Gomes. **A dança e a evolução: o ballet e seu contexto teórico**. São Paulo: Tanz do Brasil, 1992; CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999; CARVALHO, Edméa A. **O ballet no Brasil**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1962; DIAS, Lineu; NAVAS, Cássia. **Dança moderna**. Secretaria Municipal de Cultura: São Paulo, 1992; FARO, Antônio José. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional das Artes, 1988; _____. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986; KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994; NAVAS, Cássia. **Imagens da dança em São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial/Centro Cultural São Paulo, 1987; PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989; _____. **Nos passos da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985; SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

5. Cf: AMADEI, Yolanda. Correntes migratórias da dança: modernidade brasileira. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São

Paulo: Summus, 2006. p. 25-37; BOGÉA, Inês; FONTES, Flávia; NAVAS, Cássia. **Na dança**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Unidade de Formação Cultural, 2005; MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Uma possível história da dança jazz no Brasil. **Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Escola de Música e Belas Artes do Paraná: Curitiba, 2005. p. 96-108; OLIVEIRA, Flávia Fontes. **A dança e a crítica: uma análise de suas relações na cidade de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007; SILVA, Elizabeth Pessoa Gomes da. **Décio Otero: danças, andanças e mudanças nos prelúdios do Ballet Stagium**. Belém: Paka-Tatu, 2013; VICENZIA, Ida. **Dança no Brasil**. São Paulo: Atração Produções, 1997; SILVA, Karla Regina Dunder. **Comunicação, cultura, o balé moderno e a ditadura nos anos 70**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008; VIEIRA, Alba Pedreira. **Dançando nos espaços das rupturas: olhares sobre influências das danças moderna e expressionista no Brasil**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, v. 6, n. 3, p. 1-18, jul./ago./set. 2009. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF20/>

Assim organizadas, as informações selecionadas e apresentadas ao leitor não são acompanhadas da possibilidade de comprovação documental. As narrativas tornam a existência histórica de artistas, grupos, companhias e obras dependente da autoridade daquele que narra. Nessa maneira de proceder, prevalece o esforço em explicar o fato acontecido de modo unilateral, de forma similar ao que ocorria nos estudos antropológicos modernos das décadas de 1920 e 1930. No entanto, enquanto a “autoridade etnográfica” investigada por Clifford James⁸ constituía sua base a partir da observação participante, ancorada na experiência de ter vivido o que é narrado, nos textos históricos aqui analisados, ela se faz com outras configurações.

No modo de fazer história da dança existe um caráter progressista de história, esforçado em elencar e situar, no tempo cronológico, o desenvolvimento evolutivo de estéticas e técnicas. Para tanto, na maioria das vezes, os autores se sentiram confortáveis em não apresentar as provas que permitem respaldar suas afirmações; quando as fontes aparecem, elas surgem como réplica da realidade, aproximando-se mais de um exercício de advocacia, aparecendo acompanhadas por argumentos persuasivos, que buscam convencer o interlocutor de sua verdade. Confundir o ato de historiar com julgamentos judiciais tende a simplificar as complexas relações entre evidência e realidade. Sobre isso, o historiador Carlo Ginzburg alerta:

Há um elemento no positivismo que deve ser inequivocamente rejeitado: a tendência a simplificar a relação entre evidência e realidade. Em uma perspectiva positivista, a evidência é analisada apenas a fim de verificar se – e quando – ela implica uma distorção, intencional ou não.[...] Em outras palavras, a evidência não é considerada um documento histórico em si, mas um meio transparente, como uma janela aberta que nos dá acesso direto à realidade⁹.

Se a análise e construção do conhecimento sobre o passado não é o centro da atenção dessas produções historiográficas sobre dança, que se contentam em replicar os conteúdos das fontes, temos de entender como estas exercem poder sobre os textos históricos ulteriores. Para compreendermos a construção dessa autoridade

Seduzidos pelo passado:
a crítica como fonte para
história da dança

textual, devemos lembrar que muitos dos autores de história da dança no Brasil atuaram como críticos em importantes veículos de mídia impressa do país¹⁰. Munidos dessa informação, conseguimos entender a continuidade observada entre as explicações presentes nos livros e aquelas encontradas em fontes jornalísticas das décadas de 1970 e 1980, mesmo nos casos em que os primeiros não trazem referências explícitas às últimas. Essa verificação nos permite afirmar que a base documental utilizada para a escrita dos livros de história da dança é composta primordialmente por críticas de dança, produzidas, em grande medida, pelos mesmos autores das obras anteriormente citadas.

Os textos da crítica especializada publicados na imprensa escrita possuem como destinatário um público não delimitado a priori, mas é possível inferir que, dentre esses leitores, encontrava-se um público de consumidores composto também por outros profissionais da área da dança. O caráter impessoal dessa produção contribuiu para tornar os textos objetivos e detentores de uma suposta imparcialidade em seus enunciados. Assim configurado, quando algum parecer é emitido, é com o intuito de seduzir seus leitores à verdade pretendida, pois não há opiniões apresentadas, mas sim fatos arrolados.

O “efeito de verdade” provocado pelas críticas de dança produz uma sequela sedutora em alguns estudiosos acadêmicos. Nesse sentido, a pesquisadora Flávia Fontes Oliveira, por exemplo, ao analisar as relações dialógicas entre a crítica e artistas da dança em São Paulo, observa que as fontes são tratadas como “reflexo” da apresentação de dança em si nos textos por ela analisados – retirados de matérias publicadas por críticos de dança nos jornais Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo entre os períodos de 1975 a 1980 e 1995 a 2000¹¹. Tal abordagem pressupõe correspondência fidedigna entre o que aconteceu e o que foi escrito sobre o acontecido. A crítica perde seu conteúdo hermenêutico e ganha a condição de “reflexo” da dança, tal como ela é ou foi. Essa objetivação do documento, sua aplicação e seu uso em trabalhos acadêmicos ganham pretensões de “verdade absoluta”.

Portanto, no exercício de conhecer e explicar o acontecido, é ainda recorrente a adoção de uma metodologia que busca constituir os fatos históricos como pretensamente objetivos, confiáveis e

ARTIGO_9_Alba_Pedreira_Vieira_FENIX_JUL_AGO_SET_2009>; VIEIRA, Marcílio de Souza. **Registros de dança nos jornais impressos da cidade do Natal, RN**. Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança. Goiânia: ANDA, 2016. p.695-706.

6. Merece destaque a ausência de diálogo com estudos clássicos sobre memória, como os de Henry Bergson, Marcel Proust, Sigmund Freud, Walter Benjamin, Aby Warburg, Friedrich Nietzsche, Maurice Halbwachs; de diferentes vertentes, todos nos fornecem uma ampla e notável bibliografia sobre estudos da memória e suas especificidades, auxiliando-nos a compreender a distância em relação à percepção do acontecido, as relações entre consciência e inconsciente – acrescidas às circunstâncias sociais que nos são demandadas –, que nos permitem lembrar, esquecer, encobrir, repetir, elaborar, recordar. Na mesma medida da desvalorização da memória como suporte testemunhal, sobressai, inversamente proporcional, a valorização testemunhal textualizada, como destacado por Clifford James e Paul Ricœur. Cf. CLIFFORD, James.

A experiência etnográfica:

antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011 e RICŒUR,

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

7. É relativamente recente o aparecimento de investigações sobre história da dança que se dedicam a questionar essa premissa, através de estudos sobre memória, *re-enactment* e arquivo(s) em dança e sobre processos citacionais, que podem ser conferidos em: BURT, Ramsay. Memory, Repetition and Critical Intervention: the politics of historical reference in recent european dance performance. **Performance Research** 8 (2): 34 - 4, 2003; FRANKO, Mark. Repeatability, Reconstruction and Beyond. **Theatre Journal**, 41: 1, 56-74, 1989; LAUNAY, Isabelle. **Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après**, II. Paris: Centre national de la danse, 2019; LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. **Dance Research Journal**, 42:2, 28-48, 2010; NORDERA, Marina; FRANCO, Susanne. **Ricordanze**: memoria in movimento e coreografie della storia. Milan: UTET Università, 2010, p. XVII-XXXV; WHATLEY, Sarah. Siobhan Davies RePlay; (re) visiting the digital archive. **International Journal of Performance Arts and Digital Media**. 9:1. 83-98, 2013.

8. CLIFFORD, James. 2011, op. cit.

afastados das opiniões subjetivas. Por um lado, é compreensível a adesão a esse procedimento, pois a motivação que o norteia consiste em evitar falsificações e mentiras na história. Retirado o elemento falsificador, acredita-se construir a história da dança com a verdade lapidada. Contudo, por outro lado, se a leitura de um texto sugere que caminhamos rumo ao conhecimento do passado, no sentido de oferecer, àqueles que não presenciaram os eventos, uma experiência íntegra de reconstituição, a história se torna o que se lê, acriticamente. Postas essas condições de interação entre leitores e textos, a história da dança, baseada na crítica de dança como principal suporte documental, apresenta-se como transparência do acontecido.

Assim, está posto o problema: se é válido o diagnóstico do historiador Hans Belting de que “é a história escrita e não a história que aconteceu que aceitamos como nosso padrão fixo de saber”¹², então os textos elaborados pela crítica especializada e pela historiografia da dança nela respaldada, quando vinculam as apresentações de dança a acontecimentos históricos, sugerindo que tenham ocorrido conforme estão narrados¹³, colocam em prática a *monumentalização* dos documentos, como asseverou Jacques Le Goff¹⁴. Essa solução, associada à objetividade e à impessoalidade das redações, fornece elementos textuais que produzem um “efeito de verdade”, que possibilita aos leitores perceberem como reais as narrativas contidas nos livros de história da dança e os impossibilitando a reconhecer os abandonos promovidos no processo de seleção operado pela escrita.

A palavra chave aqui é a sedução, a capacidade de fascinar adequadamente, a ponto de conduzir uma postura historicista e empreender um esforço em positivar o passado, de modo a aproximá-lo dos modelos europeus ou a criar, a partir dele, modelos daqui, que podem transitar de arquétipos estéticos a cartilhas teóricas. O diagnóstico da formulação de histórias modelares não implica atribuir culpabilidade exclusiva àqueles que redigiram os textos (e suas supostas capacidades de convencimento), mas também a uma pré-disposição, por parte do pesquisador, para sentir-se encantado pela narrativa que lhes apresenta um passado majestoso. A autoridade não se constitui somente naquele que narra e em seu poder de persuasão, mas depende, em grande parte, da postura do investigador, que se dispõe a acreditar nas narrativas que lhes

chegam. Seja uma matéria jornalística do início do século XX, ou uma entrevista mais fresca com artista contemporâneo, persiste um modo de proceder que alija a reflexão e a autonomia de pensamento, distanciando-se de perspectivas críticas e atribuindo uma aura de autoridade máxima à crítica especializada.

Se a crítica de dança não é verdade absoluta, em que então reside sua validade como fonte histórica?

O apego aos registros do passado que sobreviveram ao tempo ocorre porque, ao lidarmos com a dança em termos históricos, não nos encontramos aptos a discorrer sobre ela ancorados somente na experiência particular daquele que narra ou na validação de testemunhos textuais como garantia fidedigna do ocorrido. Por outro lado, o reconhecimento de que a crítica de dança não comporta a totalidade do acontecimento não nos habilita a falar em falseamento ou manipulação do passado. Mas reconhecer esse aspecto é o suficiente para alcançar o entendimento do estatuto da crítica de dança e de suas contribuições para a compreensão das histórias?

Distante de comportar a condição de “registro do passado”, a crítica de dança, por seu caráter testemunhal do ocorrido, oferece-nos uma diversidade de informações, na condição de um texto produzido por alguém interessado em comentar a experiência artística de outro alguém. Esse caráter testemunhal assume dupla característica: a de documento e a de vestígio do passado, interessando-nos apreender, nos testemunhos, não somente seu conteúdo declarado ou sua temática principal, mas também os interesses entrelaçados na sua fabricação, que vão de concepções estéticas formuladas por grupos ou indivíduos envolvidos na prática artística comentada às tensões e estratégias que compõem os discursos históricos. Com esse entendimento elementar, o documento se torna algo a ser lido, compreendido na amplitude de suas relações no meio social que o forjou.

Em nossa subordinação em relação ao passado, ficamos [portanto] pelo menos livres no sentido de que, condenados sempre a conhecê-lo exclusivamente por meio de [seus] vestígios, conseguimos todavia saber sobre ele muito mais do que ele julgara sensato nos dar a conhecer¹⁵.

9. GINZBURG, Carlo. **Checking the Evidence: The Judge and the Historian**. Critical Inquiry. Vol. 18, No. 1, 1991, p. 83. Tradução minha.

10. Lineu Dias escreveu como crítico de dança para O Estado de São Paulo durante quase toda a década de 1970, reduzindo sua participação em 1977, quando entrou Acácio Vallim Júnior. A crítica de dança Maribel Portinari exerceu o ofício no jornal O Globo durante as décadas de 1970 e 1980. Antônio José Faro escreveu para os periódicos O Globo e Jornal do Brasil. Helena Katz iniciou suas publicações como crítica no Jornal da Tarde (suplemento vespertino do grupo O Estado de São Paulo), escreveu para Folha de São Paulo e, a partir de 1986, escreveu exclusivamente para O Estado de São Paulo, mantendo essa atividade até 2017.

11. OLIVEIRA, Flávia Fontes. 2007, op. cit., p. 6 e 12.

12. BELTING, Hans. O comentário de arte como problema da história da arte. In: BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 35.

13. Esse procedimento é comum nos textos entre fins da década de 1980 e os primeiros anos do presente século, como pode ser constatado nas obras de

Eduardo Sucena, em textos da década de 1990, como aqueles de Helena Katz e de Linneu Dias em parceria com Cássia Navas (1992), estendendo-se de modo mais apurado e com mais rigor, até as obras de Roberto Pereira. Cf. **[INSERIR REFERÊNCIAS COMPLETAS]**

14. Em seu famoso texto “Documento/monumento”, o historiador francês dedicou-se a perceber como as sociedades, ao produzirem seus documentos, tendem a monumentalizá-los, tornando-os referência para o acontecido. No entanto, Le Goff ressalta que essa passagem de documento para monumento se faz a partir de seu uso pelo poder. Isso posto, o historiador deve desconstruir os documentos, analisando as condições de produção que os tornaram monumentos por meio de instrumentos de poder. A reflexão, aqui vulgarmente sintetizada, encontra-se em: LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996, p. 525 - 540.

15. BLOCH, Marc. **Apologia da história ou ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 78.

A crítica de dança serve à pesquisa em história nesse campo por ser um *documento* do passado que permaneceu no presente. Nessa condição, ela porta a qualidade de ofertar um comentário sobre o percebido, um registro textual de uma experiência corporal, de alguém que vivenciou presencialmente o acontecido. Informações relacionadas à data, ao título da obra, descrições do público presente e do local de apresentação são relevantes para situar temporal e espacialmente o acontecido. Mas a crítica de dança serve também à pesquisa histórica na condição de *vestígio* do passado. Neste sentido, a crítica nos fornece muito mais sobre o passado do que julga oferecer. O que se privilegiou para ser visto e registrado, a perspectiva da análise produzida sobre determinado evento, personalidade ou obra de dança conta-nos não somente sobre o descrito, mas sobre quem escreveu. Através dessas informações, é possível perceber por exemplo, quais os conceitos, relacionados ao mundo da arte, a crítica de dança compartilhava no momento de escrita; as predileções estéticas, o emprego de conceitos vigentes, os entendimentos sobre financiamento, mercado de arte; os critérios de seleção daqueles que perecerão para história e dos que foram julgados indignos de serem registrados.

Para recorrer à crítica para fins históricos, não basta replicar suas sentenças. Antes disso, é preciso compreender como as noções de “verdade”, “política”, “ética”, “justiça”, “lugar institucional”, “grupos sociais”, “amor” influenciam e modificam as representações artísticas e o entendimento delas por parte da crítica, pois as transformações nessa relação alteram a existência do sujeito historicamente localizado. O estudo histórico da dança mune-se de certa desconfiança para com a forma de tratar as obras como necessariamente conectadas à época em que surgem ou, ainda, como expressão imediata da individualidade do artista, dedicando-se, assim, a explorar questões como representação, registro e os problemas culturais e sociais que a prática envolve.

Ao nos depararmos com uma crítica de dança, devemos conversar com ela através de perguntas. Para isso, é interessante pensar o quê a crítica de determinado período tem a nos dizer quando perguntamos a ela questões como: qual a função ou quais as funções cumpria a crítica de dança naquele contexto? Inserido em determinada época e lugar, o que esse texto é ou foi capaz de

mobilizar? A quais outros trabalhos o crítico assistiu e sobre quais deles escolheu não escrever? Quais os motivos ou entendimentos orientaram essas escolhas? Por esse ponto de vista, podemos afirmar que o vínculo das produções em dança com sua época, ou com o campo da arte, reside também na sua função, e não apenas na forma desempenhada por artistas e encontrada nas obras, já que aquelas comportam também questões políticas, econômicas, culturais e/ou psicológicas. Tais reflexões são encontradas nos estudos de Carlo Ginzburg, que reconhece, no prefácio da obra *Investigando Piero*, a relevância dessa questão para os estudos entre arte e sociedade. Ele declara:

Muito mais difícil de rejeitar preliminarmente (mas também muito mais trabalhosa e árdua de empreender) é a reconstrução analítica da intrincada rede de relações microscópicas que todo produto artístico, mesmo o mais elementar, pressupõe. [...] A meta, infinitamente mais ambiciosa, de uma história social da expressão artística só poderá ser alcançada intensificando-se tais análises - e não com paralelismos sumários, mais ou menos forçados, entre séries de fenômenos artísticos e de fenômenos econômico-sociais¹⁶.

Atentos ao cuidado de não recair no universalismo abstrato, ou na crença ingênua na possibilidade de se conhecer como os eventos históricos “de fato aconteceram”, dispomos de um manancial de tensões e problemas concernentes à história da dança no Brasil que ainda não receberam a devida atenção por parte das pesquisas acadêmicas. É nesse sentido que “articular historicamente o passado não significa “conhecê-lo como ele de fato foi”¹⁷, pois nos defrontamos com o passado elaborado por fontes e narrativas advindas da experiência. O entrelaçamento entre os acontecimentos históricos do período, fontes históricas, as produções cênicas em dança e as representações sobre elas nos fornece amplos panoramas sobre o nosso passado.

Por esse viés, as críticas de dança, assim como as matérias jornalísticas, atas institucionais, documentos oficiais, diários, fotografias e bibliografia não devem ser tratadas como fontes históricas no sentido de carregarem consigo o acontecido, mas antes, como registros embebidos de informações históricas, dotados

16. GINZBURG, Carlo. *Investigando Piero*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 19.

17. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224.

da capacidade de fornecer rastros sobre o passado¹⁸ e também uma conexão física com seu tempo, com os diferentes tempos por meio deles comunicados e com as hipóteses que motivam a escrita da história¹⁹.

O empreendimento aqui pretendido parte da advertência de não nos rendermos a decifrações simbólicas imediatas, nem nos contentarmos em entender apenas o que as críticas de dança pretendem nos mostrar, mas buscar compreender por que os textos selecionaram determinado fato para ser relatado naquele momento, e quais convenções da época motivaram e possibilitaram a existência daquela produção crítica do modo como foi escrita? É por essa perspectiva que intencionamos analisar como concepções estéticas e interesses de artistas, críticos, curadores, programadores e intelectuais podem interferir nos processos de produção e leitura sem, no entanto, esgotá-los. Com esse procedimento, sondamos como, nessas diferentes instâncias, para além de se emitir opiniões estéticas e chancelas, são selecionadas e elaboradas as representações sobre trabalhos artísticos em dança que contribuem para configurar um campo específico, aperando para tanto, práticas de *abandono*.

18. GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 10.

19. ROUSSO, Henry. **O arquivo ou o indício de uma falta**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 17, 1996, p. 88. Tal pressuposto faz uso das considerações da historiadora francesa Arlette Farge, que destaca que o ofício de historiador estabelece uma relação subjetiva entre o pesquisador e subjetividades do passado, sendo o testemunho o mediador daquilo que se vê, lê e se experimenta nos arquivos no decurso da crítica documental - relação esta sempre sujeita a "uma errância por meio das palavras de outro". Cf. FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009, p. 119.

Bibliografia

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTONI, Iris Gomes. **A dança e a evolução**: o ballet e seu contexto teórico. São Paulo: Tanz do Brasil, 1992.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOGÉA, Inês; FONTES, Flávia; NAVAS, Cássia. **Na dança**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Unidade de Formação Cultural, 2005.

BURT, Ramsay. **Memory, Repetition and Critical Intervention: the politics of historical reference in recent european dance performance**. *Performance Research* 8 (2): 34 - 4, 2003.

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. **A Dança que o jornal reporta: considerações sobre dança e o jornalismo cultural no Brasil**. *Dança*. Salvador, v. 3, n. 2, p. 11 - 22, 2014.

CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CARVALHO, Edméa A. **O ballet no Brasil**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1962.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

DIAS, Lineu; NAVAS, Cássia. **Dança moderna**. Secretaria Municipal de Cultura: São Paulo, 1992.

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

FARO, Antônio José. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional das Artes, 1988.

FARO, Antônio José. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

FRANKO, Mark. **Repeatability, Reconstruction and Beyond**. *Theatre Journal*, 41: 1, 56-74, 1989.

GINZBURG, Carlo. **Checking the Evidence: The Judge and the Historian**. *Critical Inquiry*. Vol. 18, No. 1 (Autumn, 1991), p. 79-92.

GINZBURG, Carlo. **Investigando Piero**. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.

LAUNAY, Isabelle. **Cultures de l'oubli et citation**. Les danses d'après, II. Paris: Centre national de la danse, 2019.

LEPECKI, André. **The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances**. *Dance Research Journal*, 42:2, 28-48, 2010.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006, p. 25 - 37.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Uma possível história da dança jazz no Brasil. **Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Escola de Música e Belas Artes do Paraná: Curitiba, 2005. p. 96-108.

NAVAS, Cássia. **Imagens da dança em São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial/Centro Cultural São Paulo, 1987.

OLIVEIRA, Flávia Fontes. **A dança e a crítica: uma análise de suas relações na cidade de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PORTINARI, Maribel. **Nos passos da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROUSSO, Henry. **O arquivo ou o indício de uma falta**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 17, p. 85-91, 1996.

SILVA, Elizabeth Pessoa Gomes da. **Décio Otero: danças, andanças e mudanças nos prelúdios do Ballet Stagium**. Belém: Paka-Tatu, 2013.

SILVA, Karla Regina Dunder. **Comunicação, cultura, o balé moderno e a ditadura nos anos 70**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

TAYLOR, Diana. **The archive and the repertoire: performing cultural memory in the americas**. Durham and London: Duke University Press, 2003.

VICENZA, Ida. **Dança no Brasil**. São Paulo: Atração Produções, 1997.

VIEIRA, Alba Pedreira. Dançando nos espaços das rupturas: olhares sobre influências das danças moderna e expressionista no Brasil. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, v. 6, n. 3, p. 1-18, jul./ago./set. 2009. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF20/ARTIGO_9_Alba_Pedreira_Vieira_FENIX_JUL_AGO_SET_2009>

VIEIRA, Marcilio de Souza. Registros de dança nos jornais impressos da cidade do Natal, RN. **Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança**. Goiânia: ANDA, 2016. p. 695-706.

WHATLEY, Sarah. Siobhan Davies RePlay; (re)visiting the digital archive. **International Journal of Performance Arts and Digital Media**. 9:1. 83-98, 2013.

Rafael Guarato é docente do curso de Graduação em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutor em História Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Membro da Diretoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA (2016-2018) e do Colegiado Setorial de Dança do Ministério da Cultura (CNPQ/MINC-2012-2018).

Ana Luísa Nunes*

My Bed e *To Meet My Past*: A cama como revelação da intimidade e de (re)construções narrativas para Tracey Emin**

Diálogos com a graduação

Ana Luísa Nunes

ID [0000-0001-7980-7234](https://orcid.org/0000-0001-7980-7234)

**O artigo é resultado de pesquisa de Iniciação Científica realizada entre agosto de 2017 e julho de 2018, fomentada pelo PIBIC-Unicamp/CNPq, sob orientação da professora Dra. Maria de Fátima Morethy Couto.

palavras-chave:
arte contemporânea,
instalação, Tracey Emin.

keywords:
Contemporary art, Installation,
Tracey Emin.

*Universidade Estadual de
Campinas (UNICAMP), Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2019.165310



My Bed and *To Meet My Past*: the Bed as Revelation of Intimacy and Narrative (Re)constructions for Tracey Emin

My Bed y *To Meet My Past*: La cama cómo revelación de la intimidad y de (re)construcciones narrativas para Tracey Emin

O artigo investiga a cama nas instalações *My Bed* (1998) e *To Meet My Past* (2002), de Tracey Emin. Para tanto, contextualizou-se a produção da artista, que é seguida pela análise das duas instalações e pela discussão de questões marcantes das obras, como a exposição da intimidade, a apropriação do imaginário doméstico e a transposição da esfera privada da vida para o espaço público das galerias de arte e museus. Foi investigado o peso que a autobiografia desempenha nos trabalhos, de modo a compreender como acontecimentos da vida da artista são incorporados ao seu processo criativo, poético e à reconstrução de suas memórias. A metodologia da pesquisa baseou-se na análise de livros, publicações acadêmicas e entrevistas realizadas com a artista.

The article investigates the bed in the installations *My Bed* (1998) and *To Meet My Past* (2002) by Tracey Emin. For that purpose, we have contextualized the artist's production and analyzed the two installations, discussing their outstanding aspects, such as the exposure of intimacy, the appropriation of the domestic imaginary and the transposition of the private sphere of life to the public space of art galleries and museums. The role of autobiography was examined, in order to understand how events in the artist's life are incorporated in her creative and poetic processes, as well as in the reconstruction of her memories. The research methodology was based on the analysis of books, academic publications and interviews with the artist.

El artículo investiga la cama en las instalaciones *My Bed* (1998) y *To Meet My Past* (2002), de Tracey Emin. Para estos fines, se ha contextualizado la producción de la artista, que é seguida por el análisis de las dos instalaciones y de sus principales aspectos, como la exposición de la intimidad, la apropiación del imaginario domestico y la transposición de la esfera privada de la vida para el espacio público de galerías de arte y museos. Fue investigado el rol que la autobiografía tiene en los trabajos, con el fin de comprender cómo acontecimientos de la vida de la artista son incorporados en su proceso creativo, poético y en la reconstrucción de sus memorias. La metodología de la pesquisa se ha fundamentado en el análisis de libros, publicaciones académicas y entrevistas realizadas con la artista.

246

Ana Luísa Nunes

My Bed e To Meet My Past:

A cama como revelação da
intimidade e de (re)construções
narrativas para Tracey Emin

palabras clave:

arte contemporáneo,
instalación, Tracey Emin.

A cama é um potente símbolo cultural de individualidade – embora essa afirmação implique um recorte socioeconômico –, estando ligada à subjetividade do indivíduo que a ocupa, o que interfere tanto na aparência física do objeto como em sua significação. A cama supre uma necessidade fisiológica (o sono), sendo o espaço em que permanecemos durante parte significativa de nossas vidas. Acompanhando o ciclo de existência, é ainda o lugar onde muitos nascem, adoecem e tantos outros morrem. Tamanha é a simbologia da cama que muitas personalidades de grande visibilidade social têm suas camas preservadas quase como um santuário após suas mortes, como um espaço que conserva sua memória, intimidade, biografia e cultura. A cama é um signo amplamente representado ao longo da história da arte, sendo que, na arte contemporânea, muitos artistas apropriam-se desse objeto/signo, atribuindo-lhe caráter político, a fim de discutir diferentes temáticas como vida privada, sexualidade, relações pessoais, posição social, violência, entre outras.

A cama aparece de modo recorrente nos trabalhos artísticos de Tracey Emin, seja através de representações em desenhos e gravuras ou como objeto em instalações, performances, entre outras técnicas. Embora seja possível construir uma rica discussão sobre a presença da cama na obra de Emin como um todo, o presente artigo tem por recorte discutir esse signo em dois trabalhos específicos: *My Bed* (1998) e *To Meet My Past* (2002), ambas instalações nas quais Emin apropria-se do objeto-cama. A partir das obras, serão discutidas a presença de temáticas muito caras à produção da artista, como memória, intimidade, autobiografia e a transposição dos domínios da vida privada para o espaço público. Tendo em vista a frequente associação dos trabalhos de Emin a um caráter confessional e autobiográfico, serão analisados os possíveis limites da presença de uma verdade biográfica nas obras em decorrência do desenvolvimento de uma “verdade poética”. Em outras palavras, pretende-se investigar a apropriação da autobiografia como uma operação performática na construção de uma narrativa que pode não ser a verdade absoluta, mas uma maneira de refigurar, nas instalações, a memória da artista.

Tracey Emin (1963 -), nascida no Reino Unido, é reconhecida como um dos principais nomes dos YBAs (*Young British Artists*), geração de artistas que teve origem no final da década de 1980 e da

qual participaram também Damien Hirst, Rachel Whiteread, Sarah Lucas, os irmãos Jake e Dinos Chapman, Marc Quinn, entre outros¹. Emin consolidou-se nos anos 1990 com trabalhos como *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (1995) e *My Bed* (1998). Sua vasta produção explora múltiplas técnicas: instalação, escultura, neons, vídeo-arte, desenhos, gravuras, pinturas, fotografias e trabalhos têxteis envolvendo *patchwork* e bordados, memorabilia, performance, entre outras. É possível destacar, ainda, um viés autobiográfico e confessional à sua prática artística, na qual são abordadas narrativas sobre sua memória e exploradas questões acerca da sua sexualidade e corpo. O trabalho da artista também apresenta forte influência expressionista, tendo como referência Edvard Munch e Egon Schiele.

My Bed (1998) [*Minha cama*], como o nome sugere, é uma instalação na qual Emin transporta sua própria cama para o espaço público dos museus e galerias de arte. Segundo seu relato, após passar dias deitada, em decorrência de uma depressão, ela acorda e se depara com o cenário que originaria um dos seus trabalhos mais conhecidos e polêmicos:

Quando despertei estava tão desidratada que pensei que, se não bebesse água, morreria. De alguma maneira, não sei como, caí e me arrastei de quatro até a cozinha, tomei uma bebida, lentamente dei alguns poucos goles, e voltei ao quarto, e ali estava eu, e era tudo... Era asqueroso. E olhei para a cama e pensei: “Oh, Meu Deus, podia ter morrido aqui”, e assim seria como teriam me encontrado. E então, passei repentinamente de estar horrorizada pelo que estava diante de mim a me sentir distanciada de tudo aquilo que, de repente, percebi como algo belo. Imaginei a cena fora daquele contexto, congelada, fora da minha cabeça, em outro lugar.²

A instalação consiste em uma cama de casal, com lençóis brancos amarrotados, e diversos objetos pessoais e itens de consumo espalhados sobre a cama e pelo chão, como preservativos, pílulas, bitucas de cigarro, bebidas alcoólicas, notas e moedas, roupas íntimas, jornais, polaroids, chinelos, entre outros³. A obra foi exibida pela primeira vez em 1998, em Tóquio, na Sagacho Exhibition Space, com o título *Better To Have a Straight Spine Than a Broken Neck*. Em 1999, a cama fez parte da exposição solo “Every Part of

1. CARMONA JUNIOR, German G.. **Arte Confessional de Tracey Emin**. 2009. 114f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo. São Paulo. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp115684.pdf>>. Acesso: 16 de abril de 2017. p. 30.

2. SÁEZ PRADAS, Fernando. [2014]. **Resistencia y Dolor. Tracey Emin: La Belleza de lo Pecaminoso y la Fragilidad de lo Vulnerable**. Research, Art, Creation, Barcelona, 3(1), 13-32, pp. 24-25. Tradução minha.

3. Para conhecer o inventário completo dos objetos que constituem obra, realizado em 2012, ver OLSEN, Liga B. **When the personal becomes too personal**. The Politics of the personal and the installation “My Bed” by Tracey Emin. 2014. Master thesis in Art History - The Faculty of Humanities, University of Oslo. Disponível em: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/43466/Olsen_master_KUN4090.pdf?sequence=1>. Acesso em: 31 de janeiro de 201

Figura 1: Tracey Emin, *My Bed*, 1998, cama e materiais diversos, dimensões variadas. Autoria desconhecida. Fonte: Christie's.



Me's Bleeding", na Maupin Gallery, Nova York, agora já com o nome *My Bed*⁴.

4. CHERRY, Barbara. On The Move: *My Bed*, 1998 to 1999. In: MERCK, Mandy; TOWNSEND, Chris. **The Art of Tracey Emin**. Londres: Thames & Hudson, 2002, p. 138.

5. O Turner Prize foi criado em 1984 como maneira de incentivar o interesse pela arte contemporânea e contribuir para aumentar o acervo da Tate Gallery. A cada ano, quatro artistas são selecionados para concorrer ao prêmio. Desde sua criação, tem apresentado um importante papel na internacionalização do perfil de arte britânica, assim como na manutenção do status do Reino Unido como centro de inovação da arte contemporânea, desempenhando a função de trazer essa produção de um circuito restrito para a cultura dominante e o conhecimento do público. Cf. TATE. **What is the Turner Prize?** Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/turner-prize>>. Acesso em: 22 de dezembro de 2017; e POOKE, Grant. **Contemporary British Art: An Introduction**. Londres: Routledge, 2011, pp. 47-48.

6. Ibidem.

Em 1999, Tracey Emin concorreu ao *Turner Prize*⁵, a premiação artística de maior prestígio do Reino Unido, ao qual foi indicada pelas exposições realizadas em Nova Iorque (1999) e Tóquio (1998). A artista disputou o prêmio com Steve McQueen, Jane e Louise Wilson e Steven Pippin; em comum, todos os indicados apresentavam trabalhos envolvendo vídeo. A obra central do espaço reservado a Emin na exposição do prêmio foi *My Bed*⁶. A exibição ocorreu entre os dias 30 de outubro de 1999 e 23 de janeiro de 2000 e atingiu o recorde de 140.000 visitantes. Ainda que o vencedor tenha sido Steve McQueen, Emin foi a artista que atraiu maior atenção do público e da mídia, em especial por conta de *My Bed*. Em 2000, após a premiação, a instalação foi comprada pelo colecionador Charles Saatchi por 150000 libras⁷.

Dentre os variados motivos para a instalação ter causado tamanha polêmica e controvérsia por parte do público e da crítica durante o *Turner Prize*, ressaltou a exposição da intimidade e a transgressão de assuntos da esfera privada da vida, levados para o espaço público da exposição. Por se tratar da suposta cama da artista, transportada para a galeria, *My Bed* provocou um debate sobre o que legitimaria que uma cama “se tornasse” uma obra de arte. O choque em relação à instalação é potencializado pelo teor de abjeção suscitado pelos objetos que lhe são constitutivos: Emin não só exhibe sua privacidade, mas revela seu lado obscuro, associado a sexo, desordem, sujeira e caos. Revelar essa realidade fere a noção

de moral e as regras sociais de decoro, principalmente aquelas esperadas de uma mulher. Em vez de esconder tal “obscuridade”, Emin escolhe expô-la.

Desde o *Turner Prize*, a obra foi exposta em diferentes espaços, sendo que Emin executa o processo de reinstalação da obra pessoalmente, usando seu corpo para dar forma aos lençóis e organizando os objetos de acordo com sua preferência⁸. Dessa maneira, a reinstalação torna-se um aspecto performativo e constitutivo do trabalho, garantindo a autenticação pessoal da artista, uma vez que “o conceito de autenticidade é construído através do toque pessoal e da narrativa autobiográfica. Uma reinstalação executada por outra pessoa e a substituição dos objetos deteriorados poderia ser, portanto, considerada como falsa e enganosa”⁹.

Ainda sobre a autenticidade do trabalho, passados vinte anos desde sua concepção, muitos dos objetos que compõem a instalação encontram-se em processo de deterioração, situação agravada pelo fato dos métodos comuns de preservação de obras de arte não se aplicarem a esses itens. Em algum momento, tais peças serão perdidas, desafiando, assim, a manutenção dos valores da obra de arte enquanto objeto¹⁰. Para além da degradação desses elementos, podemos pensar também na efemeridade da artista:

A dissolução dos materiais é visível. Isso pode ser testemunhado a olho nu, mas há também a microrrealidade e desaparecimento (...) São os fluidos corporais e a impressão do DNA da artista. O desaparecimento do material biológico também aponta para a existência temporal do sujeito criador, a artista.¹¹

Tanto o processo de deterioração da obra quanto sua reorganização durante o momento de instalação criam divergências com respeito à aparência original de *My Bed* em 1998, o que motiva a incontornável questão sobre o que, de fato, constitui a obra de arte. Segundo Olsen, a “dependência” existente entre *My Bed* e Tracey Emin desafia o ideal de uma obra de arte autônoma, já que a instalação está subordinada ao contato físico e pessoal promovido pela artista e à narrativa que ela cria para o trabalho¹². Assim, Emin acaba por se tornar parte integrante da obra, já que “é a figura da artista quem carrega e atribui um significado, quem pode garantir a

7. CARMONA JUNIOR, German G.. Op. cit., p. 63.

8. OLSEN, Liga B.. Op. cit., pp.

9. Ibidem, p. 45. Tradução minha. 42-43.

10. Ibidem.

11. Ibidem. Tradução minha.

12. Ibidem, p. 63-64.

inteligibilidade do trabalho de lugar para lugar”.¹³

Em 2014, a peça foi novamente a leilão, sendo arrematada pelo empresário e colecionador alemão Christian Duerckheim por 2540000 libras. O colecionador concedeu o empréstimo da obra para a Tate por pelo menos dez anos; assim, em 2015, *My Bed* voltou a ser exposta na Tate Britain como parte de sua coleção¹⁴. O retorno de *My Bed* a essa instituição está inserido, tanto para a artista quanto para a obra, em outro contexto, que se distancia do choque causado por sua exibição em 1999. Emin relata, em entrevista, que “há 20 anos, as pessoas não entendiam o que eu estava fazendo, e hoje isso é totalmente aceitável”¹⁵. Passadas quase duas décadas, tanto a artista como a obra consolidaram-se. Emin é considerada uma das principais artistas de sua geração, e *My Bed* continua a ser valorizada, dispondo de alto valor no mercado de arte.

A cama é uma imagem que pode estar associada tanto à individualidade quanto à solidão, embora, em especial quando desfeita, também evoque algo que pode se opor a essa ideia: o sexo. Para Emin, no entanto, o sexo não parece ser antagônico ao sentimento de solidão, pelo contrário; o fato de *My Bed* ser uma cama de casal potencializa a ideia de solidão e abandono¹⁶. A exposição da intimidade e a dualidade entre as noções de companhia e solidão estão presentes em outras obras da artista. *Everyone I Have Ever Slept With* (1963-1995), trabalho anterior a *My Bed*, consistia em uma instalação feita a partir de uma barraca de acampar em cujo interior foram bordados o nome de 102 pessoas com quem a artista já havia dormido – não somente os de parceiros sexuais, mas também os de familiares e aqueles das duas crianças que ela teria abortado. A obra foi perdida em um incêndio, em 2004, e a Emin foi proposta a quantia de 1000000 libras para que refizesse o trabalho; no entanto, a artista negou a oferta, por acreditar que a obra refeita não seria autêntica¹⁷.

A autoexposição e a relação, direta ou indireta, com a cama, estão presentes em diversos outros trabalhos realizados pela artista. Na performance *Exorcism of the Last Painting I Ever Made* (1996), por exemplo, a artista permaneceu durante duas semanas dentro de uma galeria, buscando reconciliar-se com a pintura, trabalhando completamente nua e podendo ser observada pelos espectadores através de lentes embutidas nas paredes; anteriormente, em 1994,

13. CHERRY, Barbara. Op. cit., p. 134. Tradução minha.

14. ELLIS-PETERSEN, Hannah. **Tracey Emin's messy bed goes on display at Tate for first time in 15 years**. 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/uk-news/2015/mar/30/tracey-emins-messy-bed-displayed-tate-britain-first-time-in-15-years>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2018.

15. TRACEY EMIN IN CONFIDENCE, 2013, (48m04s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vSNXVjU_Tdo>. Acesso em: 25 de julho de 2018. Fala transcrita. Tradução minha. Corroborando com o argumento que se busca aqui defender, Emin ainda declara, no mesmo depoimento, que “as pessoas me viam como uma jovem que queria fazer coisas chocantes”.

16. MERCK, Mandy. Bedtime. In: MERCK, Mandy; TOWNSEND, Chris. Op. cit., pp. 119-133 e p. 128.

17. OLSEN, Liga B.. Op. cit., p. 46.

na feira de arte *New York Gramercy International Art Fair*, “(...) cada galerista reservava um quarto no hotel *Grammercy Park* para expor os trabalhos de seus artistas, no caso da *White Cube*, a obra exibida era literalmente Emin deitada na cama do quarto, coberta com a colcha-obra *Hotel International*”¹⁸.

Em *To Meet My Past* (2002), Emin apropria-se novamente da cama para construir uma instalação; contudo, diferentemente de *My Bed*, este é um trabalho pouco conhecido e que não teve grande repercussão. A instalação consiste em uma cama de casal com estrutura de metal, cortinas, almofadas e colchas trabalhados em *patchwork*, estampas florais, desenhos sobre os tecidos, bordados e escritos na caligrafia da artista. Nesse trabalho estão presentes outras características muito exploradas por Emin: o uso de bordados e costura, a expressão da escrita e a presença de sua letra manuscrita. *To Meet My Past* constrói uma narrativa sobre o passado e a memória de Emin. Os escritos presentes na instalação evocam fatos de sua infância, como na frase “*I Can Not Beleave (sic) I Was Afraid of Ghosts. Tracey Emin 1969-1974*”; o mesmo em relação aos seus sentimentos, como na frase “*I am not afraid*”, escrita na colcha. No tecido sobre a cabeceira, encontra-se a frase “*Weird Sex*” e o desenho de uma mulher sobre uma lápide, evidenciando também o viés sexual.

To Meet My Past foi exibida pela primeira vez como peça central da exposição “*I Think It’s In My Head*”, em 2002, na *Lehmann Maupin Gallery*, Nova York. A exposição incluía trabalhos da artista em diversas técnicas como neon, desenhos, vídeos, escultura e variados trabalhos têxteis envolvendo costura e bordados.

Em 2010, *To Meet My Past* foi exibida pela primeira vez no Reino Unido, participando da exposição “*Quilts 1700-2010*”, no *Victoria and Albert Museum*, em Londres. Emin foi uma das artistas contemporâneas participantes dessa exposição que reuniu 300 anos de história das colchas britânicas. Entrevistada no contexto da mostra, a artista relata que sempre chamou seus trabalhos têxteis de “cobertores”, em especial porque, inicialmente, essas peças eram produzidas com a intenção de serem colocadas em uma cama. Esse fato, novamente, reforça a associação entre a produção de Emin e o signo-cama. A artista também pontua que sempre encarou a confecção dessas colchas como pintura em termos de construção de

18. CARMONA JUNIOR,
German G.. Op. cit., p. 56.

Figura 2: Tracey Emin,
To Meet My Past, 2002,
cama, tecidos e bordados,
dimensões variadas. Autoria
desconhecida. Fonte:
Christie's



camadas e texturas. Para ela: “confeccionar colchas (*quilt-making*) envolve muito pensamento e amor. Apenas o tempo envolvido no processo significa que muitas coisas são discutidas e consideradas”¹⁹.

Assim como a escolha do trabalho manual da costura e do bordado, práticas tradicionalmente associadas às mulheres, a inserção no espaço doméstico, a paleta de cores e as estampas florais e delicadas em *Too Meet My Past* acentuam a alusão a esse universo supostamente feminino. Tais associações estão relacionadas à noção de feminilidade, como definidas por Griselda Pollock:

Feminilidade não é a condição natural de pessoas do sexo feminino. É uma construção ideológica, historicamente variável, de sentidos para um signo

19. CRIPPS, Charlotte. **Stitches in time: Quilt-making as contemporary art**. 2010. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/stitches-in-time-quilt-making-as-contemporary-art-1921331.html>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2018. Tradução minha.

M.U.L.H.E.R, que é produzido por e para outro grupo social, que deriva sua identidade e superioridade imaginada fabricando o espectro desse Outro fantasmático.²⁰

Assim, nesse e em outros trabalhos, Emin explora os limites da definição de feminilidade, modificando e subvertendo tais significados com o teor de seus trabalhos: conotações sexuais, agressivas e provocativas.

Para Betterton, o uso de técnicas associadas ao feminino por Emin não seria possível sem o debate e a prática artística feministas que a precederam²¹. Nesse sentido, é importante compreender que as produção contemporânea absorveu significativa influência de artistas feministas que atuaram no cenário britânico e estadunidense dos anos 1970 e 1980, visíveis no uso não hierárquico de materiais e técnicas, nos processos manuais, na *video art*, performance, entre outras formas de expressão²². Para as artistas atuantes no referido período, assume-se “a representação como uma questão política”, questionando “a subordinação das mulheres dentro das formas patriarcais de representação e analisando a ideia de uma feminilidade socialmente construída”²³. “O pessoal é político” (*the personal is political*) é uma importante bandeira daquele momento; a partir dela, artistas exploram experiências pessoais, como o doméstico, a sexualidade, a família e o corpo²⁴.

Em seus trabalhos, Tracey Emin mobiliza amplamente seu corpo, objetos domésticos, técnicas manuais (em especial o bordado), experiências pessoais, a memória, entre outros códigos que dialogam com a abordagem das artistas dos anos 1970 e 1980. No entanto, Emin recusa a denominação feminista para seus trabalhos. Apesar dela absorver muito da estética, dos meios e materiais utilizados por essas artistas, seu trabalho não possui um caráter de engajamento político-social como objetivo principal. Ademais, se “sua identidade enquanto mulher é central para o conteúdo e criação de seu trabalho, isso não é necessariamente alocado dentro de um contexto de identificação de gênero mais amplo”²⁵. A artista apropria-se do imaginário doméstico e transgride as noções de decoro feminino, mas essas questões estão ligadas primeiramente à sua subjetividade e liberdade individual. A partir dessas práticas, Emin desenvolve uma linguagem própria, que “não é nem tradicionalmente feminina nem

20. POLLOCK, Griselda. Modernity and the spaces of femininity. In: POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art**. Nova York: Routledge, 2003, pp. 70-128 e p. 93. Tradução minha.

21. BETTERTON, Rosemary. Why is my art not as good as me? In: MERCK, Mandy; TOWNSEND, Chris. Op. cit., pp. 22-39 e p. 26.

22. KAPPEL, Stefanie. **Gender, subjectivity and feminist art: the work of Tracey Emin, Sam Taylor-Wood and Gillian Wearing**. 2007. PhD thesis - School of Media, Arts and Design, University of Westminster. Disponível em: <<http://westminsterresearch.wmin.ac.uk/8614/1/Kappel.pdf>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2018. pp. 24-25.

23. Ibidem, p. 34. Tradução minha.

24. Ibidem, p. 38. Tradução minha.

25. BETTERTON, Rosemary. Op. cit., p. 37. Tradução minha.

feminista, mas articula um novo tipo de feminilidade iconoclasta em toda sua complexidade e contradição”²⁶.

O corpo é outro elemento bastante explorado por Emin em seus trabalhos, seja pela representação (em gravuras, pinturas e desenhos), pela presença física (em performances, fotografias e vídeos) ou pelo vestígio do corpo que esteve ali (como o caso de *My Bed*). O modo como a artista se insere em seus trabalhos – os fragmentos, a repetição, os escritos autobiográficos – diverge do “conceito tradicional de autorretrato como um espelho do sujeito completo”²⁷. Nesse sentido, é possível identificar o potencial de autorretrato das instalações analisadas nesse artigo.

Como visto, a memória e a autobiografia propiciam um terreno muito fértil para a produção artística de Tracey Emin. A artista parte de acontecimentos de sua infância e adolescência, da relação com seus familiares, eventos traumáticos, sexualidade, expressão de sentimentos e sua condição enquanto indivíduo em seu processo criativo e poético. Através das narrativas autobiográficas tão presentes em seus trabalhos, Emin permite-se retomar e refigurar sua história. Assim, como observa Betterton, o que o público vê é um discurso construído a partir das experiências vividas pela artista, mas não uma verdade absoluta²⁸. Nesse sentido, os trabalhos atuam como arquivos pessoais, a partir dos quais a artista revisita seu passado.

O trabalho de Emin é uma forma de self-life-drawing ou reconstrução do passado como um conjunto de histórias em vez da “verdade” de uma vida [...] Colocar a vida em uma narrativa ou construir histórias de experiências pessoais implica uma “encenação criativa” da memória, que ressoa com o caráter performativo de muitos trabalhos de Emin. Através de seus trabalhos e performances, ela traz “Tracey Emin” para ser uma identidade artística, cuja honestidade de autoexposição é sua marca registrada.²⁹

Em entrevista ao programa britânico *In Confidence*, a artista revela que sua visão sobre acontecimentos da sua vida (como o aborto e o estupro que sofreu na adolescência) encontram-se em constante mudança através dos anos, o que pode interferir no modo como ela conta e reconta sua história em seus trabalhos³⁰. Emin parte de experiências individuais e pessoais, mas toca em assuntos

26. Ibidem, p. 38. Tradução minha.

27. Ibidem, p. 29. Tradução minha.

28. Ibidem, p. 27.

29. Ibidem, p. 33. Tradução minha.

30. TRACEY EMIN IN *CONFIDENCE*, 2013, [48m04s]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vSNXVjU_Tdo&t>. Acesso: 25 de julho de 2018.

que são comuns a muitas pessoas. Assim, acredito que esse seja um dos fatores que gera a identificação do público. Nessa entrevista, Emin relata: “Meu sujeito não sou eu. Meu sujeito começa comigo e então vai para o resto do mundo. [...] Meu trabalho não é sobre arte, é sobre experiências da vida [...] Meu trabalho não é sobre ser uma artista, é sobre viver, é sobre a vida”³¹.

Para Olsen (2014), a narrativa biográfica presente em *My Bed* – assim como em grande parte dos trabalhos de Emin – contribui para a falsa sensação de conhecer a artista. Do mesmo modo, a presença da autoexposição e de experiências pessoais acaba também por implicar a associação de seu trabalho ao conceito de honestidade. No entanto, essa associação pode ser frágil. Ainda na mesma entrevista, quando questionada a respeito de sua preocupação em sempre ser honesta, Emin refuta o entrevistador e declara:

Eu sou uma artista e eu faço o que parece bom (looks good) para mim e o que parece bom muitas vezes não é a verdade. É o que nós queremos ver [...]. Se eu andasse por aí vomitando, dizendo “é arte”, não seria, seria um problema de digestão. [...] O fato de que eu calculo, edito, curo, penso a respeito faz disso arte. Essa é a diferença.³²

Emin complementa: “Não é a verdade. É como eu quero que a verdade seja”³³.

Olsen justifica que

a ilusão de verdade é construída através da consistente repetição de material autenticado, baseado na exposição repetitiva de evidência material. Não há razão para acreditar ou pensar que Tracey Emin está mentindo, e não há necessidade de duvidar da autenticidade dos objetos que constituem *My Bed*. Por outro lado, não há razão para acreditar que as histórias contadas são verdadeiras. Não importa se as narrativas são construídas por mentiras. É a performance pessoal da sua biografia que autentifica sua história e se torna o ato de honestidade.³⁴

As citações acima são importantíssimas para a análise proposta neste artigo. A partir delas, é possível compreender que, ao incorporar temas de origem autobiográfica, a artista passa pelo processo de construção, curadoria e autenticação, definindo um

31. TRACEY EMIN IN CONFIDENCE. Op. cit.

32. Ibidem. Fala transcrita.
Tradução minha.

33. Ibidem. Fala transcrita.
Tradução minha.

34. OLSEN, Liga B.. Op. cit., p.
69. Tradução minha.

35. BETTERTON, Rosemary.
Op. cit., p. 23.

discurso a ser transmitido e um recorte a ser exposto. Assim, não há um compromisso com a verdade absoluta, e muitos dos trabalhos da artista oscilam entre a verdade de suas revelações e, por outro lado, o viés performático³⁵. Não podemos afirmar que a aparência de *My Bed* é de fato como a descrita pela artista e nem que a cena aconteceu como mencionado; nem que tudo o que é exposto em *To Meet My Past* de fato aconteceu no passado de Emin. Nesse sentido é possível compreender que a cama e a autobiografia tornam-se espaços de (re)construções narrativas pela artista.

Considerações finais

Como discutido anteriormente, as temáticas presentes nas duas obras selecionadas para o desenvolvimento desta pesquisa não são inéditas na carreira Emin. A exposição da intimidade e a narrativa autobiográfica são questões recorrentes trabalhadas sob diversas linguagens ao longo de sua trajetória artística. Assim, minha escolha em estudar as duas obras em específico se deu pela apropriação do objeto cama pela artista como meio de abordar tais questões, trazendo discursos e compreensões próprias em cada uma delas.

Ao analisar lado a lado as duas obras, pode-se inferir, na divergência tanto material quanto discursiva dos trabalhos: *My Bed* apresenta-se como uma cama desfeita, na qual objetos que a constituem causam certa repulsa e compõem um cenário caótico; por outro lado, *To Meet My Past* configura uma cama organizada, com estampas floridas que transmitem certa delicadeza e feminilidade, subvertida pelo teor sexual. *My Bed*, como o próprio nome sugere, consiste supostamente na cama da artista, transportada para o domínio e olhar público, assumindo o status de obra de arte. A ideia de propriedade está presente no título de ambas as obras: se, em *My Bed*, a propriedade encontra-se no objeto-cama, no DNA e os demais itens pessoais que pertenceram a Emin, em *To Meet My Past*, no entanto, essa ideia se refere à memória da artista. Enquanto *My Bed* transmite a impressão de ser um momento congelado, quase como um registro do acontecido – embora seja conhecido que a instalação passa pela construção e pelo processo de reorganização de sua composição (curadoria da artista) –, *To Meet My Past* aparenta ter sido construída quase como um relicário de sentimentos e fatos

do passado da artista. Se, nessa instalação, a biografia de Emin é narrada por suas intervenções e escritos, em *My Bed* são os objetos e o vestígio da presença física da artista que denunciam os fatos. O modo como Emin trabalha tão diferentemente sobre o objeto cama implica diferentes leituras e sentidos que cada obra transmite.

Bibliografia

CRIPPS, Charlotte. **Stitches in time: Quilt-making as contemporary art.** 2010. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/stitches-in-time-quilt-making-as-contemporary-art-1921331.html>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2018.

ELLIS-PETERSEN, Hannah. **Tracey Emin's messy bed goes on display at Tate for first time in 15 years.** 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/uk-news/2015/mar/30/tracey-emins-messy-bed-displayed-tate-britain-first-time-in-15-years>>. Acesso em 29 de janeiro de 2018.

CARMONA JUNIOR, German G.. **Arte Confessional de Tracey Emin.** 2009. 114f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo. São Paulo. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp115684.pdf>>. Acesso: 16 de abril de 2017.

KAPPEL, Stefanie. **Gender, subjectivity and feminist art: the work of Tracey Emin, Sam Taylor-Wood and Gillian Wearing.** 2007. PhD thesis - School of Media, Arts and Design, University of Westminster. Disponível em: <<http://westminsterresearch.wmin.ac.uk/8614/1/Kappel.pdf>>. Acesso em: 20 de agosto de 2018.

MERCK, Mandy; TOWNSEND, Chris. **The Art of Tracey Emin.** Londres: Thames & Hudson, 2002

OLSEN, Liga L. **When the personal becomes too personal.**

The Politics of the personal and the installation “My Bed” by Tracey Emin. 2014. Master thesis in Art History - The Faculty of Humanities, University of Oslo. Disponível em: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/43466/Olsen_master_KUN4090.pdf?sequence=1>. Acesso em: 31 de janeiro de 2018.

POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference:** Feminism, femininity and the histories of art. Nova York: Routledge, 2003.

POOKE, Grant. **Contemporary British Art:** An Introduction. Londres: Routledge, 2011.

Sáez Pradas, Fernando. **Resistencia y Dolor.** Tracey Emin: La Belleza de lo Pecaminoso y la Fragilidad de lo Vulnerable. Barcelona, Research, Art, Creation, 2014, 3(1), pp. 13-32.

TATE. **What is the Turner Prize?** Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/turner-prize>>. Acesso: 22 de dezembro de 2017.

TRACEY EMIN IN CONFIDENCE, 2013, (48m04s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vSNXVjU_Tdo>. Acesso: 25 de julho de 2018.

Ana Luísa Nunes é graduanda em Licenciatura e Bacharel em Artes Visuais na Universidade Estadual de Campinas, tem interesse na área de teoria e crítica da arte, com pesquisa focada na investigação das relações de representação do espaço doméstico no trabalho de artistas mulheres, o que resultou em duas Iniciações Científicas (PIBIC Unicamp/CNPq): *Um olhar sobre a representação do corpo feminino associado ao espaço doméstico na série ‘Envolvimentos’ de Wanda Pimentel (2018-2019)* e *A expressão da cama como objeto artístico nas instalações My Bed (1998) e To Meet My Past (2002) de Tracey Emin (2017-2018)*. Também pesquisa e atua profissionalmente na área de educação museal e mediação cultural.

Cultura de museus no Brasil: a gênese das instituições artísticas no país.

Diálogos com a graduação

Clara Downey

 [0000-0003-2379-7799](https://orcid.org/0000-0003-2379-7799)

Museum Culture in Brazil: The Genesis of its Artistic Institutions.

Cultura de museos en Brasil: la génesis de las instituciones artísticas en el país.

palavras-chave:
história das exposições;
museus; público.

Compreender a cultura de museus (isto é, o hábito de se visitar museus) em um país colonizado como o Brasil requer entender historicamente a gênese da criação dessas instituições, mesmo que de forma panorâmica. Como os museus vieram para o Brasil e aqui se desenvolveram? Para qual público foram criados e quais as relações com ele estabelecidas (e como elas mudaram ao longo dos anos)? Essas são algumas das questões que precisam ser analisadas, a fim de entender o que é necessário alterar, de modo que esses espaços tornem-se mais democráticos e acessíveis e que a apreciação do patrimônio artístico e o encontro com as obras contemporâneas possam se inserir no hábito e no anseio da população brasileira.

keywords:
History of Exhibitions;
Museum; Public.

For a better understanding of what constitutes museum culture – that means, the habit of visiting museums – in a colonized country as Brazil, it is necessary first to understand the creation of these institutions historically, even if through a panoramic overview. How did museums arrive in Brazil and develop here? For whom were they created? How has their relationship with its public established and changed over the years? These are some of the questions that need to be answered in order to understand under which conditions a museum can be transformed, becoming more democratic, and what makes it possible for the public experience vis a vis the work of art to become a common practice in Brazil.

*Universidade Federal
de Juiz de Fora, Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2019.165380



Comprender la cultura de museos (o sea, la costumbre de visitar museos) en un país colonizado cómo Brasil exige entender históricamente la génesis de la creación de estas instituciones, aun que de modo panorámico. ¿Cómo que los museos vinieron para Brasil y se desarrollaron? ¿Para cual público fueron creados y cuales las relaciones mantenidas entre ambos (y cómo han cambiado a lo largo de los años)? Esas son algunas de las cuestiones que han de ser analizadas para entender lo que puede cambiar para que estos espacios sean más democráticos y accesibles y que la apreciación del patrimonio artístico y el encuentro con las obras contemporáneas puedan ser inseridos en la costumbre y el anhelo del pueblo brasileño.

Cultura de museus no Brasil:
a gênese das instituições
artísticas no país.

palabras clave:
historia de las exposiciones;
museos, público.

Para analisarmos uma obra de arte, precisamos também considerar o momento em que ela se revela aos olhos do público e, assim, de fato se realiza. Uma exposição de arte é o lugar onde as obras performam, o meio em que a arte se apresenta, a forma mesma como o público a vivência. Há uma vertente da história da arte que pesquisa a história das exposições e vê a importância do momento de encontro entre o público e a obra e o que dele resulta. O teórico e curador Pablo Lafuente, um dos pioneiros na pesquisa sobre história das exposições, afirma em entrevista:

(...) aquele momento em que a arte entra em contato com o público é muito definitivo para a arte, talvez um momento mais definitivo do que aquele em que a arte é feita. A determinação de significados, efeitos e implicações da obra é construída nesse momento quando se toma contato com a obra (...).¹

-
1. CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Martins de (orgs.). **Histórias das exposições:** Casos Exemplares. 1ed. São Paulo: Educ, 2016, p. 15.

Para compreender o que seria a cultura de museus (isto é, o hábito de se visitar museus) em um país colonizado como o Brasil, precisamos, antes de tudo, entender historicamente a gênese da criação dessas instituições, mesmo que de uma forma panorâmica – focalizando o eixo Rio de Janeiro-São Paulo, cidades que sempre foram consideradas grandes pólos, receberam mais investimentos e apresentaram, conseqüentemente, maior desenvolvimento naquela área. Como que os museus vieram para o Brasil e aqui se desenvolveram? Para qual público foram criados e quais as relações com ele estabelecidas (e como elas mudaram ao longo dos anos)? Essas são algumas das questões que precisam ser analisadas, para que seja possível entender o que é necessário mudar, a fim de que esses espaços tornem-se mais democráticos e acessíveis e que a apreciação do patrimônio artístico e o encontro com as obras de arte contemporâneas se possam inserir no hábito e no anseio da população brasileira.

A problemática da constituição dos museus de arte no Brasil tem relação com o modelo de criação dessas instituições, que resulta da ação europeia e cujo objetivo era agradar os estrangeiros aqui residentes e a elite cultural, intelectual e monetária, o que, por sua vez, cria e confere à instituição uma “aura” de não acessível. Uma população que durante muito tempo tenha sido constantemente

excluída de espaços culturais, quando convidada a finalmente permeá-los, não se sente confortável ou capaz de fazê-lo e se auto-exclui, assim, desses espaços.

Este mapeamento da gênese dos museus no país inicia-se a partir do primeiro museu criado no país: o Museu Nacional. Inaugurado em 6 de junho de 1818 por Dom João VI, o então Museu Real, situado no Campo de Santana – parque localizado na praça da República, no Rio de Janeiro – foi transferido, em 1892, para o palácio de São Cristóvão, no parque da Quinta da Boa Vista. O atual Museu Nacional, pertencente à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com seu acervo de mais de 20 milhões de peças, era considerado o maior museu de história natural e antropológica da América Latina, quando, em 2018, um incêndio destruiu o prédio e grande parte de suas obras. Nesse mesmo ano, foram completados 200 anos do Museu Nacional e, assim, dois séculos de instituições museológicas no Brasil. Isso levantou uma grande discussão sobre o descaso, por parte dos órgãos públicos, com o nosso patrimônio e também sobre a questão da visitação de museus no país.

Com a intenção de direcionar este mapeamento, a fim de nos aproximarmos do tema deste artigo, ou seja, a criação de instituições artísticas em território nacional, a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro mostra-se relevante. A raiz de sua fundação encontra-se na chamada Missão Francesa, que se deu em 1816, por meio de um decreto que criava a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Para a formação da equipe de professores dessa escola, contratou-se uma missão artística composta pelo arquiteto Grandjean de Montigny; os pintores Nicolas Taunay e Jean-Baptiste Debret; o escultor Auguste Taunay e, posteriormente, Marc e Zéphérin Ferrez; o gravador Charles Pradier; entre outros artífices. Era chefiada por Joachim Lebreton, antigo membro do Instituto França. Mais tarde, alguns desses artistas retornaram à França e os que aqui permaneceram cumpriram, em 1826, o objetivo maior de fundar a Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. A Academia tinha o intuito de inaugurar o ensino artístico no Brasil; entretanto, ela também se responsabilizava pela criação de exposições, concursos e prêmios, conservação de patrimônio e criação de pinacotecas e coleções.

O Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, por sua vez, é

considerado o primeiro museu de arte do Brasil. A iniciativa partiu de Gustavo Campanema, em 1937, e, por meio do decreto-lei nº 378, o museu foi finalmente inaugurado, em 1938, pelo presidente Getúlio Vargas. Ele tem origem na Escola Nacional de Belas Artes – antiga Academia Imperial de Belas Artes – e as 54 obras que compunham seu acervo inicial advêm das aquisições de Joachim Lebreton por meio da Missão Francesa.

Temos, então, uma questão a ser esclarecida. Esta pesquisa baseia-se no estudo de exposições de arte. Apesar de se considerar o Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro como o primeiro museu, entendido enquanto instituição e com a respectiva estrutura, para este mapeamento da gênese museológica/expográfica do país, preferimos assumir enquanto tal a Academia Imperial de Belas Artes, devido ao fato de que ela foi pioneira na realização de exposições de arte, isto é, dos Salões de Belas Artes.

Seguindo nossa análise, a próxima instituição inaugurada no país foi a Pinacoteca do Estado de São Paulo, primeiro museu de arte de São Paulo, aberto em 1905 pelo governo estadual e pela Secretaria do Interior e Justiça. Localizava-se dentro do Liceu de Artes e Ofícios e possuía uma pequena coleção de 59 obras, advindas do acervo do Museu do Estado (atual Museu Paulista) e da doação de obras por personalidades públicas locais. O início de sua trajetória foi conturbado administrativamente, devido ao fato de que o espaço havia sido deixado sob responsabilidade do poder privado, apesar de suas obras serem públicas. No entanto, mesmo sem se resolver completamente essa questão, o governo deu prioridade a seu plano de diminuir as diferenças culturais entre São Paulo e a capital do país, o Rio de Janeiro, e seguir seu modelo de estabelecimento de instituições museológicas. A Pinacoteca permanece, então, dentro de uma instituição acadêmica, enquanto o Museu do Estado constrói sua autonomia e se abriga em uma sede apropriada.

A constituição do acervo da Pinacoteca, sua escolha e aquisição, por um bom tempo deu prioridade à arte oitocentista e acadêmica, fechando seus olhos para as manifestações modernistas:

A Pinacoteca do Estado de São Paulo era um museu, trancado num edifício neoclássico, cuja arquitetura contribuía para sua postura orgulhosa e elitista, cega à contemporaneidade, alheia a sua cidade – um verdadeiro

mausoléu das artes plásticas. As últimas direções do museu procuraram alterar essa situação de anacronismo tão acentuado que não servia nem mesmo como espaço representativo dos interesses de uma nova elite urbana e industrial.²

Atualmente, percebemos uma alteração no tratamento das obras do acervo da Pinacoteca, a partir de propostas curatoriais e expográficas que privilegiam o momento de recepção, já que essas novas possibilidades de exibição permitem ao público transitar por diversos períodos da história da arte brasileira, incluindo temas contemporâneos, além de frequentemente compreender a realização de exposições itinerantes de arte contemporânea.

A primeira análise da história da criação da Pinacoteca nos dá uma visão do estabelecimento de uma instituição elitista e acadêmica, reforçando a imagem que o grande público tem desse espaço como um lugar não convidativo.

O museu é uma instituição secular e muitas vezes seus métodos, sua organização, sua estrutura, serviços, enfim, o conjunto de suas atividades forma um todo tradicional, para não dizer obsoleto, anacrônico, gerando uma situação interna de pouca transformação e nada vinculada com a realidade dinâmica da vida social na qual o museu deve estar inserido.³

No entanto, apesar de um longo tempo privilegiando uma perspectiva tradicionalista e ultrapassada, nas últimas décadas, a Pinacoteca tem elaborado programas educacionais que se tornaram referência no Brasil. O projeto de acessibilidade para públicos especiais é extremamente cuidadoso e revela o empenho da instituição em facilitar o acesso à visitação, além de uma preocupação em revisitar seu acervo e criar uma forma dinâmica de expô-lo, a fim de que ele se integre à vida cultural da comunidade e se torne capaz de acessá-la.

Chegamos a um momento importante de nosso mapeamento, que remete ao período pós-segunda guerra no Brasil. Foi nesse momento em que Ciccillo Matarazo e Assis Chateaubriand iniciaram a formação de coleções de arte, com o intuito de fomentar o meio

2. FUNARTE. **Pinacoteca do Estado - São Paulo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, p. 9.

3. FUNARTE. **Pinacoteca do Estado - São Paulo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, p. 9

cultural no país, e fundaram instituições artísticas que viriam a dispor de grande relevância para a modernidade no Brasil. Dentro desse contexto, já se delineava, na cidade de São Paulo, um cenário favorável para o seu desenvolvimento econômico e cultural. Segundo o historiador e crítico de arte Mário Pedrosa, naquele momento, São Paulo apresentava a maior concentração de brasileiros vindos de outros Estados e também já acolhia significativo número de imigrantes, inclusive aqueles que instalavam seus negócios, fábricas e empresas refugiando-se dos desastres econômicos e sociais do pós-guerra europeu (PEDROSA, 1995, p.220). Houve um surto de industrialização, impulsionado pela substituição de importações, o que trouxe um aumento da população urbana entre 1940 e 1950.

Em artigo publicado no periódico São Paulo em Perspectiva, de 2001, a socióloga Rita Alves Oliveira discute os impactos causados por essas circunstâncias na cultura brasileira: “São Paulo acelerava sua ascensão econômica e industrial como síntese do Brasil e vitrine do mundo”⁴. Além disso, a autora destaca que os “novos empreendimentos culturais na capital paulista foram sustentados por um novo mecenato, proveniente dos setores emergentes da sociedade: a indústria e as organizações da imprensa.”⁵ – e do qual faziam parte os dois empresários, por ela caracterizados como mecenas modernos:

4. OLIVEIRA, Rita Alves. “Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira”. In: **São Paulo em perspectiva**, 15 (3), 2001, p. 19.

5. Idem, p. 20

Assis Chateaubriand (1891-1968), empresário ligado às comunicações que se embrenhou pelos trâmites artísticos; do outro, Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), o Ciccilo, industrial de ascendência italiana, hoje considerado Presidente Perpétuo da Fundação Bienal.⁶

6. Idem, p. 20

Assis Chateaubriand Bandeira Mello, dono de um império jornalístico, fundador e proprietário dos Diários e Emissoras Associados, criou o Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947. Foi indispensável nesse processo a contratação de Pietro Maria Bardi, que estruturou não apenas o acervo da instituição, mas a idealizou enquanto um museu moderno – e não um museu de arte moderna –, um laboratório, um museu didático, um centro cultural, apoiando-se na afirmação de que “a arte é uma só, não tem limites

de tempo, não tem limites de espaço”⁷. Assim, pode-se afirmar que a

(...) existência do MASP demonstra o acerto de Assis Chateaubriand ao apoiar-se no incontestável prestígio internacional do Professor P.M.Bardi – jornalista, ensaísta, crítico de arte, museólogo, inovador, organizador e criador cultural de primeira grandeza – para indicá-lo diretor do Museu que pretendia fundar.⁸

A sede inaugural do museu ficava nos “Diários Associados”, localizado na Rua 7 de abril, em São Paulo; sua pinacoteca era formada por algumas obras emprestadas de amigos e outras que já faziam parte de seu acervo, elas ficavam expostas de maneira suspensa, para que não entrassem em contato com as paredes, devido à umidade do prédio. Exposições que colocavam em evidência a cultura local – como a arte indígena, a cerâmica nordestina e uma mostra de artistas ditos primitivos –, além de propostas didáticas e objetos de design também eram exibidos, a fim de incentivar e apresentar novas formas de conhecimento sobre arte:

(...) organizam-se mostras gerais, de arquitetura, desenho industrial, urbanismo com os planos londrinos, artes gráficas e propaganda, consoante ao proposto pelo MoMA novaiorquino e às linhas filosóficas a considerar que arte é uma só, em diversas modalidades.⁹

O MASP, ao longo do tempo, tornou-se o mais importante Museu da América Latina, possuindo um rico acervo de arte internacional e nacional, uma verdadeira aula de história da arte no meio da Avenida Paulista – lugar de sua sede definitiva, projetada pela arquiteta Lina Bo Bardi, e um dos prédios mais famosos do Brasil. Desde a criação do museu, seu intuito tem sido realmente o de “(...) formar uma mentalidade para a compreensão da arte”¹⁰, como afirmou Lina Bo Bardi. Como consequência, nota-se uma grande valorização de períodos menos recentes em seu acervo, que reúne obras de arte francesa do fim do século XIX, por exemplo, que nem mesmo o Museu Nacional de Belas Artes possui. Apesar de preferências estéticas um pouco conservadoras, Chateaubriand

Cultura de museus no Brasil:
a gênese das instituições
artísticas no país.

7. BARDI, Pietro Maria. **Pequena História da Arte:** introdução aos estudos das artes plásticas. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1993, p. 84.

8. BARDI, Pietro Maria. **40 anos de MASP.** São Paulo: Crefisul, 1986, p. 5.

9. LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 99.

10. Idem, p. 98.

fez muito pelo país, ao trazer para cá obras que antes só podiam ser vistas na Europa, contribuindo, assim, para a democratização da arte – isso sem falar na preciosa atuação de Bardi, cuja principal bandeira era a da criação de um museu vivo, que conquistasse um público diverso.

Adriano Canas¹¹ identifica o “museu-laboratório” de Bardi nas ações promovidas pelo MASP desde sua fundação, que podem ser entendidas como propostas didáticas que abarcam as diversas modalidades de exposições, a difusão cultural e os cursos formadores de público para a arte moderna e de artistas. Nesse contexto, a criação da *Habitat - Revista das Artes no Brasil*, dos cursos livres (história da arte, desenho, pintura, fotografia etc.) e do curso de desenho industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) pode ser entendida como o corpo do projeto civilizador do MASP: ao mesmo tempo que coloca o público em contato com as tendências da arte, da arquitetura e do desenho industrial, esse programa impulsiona a formação de profissionais para atuar nas áreas em desenvolvimento na cidade. Dessa maneira, o museu cumpriria sua função social e responderia a uma necessidade histórica.

No entanto, o museu passou por momentos de completo abandono de sua proposta original. Atualmente, há uma tentativa do MASP de se reinventar, voltando às ideias primordiais de seus fundadores, como podemos perceber tanto nas propostas de expografia do acervo, com a volta dos cavaletes de vidro projetados por Lina Bo Bardi – lembrando que essa alternativa para a exposição do acervo foi utilizada apenas no MASP da Paulista –, quanto com a volta da diversidade de temas e propostas de exposições e de cursos sobre arte e história da arte ministrados, entre outras proposições.

Seguiremos agora para a contribuição de Francisco Matarazzo Sobrinho, mais conhecido como Ciccillo Matarazzo para a cultura no Brasil. Ainda no período pós-guerra, em um momento em que os europeus vivam as consequências do conflito, e um sentimento de união internacional tomava conta dos países, São Paulo torna-se polo importante na economia e na industrialização, por meio da união entre Brasil e Estados Unidos. Dono do maior complexo industrial do país, Ciccillo almejava criar um museu de arte moderna nos moldes do MoMA de Nova York (MoMA), enxergando na fundação do MAM (Museu de Arte Moderna) uma parte importante da imagem de

11. CANAS, Adriano
Tomitão. “MASP – museu
laboratório: museu e cidade
em Pietro Maria Bardi”. In
**9º Seminário Docomomo
Brasil: interdisciplinaridade
e experiências em
documentação e preservação
do patrimônio recente.**
Brasília, 2011.

desenvolvimento que desejava transmitir. Naquela época, quando se verificava o crescimento do continente americano e uma situação de crise no território europeu, a referência europeia de arte e de museus, que havia guiado a implantação de museus no Brasil desde o seu início, passa a perder força. Dessa forma, ainda desvalorizando o nacional, o país começa a almejar o modelo capitalista de progresso dos Estados Unidos e seus modelos de instituições culturais.

Aracy Amaral¹² traz à luz a participação de Sérgio Milliet, então diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, que desde os anos 1940 era “o elemento mais entusiasta da nova ideia”¹³, nesse processo de estreitamento das relações entre Brasil e Estados Unidos. De fato, Milliet era quem estabelecia contato com todo o grupo de interessados em criar o MAM de São Paulo, que incluía mecenas e artistas, dentre eles, o empresário norte-americano Nelson Rockefeller, com quem o crítico trocava cartas recorrentemente.

O contato entre Milliet e Rockefeller incentivaria não apenas a construção do museu brasileiro, como também a “publicidade da arte americana no país”¹⁴.

Esses e outros fatores fizeram do MAM-SP o reflexo direto das experiências do Museu de Arte Moderna de Nova York e sobretudo, da relação entre Matarazzo Sobrinho e Nelson Rockefeller:

Na década de 1940, setores emergentes da sociedade paulista e intelectuais interessados na criação de instituições que abrigassem a produção artística moderna encontraram em Nelson Rockefeller o parceiro ideal para a concretização de seus projetos. O diretor do MoMa em Nova York doa um conjunto de obras, viabilizando a instauração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948. Com o auxílio de representantes das artes e membros da família, Francisco Matarazzo Sobrinho preside a instituição e o crítico belga Leon Dégand é convidado para exercer o cargo de diretor artístico.¹⁵

Assim, o MAM-SP é inaugurado em 1948, na mesma sede do MASP – rua 7 de abril –, onde vai permanecer até 1958, quando é transferido para o Parque Ibirapuera. Apesar da latente influência do MoMA na criação do MAM, este havia sido idealizado como um

12. AMARAL, Aracy. “Do MAM ao MAC: a história de uma coleção (1988)”. In **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005) - Vol 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 200.

13. Idem, p. 240.

14. “Do outro lado da moeda, a participação brasileira na cena artística norte americana era escassa. Podemos frisar Anita Malfatti, que de forma pioneira vai aos E.U.A. em 1916. Também, na década de 1930 a exposição no Roerich Museum com a presença de Tarsila, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Cícero Dias e Gomide. Todavia, é Portinari quem ganha mais destaque no cenário internacional, onde expõe no MoMA, intitulado ‘*Portinari of Brazil*’ (AMARAL, 2006 p.51).

15. AMARAL, Aracy. “Sobre Bienais: A Bienal internacional de São Paulo de 1969 e a Bienal Nacional de São Paulo de 1970.” In Anais 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011, p. 2596.

museu vivo, que propunha a participação ativa dos jovens de São Paulo. A instituição paulistana teria como atrativos, além das mostras de arte, uma cinemateca, cursos de arte, palestras, debates. Todas essas iniciativas incluíam total abertura para as experimentações de arte¹⁶.

Ao longo dos anos, o MAM-SP atravessou diversos percalços, especialmente quando transferiu seu acervo para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1963. Apesar disso, o espaço ainda é uma importante instituição no país, especialmente por suas propostas referentes à interação entre o público e a instituição.

Nesse sentido, o MAM propõe uma nova relação entre público e obra, partindo do entendimento da arte moderna como um patrimônio digno de estar em um museu e que deve ser preservado, a fim de difundir o conhecimento. A ideia não é mais a da fruição da obra como algo sagrado, e sim como prática capaz de fomentar o acesso de todos à arte, de modo que o conhecimento seja espalhado para o maior número de pessoas e se torne mais uma ferramenta para a conquista do progresso. Uma das razões pela qual o intuito foi bem-sucedido foi o fato de que esse também era o ideal da arte moderna brasileira: “transformar a sociedade pela arte entendida enquanto conhecimento, assim fazendo dela uma vanguarda ética, logo, política”¹⁷.

Dentro de nosso panorama, acreditamos que o MAM-SP seja a instituição que mais destinou esforços para criar uma relação de duplicidade, tornando-se, de fato, um “museu-formador”, que incentiva a disseminação do conhecimento na área de arte ao público geral e promove, assim, a formação cultural.

Logo em seu segundo ano de funcionamento, o fundador do MAM já começa a pensar sobre a criação de uma Bienal de Arte, aos moldes da Bienal de Veneza. Entretanto, ambicioso e visionário, Ciccillo Matarazzo pretende oferecer o dobro do prêmio máximo dado pela Bienal de Veneza em sua Bienal de São Paulo. Como já vimos anteriormente, isso faz parte de seu plano de divulgar São Paulo como uma metrópole industrializada e uma capital cultural. Portanto, em 1951, nasce a Bienal Internacional de São Paulo: “Sua primeira edição foi realizada pelo Museu de Arte Moderna (MAM-SP) em um pavilhão provisório localizado na Esplanada do Trianon, na região da

16. AMARAL, Aracy. “Do MAM ao MAC: a história de uma coleção (1988)” In *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)* – Vol 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

17. LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 106.

Avenida Paulista”¹⁸. Além disso, como lembra a pesquisadora Renata Zago¹⁹:

a criação da Bienal de São Paulo está inserida em um momento de consolidação da ideia de uma cultura brasileira do pós-guerra, que compartilha espaço com a fundação de museus de arte, tornando a arte acessível ao público em geral, o que sempre esteve presente no projeto da Bienal.

Os planos de Ciccillo realmente foram muito bem-sucedidos e, no período entre 20 de outubro e 23 de dezembro, a Bienal recebeu cerca de 100 mil pessoas, sendo 45 mil pagantes. Obras de artistas como René Magritte e Pablo Picasso vieram pela primeira vez ao Brasil; além disso, destaca-se a organização de uma sala espacial em homenagem a grandes artistas modernos brasileiros: Di Cavalcanti e Cândido Portinari. Ciccillo Matarazzo, em entrevista concedida à *Folha da Noite*, em 24 de dezembro de 1951, logo após o encerramento da exposição, comemorou o sucesso:

Agora é que vai começar o nosso trabalho mais sério – diz Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho. Precisamos convencer todos os responsáveis pelo destino do nosso Estado e do Brasil da importância dessa nossa Bienal, que conseguiu atrair representação de 21 países, além do nosso. Não podemos esconder a nossa satisfação em verificar o enorme interesse do público pela arte. Pela primeira vez na história artística brasileira, 50 mil pessoas pagaram entrada para ver uma exposição de artes plásticas. Isto demonstra o extraordinário amadurecimento do nosso povo, o seu desejo de saber, de aprender, de ver. Sem Dúvida, é um fato que não poderá passar despercebido para quantos tenham responsabilidade nos destinos de São Paulo e do Brasil.

A Bienal de São Paulo, desde sua primeira edição, é uma megaexposição, que visa receber um grande público e exibir o que há de mais novo na arte. Entretanto, muitas críticas à forma de receber o público geral foram feitas a essa exposição:

272

Clara Downey

Cultura de museus no Brasil:
a gênese das instituições
artísticas no país.

18. BIENAL DE SÃO PAULO. In:
30 x Bienal – Transformações
na arte brasileira da 1ª à 30ª
edição. Disponível em: [http://
www.bienal.org.br/texto/83](http://www.bienal.org.br/texto/83).
Acesso em 26 de dezembro
de 2019.

19. ZAGO, Renata Cristina
de Oliveira Maia. “As Bienais
Nacionais De São Paulo: O
Caso da Pré-Bienal 1970”.
**PÓS: Revista do Programa
de Pós-graduação em Artes
da EBA/UFG**, v.7, n.13, maio
2017, p.104.

20. PEDREIRA apud AMARAL,
2003, p. 263

Dirão que o povo não entende a verdadeira arte. Mas, se assim é, para que a Bienal? Tanto esforço, tanto dinheiro para levar ao homem das ruas coisas que ele não pode entender? Em verdade, a questão é outra: organizada como está a Bienal parece obra de novos-ricos: mistura quantidades heterogêneas, confunde valores desiguais, quer ser, à viva força, a maior e mais ‘avançada’ exposição do mundo. Não é de admirar, pois, que a gente do povo se sinta desorientada e desiludida ao percorrer os seus pavilhões. Exceção feita para um pequeno grupo que ali encontra campo propício para suas experiências, a Bienal tem feito as delícias apenas dos esnobes, dos tolos, e dos aproveitadores.²⁰

Essa afirmação de Fernando diz respeito a uma Bienal em específico, pois foi feita quando esta estava em sua terceira edição. Contudo, acredita-se que ela deva ser levada em consideração também para a edição analisada neste artigo. Observamos, ao comparar as duas falas – a de Ciccillo, conferida ao periódico *Folha da noite*, e a de Pedreira, acima transcrita –, que, na verdade, a visão de Ciccillo pode estar um pouco equivocada, pois ele se baseou apenas nos números de visitação e não na qualidade da visita.

A partir deste ponto, em nosso panorama museológico/expográfico, iniciaremos a observação de um novo fenômeno, que se refere às exposições que obtiveram números expressivos de visitação, mas pecaram na qualidade da visita. Por ser uma novidade nacional, a I Bienal atraiu um grande número de visitantes, mas a falta de preparo para receber o público geral fez com que este não se sentisse pertencente a este tipo de espaço. Mesmo que a população frequente eventos e instituições museológicas, isso não significa que o problema da sensação de não pertencimento a estes locais tenha sido sanado.

A Bienal foi fundamental para incentivar o público a visitar exposições, mas, no princípio de sua trajetória, não soube lidar com esse público e fazer com que as visitas promovidas tivessem qualidade. Atualmente, pelo contrário, a Fundação Bienal possui um dos melhores setores educativos do Brasil e recebe o público de uma forma efetiva e acessível.

Apesar dos atuais esforços coletivos para desmitificar essas instituições e convidar o público a se aproximar da arte, séculos de exclusão por parte das elites não se desfazem facilmente. A questão

da educação artística, a compreensão da importância da arte e da cultura, o anseio por permear esses espaços são assuntos que de fato colocaram-se recentemente no debate do meio artístico; no entanto, continuam sendo as elites que mais usufruem da produção artística e dos aparatos culturais no país. A principal questão do afastamento do público geral em relação aos espaços artísticos não é mais somente sua exclusão peremptória desses espaços, mas também a preservação de uma “aura” engessada em torno dessas instituições e o sentimento do espectador de não pertencimento a elas, além de uma deficiência, por parte dos museus, em receber o público geral; todas questões que impedem a democratização da arte e impossibilitam que ela pertença, sim, a todos.

Bibliografia

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Itaú Cultural, Studio Nobel, 2003.

AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio:** artigos e ensaios (1980-2005) – Vol 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo:** 1951-1987. São Paulo: Ed. Projeto, 1989.

BARDI, Pietro Maria. **40 anos de MASP.** São Paulo: Crefisul, 1986.

BARDI, Pietro Maria. **Pequena História da Arte:** introdução aos estudos das artes plásticas. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1993.

BIENAL DE SÃO PAULO. In: **30 x Bienal – Transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição.** Disponível em: <http://www.bienal.org.br/texto/83>. Acesso em 26 de dezembro de 2019.

CANAS, Adriano Tomitão. MASP – museu laboratório: museu e cidade em Pietro Maria Bardi. In: **9º Seminário Docomomo Brasil: interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente**. Brasília, 2011. Disponível em <http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20pdfs/130_M24_OR-MASPMuseuLaboratorio-ART_adriano_canas.pdf>. Acesso em: 30 de abril de 2019.

CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Martins de (orgs.). **Histórias das exposições / Casos Exemplares**. 1ed. São Paulo: Educ, 2016.

ESMERALDO, Eugênia Gorini. Breve Comentário Sobre Pietro Maria Bardi e a Fundação do Masp. In.: **Modernidade Latina Os italianos e os Centros do Modernismo Latino-Americano**. São Paulo, 2014. Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/EUG_PO RT.pdf>. Acesso em: 04 de abril 2019.

FUNARTE. **Pinacoteca do Estado - São Paulo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

OLIVEIRA, Rita Alves. “Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira”. In: **São Paulo em perspectiva**, 15 (3), 2001, pp. 18-28.

PEDROSA, Mario. **Política das artes**. São Paulo: Edusp, 1995.

PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte Brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **As Bienais Nacionais De São Paulo: O Caso da Pré- Bienal 1970**. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v.7, n.13: mai..2017. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>Acesso em: 30 de abril de 2019.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. Sobre Bienais: A Bienal internacional de São Paulo de 1969 e a Bienal Nacional de São Paulo de 1970. In: **Anais 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/renata_cristina_de_oliveira_maia_zago.pdf>. Acesso em: 30 de abril 2019.

Clara Downey é graduada pelo bacharelado interdisciplinar em artes e design da Universidade Federal de Juiz de Fora (2018). Atualmente, cursa o bacharelado em artes visuais pela mesma instituição. Atuou como pesquisadora em projeto de iniciação científica (BIC/UFJF) intitulado “História da arte como história das exposições: as Bienais de São Paulo da última década”, orientado pela Profa. Dra. Renata Zago (2017 – 2018), em seu projeto de conclusão de curso, intitulado “Reflexões Sobre a Cultura de Museu no Brasil: Um Estudo Através da 30ª e 32ª Bienal de São Paulo” e, atualmente, como pesquisadora autônoma, desenvolvendo seu projeto de mestrado e se aprofundando no tema “Cultura de Museus no Brasil”. Possui experiência também como mediadora de exposições de arte, tendo trabalhado no Museu de Arte Murilo Mendes (2018-2019) e iniciando, em 2020, uma pós-graduação em arte educação (2020).

Artigo recebido em 30 de abril
de 2019 e aceito em 10 de
junho de 2019.

Letícia Conceição de Souza*

Manifestações da Liberdade: A Lei Áurea em Rio Grande, RS.

Diálogos com a graduação

Manifestations of Liberty: The Golden Law in Rio Grande, RS.

Manifestaciones de la Libertad: La Ley Áurea en Rio Grande, RS.

palavras-chave:
Rio Grande; Lei Áurea; *Coluna pela Liberdade dos Escravos*

A Lei Áurea (1888) foi um evento marcante e problemático na história nacional. Frequentemente, os discursos propagados em torno dela excluem a participação da população negra no processo pela devolução da liberdade. O mesmo ocorre com as imagens decorrentes desse episódio, que refletem a ideologia e os valores da época sob o ponto de vista, principalmente, das classes sociais abastadas. À população negra foram atribuídos arquétipos específicos, amplamente disseminados. Este artigo discorrerá sobre a Coluna pela Liberdade dos Escravos, monumento realizado na cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul, no contexto acima referido, a partir da perspectiva que busca considerar as operações de exclusão e representatividade envolvidas em sua criação.

keywords:
Rio Grande; Golden Law;
Column for the Liberty of
Slaves

The Golden Law (1888) was a decisive and problematic event in Brazil's history. The discourses propagated around it often exclude the participation of black population in the process of conquering freedom. The same is true for the images derived from this episode, which reflect the ideology and values of that time mainly from the perspective of the wealthy social classes. As the black population was set aside from this process, it was designated to perform only widely disseminated specific archetypes. This article analyses the Column for the Liberty of Slaves, monument created in the city of Rio Grande, Rio Grande do Sul, Brazil, during that social context, to investigate the process of exclusion and representability implied in its creation.

*Universidade Federal do Rio Grande (UFRG), Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.165383



La Ley Áurea (1888) fue un destacado y problemático episodio en la historia de Brasil. Frecuentemente, los discursos creados a partir de ella excluyen la participación del pueblo negro en el proceso. El mismo ocurre con las imágenes del ocurrido, que reflejen la ideología y los principios de la época por el punto de vista, sobretudo, de las clases sociales abastadas. A la población negra fueron atribuidos arquetipos particulares, ampliamente diseminados. Este artículo aborda la Coluna pela Liberdade dos Escravos, monumento de la ciudad brasileña de Rio Grande, en Rio Grande do Sul, en el contexto acima referido, a partir de la perspectiva que tiene en cuenta las operaciones de exclusión y representatividad implicadas en su creación.

278

Letícia C. de Souza

Manifestações da Liberdade: A

Lei Áurea em Rio Grande, RS.

palabras clave:

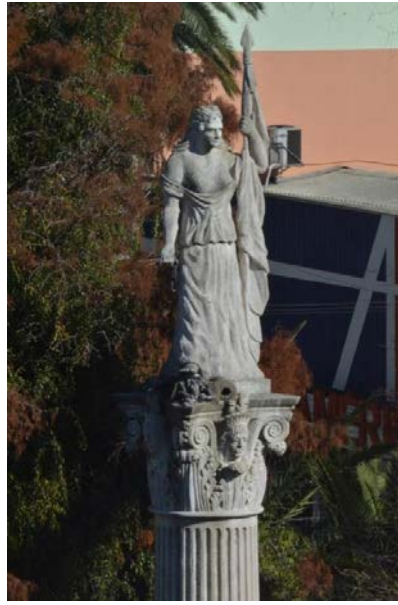
Rio Grande; Ley Áurea;

Columna de Libertad Esclava.

Nos séculos XVIII e XIX, a França, grande expoente de tendências em diferentes áreas do conhecimento (arte, moda, arquitetura, ciência, tecnologia, comportamento etc.), exportou para o mundo o seu modelo de urbanização, almejado em diversas outras cidades e países, dentre eles o Brasil – neste estudo, trataremos particularmente da cidade de Rio Grande (RS). Além de seus modos de vida, a França também disseminou certos ideais da Modernidade, especialmente os lemas revolucionários de liberdade, igualdade e fraternidade. Esse novo modelo de vida implicava a modificação radical de valores. Ter escravizados, antes um sinal de prestígio social, que conferia “relevo e projeção”, passou a ser sinônimo de estagnação e atraso. Nesse momento de intensas alterações, somadas à pressão exercida por outros países, foi promulgada a Lei Áurea, que acabava, definitiva e abertamente, com a escravização no Brasil. É importante mencionar que Áurea essa lei não foi assinada por benevolência: havia interesses econômicos e políticos que apontavam, como única saída, para o fim da escravidão. As fugas em massa dos escravizados e o movimento abolicionista também foram essenciais para esse desfecho. Neste artigo, abordaremos a *Coluna Pela Liberdade* e a imagem do monumento publicada, em 20 de maio de 1888, no jornal *O Bisturi*, duas expressões visuais decorrentes da abolição que refletiam o espírito moderno e republicano da época. Ocorridos no interior do Rio Grande do Sul, esses dois são eventos serão analisados considerando-se, ainda, que fogem do eixo artístico consagrado, limitado a poucos estados do Brasil como São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Minas Gerais.

Coluna Pela Liberdade dos Escravos, de Ravagnelli

A *Coluna Pela Liberdade dos Escravos*, do arquiteto Ravagnelli, é um monumento marcado, à época de sua construção, pela grandiosidade, representante de um modelo político e, principalmente, de uma classe econômica específicos, não sendo, portanto, neutro. Além disso, cumpre, até hoje, com a função a que se propôs de perpetuação do passado. Foi o primeiro monumento erguido na cidade de Rio Grande, inaugurado em 15 de dezembro de 1889, e tem cerca de 18 metros de altura. Primeiramente, foi fixada a base de sustentação e, depois, a coluna com a alegoria da



[Esquerda] Figura 1: *Coluna Pela Liberdade dos Escravos*. Sem medida. Século XX. Acervo: Fototeca de Rio Grande.

[Direita] Figura 2: *Coluna Pela Liberdade dos Escravos* (detalhe), 2018. Rio Grande, RS. Foto: Altemir Viana

Liberdade. Encontra-se na Praça Xavier Ferreira (na época chamada de Praça Dona Isabel), no centro da cidade de Rio Grande, voltada para o mar, para que fosse vista pelos recém-chegados, pois, a cidade, desde sua origem, teve grande relação com o porto marítimo.

O monumento consiste em uma base retangular, sobre a qual se ergue uma coluna frisada da ordem coríntia, e no capitel, encontram-se folhas de acanto em referência ao mesmo estilo. Acima do capitel, há a alegoria da liberdade, representada por uma mulher segurando, na mão esquerda, uma corrente rompida e, na mão direita, “um estandarte simbolizando a nacionalidade”¹. Nota-se que a figura da mulher está pisando em grilhões, uma peculiaridade incomum em outras representações. Não há qualquer símbolo que remeta à população negra: aqui, houve um apagamento. É possível que Ravagnelli tenha se inspirado na pintura *A liberdade guiando o povo*, de 1830, do pintor francês Eugène Delacroix (1798-1863), pois ambas têm o seio esquerdo à mostra, projetam o corpo para frente e olham em outra direção, além de terem um pé de apoio em cima de algum objeto, e o detrás, escondido em meio às vestes. Além disso, Delacroix era um artista francês, e a França era o grande expoente de modelos a serem seguidos. Semelhanças são encontradas, também, em algumas representações jornalísticas da imagem da *Revista Illustrada*, um periódico carioca.

Há, no capitel, quatro faces indígenas esculpidas, uma alegoria

1. TORRES, Luíz Henrique. **ESPAÇOS DE MEMÓRIA: A PRAÇA XAVIER FERREIRA**. Rio Grande. Pluscom Editora. 2016, p.32.

que se refere ao povo brasileiro. Até mesmo na alegoria que simboliza o povo brasileiro, não é feita qualquer menção à população negra, como se as pessoas esta não fizesse parte do povo brasileiro. De acordo com Alexander Gaiotto Miyoshi, a presença de desenhos com o indígena como alegoria do povo do Brasil é frequente em meados dos anos de 1860, sendo que, em grande parte dessas representações os indígenas estão seminus. Algumas das ilustrações são sérias, sem qualquer traço caricatural. Mas, frequentemente, as ilustrações são irônicas ou jocosas, embora não exatamente grosseiras, uma vez que, mesmo sendo uma crítica política, ainda se tratava da representação da nação e de seus estados, o que tornava recomendável preservar a imagem de nobreza do indígena, que se transferia, por associação, às instituições.

Tal discurso – ufanista, patriota, modernista e progressista – pregava a união das três raças: o branco (português), o negro e o índio. Isso não significou que a população indígena em si tivesse sido exaltada e bem tratada, o que interessava naquele momento era a imagem do índio, e não significou tampouco que tivesse havido, de fato, a inserção da população negra na sociedade. O discurso e as imagens disseminadas nem sempre condizem e refletem a “realidade”, e este é um desses casos, pois sabe-se que as/os índias/os foram (e ainda são) massacradas/os e dizimadas/os durante o período colonial, alcançando o lastimável número de milhões de índias/os mortas/os. Mesmo assim, elas/es foram o símbolo da identidade brasileira.

Ravagnelli teria, por certo, renome e fama nacional, pois há registros de sua passagem por estados variados e, no mínimo, duas cidades do Rio Grande do Sul (Rio Grande e Jaguarão). Além do mais, nas notícias de época, tratam-no com respeito e indicam seu trabalho. No jornal *O Bisturi*, do dia 27 de outubro de 1889, o monumento comemorativo em forma de coluna era chamado de *Torre Eiffel* pelo público local, sendo, portanto, motivo de orgulho para a população rio-grandense, além de chamar “a atenção pública na França”:

Este soberbo monumento de arte construído no centro do nosso jardim municipal para comemorar a aurea lei 13 de maio está mettendo inveja aos francezes e segundo nos consta breve chegará um syndicato com o

fim de pôr a vultada somma apropriar-se do soberbo momumento. Desejos da França é pôr em comunicação a nova torre com os canaes do Rhone ao Rheno de Bergonha enlaçando com o mediterrâneo e o Oceano e em comunicação comercial. S. Luiz Lyon, Strasburgo, Lille Pariz, Roueni, Havre Orleans Nantes, Toulouse Bordéos e outras praças da França. Venden-se em Pariz na exposição 30 mil estampas da gloriosa coluna comemorativa, por três milhares seiscentos e cincoenta milhões de fancos (3,650.000.000)².

Jornais riograndinos como o *Echo do Sul*, *O Artista*, a *Gazeta Mercantil* e o *Diário do Rio Grande* trouxeram notícias sobre a Coluna da Liberdade, sendo que o último registrou todo seu processo de construção, desde o dia 23 de agosto de 1889 – com a notícia de que o ministério da agricultura do Império não dispunha de nenhuma verba para a realização do monumento comemorativo – até a inauguração do monumento, em 15 de dezembro do mesmo ano.⁴

A República no Brasil foi proclamada em 15 de novembro de 1889, e a Coluna havia sido solicitada pela câmara municipal ainda durante o período monárquico. Tal mudança política gerou desconforto às autoridades, pois a *Coluna Pela Liberdade* não mais representava uma homenagem à monarquia. Por isso, em 12 de dezembro de 1889, foi noticiado, no jornal *O Diário do Rio Grande*, não sem grande decepção, que a câmara municipal estava decidida “à não dar caracter festivo á inauguração da Columna da Liberdade” e a deixar que “o hábil artista S. Ravagnelli a inaugure quando e como lhe parecer”. A redação custava a acreditar “na veracidade da notícia, e a razão é que a coluna foi feita por iniciativa e influência da camara que deu ao acto do assentamento da pedra fundamental caracter official”⁵.

A inauguração do monumento ocorreu em 15 de dezembro de 1889 (conforme notícia do mesmo dia), às 17 horas, juntamente com a “proclamação da Republica dos Estados Unidos do Brazil”, sendo “a cidade de Rio Grande a primeira no Brazil que levanta um monumento a este último e grandioso acontecimento”⁶; e contou com a participação de bandas musicais. Compareceu à inauguração “o Sr. Daniel Vanghan, procurador da camara municipal”, que presidiu a cerimônia. Já a Câmara Municipal, como era esperado,

2. **O Bisturi**. 27 de outubro de 1889. Rio Grande – RS. s/p.

4. Devido à falta de verba, a coluna fora erguida com doações da comunidade, principalmente de comerciantes (TORRES, Luiz Henrique. **ESPAÇOS DE MEMÓRIA: A PRAÇA XAVIER FERREIRA**. Rio Grande. Pluscom Editora. 2016, p. 32)

5. **O Diário do Rio Grande**. 12 de dezembro de 1889 Rio Grande – RS. s/p

6. **O Diário do Rio Grande**. 15 de dezembro de 1889 Rio Grande – RS. s/p

7. O Diário do Rio Grande.

17 de dezembro de 1889 Rio Grande – RS. s/p

8. O Diário do Rio Grande.

17 de dezembro de 1889 Rio Grande – RS. s/p

8. Disponível em <<http://www.riogrande.rs.gov.br/pagina/index.php/atrativos-turisticos/detalhes+9840,,coluna-comemorativa-da-libertacao-fro-brasi-dos-escravos.html>>
Acessado em 6 de novembro de 2018.

“absteve-se de comparecer alegando estar dissolvida por acto do governador do Estado”. O jornal considerou o ato um protesto “banal” e questionou “se os camaristas não haviam ainda feito entrega à comissão municipal, que circunstancia os impedia de comparecer a um acto de character official e por eles iniciado?”. Diz ainda que a câmara “acabou como viveu – impopularmente”⁷.

Da cerimônia, no fim das contas, participaram “uma banda de musica e imensa quantidade de povo. Duas grandes grandolas subiram ao ar na ocasião de descerrar-se a estátua e de terminar o acto. O local do monumento estava todo embandeirado”⁸, mas a cerimônia foi pouco pomposa e bem menor do que o esperado. Atualmente, a Coluna se encontra mal cuidada. Foi iniciado um processo de restauração, por parte da prefeitura, mas não houve continuação, o que piorou seu estado. As frases em homenagem as datas comemorativas, que se encontravam nas quatro faces da coluna, já não são visíveis: há uma camada de material semelhante a massa corrida, que fora posto em cima das faces da base, impossibilitando a leitura e, ainda, diversas camadas de tinta. Em um dos lados, as letras foram esculpidas novamente, mas, nos demais, há alguns sulcos ou uma palavra solta, bem distante da mensagem original.

No site oficial da prefeitura da cidade de Rio Grande,⁹ há a informação de que “A obra foi esculpida em mármore, na Itália”, porém, tal informação não foi encontrada em nenhuma das fontes pesquisadas. Nas notícias jornalísticas do século XIX consultadas, diz-se apenas que o “Sr Ravagnelli” estava a trabalhar na coluna, sem ser informado o material ou o local de produção. A tonalidade sugere que esta seja feita de cimento e não de mármore. Falta também algum material informativo, como uma placa, que poderia ser posta perto da coluna, pois não é raro que transeuntes não saibam do que se trata aquele monumento, supondo ser a imagem de uma santa, ou nem mesmo tenham conhecimento de sua existência. No século XIX, a coluna era uma das estruturas mais altas da cidade, porém, com as construções atuais, seus 18 metros de altura se escondem em meio às árvores e aos prédios da região.

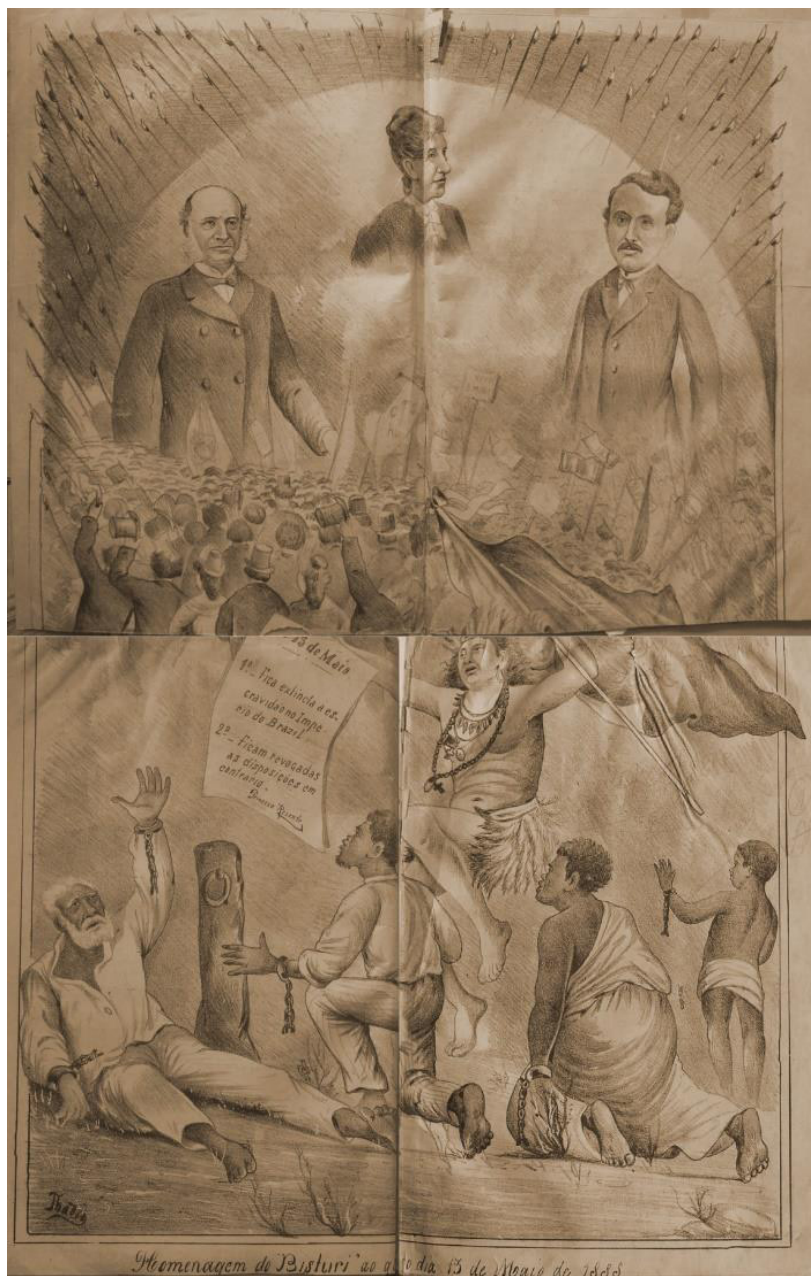


Figura 3: Jornal *O Bisturi*,
dia 20 de maio de 1888.

Homenagem ao 13 de Maio,
Thádeo Alves do Amorim.
Técnica não identificada.

Acervo da Biblioteca Municipal
Rio Grandense.

Jornal O Bisturi

A outra representação imagética discutida neste artigo é a imagem publicada, no dia 20 de maio de 1888, no periódico riograndino *O Bisturi*. Sabe-se que o jornal circulou entre os anos

10. SABDRI, Tammie Caruse
Faria. **PERCURSORES DO
DISCURSO VISUAL NA
IMPrensa CARICATA RIO-
GRANDINA**. Ephís. 2014. 556-
569. Pg.564.

11. ALVES, Francisco das
Neves. **REPUBLICANISMO,
ADESISMO, OPOSICIONISMO
(OU SEBASTIANISMO?) À
ÉPOCA DA FORMAÇÃO DA
REPÚBLICA: UM BREVE
ESTUDO DE CASO NA CIDADE
DO RIO GRANDE**. Rio Grande.
Biblos. 2008. 183-197. Pg 186.

de 1888 a 1893 e que contava com críticas, sátiras, denúncias e intrigas, como outros jornais da época. “Foi de propriedade de Thádeo Alves do Amorim, responsável pela redação, direção interna e artística”¹⁰ do jornal. O trabalho de Amorim era caracterizado por traços relativamente brutos e marcantes, tipicamente caricatos. De acordo com o pesquisador Francisco das Neves Alves, o jornal aderiu abertamente ao viés político partidário do Partido Liberal, “mais especificamente ao liberalismo gasparista, mantendo essa convicção ao longo de toda a sua existência como folha de circulação regular”¹¹.

Na imagem em análise aqui, publicada em 20 de maio de 1888, quatro homens negros são apresentados na parte inferior, dois deles com roupas que, curiosamente, remetem às vestimentas gregas. Devido a características como a barba, o tamanho das personagens e a postura corporal, eles aparentam ter idades variadas. Essa diferença na idade pode ter relação com as leis pró-abolição: Amorim talvez tenha retratado, no desenho, o processo abolicionista através das leis, até a última e a mais significativa, a Lei Áurea. Vemos um senhor (lei dos sexagenários), dois homens em idade adulta (proibição do tráfico de pessoas, Lei Feijó e Euzébio de Queiróz) e um menino (Lei do Ventre Livre). Essas quatro figuras levam correntes rompidas nos pulsos. É possível notar semelhanças com a pintura alegórica Estudo pela libertação dos escravos, de Pedro Américo (1843-1905), em que as figuras de homens negros são retratadas ajoelhadas; bem como com o trabalho de Miguel Navarro Cañieras (1888), intitulado *Lei Áurea*, de 1888, e a pintura feita por François Auguste Biard (1798-1882), que retrata a abolição das/os escravizadas/os em colônias francesas, além de diversas outras imagens veiculadas no século XIX. Negras/os ajoelhadas/os era um arquétipo imposto às figuras negras nas encenações referentes à Lei Áurea.

Voltando à ilustração em questão, mais ao centro da imagem há um índio, bastante ornado, que carrega uma bandeira e um cartaz com dizeres que fazem menção à Lei Áurea: “1º Foi extinta a escravidão no império do Brasil. 2º Ficam revogadas as disposições em contrário. Princesa Rezente”. A figura do índio encena, também aqui, a uma alegoria do povo brasileiro; ele está em pé, saltando, o único no desenho com tal postura, sugerindo o sentido de exaltação da noção de povo.

No canto inferior esquerdo, há a encenação de um homem

idoso, com roupas velhas, visivelmente abatido e exausto, que, assim como as demais figuras negras, está em posição de agradecimento – outro arquétipo. Na parte central do desenho, há a encenação de uma multidão festiva e, acima desta, as três figuras protagonistas – Rio Branco, Princesa Isabel e João Alfredo Corrêa de Oliveira. O trabalho de luz e sombra, a proporção das figuras e sua disposição em tríade no espaço pictórico propõem uma espécie de santificação intrinsecamente relacionada à ideia de “Santa Princesa Isabel Redentora”. É possível notar, em outras encenações jornalísticas, algumas semelhanças como o “endeusamento” e a admiração, por parte dos escritores dos jornais, a políticos participantes da aprovação das Leis, como acontece em homenagem feita pela Revista Ilustrada por exemplo¹².

Além do tratamento “divinal” dado aos políticos da ocasião, a figura feminina também foi outro elemento recorrente como símbolo da pátria, da liberdade ou da nação. Em sua dissertação, Elaine Pinheiro da Silva¹³ chama atenção para o fato de que não era necessário atribuir características específicas e invariáveis a cada uma dessas alegorias, uma vez que elas não influenciariam na compreensão do fato histórico, visto que não se tratava de personagens, e sim ideais. O artigo de Neves¹⁴ aponta que o jornal O Bisturi se decepcionou com a forma de república instaurada após a monarquia, principalmente devido ao autoritarismo por parte dos governantes¹⁵. Havia a esperança e a crença, por parte do jornal e, especialmente por parte de Thádeo Alves do Amorim, de que um governo republicano seria benéfico para toda a população brasileira.

A insatisfação com a República fez com que Thádeo a retratasse de forma completamente diferente ao longo das edições, inclusive, associando, de forma jocosa, tipicamente caricata, a figura de uma mulher negra à imagem da República decadente em um de seus desenhos. Nota-se que isso não ocorreu nas representações da República durante a fase de idealizações. Neves afirma que “apresentar a república como uma negra traduz um caráter intencionalmente racista de parte do semanário”, o qual leva à consideração de que “a imagem do homem negro alude sempre à parte inferior humana”¹⁶. Era, mais uma vez, a inferiorização da imagem de pessoas negras.

12. Revista Ilustrada nº498, Anno 13, de maio de 1888 (sem dia) Rio Grande – RS. s/p

13. SILVA, Eliane Pinheiro da.

A CONSTRUÇÃO DO VISÍVEL:

alegoria da pintura brasileira na segunda metade do século XIX. São Paulo. USP. tese de mestrado. 2017.

14. ALVES, Francisco das neves. **Alegórica república – a nova forma de governo sob o prisma da caricatura: um estudo de caso.** Rio Grande. Comunicação&política, n.s., v.IX, n.3, p.227-029.

15. ALVES, Francisco das Neves. **REPUBLICANISMO, ADESISMO, OPOSICIONISMO (OU SEBASTIANISMO?) À ÉPOCA DA FORMAÇÃO DA REPÚBLICA: UM BREVE ESTUDO DE CASO NA CIDADE DO RIO GRANDE.** Rio Grande. Biblos. 2008. 183-197. p. 186.

16. ALVES, Francisco das neves. **Alegórica república – a nova forma de governo sob o prisma da caricatura: um estudo de caso.** Rio Grande. Comunicação&política, n.s., v.IX, n.3, p. 241.

Considerações finais

Os dois trabalhos aqui discutidos mostram que, à população negra, para a qual importava a abolição de fato, foram impostos (principalmente por parte do governo, por alguns artistas e por donos de veículos de comunicação) arquétipos que inferiorizaram, diminuíram ou até mesmo anularam sua participação no processo de pressão e resistência que culminou, tardiamente, na Lei Áurea. Até mesmo nas notícias de jornais republicanos que se consideravam abolicionistas havia uma preocupação primária com a imagem do Brasil no exterior, com os valores e com os ideais republicanos – que pregavam o patriotismo – e com a vontade de acabar com o governo imperial; todavia, a preocupação com a população negra e, principalmente, com a população negra escravizada, era praticamente nula. A imagem publicada no periódico *O Bisturi* e a realização da *Coluna Pela Liberdade* sintetizam um tipo de pensamento, em relação à abolição, que a retratava como tendo sido protagonizada, teoricamente, por políticos da época e pelo governo Imperial, na figura da princesa Isabel, mas que omitia o fundamental e verdadeiro interesse que, à época, o país tinha pelas questões econômica e política associadas ao fim do regime escravocrata.

As fugas em massa, a formação de quilombos, as atividades dos clubes abolicionistas e o trabalho de personalidades engajadas com o fim da abolição como, por exemplo, Luiz Gama (1830-1882), foram atividades que pressionaram para a devolução da liberdade. Todo esse trabalho, porém, foi propositalmente apagado, para que as glórias e as honras do feito histórico recaíssem sobre aqueles que, até o dia 12 de maio de 1888, utilizavam-se de mão de obra escravizada. De fato, isso ainda acontece com a imagem da Princesa Regente Isabel, mencionada, em muitas escolas, como a responsável por acabar com a escravidão, devido à sua suposta generosidade.

Imagens como as aqui mostradas e mencionadas refletem, nas escolhas de seus produtores, a influência dos valores e do modo de vida europeus na sociedade brasileira da época. Diante disso, Kleber Antonio de Oliveira Amâncio (2013), ao se referir a Angelo Agostini, compreende que “seus silêncios são escolhas que informam sobre seu entendimento das estruturas sociais e o posicionamento político diante dessa questão”¹⁷ ou seja, moldam a forma de encenar o

17. AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. A representação visual do negro na primeira república. **Simpósio Nacional de História – ANPUH – Conhecimento Histórico e diálogo social**. Rio Grande do Norte, 2013. P3

acontecimento. O mesmo poder-se-ia pensar a respeito de Thádeo Amorim e de Ravagnelli.

Tentou-se, com esta pesquisa, trazer à discussão certos métodos utilizados para apagar a participação da população negra no evento histórico do fim da escravidão e caracterizá-la como mera espetadora passiva da situação. Propõem-se, com isso, que reflexões, indagações e conexões sejam feitas com a atualidade, já que a população afro-brasileira ainda se vê sujeita a processos de apagamento, embranquecimento e marginalização decorrentes do período colonial e da falta de políticas inclusivas capazes de reparar os séculos de escravização – o que, passados 131 anos, ainda não aconteceu. Abordar o tema da Lei Áurea é, inevitavelmente, olhar para o presente.

Bibliografia

ALVES, Francisco das Neves. **Republicanism, Adesismo, Oposicionismo (Ou Sebastianismo?) À Época da Formação da República**: Um Breve Estudo de Caso na Cidade do Rio Grande. Biblos, Rio Grande, 2008.

_____. **Alegórica república – a nova forma de governo sob o prisma da caricatura: um estudo de caso**. Rio Grande. Comunicação & política, n.s., v.IX, n.3.

AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. **A representação visual do negro na primeira república**. Simpósio Nacional de História – ANPUH – Conhecimento Histórico e diálogo social. Rio Grande do Norte, 2013.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo, Editora UNESP, 2001.

SANDRI, Tammie Caruse Faria. **Precursores Do Discurso Visual na Imprensa Caricata Rio-Grandina**. I Encontro de Pesquisas Históricas. EPHIS, 2014.

SILVA, Elaine Pinheiro da. **A Construção do Visível**: Alegoria na pintura brasileira na segunda metade do século XIX. Tese de Mestrado. ECA USP, 2017.

TORRES Henrique, Luíz. **Espaços da memória**: A praça Xavier Ferreira. Rio Grande. Pluscom Editora, 2016.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. **Moema é morta**. Tese de doutorado. UNICAMP, 2010.

Letícia Conceição de Souza é formada em artes visuais, com ênfase em História Teoria e Crítica da Arte na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Atualmente, cursa mestrado em História da Arte (UNIFESP). Atua como pesquisadora em História da Arte em assuntos que perpassam a Lei Áurea.

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.

Outras informações acesse: <http://www.revistas.usp.br/ars/> ou escreva para: ars@usp.br

Lista de teses e dissertações

de 01/07/2019 até 22/11/2019

Colegiado: 27 - ECA - Escola de Comunicações e Artes

Programa: 27007 - Artes Visuais

Total de teses de doutorado: 1

Total de teses de doutorado direto: 0

Total de dissertações de mestrado: 13

Doutorado

01. "Livro sobre livros - Biblioteca "

A: Lucia Mindlin Loeb

O: Luiz Claudio Mubarac

D: 08/11/2019

Mestrado

01. "Visualidade e sexualidade em Las Meninas, de Picasso, e na obra madura do artista (1957-1972)"

A: Janaína Nagata Otoch

O: Sonia Salzstein Goldberg

D: 08/11/2019

02. "A casa movente"

A: Meiko Natacha Fukimoto Velez

O: Luiz Claudio Mubarac

D: 01/11/2019

03. "Desenhos para um universo de bolso"

A: Flavia Romina Ocaranza

O: Marco Francesco Buti

D: 25/10/2019

04. "A tonteira e o tropismo"

A: Lucas Vieira Eskinazi

O: Joao Luiz Musa

D: 17/10/2019

05. "A forma má: a contingência da matéria na litografia"

A: Adriana Moreno

O: Luiz Claudio Mubarac

D: 11/10/2019

06. "Performance e suas sobras - da ideia ao registro"

A: Marina Ciambra Rahe

O: Mario Celso Ramiro de Andrade

D: 11/10/2019

07. "EXTENTIO: Desenhos de Máquina, Desígnios Humanos "

A: Sergio José Venancio Junior

O: Silvia Regina Ferreira de Laurentiz

D: 11/10/2019

08. "Mediação acessível: por uma experiência estética na deficiência"

A: Lígia Helena Ferreira Zamaro

O: Maria Christina de Souza Lima Rizzi

D: 03/10/2019

09. "Antonio Dias: 1960/1970"

A: Lara Cristina Casares Rivetti

O: Sonia Salzstein Goldberg

D: 27/09/2019

10. "A gravura em fluxo"

A: Julia Goeldi

O: Marco Francesco Buti

D: 23/09/2019

11. "Experiências de vida, formação e atuação de pedagogas: Arte/Vida em dois atos"

A: Gabriela Mafud Feracin

O: Sumaya Mattar

D: 13/09/2019

12. "de terra, pedra e palavra / ocupação-monumento"

A: Erica Regina Ferrari

O: Martin Grossmann

D: 23/08/2019

13. "A dimensão plástica dos poemas visuais de Augusto de Campos"

A: Daniel Rangel Costa

O: Geraldo de Souza Dias Filho

D: 11/07/2019

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.

© 2019 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: **Lucas Eskinazi**

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação da ECA/USP

Ars / publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Vol. 16, n. 33 [2º Semestre 2018], 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
