

ARS | ANO 18 | N 40 | 2020



N.40

UNIVERSIDADE

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 Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior

Vice-Presidente Prof. Dr. Eduardo Vicente

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA ECA

Coordenadora Profa. Dra. Dora Longo Bahia

Vice-Coordenador Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade

Secretaria Daniela Abbade

DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

Chefe Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

Vice-Chefe Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarac

Secretaria

Regina Landanji

Solange dos Santos

Stela M. Martins Garcia

Editores

Dária Jaremtchuk

[Escola de Artes Ciências e Humanidades/USP]

Dora Longo Bahia

[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Liliane Benetti

[Escola de Belas Artes/UFRJ]

Luiz Claudio Mubarac

[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Sônia Salzstein

[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Projeto gráfico

Nina Lins

Logotipo

Donato Ferrari

Diagramação

Nina Lins

Comunicação institucional

Leonardo Nones

Capa

Ana Linnemann

Revisão e produção editorial

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]

Gilbertto Prado

[USP]

Hans Ulrich Gumbrecht

[Stanford Univ.]

Irene Small

[Princeton Univ.]

Ismail Xavier

[USP]

Leticia Squeff

[Unifesp]

Lisa Florman

[The Ohio State Univ.]

Lorenzo Mammi

[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 2020<http://www2.eca.usp.br/cap/>

ISSN: 1678-5320

ISSN eletrônico: 2178-0447

Contato:

ars@usp.br

Com esta edição, *Ars* completa um ciclo anual de três volumes produzidos sob a pandemia de coronavírus, o primeiro deles tendo sido publicado em abril de 2020. Embora o surgimento de imunizantes em ritmo recorde sinalize a possibilidade de controle do curso devastador da doença, de abril para cá, como sabemos todos, as coisas só pioraram, com o crescimento exponencial do número de mortes e o agravamento das desigualdades entre ricos e pobres ao redor no mundo. Em meio ao cenário aterrador, e em condições extremamente adversas de trabalho, mais que nunca coube à publicação, por todos os meios, seguir aglutinando pessoas, oferecendo um espaço de encontro e circulação de ideias.

A despeito do impacto da situação, textos continuaram chegando à revista ao longo do ano, e por toda a parte notam-se sinais de inconformismo e disposição crítica, mormente nas universidades públicas brasileiras. No modesto *front* de intervenção de uma revista universitária de artes também foi possível sentir a pressão de energias de resistência e a vontade de confrontar os mais graves problemas do presente. Como ocorre desde 2018, a publicação tem buscado apresentar o campo de reflexão das artes plásticas em diálogo vivo com o cenário das artes em geral, reconhecendo naquele, ademais, relações constitutivas e vitais – não raro tensas – com o cenário mais amplo da cultura. Mesmo considerando a primazia que damos às artes visuais, no interior do próprio campo o foco é ampliado, indo da história da arte à crítica, à teoria e à estética, e trazendo, por certo, abordagens que ultrapassam em muito ou tensionam essas áreas tradicionais.

Os ensaios coligidos neste número contemplam uma constelação diversificada de interesses – da proposta de revisão de temas consagrados do modernismo, como a pintura de Manet, Anita Malfatti e Joan Ponç, à interlocução inquieta com uma geração de autores não europeus que desde os anos 1980 buscam dissecar premissas do legado colonial.

A edição de nº 40 inicia com *O Homem-Espiga*, em que Luiz Armando Bagolin chama a atenção para outras fontes – junto ao movimento expressionista, referência usual na abordagem de Anita Malfatti – a repercutirem no trabalho da artista, nos anos de aprendizado nos Estados Unidos e na Europa, em meados da década de 1910. Numa despreziosa e nem por isso menos atenta incursão pela história do modernismo, firmada na experiência de uma carreira longa de especialista independente, isto é, sem vínculos com o meio acadêmico, a jornalista Moyra Anne Ashford propõe uma interpretação heterodoxa de *Le déjeuner sur l'herbe*, uma das obras inaugurais do modernismo, no ensaio *Manet's 'coup de tête': The Secrets Hidden in Plain*

Sight. Outra iniciativa que revisita o modernismo é *Una vida entre la imagen y la letra: Joan Ponç en Brasil*, texto em que Margareth dos Santos rastreia a experiência brasileira (entre 1953 e 1962) do artista catalão ligado ao círculo de Joan Mirò e fortemente marcado pelo legado da vanguarda surrealista, reencontrando-o como tutor de jovens artistas no pequeno ateliê-escola que havia criado no bairro paulistano da Bela Vista.

Num empenho de reexame do papel renovador da crítica de arte brasileira do século XX – igualmente uma iniciativa de reexame do modernismo –, o texto *Museu da Solidariedade: a contribuição de Mário Pedrosa no exílio chileno*, de Luiza Mader Paladino, revê a confluência fascinante, na biografia do intelectual, da militância política democrática e do compromisso sempre reafirmado com a dimensão experimental da arte, lembrando que seu horizonte político de atuação já sinalizava a necessidade de confrontar a exclusão cultural de artistas e nações “não alinhados do Terceiro Mundo”.

Outra reflexão a indicar o interesse renovado em revisitar temas do modernismo é *Design e tipografia como elementos da expressividade da poesia de Augusto de Campos*, rica recapitulação da contribuição plástica e gráfica do poeta e ensaísta em que Tiago Santos, focalizando as invenções gráficas da poesia de Augusto de Campos, salienta o passo decisivo assinalado na obra na virada dos anos 1960, quando o poeta se afasta do tom programático precedente para investir-se do ânimo de crítica política e social do período. Santos sublinha a permanência do frescor inventivo da obra, que incorporando sempre as novas tecnologias disponíveis, inclusive as digitais, manteve a premissa concreta da franqueza construtiva da intervenção na dimensão material da linguagem.

Dentre os autores que interrogam a arte na condição contemporânea, o volume traz texto de Fernanda Albuquerque de Almeida em que, assinalando o interesse do artista pelas filosofias orientais, em especial, as figuras do nada e do silêncio, a autora sugere conexões sutis entre a aura existencial que marca os acontecimentos do corpo em Viola e aspectos da filosofia de Heidegger, Deleuze, e Kenji Nishitani. Igualmente tratando da produção contemporânea, *Ars* oferece o texto *As manifestações artísticas com o vídeo no contexto do Festival Videobrasil (1983-2001)*, de Thamara Venâncio de Almeida, que recapitula a importante contribuição de um evento pioneiro que se consolidou institucionalmente, sobretudo a partir dos anos 1990, quando Solange Farkas, sua idealizadora e curadora, estabeleceu parceria com o SESC-SP, na divulgação e renovação da imagem eletrônica no meio artístico brasileiro.

Quatro outros textos reunidos nesta edição voltam-se a problemas contemporâneos, mas agora a partir de um foco cultural abrangente. O primeiro, *Recepção como elo da obra de arte com o mundo e com a história*, de Diogo de Morais Silva, o autor focaliza particularmente a centralidade que o público de exposições adquire no cenário contemporâneo, influenciando nos rumos tomados pela arte, não obstante seu anonimato e natureza instável. Na sequência, o texto *Técnica, arte e dispersão*, de Marta Castello Branco, discute como a dispersão – que a autora toma tanto em sua dimensão tópica, como fenômeno psíquico, quanto geográfico, de natureza social e antropológica – tornou-se um movimento marcante na vida contemporânea e que, no terreno da arte, pode apontar vias criativas e regeneradoras, que valorizam práticas solidárias e restituem à sociedade contemporânea um esgarçado sentido de coletividade.

Paradigma periódico na arte: a comunidade da escritura, de Paula Alzugaray, recapitula práticas artísticas e culturais contemporâneas de natureza coletiva, que compartilham entre si um horizonte de intervenção social e política. Associando referências diversas, Alzugaray argumenta a favor de um “paradigma periódico”, projeto comum de articulação de ideias que terá sido capaz de construir um senso de comunidade entre os diversos agentes envolvidos. No último texto dessa série, *Apropriação e apagamento como processos artísticos: uma análise comparativa de Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer, Luciana Lischewski Mattar e Renata Takatu analisam a obra literária do escritor norte-americano, criada exclusivamente mediante o apagamento de trechos e palavras do livro *Street of Crocodiles* (em português, *Lojas de canela e outras narrativas*), do polonês Bruno Schulz. As autoras estabelecem pontes entre aquele recurso na tradição literária e nas artes visuais (sobretudo na obra *Erased de Kooning Drawing*, de Robert Rauschenberg) e refletem sobre as conexões que esse recurso sugere com o espaço de experimentação do livro de artista.

O direito de olhar a partir de Foucault, Spivak e Mbembe, de Marcos Namba Beccari, enfeixa o conjunto de textos inéditos apresentados nesta edição de *Ars*; o autor propõe um diálogo estimulante com Gayatri Spivak e Achille Mbembe, representantes da geração de intelectuais não europeus que desde os anos 1980 vêm propondo uma revisão radical de premissas centrais da tradição iluminista, da qual ademais as ciências sociais no Ocidente ainda guardam premissas centrais. Beccari recorre a Foucault para debater com Spivak e Mbembe, levando em conta, decerto, tratar-se de autor caro a ambos. Resgata, enfim, a atualidade do trabalho do filósofo francês para desconstruir premissas centrais do humanismo clássico – não

por acaso, sublinhando a atenção implacável que Foucault dedica às ideias de visibilidade e invisibilidade – e sugere que muito das reservas que aqueles intelectuais manifestam à crítica foucaultiana do legado do iluminismo na verdade pressupõem-na, mais do que a descartam. Na histórica seção de traduções, em que desde sua criação a revista busca oferecer textos de difícil acesso ao leitor brasileiro, Alexandre Wahrhaftig e Eduardo Chatagnier nos convidam à leitura de *O cinema do agora - sinais de vida: uma carta de Apichatpong Weerasethakul*.

Cabe por último dizer que esta edição de *Ars* traz, também, algumas novidades. Com o apoio decisivo da jovem artista Nina Lins, propomos aos leitores um novo projeto e desenho gráfico para a revista, cujo formato exclusivamente digital adotado desde 2018 há muito solicitava sua completa reconfiguração. O processo de mudança se dará aos poucos, conforme um leque de possibilidades a serem pacientemente propostas por Nina e testadas pelo público. Outras mudanças promissoras marcaram a revista neste ano, não obstante as tantas dificuldades que também se apresentaram: além de Nina, a equipe da revista passou a contar com Leonardo Nones, doutorando do PPGAV que doravante assume a comunicação institucional da *Ars*. Os dois novos colaboradores se associam, dessa maneira, ao trabalho fundador da assistente editorial Lara Rivetti, também doutoranda do Programa, graças a quem a publicação firmou, desde 2018, novos processos de gestão institucional e administrativa. Esta edição assinala, além disso, a ampliação de nosso corpo editorial, ao qual doravante se associam os artistas Claudio Mubarac e Dora Longo Bahia, professores do Departamento de Artes Plásticas e do PPGAV da ECA-USP.

O ensaio visual que a artista Ana Linnemann produziu especialmente para esta edição da *Ars* comenta, com sutileza, humor e resiliência, a tensão extrema que marca a atualidade brasileira, imersa em grave crise política, social e sanitária. Finalizamos este editorial agradecendo a colaboração da artista. Agradecemos, igualmente, aos jovens autores que se inscreveram no Edital *Diálogos com a graduação* – os textos contemplados em 2020 começarão a ser publicados na edição de abril de 2021. Lembramos que o projeto foi iniciado em 2019, voltando-se a estudantes de graduação interessados em seguir a carreira teórica e oferecendo as páginas da revista a textos resultantes de projetos de pesquisa acadêmica. Por fim, convidamos os leitores a divulgarem entre seus pares e alunos de pós-graduação a chamada pública, disponível ao final deste número, para os textos que integrarão a edição especial da *Ars* de agosto de 2021, que sob o título *Histórias da arte sem lugar* propõe discutir os impasses e perspectivas da disciplina na atualidade.

SUMÁRIO

9

**INVERTIDA
CORTADA
DOBRADA**

ANA LINNEMANN

21

O HOMEM-ESPIGA

LUIZ ARMANDO BAGOLIN

65

**MUSEU DA
SOLIDARIEDADE:
A CONTRIBUIÇÃO DE
MÁRIO PEDROSA
NO EXÍLIO CHILENO**

LUIZA MADER PALADINO

126

**MANET'S 'COUP DE
TÊTE': THE SECRETS
HIDDEN IN PLAIN
SIGHT**

MOYRA ANNE ASHFORD

170

**UNA VIDA ENTRE LA
IMAGEN Y LA LETRA:
JOAN PONÇ EN BRASIL**

MARGARETH DOS SANTOS

196

**RECEPÇÃO COMO ELO
DA OBRA DE ARTE COM
O MUNDO E COM A
HISTÓRIA**

DIOGO DE MORAES SILVA

237

**IMAGENS DE TEMPO EM
BILL VIOLA: INTERPELAÇÕES
EXISTENCIAIS DIANTE
DO NADA**

FERNANDA ALBUQUERQUE DE ALMEIDA

289

**AS MANIFESTAÇÕES
ARTÍSTICAS COM O
VÍDEO NO CONTEXTO DO
FESTIVAL VIDEOBRASIL
(1983-2001)**

THAMARA VENÂNCIO DE ALMEIDA

344

**O DIREITO DE OLHAR A
PARTIR DE FOUCAULT,
SPIVAK E MBEMBE**

MARCOS NAMBA BECCARI

SUMÁRIO

389

**TÉCNICA, ARTE E
DISPERSÃO**

MARTA CASTELLO BRANCO

446

**APROPRIAÇÃO
E APAGAMENTO
COMO PROCESSOS
ARTÍSTICOS:
UMA ANÁLISE
COMPARATIVA DE
TREE OF CODES, DE
JONATHAN SAFRAN
FOER**

LUCIANA LISCHEWSKI MATTAR
RENATA TAKATU

477

**O PARADIGMA
PERIÓDICO NA ARTE:
A COMUNIDADE DA
ESCRITURA**

PAULA ALZUGARAY

508

**DESIGN E TIPOGRAFIA
COMO ELEMENTOS DA
EXPRESSIVIDADE DA
POESIA DE AUGUSTO
DE CAMPOS**

TIAGO SANTOS

585

**O CINEMA DO AGORA -
SINAIS DE VIDA: UMA
CARTA DE APICHATPONG
WEERASETHAKUL**

ALEXANDRE WAHRHAFTIG
EDUARDO CHATAGNIER

ANA LINNEMANN

**: INVERTIDA
CORTADA
DOBRADA**







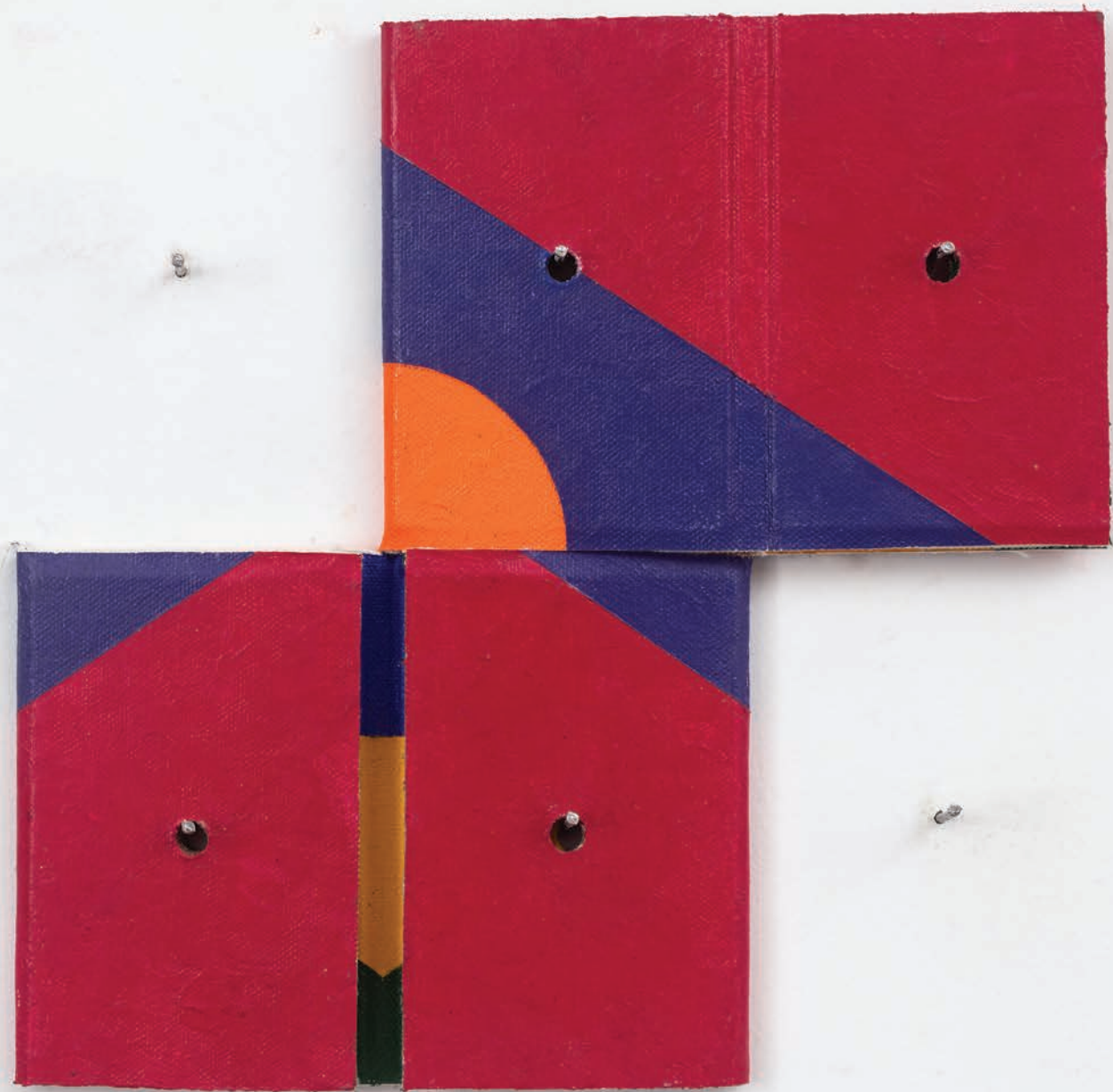












■

■



O HOMEM-ESPIGA

LUIZ ARMANDO BAGOLIN

THE SPIKE-MAN

EL HOMBRE ESPIGA

Artigo Inédito
Luiz Armando Bagolin*

<https://orcid.org/0000-0001-6513-2846>

* Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.177124

RESUMO

A produção de Anita Malfatti, feita em seu período norte-americano, escandalizou o meio cultural brasileiro em 1917, embora estivesse em total consonância com a experimentação das vanguardas de início do século, já sedimentadas e passíveis de serem ensinadas na Independent School of Art, sob direção de Homer Boss.

PALAVRAS-CHAVE modernismo; futurismo; desenho; cor local

ABSTRACT

Anita Malfatti's production made during her stay in United States scandalized the Brazilian cultural milieu in 1917, although it was in complete harmony with the experimentation proposed by the avant-garde of the beginning of the century – already sedimented and suitable for being taught at the Independent School of Art, under the direction of Homer Boss.

KEYWORDS Modernism; Futurism; Drawing; Local Color

RESUMEN

La producción de Anita Malfatti de su período estadounidense escandalizó el medio cultural brasileño en 1917, aunque estuviera en total consonancia con la experimentación de las vanguardias del inicio del siglo, ya sedimentado y enseñado en la Independent School of Art, bajo la dirección de Homer Boss.

PALABRAS CLAVE modernismo; futurismo; diseño; color local

O *homem amarelo* arrancou gargalhadas de Mário de Andrade assim que o viu pela primeira vez. Anita relembra:

Dias depois, ele voltou numa chuvarada, respingando água de todos os lados – só o ataque de riso havia acabado. Deu-me um cartãozinho: ‘sou o poeta Mário Sobral, vim despedir-me. Vou sair de São Paulo’. Então, muito sério e cerimoniosamente ofereceu-me um soneto parnasiano sobre a tela *O homem amarelo* e acrescentou: ‘Estou impressionado com este quadro, que já é meu, mas um dia virei busca-lo’. (GREGGIO, 2013, p. 52)

Representa um imigrante pobre que posou para Anita Malfatti no período em que ela estudava nos Estados Unidos. Ela se recorda do seguinte: “Era um que entrou para posar. Tinha uma expressão tão desesperada!”. O olhar de desalento em direção a parte alguma, as roupas baratas, desarranjadas, roídas pelo uso, nada disso causou grandes comoções. O tema, atualíssimo, com o mundo ainda hoje assolado por guerras, fome e pandemia (a deles era a gripe espanhola), não produziu tanto estranhamento em seus contemporâneos quanto a maneira inusitada e ousada pela

qual a forma e a cor foram tratadas na pintura. Produzida entre 1915 e 1916, no momento em que Anita esteve sob a orientação de Homer Boss (1882-1956), essa pintura pertence ao conjunto considerado mais significativo e radical da produção da artista, no qual estão incluídos *O japonês*, *A estudante russa* e *A mulher dos cabelos verdes*, entre outras. A maior parte dessas obras foram apresentadas em sua segunda exposição individual, montada em São Paulo no final de 1917, cuja recepção foi desaprovada pela crítica jornalística à época. O marco histórico dessa oposição foi o artigo “A propósito da exposição Malfatti” (LOBATO, 1955), escrito por Monteiro Lobato para o jornal *O Estado de São Paulo* em 20 de dezembro daquele ano. Nele, Lobato reconhece e elogia o grande talento e a inventividade de Anita, mas os acha desperdiçados numa jovem artista que dá sinais de inclinação à arte moderna, para ele, uma arte caricatural que visa “atordoar a ingenuidade do espectador”. De modo geral, usa-a para atacar a arte de “Picasso & cia”, que julga fruto de uma visão anormal. Para Lobato, essa visão distorcida não era acarretada pela paranoia das gentes internadas em manicômios, o que seria compreensível e aceitável, mas tão somente fruto da mistificação por intelectuais falsos que queriam apenas chocar a burguesia. Segundo o crítico:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que veem normalmente as coisas e em consequência fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados, para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. [...] a outra espécie é formada dos que veem anormalmente a natureza e a interpretam à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro [...]. (LOBATO, 1955, p. 59)

O crítico não analisou, em seu artigo, especificamente as obras expostas, com exceção de um desenho a carvão do “cubista Bolynton” – Abraham S. Baylinson (1882-1950) –, trazido por Anita de Nova York¹, que Lobato chama de “gatafunhos com um pedaço de carvão em movimento” e o equipara aos efeitos de uma experiência anedótica feita em Paris, quando amarraram uma brocha à cauda de um burro (Ibidem, p. 63). Oswald de Andrade respondeu à crítica de Lobato em janeiro de 1918, no último dia da exposição de Anita, com uma nota “tímida” no *Jornal do Comércio*. Nela, Oswald elogia a sua “originalidade e visão diferente”, enaltecendo a recusa pela reprodução fotográfica da realidade, propondo que “a sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia” (ANDRADE, 1918, não paginado).



O homem-espiga
Luiz Armando Bagolin



FIGURA 1.

Anita Catarina Malfatti,
O homem amarelo, 1915/16.
Óleo sobre tela, 61 x 51 cm.
Coleção de Artes Visuais -
Instituto de Estudos Brasileiros
da Universidade de São Paulo
(IEB-USP), Brasil.

FIGURA 2.

Anita Catarina Malfatti,
O homem amarelo, 1915/16.
Óleo sobre tela, 61 x 51 cm.
Coleção de Artes Visuais -
Instituto de Estudos Brasileiros
da Universidade de São Paulo
(IEB-USP), Brasil.

Anita, assim como outros integrantes do modernismo brasileiro, viram-se numa situação em que tiveram que digerir rapidamente a primeira fase das vanguardas e ainda enfrentar um meio cultural local muito conservador, avesso a mudanças que questionassem de maneira muito radical os padrões de visualidade aceitos à época. No máximo, além do academicismo e do naturalismo, fora admitido em São Paulo naqueles anos o impressionismo². Anita debutou como artista pelo pós-impressionismo. A sua primeira estadia na Europa se deu entre 1910 e 1914, quando esteve sob orientação de Fritz Burger, Ernest Bischoff-Culm e Lovis Corinth. Nesses anos, entrou em contato com as produções de diversas secessões artísticas alemãs, em sua grande maioria, pós-impressionistas. Lovis Corinth (1858-1925), em particular, exerceu uma forte impressão na jovem Anita nesses anos³, além, é claro, de sua relação com a pintura de Ernest Bichoff-Culm, um pintor do círculo de Corinth e seu principal professor durante o período de permanência na Alemanha. Note-se, por exemplo, o quadro *Garota holandesa*, de Bischoff-Culm, no qual há uma estrutura de pinceladas miúdas, espargidas, que divide a figura e a cena, eliminando sombras e linhas de contorno e enaltecendo o campo cromático. Entretanto, essa e outras produções foram compreendidas, à época, pelo termo

“expressionismo”, que passou a ser genericamente empregado, por um lado, como sinônimo de arte moderna (ou moderna alemã); por outro, como concernente a um tipo de movimento estético focado na angústia existencial e nas consequências da crise, em vários níveis sociais, gerada pela Primeira Grande Guerra⁴. Em sua conferência proferida em dezembro de 1917, Kasimir Edschmid (in MICHELI, 1991, pp. 75-77) propõe o expressionismo como um movimento que nasceu a partir de uma crise profunda da sociedade burguesa, tendo ultrapassado o naturalismo, que teve a sua hora e lugar. Para o crítico:

Depois do romantismo houve uma estagnação, o espírito burguês começou a sua parábola que agora está se concluindo. A onda do naturalismo, abatendo-se sobre os epígonos exaustos, desnudou a realidade sem enfeites, nem máscaras, nem folhas de parreira. Porém não chegou a colher a sua essência, não entendeu a mensagem guardada nos objetos sensíveis; trabalhou com base em notícias externas, ou seja, em aparências, mas com que força! Houve uma luta e um esforço autênticos, ainda que todos voltados para o objeto, irrelevante para os fins da verdadeira obra de arte. A ação do naturalismo não deve ser julgada em si, mas pelo despertar que provocou, pois devolveu vida às coisas: habitações, doenças, homens, miséria, fábricas. Mesmo sem reuni-las com o eterno, sem impregná-las com a Ideia, mencionou-as, indicou-as. (Ibidem, p. 74)

Edschmid afirmava que apenas o investimento no visível a partir do sensível dos sentidos, feito pelo impressionismo, igualmente não foi suficiente para plasmar uma nova arte que traduzisse aquele momento de questionamento do espírito. Para o autor:

O recém-chegado impressionismo tece a síntese por sua aspiração e dentro de certos limites a realizou: mas, reunindo-se, as correntes da vanguarda da época só faltaram faíscas instantâneas. Foi a arte do golpe de vista. Não faltaram os sujeitos, nem faltou a habilidade. Com ligeira inquietação colheram-se e se descompuseram os objetos, através de uma técnica avançada foi possível colocar-se em contato com as coisas; todavia, muitas vezes apenas se conseguiram efeitos descritivos: a essência dos objetos, seu significado último, não eram alcançados porque o lampejo da criação os havia iluminado apenas um instante. (EDSCHMID in MICHELI, 1991, p. 75)

Em 23 de maio de 1914, após o seu retorno ao Brasil, Anita abriu uma exposição individual em São Paulo com o propósito de mostrar a sua produção da fase alemã e com o intuito adicional de conquistar uma bolsa do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Entretanto, o senador Freitas Vale, a quem cabia a indicação dessa bolsa, visitou a exposição e reprovou as obras expostas⁵. Uma das razões era justamente a oposição ao expressionismo, que,

por ora, havia ganho a simpatia da jovem artista brasileira: algo tratado assim como um roubo da juventude ou uma simples ousadia de iniciante⁶.



Depois da primeira grande guerra, entre 1915 e o final de 1916, Anita viajou aos Estados Unidos, a fim de completar os seus estudos em pintura. Lá, foi confrontada com as discussões e produções artísticas que giravam em torno da Independent School of Art⁷, em Nova York, após uma breve passagem pela Art Students League. A Independent reunia então algumas posições nomeadas modernas, porquanto divergentes da arte acadêmica ou praticadas nas escolas convencionais de arte. O professor de Anita, Homer Boss, havia sido aluno do celebrado pintor Robert Henri (1865-1929), assumindo a direção de sua escola, em 1910⁸. Henri, por sua vez, tinha sido discípulo de Bouguereau na França e possuía profundos conhecimentos das técnicas acadêmicas, assim como do impressionismo e do pós-impressionismo. Também

foi um dos fundadores da Ashcan School, de Nova York, mas manteve sempre um espírito de moderada abertura em relação às vanguardas europeias, tais como o cubismo, o fauvismo e o futurismo. Na verdade, o que o atraiu mais em sua experiência europeia foi o realismo de Gustave Courbet e, principalmente, de Édouard Manet, chegando a propor aos seus alunos que pintassem apenas o mundo cotidiano, que “fizessem na América aquilo que ele [Manet] fez na França”.

Anita teve contato, nesse ambiente⁹, mais frequentemente com os colegas da Independent: Sara Friedman, Floyd O’Neale, Evelyn Hope Daniels, Abraham S. Baylinson¹⁰ (aquele cujo desenho despertou a censura de Monteiro Lobato), além de Marcel Duchamp (1887-1968). O pastel de Anita intitulado *O homem de sete cores* (1915), o *Nu cubista número 1* (1915) e a primeira versão de *O homem amarelo* (1915), também em pastel, são exemplos do impacto sobre ela causado pela arte do criador do *ready-made*, a quem chamava de “o bonito Duchamp” (ROSSETTI BATISTA, 1985, p. 42). O artista francês iniciara a sua carreira como um pintor pós-impressionista e admirador do simbolismo, em especial da arte de Odilon Redon, tendo frequentado a Académie Julian, em Paris, entre 1904 e 1905. Aproximou-se nesses anos dos artistas cubistas Picabia, Delaunay, Fernand Léger, Albert Gleizes,



FIGURA 3.

Marcel Duchamp, *Nú descendo uma escada n.2*, 1912. Óleo sobre tela, 147 x 89,2 cm. Coleção Philadelphia Museum of Art, Estados Unidos. This image is also in copyright. The rights are managed by the Artists Rights Society (ARS) and their affiliate, Associação Brasileira dos Direitos de Autores Visuais (AUTVIS).

Jean Metzinger, Juan Gris, Alexander Archipenko e outros que participaram do grupo nomeado *Puteaux Group* ou *Séction d'Or*. Gradualmente, Duchamp foi se tornando cada vez mais obcecado com a possibilidade de representação do movimento e, principalmente, da quarta dimensão, conceito de Henri Poincaré apresentado aos artistas cubistas pelas obras dos matemáticos Maurice Princet e Esprit Jouffret. As suas pinturas entre 1910 e 1912, tais como *Retrato de jogadores de xadrez* e *Nú descendo uma escada n. 2* (1912), além dos estudos para as suas “máquinas de pintura” – *O moinho de café* (1911) e *O moedor de chocolate* (1913) –, que seriam mais tarde acopladas ao *Grande vidro* (1915-1923), revelam uma velocíssima transformação da forma de pintar, da matéria e também dos assuntos da pintura, em vista de seu caráter inquieto e altamente investigativo.

No primeiro quadro citado acima, há elementos cromáticos *fauves* fundidos a uma noção de solidez, típica da primeira pintura de Cézanne. As cores parecem se destacar do gramado no qual se encontra a mesa dos jogadores e a do chá, ao lado das senhoras que os acompanham (uma delas descansa deitada à relva), preenchendo todo o quadro. Da mesma data, e na mesma chave pictórica, temos também *Retrato do pai do artista* (1910), que traz um esquema de divisão entre linha de contorno da figura



FIGURA 4.

Marcel Duchamp, *Retrato do dr. Dumouchel*, 1910. Óleo sobre tela, 100,3 x 65,7 cm. Coleção Philadelphia Museum of Art, Estados Unidos. This image is also in copyright. The rights are managed by the Artists Rights Society (ARS) and their affiliate, Associação Brasileira dos Direitos de Autores Visuais (AUTVIS).

e campos de cor, dentro e fora dela, muito semelhante ao adotado por Anita em suas pinturas de 1915 e 1916. Em especial, também devemos considerar o quadro *Retrato do dr. Dumouchel* (1910) como uma referência para o esquema de cromatismo posto em prática pela pintora nesses anos, com uma espécie de paleta que muda constantemente de lugar, ocupando todos os planos, além da fatura de pinceladas aparentes e rudimentares. Dumouchel, que havia sido colega de *licée* de Duchamp, é retratado de perfil nesse quadro, com pouco mais de meio corpo, olhando da direita para a esquerda, com a mão esquerda aberta, dedos espalmados, como num gesto de cumprimento a alguém que se dirige a ele. Há dois halos ou auréolas de cor, uma vermelha e uma rosa, que se sucedem em torno da mão, assim como uma outra, em tons de fúcsia, em torno da cabeça e tronco da figura, contrastando com o paletó verde. Esses halos aludiriam à radiação de raios-X (a invenção havia sido descoberta em 1895, inflamando a imaginação dos artistas como um instrumento que tornava possível enxergar através das coisas)¹¹.

A representação da radiação criada por Marcel Duchamp é um dos estratagemas utilizados pelo artista naqueles anos a fim de buscar novas formas de percepção da realidade, trazendo-a para o interior das artes plásticas. A estilização das marcas

faciais do modelo, o exagero na denotação do osso zigomático e a simplificação do restante da anatomia, desproporcional em relação ao real, a divisão entre figura e fundo com linhas de contorno pintadas de cores mais escuras, às vezes espessas, e de cores laterais que deslizam umas sobre as outras com o auxílio de uma fatura picada e aparente, espargida dentro e fora da figura, produzindo uma mesma textura ou atmosfera em todo o quadro, são qualidades que estão presentes também n'*O homem de sete cores*, no estudo em pastel para *O homem amarelo* e também em sua versão final, entre outros trabalhos.

Há, em Anita, assim como em Duchamp e em muitos outros artistas desse período, um caráter urgente de experimentação e de abolição de cânones, ainda que estes fossem constantemente atualizados. É uma arte de deslizamentos frequentes e de coexistência de vários estilos. O quadro de Anita intitulado *A mulher de cabelos verdes* (1915-1916), que rendeu inúmeros comentários sarcásticos na sua exposição de 1917, em São Paulo, é mais um exemplo de como a artista rapidamente incorporara essas experiências à sua volta, notadamente, o desenho anguloso e potente, com a valorização dos volumes, dos cubistas e de seu amigo Baylinson, e a maneira de divisão de cores que se lançam do fundo à figura, sem compromisso com a verossimilhança

buscada, por exemplo, pela pintura naturalista. Em um artigo datado de 1921 escrito para o *Jornal de Debates*, Mário de Andrade propôs, a respeito dessa pintura:

Se Anita Malfatti vê uns cabelos brancos e neles sente o verde frustrado das esperanças partidas, respeite sua comoção, a sua fantasia e será grande como foi pintado esse quadro forte. Será incompreendida pelos que só conseguem ver cabelos negros, loiros, brancos ou castanhos, mas despertará um pensamento vivaz, uma comoção mais funda naquele que souber elevar-se até a idade da artista. Mais vale dois a sentir, que a multidão, a aplaudir. (ANDRADE, 1921, não paginado)

Mário não entende a pintura como um campo de investigação formal e pictórica. Prefere aludir aos sentimentos da artista em relação ao tratamento do tema e, ao fazê-lo, novamente reafirma o lugar-comum do expressionismo. Este tipo de discurso, que alimentou uma nova espécie de romantismo, foi libertário quanto à defesa do artista moderno, mas serviu também de argumento limitador para a compreensão verdadeira dos dispositivos pertencentes ao campo estrito da execução artística, que estavam então sendo então reexaminados e recombina- dos em novas fórmulas e formas. É certo que o público brasileiro ainda não detinha condições para compreender essas pesquisas no final

da década de 1910, mas a crítica modernista do decênio seguinte igualmente não as possuía. De todo modo, os instrumentos mediadores entre as experiências vagamente nomeadas como expressionistas e a arte aceita pela crítica, especialmente a naturalista, foram o desenho e a fatura aparente no processo de execução da pintura. Robert Henri costumava dizer que “um estudante de arte deve ser um mestre desde o início”, mas que “o defeito comum no estudo da arte moderna é que muitos [estudantes] não sabem porque desenham” (HENRI, 1923, p. 13, tradução minha). Só se pode realmente capturar aquilo que se ama quando se o desenhou. Ele estimulava os seus alunos a perambular pelas ruas, com um caderno de esboços, perseguindo os assuntos de seu interesse, “podendo acertar ou errar”. Para uma artista tornar-se interessante para nós, deve antes “ser interessante para si mesmo”. “Não se preocupe com as rejeições”, dizia ele; “não importa se seus trabalhos não forem aceitos de uma só vez” (Ibidem, p. 14, tradução minha). Quanto ao campo executivo da pintura, para Henri, toda a expressão, seja no desenho, seja na pintura, dependeria dos gestos e de se “acabar rapidamente o trabalho”. A composição do quadro deve ser muito simples, com uma paleta econômica. Henri propõe-lhe o passo a passo:

Você começa fazendo um desenho muito simples no seu quadro, prestando especial atenção à localização exata, tamanho e forma de todas as massas maiores: o rosto, suas massas de luz e sombra, o cabelo, a gola e a camisa, a gravata, o casaco e o fundo. Nele, citei sete áreas, e elas cobrem a área total da tela. Você não entra em detalhes, mas se dedica a criar o melhor *design* possível com as sete formas nomeadas. Sua paleta é limpa. Então você estima o valor e a cor de cada uma dessas sete áreas e mistura um tom para cada uma delas, permitindo a cada quantidade de pigmento um pouco excedendo sua estimativa da quantidade necessária para cobrir generosamente a área em questão. Você trabalha com esses sete tons na sua paleta até ter certeza de que fez misturas com cores aproximadas e valoriza a (1) luz do rosto, (2) tonalidade do rosto, (3) cabelo (4) gola e camisa, (5) gravata, (6) casaco, (7) fundo. É claro que cada uma dessas áreas, ou partes da imagem, tem variações de luz, sombra e cor, mas, nesta fase do seu trabalho, você as desconsidera. Sua paleta apresenta apenas sete notas, cada uma representando a sua área correspondente. (Ibidem, p. 31, tradução minha)

Esse tipo de trabalho é o que os pintores chamam de “cor local”. A fatura do pincel é veloz, com um desenho preliminar que serve para estruturar brevemente a composição, e servindo-se sempre do preceito de que “a paleta se assemelha ao assunto”. Henri dizia aos seus alunos: “a cor somente é bela quando significa alguma coisa, vale dizer, quando desperta determinados sentimentos em alguém”. Há como um destacamento da paleta a



FIGURA 5.

Anita Catarina Malfatti,
Autorretrato, 1922.

Pastel sobre cartão rígido,
36,5 x 25,5 cm. Coleção de Artes Visuais
- Instituto de Estudos Brasileiros da
Universidade de São Paulo (IEB-USP),
Brasil.

partir do tratamento livre e expressivo do assunto que depende e não depende da cor, porquanto ela está sempre em trânsito entre o olho do espectador e o assunto. Em sua obra *Tam Gan* (1914), por exemplo, um retrato de uma jovem de traços orientais, vemos o tratamento dado pelo pincel com gestos largos e rápidos, com a cor saltando da tela. O pintor contrasta a cor do fundo do quadro com o brilho da imitação do roupão de cetim, enfatizando o exotismo da menina, ao mesmo tempo que perscruta, pela pose, o seu ânimo. Segundo Henri:

Por outro lado, estou pronto para dizer que, com a paleta cuidadosamente construída sobre esse princípio, o fundamento de uma imagem que deve ser uma declaração brilhante e vigorosa em cores, vibração de cores, massa, organização de massa, caráter, caráter-significação e, após a primeira instalação dessa paleta, ela pode ser aumentada e organizada da mesma maneira que antes, com divisões adicionais de cor e valor, para vitalizar e concluir o trabalho já estabelecido em seus planos mais amplos”. (HENRI, 1923, p. 33, tradução minha)

No *Retrato de uma mulher, Gertrude Vanderbilt Whitney?* (1911), Robert Henri nos apresenta uma mulher jovem em pose a três quartos, olhando da esquerda para a direita do observador. As suas feições são percebidas ligeiramente, atrás de pinceladas

largas, gestuais, feitas por uma fatura caudalosa que se espraia por todo o quadro. O esquema cromático é muito simples: a mulher veste uma blusa em amarelo ouro que permite ver seu pescoço, parte de seu colo, ombros e parte dos braços desnudados; há um xale vermelho pendendo de seu braço, um pouco acima do ombro (apenas um pequeno pedaço dele se vê no canto inferior da pintura), que contrasta, em complementariedade, com os dois tons de verde do fundo. Há tons alaranjados na blusa amarela representando as sombras das dobras do tecido, e esses mesmos tons são esfregados nas bochechas da figura, fazendo alusão à maquiagem, conveniente a uma jovem dama. O caráter do quadro é completado com um toque de vermelho, o mesmo usado para pintar o xale, na boca da mulher: o seu *batom* conclui toda a obra.

Há similaridades entre essa pintura e o quadro *A boba*, de Anita, pintado em 1915-1916, em Nova York, mas que permaneceu desconhecido até pelo menos a década de 1940 (não foi exposto nem em 1917, nem na Semana de Arte Moderna, em 1922). Embora o retrato feito por Anita estilize e deforme a figura, na chave pós-cubofuturista duchampiana, o esquema cromático utilizado em ambas as pinturas é parecido. *A boba* olha da direita para a esquerda (inverte-se a posição do retrato de Henri), dirigindo seu olhar para cima, esboçando um sorriso mascado. Ela se recosta

mal-ajambrada numa cadeira cujo espaldar é pintado de amarelo, a mesma cor usada na blusa e no rosto da figura, com divisões que sugerem o movimento do tecido e os planos anatômicos com pinceladas de um tom esverdeado, além de toques de azul e vermelho que se repetem no fundo. O “método” proposto por Henri de fazer o fundo ser construído a partir da figura também foi utilizado aqui (como nas outras pinturas de Anita do mesmo período), mas de um modo um tanto diverso: há uma rudeza no todo do quadro da pintora, ou uma recusa ao polimento da figuração, que não é verificada no mestre norte-americano, orientado ainda pelo naturalismo. Há claramente um elemento plástico novo nas pinturas de Anita desse período, muito diverso das produções de Henri, especialmente nos retratos do período entre 1915 e 1916. A liberdade ao desenhar a permitiu incorporar a gestualidade para a construção da figura, os “gatafunhos” criticados por Lobato, fazendo-a enfatizar o assunto baixo, qualquer, corriqueiro, um imigrante pobre, uma estudante russa, um japonês, uma boba. Mas há uma radicalidade na forma de construir esses assuntos que não se verifica, seja em Henri, seja nos demais integrantes da Ashcan ou do Grupo dos Oito. Anita parece ter se orientado, sobretudo, pelas pinturas de Duchamp executadas entre 1910 e 1911, em especial os retratos, menos radicais em relação às suas

experiências futuristas posteriores. Morris Kantor, o pintor russo, um dos colegas de Anita na Independent School, resume bem o tipo de estratégia plástica que se desenvolvia na escola, em meio às discussões sobre o legado do Armory Show e as proposições de Boss (Robert Henri e a Ashcan School nunca são mencionados):

A Independent School of Art foi como um novo mundo para mim: a linguagem falada aí era tão estranha para meus ouvidos como o inglês havia sido quando cheguei neste país [...] aqui entrei em contato com um grupo de rebeldes em arte. Eles tinham um gostinho em fugir dos caminhos conhecidos e estavam experimentando com suas próprias formas tão livremente quanto escolhiam. A conversa constante sobre o *Armory Show*, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Picasso, sobre arte boa e má, foram as primeiras opiniões que eu ouvia a respeito. Eu estava impressionado e influenciado pelo ponto de vista liberal. Homer Boss, o instrutor, e A.S. Baylinson, que era nesse tempo o secretário da escola, muito fizeram para me encorajar e eu imediatamente comecei a trabalhar, desenhando e pintando segundo minhas próprias ideias [...] Desde o início pinte com grande liberdade, trabalhando sem hesitação ou medo e inteiramente livre de todas as influências dos mestres, *fazendo com que o fundo seguisse o desenho sugerido pelo movimento da figura.* (ROSSETTI BATISTA, 1985, pp. 41-42, grifo meu)

O homem amarelo e os outros retratos feitos por Anita nesse período só poderiam aparecer como logros ou equívocos para a

pintura tradicional e mesmo para o naturalismo norte-americano, pois neles a distinção operada pela cor não se dá de modo absoluto – a cor não assimila completamente o desenho, e muitas das suas interferências são mantidas evidentes no campo da representação. É como se o desenho fosse reerguido desde os planos inferiores, tornando-se não apenas uma base de sustentação da pintura ou um ponto de partida, mas uma de suas partes constituintes e aparente. Esse tipo de interjeição na pintura, que revela o esqueleto do desenho, destoava da maneira aconselhada por Henri (e também não era vista nas pinturas do próprio Homer Boss). Mesmo na obra de seu amigo A. Baylinson, que também se dedicou às divisões cubofuturistas, vemos um “acabamento” superficial que permite distinguir as linhas de contorno da figura com definições, ainda que estilizadas propositadamente dos planos de composição. Cito aqui dois exemplos: os quadros *Figura reclinada* e *Manhã de luz*. No primeiro, há uma mulher nua, recostada em um sofá; os braços estendidos e colocados sob a sua nuca, em posição de alguém que se espreguiça, os seios e o ventre nus, e a sua anca esquerda segurando uma colcha ou cobertor que recobre as suas pernas. Essa colcha é decorada com um mosaico de cores: triângulos azuis, vermelhos, verdes, laranjas, negros e brancos são derramados por cerca de dois quartos da tela. O efeito, como num caleidoscópio, gera a

sensação de que todo o quadro, incluindo a figura da mulher, está estilizado; no entanto, ao contrário do que vemos em Anita, há um tratamento de claro-escuro nos planos internos, modelados para manter a ilusão quanto ao que está na frente e ao que está atrás, assim como aos volumes.

A segunda pintura de Baylinson, *Manhã de luz* (que lembra muito Matisse), utiliza um tema e um esquema semelhantes: uma mulher seminua, vestida com um roupão azul entreaberto, estampado com motivos florais vermelhos, mangas e barrete de um vermelho encarnado, está sentada numa poltrona (ela se encontra vista de frente para o observador), perto da janela de uma pequena sala; a luz da manhã banha todo o interior desse recinto, multifacetado com lâminas de luzes e sombras; ao fundo, vemos uma cadeira (como aquela utilizada por Anita para *A boba*) pintada de marrom, cujo tom se rebate em outros móveis e objetos espalhados por todo o recinto. De novo aqui, a linha de contorno do corpo da figura tem tratamento distinto daquele dado aos planos que sugerem a volumetria da anatomia, assim como o de outras partes do quadro. O efeito de espelhamentos e rebatimentos múltiplos de planos iluminados com sombras nas suas bordas (técnica típica do cubismo “analítico”, por exemplo) é mantido em toda a pintura, e a figura da mulher vestida em seu

roupão assimila a cor local, ajudando também a refleti-la de volta para o olho do observador.

O que explicaria, então, o esquema gráfico-pictórico de Anita para as pinturas desses anos? Uma hipótese é que essas pinturas tenham sido desenvolvimentos dos seus estudos e desenhos, com a incorporação destes na obra, por assim dizer, “acabada”: algo assim como a aplicação, *a posteriori*, de cores a esses desenhos, feitos com uma dose grande de desenvoltura.

Anita desenhou muito nesse período – sobretudo, a figura do corpo humano. Em especial, distinguem-se os desenhos a carvão de nus masculinos, nos quais as sombras e, conseqüentemente, as divisões internas da figura são obtidas rapidamente com o esfregaço da linha, mais grossa, de contorno. Ao que parece, a artista pôs nesses nus o preceito da “anatomia em ação”, de Boss. Porém, a rudimentariedade desses desenhos não nos permite apreender, num primeiro momento, que eles se utilizam de padrões refinados de captação das formas. Anita observa a musculatura, não a descreve de maneira pormenorizada, mas apenas suspende os movimentos musculares. As indicações dadas pelos traços, rápidos e gestuais, às articulações e membros, são suficientes simultaneamente para a delimitação dos planos e seu sombreamento. Uma vez definidos os contornos, parte



FIGURA 6.

Anita Catarina Malfatti,
Nu masculino sentado, 1915/16,
62,4 x 47,5 cm. Coleção de Artes Visuais
- Instituto de Estudos Brasileiros da
Universidade de São Paulo (IEB-USP),
Brasil.

do material do desenho é espargida lateralmente para dentro, definindo a figura, e para fora, integrando-a ao fundo. Em geral, no entanto, Anita prefere manter uma intensidade maior nas próprias linhas de contorno, e a impressão é a de que a figura está quase rasgando o papel, tal é o modo como se destaca do fundo. Ou seja, as áreas ativas na imagem são as áreas que contam com as linhas do desenho; as demais neutralizam-se, ou permanecem quase despercebidas. Não há a presença, nesses desenhos, da fragmentação da figura, à maneira cubista, mas apenas uma simplificação anatômica que busca sintetizá-la, reduzindo-a às suas linhas de força. Depois, em alguns deles, houve o acréscimo de cor com giz pastel, e algumas das linhas e divisões internas são compartilhadas para o fundo, fazendo-o vibrar com a mesma intensidade das linhas de contorno a carvão da figura. Pode-se observar esses efeitos em três exemplos de trabalhos de Anita.

O primeiro é um desenho a carvão colorido com pastel intitulado *Torso/Ritmo*, datado de 1915-1916. Nele aparece um nu masculino visto de costas, de baixo para cima, apoiado a um pedestal recoberto com o que parece ser um pano. As cores que o preenchem, ocre e amarelo, são atenuadas por brancos e azuis lançados no fundo. A artista parece ter se dado conta disso e acrescentou a ele algumas nesgas do mesmo ocre utilizado no

interior da figura. Nesse fundo há um movimento obtido com os golpes de pastel e tinta a óleo diluída (ao modo de uma aquarela), como se ele fosse feito também do tecido do pano, parecendo desdobrar-se para trás, jogando a figura para a frente. Os traços originais de carvão são mantidos em meio a todo o corpo de cor. O desenho parece ter sido cortado um pouco na base e um pouco na cabeça, reforçando o foco no torso que se divide na parte superior, nas costas e na parte inferior, com nádegas e pernas como se fossem o desenho de um oito.

O segundo exemplo, já referido aqui, é também um carvão colorido com pastel intitulado *O homem de sete cores*, datado do mesmo período. A figura, também masculina, aparece de pé, em perfil, pernas afastadas (quase pose de um bailarino) e os braços estendidos para trás. A pose é bem comum aos modelos acadêmicos ou escolares. As linhas principais a delinear a musculatura, as partes anatômicas e os planos do corpo são desenhadas a carvão e depois o âmago da figura é colorido com giz pastel, utilizando-se basicamente um amarelo limão, verde, azul e traços de vermelho. Mas o fundo, dessa vez, não “nasce” da figura: é um trecho de uma paisagem estilizada, um pouco surreal, com grandes folhas de bananeira que brotam diretamente de hastes do chão, dois troncos de árvores “vermelhas” e uma estranha flor verde com auréola rosa;

tudo é contornado por desenho com carvão. A cabeça da figura está cortada. Esse fundo tem sido interpretado como um cartão de visitas de Anita, algo assim como “sou uma artista brasileira, embora moderna”. Voltando ao desenho/pintura, há sete cores para a composição: preto, amarelo, azul, vermelho, verde-claro, verde-escuro e branco. Contam, para além do título, as fusões ou misturas destas, por exemplo, branco e vermelho (rosa), branco e preto (cinza). O interessante é perceber que elas sempre vêm conjugadas em duplas a partir da ênfase numa primeira: assim, amarelo, amarelo-verde; verde, verde-azul; preto, preto-vermelho etc.

Anita parece ter encontrado seu próprio modo de fazer vibrar a cor, a sua paleta, não eliminando o desenho de base, o ponto de partida original; toma-o, ao contrário, como um elemento reforçador na operação de representação da imagem visível. Nos referidos desenhos coloridos a pastel parece ter havido uma acomodação entre o desenho e seu caráter afirmativo, delimitador (tenha-se por exemplo os mencionados estudos de nus), e a cor, buscada nas relações intrínsecas entre os matizes e os tons. A pintura seria o campo de encontro e pesquisa das duas situações. Justapostos, desenho e cor passam a significar *per se*, vibrando de maneiras distintas nesse mesmo campo. Tanto que



FIGURA 7.

Anita Catarina Malfatti,
Estudo de homem, 1915/16.
Carvão e pastel sobre papel,
62,5 x 47,2 cm. Coleção de Artes Visuais
Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros
da Universidade de São Paulo (IEB-USP),
Brasil.

passa a ser difícil dizer se tal obra (independentemente do seu suporte – tela ou papel) se trata inicialmente de um desenho ou de uma pintura. Anita parece tê-los entendido apenas como “estudos” para a pintura.

O homem amarelo possui um carvão a pastel anterior à pintura ou à sua “versão final”. Também datado de 1915-1916, a figura do imigrante é apresentada de perfil, olhando da direita para a esquerda, casaco marrom e gravata de listras; sua camisa é amarela, com o colarinho branco, o rosto é preenchido com cores laranja e amarelo, o contorno do queixo, nariz, olhos e boca, de preto; a barba por fazer e o zigoma (o osso malar) são coloridos de verde. Esta também ocupa a maior parte do fundo, o qual tem um de seus cantos superiores preenchido de azul, à direita, e outro, de laranja, à esquerda. Essa mesma cor laranja contorna os ombros da figura (ao invés do preto de costume), criando uma aura luminosa em seu entorno. Parte da cabeça, como nos exemplos anteriores, está cortada.

A segunda versão (definitiva?) d’*O homem amarelo*, uma pintura a óleo um pouco maior que o carvão/pastel de mesma data, traz a figura de frente, ligeiramente inclinada para a esquerda, com os referidos cortes nas laterais e na parte superior (parte da cabeça é novamente suprimida). A figura veste o paletó marrom



FIGURA 8.

Anita Catarina Malfatti,
O homem amarelo (primeira versão), 1915/16.
Carvão e pastel sobre papel, 61,0 x 45,5 cm.
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos
Brasileiros da Universidade de São Paulo
(IEB-USP), Brasil.

e a gravata listrada da versão anterior e há uma maior economia nas cores. Dessa vez, o marrom é misturado ao vermelho, há o amarelo e o verde, principalmente na face da figura (daí o nome do quadro), com toques de laranja e vermelho (os seus lábios)¹² e é possível ver as linhas de força do desenho traçadas em preto, como se o desenho a carvão estivesse sendo recolocado ou não tivesse submergido totalmente no processo de consecução da pintura. Do lado direito, ao fundo, houve uma tentativa de divisão, ao que parece, com uma rajada de cor laranja mais clara e nêgas de branco nas bordas. Essa área cria uma diagonal oposta à da lapela esquerda do paletó feita com uma linha preta que desce suavemente e num só gesto até a borda inferior do quadro, acompanhando e servindo de anteparo à gravata. A camisa está pintada de branco, o que confere uma luminosidade maior à pintura, mesmo usando menos cores do que o carvão/pastel. A fragmentação do fundo em cores que são repetidas a partir daquelas que integram a figura, no primeiro plano, atenua aquele efeito de recorte que era obtido pelo contorno a carvão dos desenhos: a cor divide com o desenho a atenção dada às formas, sendo o tema da pintura subsumido à gestualidade e à fatura.

Muitos obstáculos surgiram no caminho da artista, muitas foram as suas dúvidas; *O homem amarelo* sinaliza essa angústia e

aponta para o problema do ponto de vista das escolhas que devem ser feitas por um artista no momento de construção plástica de seu trabalho¹³. Anita aparentemente necessitava do apoio do seu grupo artístico e social (coisa que não conseguiu muito por aqui, após a sua volta), mas não só. Ela demonstrou que estava interessada nas muitas e diversas posições relativas à arte moderna, cuja definição se mostraria tão somente com uma ampla exposição de possibilidades para o desenho e a pintura.

É nesse ambiente de “abertura” que se apreende as distinções entre os retratos coetâneos a *O homem amarelo* (*O japonês*, *A mulher de cabelos verdes*, *A estudante russa* etc.), além das paisagens de Monhegan, que seguiram numa outra direção. Não houve, como tem sido repetido à exaustão, uma mudança de seu “estilo expressionista”, após seu retorno ao Brasil e a crítica de Lobato. A artista trazia consigo na bagagem uma diversidade de direções e experimentações quanto à pintura e ao desenho que hoje são classificadas e compartimentadas em estilos estanques, mas não o eram bem assim naquele momento: o quadro *Tropical* (exposto em 1917 com o título *Negra baiana*), por exemplo, demonstra a preocupação em acomodar essas experiências quanto ao desenho e à cor às diretivas nacionalistas em voga por aqui, ao gosto não só de Lobato, mas também de Mário de Andrade e de muitos

modernistas. A figura de uma mulher negra segurando um cesto de frutas tropicais, com “abacaxis bem desenhados”, chamou a atenção de outro crítico d’*O Estado de São Paulo*, Nestor Pestana, que argutamente viu a “incoerência” entre a deformação da figura feminina e a descrição pormenorizada das frutas à sua frente, quase “naturalista”. *Tropical* traz algo remanescente do esquema cromático e da fatura d’*O homem de sete cores*, embora o contraste ali seja atenuado, e a figura seja mais modelada, com passagens mais sutis, menos abruptas, de claro-escuro.

Aparentemente, esse quadro foi desenvolvido como uma tentativa de assimilação e, ao mesmo tempo, de moderação entre as exigências formais do modernismo pós-impressionista e as diretivas naturalistas-nacionalistas aplaudidas pelo gosto do público e da crítica paulista. Não mais Duchamp, mas os brasileiros Brecheret e Antonio Gomide, assim como os franceses Derain, Lothe e Matisse, passaram a ser algumas de suas principais referências no campo executivo após seu retorno ao Brasil e, depois, durante sua terceira viagem, à França, no início da década de 1920. Contudo, bem antes disso, a artista já havia tentado adaptar os preceitos da orientação liberal da escola de Homer Boss (que contou indiretamente com as experiências de Robert Henri e os pintores do Grupo dos Oito) às experiências mais radicais

com as quais travou contato no ambiente artístico nova-iorquino, expressionistas, cubistas, *armorystas* e cubofuturistas.

O homem amarelo e as outras obras da exposição de 1917 dirigiam-se a uma nova maneira de pintar, pautada principalmente por um ato disruptivo em relação à forma e ao colorido convencionais: o desenho fora libertado então do compromisso com a reprodução do visível, e não houve comprometimento algum de antemão mesmo com o conteúdo, mas com uma interpretação singular das principais estruturas plásticas da figura. O mesmo valeu para o colorido. Não é de se admirar que essas obras tenham causado estranhamento numa figura como Monteiro Lobato e também (apesar de amá-las) em Mário de Andrade, admiradores, cada qual ao seu modo, da ordem e harmonia plásticas, por assim dizer, “clássicas”¹⁴. Porém, colocadas no contexto de sua época, comparadas com trabalhos de outros artistas que lhe foram contemporâneos, essas obras não podem ser encaradas como signos de uma ruptura extremamente radical com toda a tradição pictórica. O ambiente da Independent revelava já a sua posição eclética, acolhedora de inúmeras possibilidades no campo expressivo, somada à defesa do “temperamento” de cada artista – por ironia, conforme a máxima do principal defensor da estética naturalista, Émile Zola.

A experiência mais radical de Anita em relação ao desenho, à linha e à cor não pôde ser continuada, infelizmente, mas revelou que era possível a uma artista e mulher, no início do século passado, ir além dos limites estabelecidos como expectativas sociais à sua condição¹⁵. Ao fim, Anita revelou que estava disposta a seguir o *establishment* do modernismo em sua segunda fase, ou seja, depois das vanguardas, contanto que tal atitude fosse ainda considerada moderna¹⁶ ou estivesse em consonância com a de outros artistas modernos, que necessitavam que sua arte sobrevivesse àquela primeira derrisão das vanguardas das quais haviam participado. Numa carta a Mário, datada de fevereiro de 1924, ela então declara: “Vou dar uma notícia ‘bouleversante’. Estou clássica! Como futurista, morri e fui enterrada”¹⁷.

1. “A mostra, que foi intitulada ‘Exposição de Pintura Moderna – Anita Malfatti’, apresentou 53 trabalhos, entre pinturas, desenhos e gravuras de Anita, além de incluir trabalhos de alguns de seus colegas em Nova Iorque como Floyd O’Neale, Sara Friedman e A. S. Baylinson. A pesquisadora Marta Rossetti Batista sugeriu que a mostra individual com a inclusão de alguns trabalhos de seus colegas norte-americanos foi feita para ela não parecer a única a pintar ‘diferente’, ou seja, dava a transparecer que havia um movimento acontecendo lá fora do qual Anita estava ou esteve participando” (GREGGIO, 2013, p. 20).

2. Ao apresentar o *status* da crítica de arte “de serviço” no jornal *O Estado de São Paulo*, no início do século 20, Chiarelli sugere que “N” (identificado como o editor do jornal Nestor Pestana) critica a arte moderna, salvaguardando, contudo, o impressionismo: “[...] a arte jamais poderá reproduzir o movimento integral. O seu papel é sugerir aos que contemplam uma obra, uma figura, por exemplo, a série de movimentos que essa figura faria para realizar determinada intenção ou para dar a impressão de vida, pois que a vida é movimento. [...] Toda escola moderna, sobretudo depois do triunfo do ‘ar livre’ e do impressionismo, tende para esse fim e já alcançou resultados extraordinários [...]” (CHIARELLI, 1995, pp. 88-89) Cf. ainda a crítica feita à exposição de Anita, antes de sua viagem à Alemanha, no *Mappin Stores*, em 23 de maio de 1914, intitulada “Exposição de Estudos de Pintura de Anita Malfatti”, na qual Nestor Pestana escreveu: “Exposição de estudos de pintura, diz o programa, e ela de fato não é mais do que isso [...] Para os que acompanham o movimento artístico europeu, não seria preciso dizer que os seus estudos foram feitos na Alemanha. Todos estes trabalhos denotam flagrantemente a influência da moderna escola alemã que levou às últimas consequências o impressionismo e em pintura [...]” (PESTANA, 1914, não paginado).

3. “Nos seus escritos, Anita Malfatti não se referia ao clima efervescente de Berlim no pré-guerra, às suas polêmicas, publicações, exposições ou associações. Mas, estudando com o controvertido Corinth, ela certamente conheceu pelo menos as polêmicas que abalaram a Secessão que, neste ano de 1913, chegaria à sua crise final. No início do ano, por impacto da *Sonderbund*, o grupo mais conservador, com Corinth, caiu, tendo sido eleito para a presidência o ‘marchand’ Paul Cassirer [...]” (ROSSETTI BATISTA, 1985, p. 20)

4. Mário de Andrade, por exemplo, possivelmente apreendeu o termo a partir da leitura da obra de Wilhelm Worringer, *Abstração e empatia*. Cf. ANDRADE (1990, pp. 96-7): “O expressionismo, dado este nome geral a todos os ‘ismos’ contemporâneos, não está morrendo não; está simplesmente evoluindo. Mesmo os que reagem contra o excesso de intelectualismo teórico e livresco, que levou as artes plásticas à estranha contradição apontada pelo crítico [Worringer], são ainda e necessariamente formas evolutivas e mais atuais do chamado Expressionismo. [...] E quanto a tendências, basta ver o que os expressionistas deveram à tese de Seurat, à solução plástica de Cézanne, ao colorido dos impressionistas, em geral, para notar que o Impressionismo, em vez de morrer, evoluciona para o Expressionismo e estes nomes são apenas ideologias, com que tornamos compreensível o tempo artístico. Da mesma forma é fácil ver, no realismo a que atingiram Picasso (em certas obras), Kirling, Dix, Grosz, Severini e tantos outros, apenas uma desintelectualização do Expressionismo, que vai conduzindo a deformação artística para uma sensorialidade mais legitimamente plástica”.

5. Cf. o diário de Anita Malfatti, de 1914 (arquivo IEB/USP), em que se lê: “Trinta de maio foi sábado e dele só me lembro quando ao lusco-fusco apareceu Freitas Valle com todos seus satélites, sendo os principais Zadig e Elpons [...] quando mamãe perguntou se ele gostava do retrato de Georgina, disse ele – Minha senhora, não se ofenda se sou franco, mas esse quadro está crivado de erros, o desenho é fraco e é um carnaval de cores. O valor artístico não tem nenhum”.

6. Cf. ROSSETTI BATISTA (1985, p. 29). Nestor Pestana se refere com tolerância à exposição de Anita somente porque ela se apresenta como uma “estudante”. Ainda assim, faz algumas ressalvas: “Naturalmente os seus estudos não estão isentos de defeitos; mas como se trata de uma principiante que modestamente se apresenta ao público com o único fito de provar a sua capacidade para a carreira que escolheu e a boa aplicação do tempo em que permaneceu na Europa, é natural que apontemos, de preferência aos defeitos, as suas qualidades”.

7. A Independent School of Art de Nova York foi, na verdade, o desdobramento da Henri School of Art, aberta por Robert Henri na Lincoln Arcade. A partir de 1910, com o novo nome, a escola antiacadêmica estará sob a direção de Homer Boss, que foi o principal professor de Anita, entre 1915 e 1916.

8. Cf. ROSSETTI BATISTA (1985, p. 38). Segundo a autora, “Por [volta de] 1912, Henri perdera muito de seu ‘momentum’, não era mais o líder progressista incontestado; muitos artistas de seu amplo círculo dele se afastavam. Também em sua própria pintura notam os historiadores, parecia procurar novas certezas. Esquecido da própria pregação, deixara-se entusiasmar por teorias pseudocientíficas aplicadas à arte, em especial as de Maratta sobre cor e composição [...] teria sido justamente essa a causa do rompimento entre ele e Homer Boss [...] Depois de séria desavença, Henri retirou-se definitivamente da escola. E Homer Boss, agora dono e único instrutor, reafirmando seus princípios, rebatizou-a como Independent School of Art – e sob esta denominação funcionou pelo menos entre 1912 e 1917”.

9. “[...] as recordações de Anita Malfatti sobre a Independent School of Art dão-nos ideia de um ambiente dinâmico, de um organismo vivo e liberal. No ateliê, ‘grande, escuro e sujo de tinta, como os de Paris’, diria, ‘o trabalho nunca era interrompido por horário fixo”. As visitas frequentes eram bem-vindas e se integravam naturalmente: ‘alguns aproveitavam o modelo, coisa que nunca faltou em hora alguma, outros escreviam num canto; qualquer pequena dançarina ensaiava uma composição de passos novos”. (Ibidem, pp. 38-39)

10. “[...] o pintor A.S. Baylinson – cujo nome, posteriormente, apareceria muitas vezes ligado ao de Morris Kantor – provavelmente foi um dos polarizadores da escola e o foi, efetivamente, para Anita Malfatti. Era sempre citado e lembrado pela brasileira, que dele deixaria a impressão de uma figura atuante dentro da Independent School. Às vezes carinhosamente chamado de Baylie, era ele o secretário da escola, quem corria o chapéu para o dinheiro do almoço e quem controlava a ‘gaveta mágica’. [...] Anita Malfatti traria para o Brasil um óleo de seu colega. De dimensão média, enquadra de forma pouco usual um torso de mulher – chamado por Anita ou por Baylinson? – *Nu cubista*, a tela reforça a impressão da importância de Baylinson para Anita. Apresenta semelhanças com a obra da pintora quanto ao enquadramento – fragmento da figura – e quanto à técnica; óleo usado com parcimônia, ‘aquarelado, deixando visível a tela suporte; a figura também é delimitada com linhas sinuosas e coloridas [...]”. (Ibidem, p. 42)

11. Cf. HENDERSON (1988).

12. Para Mário: “[...] dentro da impetuosidade de seu temperamento, dentro da máscula

força com que lida as suas cores e risca os seus esboços, ou da trágica energia com que escolhe seus assuntos, indelevelmente imprime aos seus trabalhos o delicioso que dá graça ou dá tristeza. Assim: *A mulher de cabelos verdes*, apesar da estranha fantasia é um poema de bondade e a figura fatídica do *Homem amarelo* é feminilizada por uns olhos longínquos, cheios de nostalgia. Mas é principalmente nos retratos femininos que se encontrará a graça melindrosa do pincel de Anita Malfatti”. (ROSSETTI BATISTA, 1985, p. 91)

13. Sobre a exposição de 1917, Marta Rossetti Batista cita pelo menos um artigo de jornal que foi respeitoso (à exceção do de Oswald, já mencionado), considerando as qualidades técnicas do desenho e da pintura, mas de acordo com as premissas ainda da crítica de arte naturalista. Trata-se de “A vida moderna”, de 27 de dezembro de 1917: “Filiada à mais moderna escola de pintura, a srta. Malfatti executa com largueza e uma liberdade inexcedíveis os seus trabalhos, manchando as paisagens a largas pinceladas violentas, com a segurança de quem se sente absolutamente à vontade na sua arte. Choca, por isso, às vezes, o observador – pouco afeito àquele gênero de pintura, – mas ninguém, ao fim de algum tempo de observação, deixa de reconhecer na expositora um formoso e original talento; pois só quem possui em alto grau essas qualidades e é capaz de transportar para a tela aquela admirável *Paisagem de Santo Amaro*; [...] aquela primorosa cabeça de *Egípcia*, ou a *Lalive magnífica* tão admiráveis de cor e frescura; só quem possui em alto grau essas qualidades, dizíamos, é capaz de se aventurar a pintar e a expor a *Ventania*, de uma técnica que não pode ser compreendida senão pelos adeptos da sua arte; *O homem amarelo*, de colorido tão cru e tão violento, embora bem desenhado e de excelente pose; ou ainda a *Paisagem moderna*, de fatura primitiva [...] com as suas casinholas rígidas de madeira, os seus barrancos de pasta de papel e a sua vegetação artificial muito verde, sem maciez e sem ambiente. Talvez sejamos injustos nas observações que aqui ficam, mas, a arte cada um compreende a seu modo, cada um a sente de acordo com a sua cultura, e principalmente com o seu temperamento; e a arte da srta. Malfatti se, não raro, nos fala à alma e consegue transmitir-nos um bocado de emoção e sonho, também às vezes se nos apresenta num terreno diametralmente oposto àquele de onde nos é dado observar e sentir a natureza”. (ROSSETTI BATISTA, 1985, p. 72)

14. Annateresa Fabris propõe o descompasso entre Brecheret e Anita aos olhos da crítica de sua época. Para a historiadora: “as referências históricas que não existem para Anita Malfatti são, ao contrário, abundantes para Brecheret, colocado – apesar de sua juventude – na plêiade dos Rodin, Bourdelle, Wildt, Mestrovic, numa clara demonstração

de que os modernistas pretendiam investir em seu exemplo de artista que fazia “a sua escultura endireitar para o futuro apoiando-se proficuamente nos preconceitos ancestrais, no alicerce de uma tradição re florida na saudade”. (FABRIS, 1994, p.73.)

15. “As obras que a pintora trouxe dos Estados Unidos deixaram, em sua família e em seus amigos, uma sensação tão desagradável, que o mal-estar perdurou por anos – o assunto tornou-se um tabu para alguns deles. Bem mais tarde, Anita Malfatti deporia laconicamente: ‘Quando viram minhas telas, todos acharam-nas feias, dantescas, e todos ficaram tristes, não eram os santinhos dos colégios. Guardei as telas’. [...] Então, pela primeira vez na vida, comecei a entristecer-me pois estava certa de que meu trabalho era bom; tanto os modernos franceses como os americanos o haviam dito espontaneamente, desinteressadamente. Só desejei esconder meus quadros já que, para me consolar, os outros acharam que eu podia pintar como quisesse. Eles estavam desconsolados, porque me queriam bem. Entretanto eu sabia que aquela crítica não tinha fundamento, especialmente porque estava dentro de um regime completamente emocional. Eu nunca havia imitado ninguém; só esperava com alegria que surgisse, dentro da forma e da cor aparente, a mudança; eu pintava num diapasão diferente e era essa música da cor que me confortava e enriquecia minha vida’[...]” (ROSSETTI BATISTA, 1985, p. 60)

16. Para Mário de Andrade: “O que se sabe por enquanto sobre a nova pintura dela [o trabalho realizado no estúdio francês, entre 1923-1928] é que apresenta uma técnica extraordinariamente sábia, com um colorido sutil e finíssimo. Como sensibilidade ela se mostra agora mais mulher, procurando as inspirações suaves e realizando-as com uma delicadeza excepcional. O trabalho que ela tem feito na Europa, é extremamente sério e sabe-se principalmente que abandonou todo e qualquer modernismo tendencioso e berrante, se contentando simplesmente em ser moderna” (ANDRADE, 1928 apud ROSSETTI BATISTA, 1989, pp. 69-70). Cf. também CARDOSO (2008, p. 139).

17. Mário demonstrou de início um incômodo com o recuo e a acomodação da artista após as críticas sofridas pela exposição de 1917: “[...] Depois da exposição Anita se retirou. Foi para casa e desapareceu, ferida. Mulher que sofre. Todo aquele másculo poder de deformação que dirigira as pinceladas do *Homem amarelo*, da *Estudante russa*, desaparecera. Mulher que sofre. Quis voltar para trás e quase se perdeu. Começou, para contentar os silvícolas, a fazer impressionismo colorido [...]” (ANDRADE, 1924 apud ROSSETTI BATISTA, 1972, pp. 69-70).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Anita Malfatti. **Jornal de Debates**, São Paulo, outubro de 1921, não paginado.

ANDRADE, Oswald de. A exposição Anita Malfatti. **Jornal do Commercio**, São Paulo, 11 de janeiro de 1918, não paginado.

CARDOSO, Renata Gomes. **A crítica de arte no entorno de Anita Malfatti e seu reflexo na história da arte brasileira.**

CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nos vernissages:** Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1995.

FABRIS, Annateresa. Modernismo: Nacionalismo e Engajamento. In AGUILAR, Nelson (org.). **Bienal Brasil Século XX.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, pp. 72-82.

GREGGIO, Luzia Portinari. Anita Malfatti. **Folha de São Paulo/Itaú Cultural**, Coleção Grandes Pintores Brasileiros v. 9, São Paulo, 2013.

HENDERSON, Linda D. X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists. **Art Journal**, 47(4), 1988, pp. 323-340.

HENRI, Robert. **The Art Spirit**. Filadélfia: J. B. Lippincott, 1923.

LOBATO, Monteiro. Paranoia ou Mistificação? (A propósito da Exposição Malfatti). In LOBATO, Monteiro. **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1955, pp. 59-66.

MICHELLI, Mário de. **As vanguardas artísticas do século XX** / trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

PESTANA, Nestor. Exposição de Estudos de Pintura de Anita Malfatti. **Correio Paulistano**, São Paulo, 26 de maio de 1914, não paginado.

ROSSETTI BATISTA, Marta. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: IBMA Brasil, 1985.

ROSSETTI BATISTA, Marta (org.). **Mário de Andrade: Cartas a Anita Malfatti**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ROSSETTI BATISTA, Marta. **Brasil, 1º Tempo modernista - 1917/29: documentação**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

SCHWARTZ, Jorge. O expressionismo pela crítica de M. de Andrade, Mariátegui e Borges. In BELUZZO, Ana Maria de M. **Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Unesp, 1990.

SOBRE O AUTOR

Luiz Armando Bagolin é docente e pesquisador do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, ex-diretor da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo.

Artigo recebido em
4 de novembro de 2020 e
aceito em 13 de novembro de 2020.

MUSEU DA SOLIDARIEDADE: A CONTRIBUIÇÃO DE MÁRIO PEDROSA NO EXÍLIO CHILENO

LUIZA MADER PALADINO

MUSEUM OF
SOLIDARITY:
MÁRIO PEDROSA'S
CONTRIBUTION
DURING EXILE
IN CHILE

MUSEO DE LA
SOLIDARIDAD: LA
CONTRIBUCIÓN DE
MÁRIO PEDROSA
EN EL EXILIO
CHILENO

RESUMO

Este artigo analisa a contribuição de Mário Pedrosa na concepção do Museu da Solidariedade, durante o governo de Salvador Allende (1970-1973). A convite do presidente, o crítico fundou o Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile para centralizar a organização da instituição, ampliar os contatos com artistas de diversas nacionalidades e garantir as doações. O Museu simbolizou a vocação fraterna do experimento socialista, angariando obras de artistas movidos pelo sentimento de afeto, empatia e união em prol das lutas contra o imperialismo e a dependência cultural.

PALAVRAS-CHAVE Mário Pedrosa; Museu da Solidariedade; exílio; Chile; crítica de arte

ABSTRACT

This article analyzes the contribution of Mário Pedrosa in the conception of the Museum of Solidarity during the government of Salvador Allende (1970-1973). At the invitation of the president, the critic founded the International Committee for Artistic Solidarity with Chile to centralize the organization of the institution, expand contacts with artists of different nationalities and guarantee donations. The Museum symbolized the fraternal vocation of the socialist experiment, collecting works by artists moved by the feeling of affection, empathy and unity in favor of the opposition against imperialism and cultural dependence.

KEYWORDS Mário Pedrosa; Museum of Solidarity; Exile; Chile; Art Criticism

RESUMEN

Este artículo analiza la contribución de Mário Pedrosa en la concepción del Museo de la Solidaridad, durante el gobierno de Salvador Allende (1970-1973). Por invitación del presidente, el crítico fundó el Comité Internacional de Solidaridad Artística con el Chile para centralizar la organización de la institución, ampliar el contacto con artistas de nacionalidades distintas y asegurar las donaciones. El Museo simbolizó la vocación fraterna del experimento socialista y recaudó obras de artistas movido por el sentimiento de afecto, empatía y unión en favor de las luchas contra el imperialismo y la dependencia cultural.

PALABRAS CLAVE Mário Pedrosa; Museo de la Solidaridad; exilio; Chile; crítica de arte

Artigo Inédito
Luiza Mader Paladino*

<https://orcid.org/0000-0003-2348-2033>

* Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.176140

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD

El Museo de la Solidaridad ganó este nombre por dos motivos:

- 1.- Es un Museo donado por los artistas del mundo en un gesto de simpatía y adhesión al Programa de la Unidad Popular puesto en ejecución por el Gobierno del Presidente Allende.
- 2.- Estas obras donadas por los artistas no pueden ser jamás separadas pues son destinadas a constituir un Museo de Arte Moderno y Experimental que sea expresión de la Solidaridad hacia el pueblo de Chile en este momento excepcional de su historia.

Los artistas donantes son de muchos países de Europa y América, muchos de ellos son artistas de renombre mundial y sus obras valen fortunas en los grandes mercados de arte de los países capitalistas. Un ejemplo, entre muchos, es el de Joan Miró, pintor que vive en Barcelona, y una de sus pinturas puede valer hasta centenas de millones de dólares, como el caso de su tela hecha especialmente al pueblo de Chile. Esta tela de Miró, que figura en el afiche, representa un gallo que canta La Alborada para el Pueblo Chileno.

La primera muestra de las obras regaladas están expuestas en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, en Quinta Normal. La exposición fue inaugurada por el Presidente Allende, el 17 de Mayo del presente año.

El Museo de la Solidaridad es un Museo dedicado al pueblo.

Santiago, Mayo de 1972
esv



FIGURA 1.
Museo de la Solidaridad.
Maio de 1972.
Fonte: Arquivo
Museu da Solidariedade
Salvador Allende.

MUSEU DA SOLIDARIEDADE: A CONTRIBUIÇÃO DE MÁRIO PEDROSA NO EXÍLIO CHILENO

Em julho de 1970, Mário Pedrosa teve a prisão decretada pela Auditoria Militar do Exército Brasileiro, acusado de difamar a imagem do Brasil no exterior¹. O crítico e um grupo de intelectuais cariocas haviam organizado um extenso parecer com provas sólidas de atentados aos direitos humanos realizados pelas autoridades brasileiras que seria enviado à Anistia Internacional e a agências de notícias estrangeiras. Pedrosa era uma figura pública de reconhecimento internacional quando, aos setenta anos, foi acusado pela polícia política. Alguns dias após ser indiciado, escreveu: “Proscrito e perseguido pelo Governo do meu país, vejo-me forçado a bater às portas de uma embaixada em busca de abrigo. Deu-me o Chile [...]. Refugiei-me por isso sob o teto da Representação diplomática de uma nação livre latino-americana” (PEDROSA, 1970, não paginado).

A chegada no Chile coincidiu com a vitória de Salvador Allende, presidente responsável pela implantação da via socialista pacífica e democrática. “Uma verdadeira constelação de intelectuais escolheu Santiago como domicílio familiar, lugar

de trabalho e político”, ampliando o contingente de estrangeiros que “ratificava a atração internacional da experiência chilena” (CÁCERES, 2019, p. 314). Após o triunfo da Unidade Popular, uma coligação de partidos de esquerda, a nação viveu uma situação ainda mais favorável de abrigo de pensadores latino-americanos, tornando-se a “capital simbólica e funcional da esquerda, realidade cristalizada com a vitória de Allende” (Ibidem, p. 315).

A condição de exílio, uma das táticas de desarticulação política promovidas pelos regimes ditatoriais, adquiriu, assim, outro significado. De acordo com a historiadora Cláudia Wasserman, a situação dolorosa da perda de raízes afetou muitos exilados, contudo, os intelectuais, especialmente aqueles que mantinham alguma trajetória na militância política, tiveram condições mais promissoras de preservar suas atividades. Em alguns casos, houve ampliação de contatos e um ambiente favorável de circulação de produções intelectuais, pois, em geral, esses pensadores e artistas eram bem recebidos por instituições de ensino e de pesquisa (WASSERMAN, 2012, p. 83).

Esse foi o caso de Pedrosa que, em seguida, foi nomeado docente no Instituto de Arte Latino-Americana (IAL) e, logo depois, recebeu o convite do presidente Allende para conceber o Museu da Solidariedade, participando diretamente dos principais

projetos políticos do governo. Sobre a condição de exilado, o crítico escreveu: “Não é cômodo um novo exílio na velhice. Mas aqui estou e recomeço uma vida que nunca parou de recomeçar. E assim é que recomeço, inclusive, a levantar um museu de arte moderna e experimental que a vida batizou de Museu da Solidariedade” (PEDROSA, 1972i, não paginado).

Durante a Unidade Popular, o Museu da Solidariedade assumiu um lugar de protagonismo por seu caráter internacionalista e pela impressionante capacidade de mobilização global. Nessa perspectiva, podemos interpretar o gesto singular de solidariedade como uma espécie de elemento contagioso, uma ideia de comunhão coletiva transnacional que rapidamente ganhou corpo e se difundiu pelo meio artístico. Seguramente, quem mais colaborou para transmitir o sentido de solidariedade inerente à iniciativa, contando com a adesão instantânea de artistas de cada canto do globo, foi Mário Pedrosa. Embora o crítico não tenha sido o autor original da ideia, foi o grande motivador do empreendimento em nível internacional, atrelando a imagem do Museu a figuras consagradas da crítica e das artes visuais. Sobre a rápida adesão dos artistas ao projeto, Pedrosa comentou:

A ideia nasceu em um momento de júbilo e inspiração de seus promotores. A espontaneidade da ideia era tão autêntica e respondia com tal inata justiça à sensibilidade do mundo artístico internacional que jamais foi discutida ou posta em questão. Ao chegar aos ouvidos dos artistas de Paris ou Buenos Aires, México ou Londres, Roma ou Nova Iorque e outras capitais, ela se transformou, em uma metamorfose tão natural como a do casulo em mariposa, em gesto donativo, em fruto. (PEDROSA, n.d., p. 3)

Como gestor principal, o crítico promoveu um “novo modelo de museu com uma ampla mirada ética e estética, incentivando a participação e o compromisso de uma ampla rede de colaboradores internacionais” (ZALDÍVAR, 2013, p. 13)². A coordenação do Museu chileno foi assinalada por uma orientação internacionalista e por uma logística interna convencional, cujas demandas iniciais direcionaram-se para a ampliação do acervo, sem qualquer restrição às doações, pois em um contexto amparado pelo espírito colaborativo, o ato de solidariedade não poderia ser objeto de recusa. Essa particularidade estratégica inicial de angariar um maior número de obras reportava-se à própria dimensão ideológica do Museu, a despeito de uma gestão pautada exclusivamente pela qualidade estética dos trabalhos artísticos. Portanto, é crucial compreendê-lo a partir dessa conjuntura institucional peculiar marcada por poucos recursos financeiros,

em uma corrida contra o tempo, cujo plano piloto foi realizado mediante a união de esforços e sob um programa político definido.

A direção aos moldes mais tradicionais capitaneada por Pedrosa fundamentou-se, em um primeiro momento, nessa tática preliminar de ampliar as redes de contatos, aumentar a arrecadação de obras e vincular o Museu a figuras de prestígio. Os trabalhos enviados igualmente caracterizaram-se pela convencionalidade da linguagem e da técnica, em sua maioria pintura, gravura e escultura. O perfil tradicional do acervo se conectou à própria ideia inicial do Museu, arquitetada como uma plataforma de propaganda da experiência política chilena. Desse modo, as chances de divulgação bem-sucedida seriam maiores ao serem expostas obras mais acessíveis ao público. Porém, não havia qualquer intenção de pacificar o contato com os visitantes ou privilegiar a aquisição de obras tradicionais em detrimento de proposições mais contemporâneas, pois o conceito geral da instituição calcava-se na noção de diversidade estética e política.

Apesar da vocação plural, houve o predomínio de obras de matriz abstrata nas primeiras levas destinadas à entidade. A crítica Dore Ashton, responsável pelo envio norte-americano, chegou a denominar a instituição como o primeiro grande museu de arte abstrata do mundo (MUSEO DE LA SOLIDARIDAD, 2016). Embora

as principais estrelas do Museu, como Joan Miró, Alexander Calder, Victor Vasarely, Joaquín Torres García ou Frank Stella, para citar alguns, fossem de períodos ou movimentos artísticos distintos, o conjunto das obras se acoplava pela linhagem abstrata.

Sabidamente, desde o final da década de 1940, Mário Pedrosa defendeu arduamente a assimilação institucional e a crítica da arte abstrata, levando-a para o centro do debate público. O autor o fez por acreditar no poder de alcance de uma linguagem universal (ou internacional), de plasticidade inovadora, que poderia atualizar um país periférico como o Brasil. No entanto, a batalha de Pedrosa pela atualização da arte, segundo Sônia Salzstein, não foi mera “plataforma da internacionalização pela internacionalização, ou de absorção das linguagens abstratas como panaceia para os problemas do descompasso cultural”. Salzstein aponta, ainda, que a singularidade de Pedrosa se deu justamente pela opção por um “espírito mais ventilado e internacionalista”, sem jamais deixar “de valorizar uma densidade local” (SALZSTEIN, 2001, p. 80).

No período que antecedeu o exílio no Chile, a reflexão de Pedrosa foi gradualmente alargada, e seu arsenal crítico passou a incluir a esfera participativa como forma de criação coletiva, a despeito da unicidade do objeto artístico. A participação ampliada, equivalente ao “exercício experimental da liberdade”,

estabeleceu-se como contraponto à obra de arte como mercadoria, renovando o anseio utópico das vanguardas históricas de outrora. Foi justamente nessa chave reflexiva que Pedrosa interessou-se pelos jovens artistas da época, como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Antonio Dias. Os dois últimos doaram obras para o povo chileno, e o primeiro, cujas propostas foram lidas por Pedrosa na direção da “arte pós-moderna”, tornou-se paradigmático para as etapas futuras do Museu da Solidariedade, que acabaram nunca se concretizando por conta do golpe militar, em 1973.

A experiência revolucionária no Chile, a convivência com os principais atores políticos e a aproximação com a agenda latino-americanista das instituições provocaram uma guinada na concepção crítica de Mário Pedrosa. A filósofa Otília Arantes nomeou de “O Ponto de Vista Latino-Americano” o *corpus* crítico produzido após a vivência chilena (ARANTES in PEDROSA, 1995, p. 313). Nesses textos é possível observar a recuperação de tradições que não haviam sido capturadas pela historiografia canônica, como as práticas e os saberes oriundos das culturas popular e indígena. Além disso, havia em seu discurso uma nova convicção geopolítica, caracterizada pela mobilização de um vocabulário crítico aliado às pautas terceiro-mundistas, as quais compreendiam a emergência de um reordenamento geográfico e a inclusão de povos oprimidos. A

contrapelo do conhecimento ocidental, encarado como decadente, Pedrosa propunha uma mudança de latitude ancorada no Terceiro Mundo, território de onde viria “a tarefa criativa da humanidade” (PEDROSA, 1995, p. 336).

Em seu percurso crítico, o autor sedimentou uma metodologia original a partir do acordo entre as tendências internacionais e a realidade local (ARANTES, 2001, p. 45). Essa relação dialética garantiu a adoção de um modelo de modernidade ampliada, que acolheu produções tão plurais quanto a arte dita primitiva, a arte dos pacientes psiquiátricos, a arte realizada por crianças e demais criações concebidas fora do crivo oficial. Ao longo de mais de quarenta anos de atividade crítica, o pensamento de Pedrosa não se manteve constante e homogêneo. Ao contrário, nota-se que as tendências artísticas que defendeu chegaram a ocupar polos opostos, conforme pontuara Ferreira Gullar:

em alguns momentos, ele defende, com igual entusiasmo, expressões artísticas aparentemente contraditórias. Mas essas contradições, se por um lado refletem o seu caráter de homem permanentemente engajado, por outro indicam a complexidade de seu pensamento estético, a profundidade de sua indagação. (GULLAR, 1981, não paginado)

No Chile, o comprometimento e o alcance público das reflexões de Pedrosa foram atualizados, assim como a predisposição dialética presente em sua trajetória, que passou a incluir um viés latino-americanista, sobretudo na produção escrita. A gestão do Museu da Solidariedade representou essa singularidade crítica, ao evidenciar a continuidade desses dois percursos: um internacionalista, baseado na escolha do órgão curatorial e na formação do acervo, com predominância da arte abstrata, e o outro, de retórica latino-americanista, visível especialmente no aparato discursivo e conceitual da entidade.

É crucial situar Pedrosa nessa discussão, pois o radar reflexivo do autor manteve-se permanentemente atento aos acontecimentos políticos e às mudanças sociais, que acompanhou com responsabilidade intelectual. A sensibilidade terceiro-mundista, catalisada pela experiência no Chile, foi objeto de análise do crítico desde a década de 1950, quando os países do chamado Terceiro Mundo despontaram como novas forças políticas, alterando a lógica bipolar do pós-guerra. O historiador Dainis Karepovs apontou que Mário Pedrosa observou com entusiasmo o processo de aprofundamento do que mais tarde se intitularia de terceiro-mundismo, em reflexões realizadas em artigos sobre a Conferência de Bandung, de 1955 (KAREPOVS, 2017, p. 139).

Essa Conferência, que reuniu países asiáticos e africanos, foi relevante em termos geopolíticos ao estruturar uma dinâmica política inédita e promover a cooperação econômica e cultural entre os países não alinhados. Muitas nações participantes eram recém-independentes, então havia um projeto de fortalecer redes autônomas, sem a interferência das duas superpotências. A análise de Pedrosa sobre o evento ratificava a importância do estabelecimento de um eixo político independente de Washington e Moscou, conclamando que finalmente as vozes da Ásia e da África seriam ouvidas, e terminava aproximando a pauta emergencial dos países não alinhados à realidade latino-americana:

O êxito da Conferência Afro-Asiática nos toca de muito perto. Nós, da periferia política do mundo estimamos que a iniciativa asiática proceda. Os povos latino-americanos, em sua imensa maioria, pertencem também à família dos bilhões de deserdados da terra. Na luta pela melhoria do nível de viver de nossos povos, obstáculos internacionais, economicamente removíveis, no entanto. Eis porque nossa maneira de ver os negócios do mundo não difere muito da dos povos da Birmânia, Indonésia ou Índia. (PEDROSA, 1955, não paginado)

Os movimentos de liberação nacional, frutos dos processos de descolonização nas décadas de 1950 e 1960, emergiram como

uma nova possibilidade de distribuição política, impondo fim aos antigos impérios coloniais. Esse conjunto de nações passou a ser denominado Terceiro Mundo³ e a pauta reivindicatória tinha por foco a superação do subdesenvolvimento econômico, resultante da condição periférica e da exploração colonialista e imperialista. Sem dúvidas os movimentos de descolonização africana, a Revolução Cubana e a resistência vietnamita foram marcos essenciais para o fortalecimento das ideologias terceiro-mundistas (GILMAN, 2003, p. 45).

Esses princípios se aproximavam da via socialista chilena proposta por Allende, que defendeu uma política autônoma de não alinhamento e a imposição da soberania das nações periféricas frente ao imperialismo norte-americano (FERRERO, 2008, p. 217). A teórica argentina Claudia Gilman apontou que as expectativas sobre o poder de alcance revolucionário do Terceiro Mundo se renovaram, alterando a perspectiva eurocêntrica ou ocidentalista por um viés policêntrico. Essa transformação geopolítica e epistemológica “foi uma estrutura de sentimentos que atravessou o mundo” (GLIMAN, op. cit., p. 41).

Certamente, os ecos dessa “estrutura de sentimentos” impactaram o programa político e cultural da Unidade Popular. Por esse ângulo, o Museu da Solidariedade nasceu como um projeto

“anti-imperialista para os povos do Terceiro Mundo” (BERRÍOS, 2017, p. 87), tendo seu acervo erguido a partir de obras doadas por artistas movidos pelo sentimento de afeto e empatia ao processo socialista chileno. O empenho coletivo dessas contribuições globais transcendia o mandato de Allende, cruzando fronteiras e congregando lutas similares contra o imperialismo norte-americano e a dependência econômica e cultural.

OPERACIÓN VERDAD: PRIMÓRDIOS DO MUSEU

A ideia inicial do Museu surgiu de um encontro de intelectuais reunidos para formular estratégias de comunicação que freassem a circulação de propagandas e informações conspiratórias contra o governo popular, as quais contavam com o envolvimento direto dos Estados Unidos. Desde a ascensão de Allende, o governo norte-americano vinha criando diferentes táticas para desestabilizar o programa socialista. Uma delas foi amparar financeiramente o jornal mais popular e de maior tiragem no país, o *El Mercurio*. Tradicionalmente conservador,

o periódico apoiou uma intensa campanha contra Allende, com “incontáveis artigos e editoriais virulentos e incendiários, nos quais induzia a oposição a lutar contra o governo da Unidade Popular” (KORNBLUH, 2004, p. 84).

Nesse quadro de recrudescimento midiático foi criada a *Operación Verdad*, uma estratégia de contrainformação, ocorrida em abril de 1971, que convidou intelectuais, políticos, músicos, artistas e críticos estrangeiros para conhecerem as transformações em curso no governo Allende, dentre eles, o crítico de arte José María Moreno Galván e o pintor Carlo Levi. Em um contexto favorável a trocas artísticas e políticas, Galván e Levi tiveram a ideia de criar um museu com obras doadas por artistas internacionais solidários à causa chilena. Assim surgiu o Museu da Solidariedade⁴ que, inicialmente, foi chamado de Museu de Arte Moderna e Experimental. Em resposta à oposição conservadora e à frente midiática conspiratória, alvoreceu um Museu amparado pelo ideal de união e solidariedade, envolvendo uma rede global de apoiadores.

Durante a *Operación Verdad*, Mário Pedrosa encontrava-se na Índia como jurado da Trienal de Nova Deli. Ao voltar a Santiago, reuniu-se com Miguel Rojas Mix, diretor do IAL, José Balmes, pintor catalão, e o cineasta uruguaio e editor da Revista

Marcha Danilo Trelles a convite do diretor do Departamento Cultural da Presidência da República. Nesse encontro, a sugestão inicial de Moreno Galván e Levi foi retomada e a ideia de criar um Museu foi concretizada. Para concentrar a organização da nova iniciativa, foi estruturado um Comitê Internacional presidido por Pedrosa (n.d, p. 1).

O crítico começou a esboçar o Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile (CISAC), congregando críticos, intelectuais e artistas. Um dos pressupostos iniciais para participar do Comitê era o perfil político progressista e o comprometimento com a causa socialista chilena⁵. Mário Pedrosa era a figura mais habilitada para articular essa rede de contatos, devido à longa trajetória ligada à Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), além da presença em júris de diversas Bienais e como diretor da VI Bienal Internacional de São Paulo, em 1961.

No final de 1971, o Comitê Internacional estava formado. Seus integrantes eram Jean Leymarie, diretor do Museu de Arte Moderna de Paris; Edward de Wilde⁶, diretor do Museu Stedelijk de Amsterdã; Louis Aragon, poeta ligado ao surrealismo; Giulio Carlo Argan, historiador da arte italiano e membro da AICA; Rafael Alberti, poeta espanhol; Juliusz Starzybsky, membro da

AICA; e Dore Ashton, crítica de arte e ativista norte-americana. A presença latino-americana foi composta por Aldo Pellegrini e Mariano Rodríguez, que já possuíam vínculo com o Instituto de Arte Latino-Americana⁷. Junto a eles, também estavam os idealizadores iniciais do Museu, Carlo Levi e José María Moreno Galván.

O gesto comunitário de apoio e empatia ao processo chileno se consolidou ao redor de dez nações – Itália, Holanda, França, Estados Unidos, Espanha, Polônia, Uruguai, Argentina, Cuba e Brasil –, comprovando o prestígio e a importância da entidade. Posteriormente, outros países, como Inglaterra e Suíça, aderiram ao Comitê, ampliando mais ainda os raios artísticos do Museu no Chile. Cabe destacar a centralidade de Pedrosa para o êxito do Comitê, por meio de seu reconhecimento internacional, além da ética e do compromisso público. Durante a gestão do CISAC, o crítico trocou inúmeras correspondências e realizou uma série de viagens aos Estados Unidos e à Europa com a finalidade de divulgar o projeto chileno e angariar obras. Também foi mérito de Pedrosa a celeridade da iniciativa, que, em menos de quatro meses, colheu os primeiros frutos. A vocação solidária foi tão imediata que nenhum artista doador se preocupou em enviar um certificado de doação de obra ao Museu (ZALDÍVAR, 1991, p. 24).

No período de formação do CISAC, Salvador Allende escreveu a Moreno Galván, agradecendo-lhe os esforços em prol do “Museu de Arte Moderna” que o espanhol havia imaginado na ocasião da *Operación Verdad*. Um dos planos do presidente era coincidir a inauguração do Museu com a data de abertura da Terceira Conferência das Nações Unidas do Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD III), marcada para abril e maio de 1972, como demonstra esse trecho:

Seria muito significativo se pudéssemos inaugurar seu projetado Museu de Arte Moderna no mesmo momento dessa Conferência. Constituiria uma demonstração de solidariedade dos artistas progressistas de todo o mundo ao nosso processo político [...]. Abusando de sua vontade, desejo lhe pedir muito encarecidamente que acelere os esforços para tornar efetiva essa iniciativa tão significativa para o Chile. (ALLENDE, 1971, não paginado)

A carta a Galván reforçava o lugar prioritário da arte e da cultura no programa político de Allende. Desde o período inicial de idealização do Museu, a entidade era encarada como um motor fundamental do processo revolucionário.

MIEMBROS DEL COMITÉ EJECUTIVO

LOUIS ARAGON	Poeta, Director de Louvre Francés
JEAN LEYMARIE	Director del Museo de Arte Moderno de París
GIULIO CARLO ARGAN	Ex-Presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.
E. DE WILDE	Director del Museo de Amsterdam
DORÉ ASHTON	Crítico de Arte norteamericano
RAFAEL ALBERTI	Poeta español
SENADOR CARLO LEVI	Pintor y escritor italiano
JOSÉ MARIA MORENO GALVAN	Crítico de arte español
ALDO PELLEGRINI	Escritor y crítico de arte argentino
JULIUSZ STARZYNSKI	Profesor y crítico de arte polaco
VARIANO RODRIGUEZ	Pintor, Sub-Director de la Casa de Las Américas
MARIO PEDROSA	Vice-Presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.
DANILO TRELLES	Cinefista. Consultante del Depto. de Artes de U.N.E.S.C.O.

MESA DEL COMITÉ EJECUTIVO


MARIO PEDROSA
Presidente


DANILO TRELLES
Secretario



MUSEO DE LA
SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE

FIGURA 2.
Membros do CISAC - Comitê
Internacional de Solidariedade
Artística com o Chile.
Fonte: Arquivo
Museu da Solidariedade
Salvador Allende.

Danilo Trelles e Mário Pedrosa, em nome dos membros do CISAC, lançaram as diretrizes principais do Museu, divididas em cinco pontos sob o título “Declaração Necessária”⁸. O primeiro ponto ressaltava que a formação do CISAC fundava-se no gesto coletivo dos artistas de renome internacional, em simpatia com as reformas revolucionárias no Chile. Eles se uniam por uma sociedade mais justa, livre e humana. O segundo apontava a importância dos artistas nos processos revolucionários ao longo do século XX, já que o socialismo não deveria ser uma bandeira restrita às classes operárias, mas englobar artistas e intelectuais engajados contra a incorporação de suas produções pelo mercado capitalista. O terceiro ponto, central para todo o escopo conceitual do Museu, discorria sobre a função social do artista na América Latina. A produção e a circulação de obras de arte deveriam ser ampliadas em prol da coletividade, em oposição ao elitismo segregador das coleções privadas. Além disso, as obras de arte não poderiam se restringir apenas aos grandes centros metropolitanos, devendo alcançar as “grandes áreas desprivilegiadas no Terceiro Mundo” (PEDROSA; TRELLES, 1972, p. 8). Nesse contexto, o Chile representava todo o mundo subdesenvolvido e oferecia as “melhores condições para tornar-se um centro cultural autêntico a serviço de seu povo e dos povos irmãos da América Latina” (Ibidem, p. 8). O quarto ponto

indicava o potencial mobilizador da “via chilena do socialismo”, que angariava trabalhadores da cultura de vários países, movidos pelo sentido humanista e libertário da política. Por fim, o quinto ratificava os “mais profundos sentimentos de gratidão e respeito” do CISAC aos artistas que se solidarizaram com o Chile (PEDROSA; TRELLES, 1972, p. 8).

Decerto o terceiro ponto da “Declaração Necessária” é o mais relevante para entender a centralidade do projeto político capitaneado pelo Museu da Solidariedade, em sintonia com a dimensão social da arte reivindicada por Pedrosa. Em ambos os casos, há a defesa incondicional da emancipação do objeto artístico do sistema de arte convencional, cuja trajetória foi constantemente determinada pela lógica do mercado e por seus mecanismos de atribuição de valores. Ao definir a doação como critério exclusivo da coleção de um acervo público ligado a uma entidade fora do eixo hegemônico, o discurso do Museu reiterava a inversão desse sistema tradicional de produção, distribuição e circulação de obras de arte. Segundo Pedrosa, a instituição chilena representava a “vitória sobre a pobreza, a rotina, o mercantilismo e um pequeno passo em direção a um novo condicionamento social para a arte em sua relação com os trabalhadores, as minorias condenadas” (PEDROSA, 1973c, não paginado).

Pedrosa costumava comparar o “pequeno país” chileno à coragem de um “David” que enfrentava “a sombra gigante de um Golias imperialista”⁹. Uma das formas de atenuar a submissão ao imperialismo era fortalecendo uma política cultural própria que não se baseasse exclusivamente na importação de valores culturais estrangeiros, sobretudo aqueles que bloqueassem o desenvolvimento “tanto no plano material como no espiritual” (PEDROSA, 1995, p. 318). Em suma, o Chile e outras regiões do Terceiro Mundo deveriam unir-se para se libertar da dependência dos países metropolitanos. Nessa perspectiva, não é mero acaso que Pedrosa tenha passado a utilizar com frequência em seu *corpus* escrito o termo “Terceiro Mundo” para assinalar a importância da mudança de latitude cultural e política nessa região. Em certa ocasião, o sociólogo Florestan Fernandes apontara que após itinerário chileno, Pedrosa “trouxe uma visão mais rica dos problemas mundiais e da situação dos países do 3º Mundo” (FOLHA DE S. PAULO, 1981, não paginado).

Em compasso com o perfil de pluralidade ideológica do governo Allende, o Museu encarnou esse caráter plural e aberto para receber obras de todas as tendências e estilos: “nenhum ismo deve ser excluído”, escrevera Pedrosa a Ashton (PEDROSA, 1972b, não paginado). O propósito basilar da primeira etapa da

instituição amparou-se na aquisição de obras mais “convencionais em nosso sentido (arte moderna)”, de acordo com o crítico. Buscava-se, igualmente, organizar uma seleção de obras de artistas consagrados, a fim de atrair a confiança do governo e da opinião pública no “êxito do empreendimento” (PEDROSA, 1972g, não paginado). A Hélio Oiticica, o autor compartilhou como seriam elaborados os processos museológicos e as estratégias prioritárias referentes às etapas iniciais da entidade, todavia, em correspondência, evidenciou o plano de o Museu ganhar um lugar próprio até o final de 1972 e a ideia de que nessa futura sede houvesse um espaço reservado à “arte pós-moderna”.

Estamos procurando reservar, na localização dos espaços, para o museu, áreas para a arte pós-moderna (vide MP) a fim de abrigar as experiências de H.O e sequazes na categoria das “atividades criatividade” (Vide MP) etc, etc. É nossa ideia fazer, então ou depois, uma verdadeira assembleia de novos artistas, “não artistas”, ou “anti-artistas” (?), em que se discutam problemas de estéticas-sociais contemporâneas, etc, etc. (Ibidem, não paginado)

Pouco antes do exílio, Mário Pedrosa refletiu sobre o esgotamento da autonomia estética, situando o comprometimento da arte integrada à vida social como uma atividade legítima. A propósito

desse “fenômeno cultural e mesmo sociológico inteiramente novo”, escreveu: “já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou de arte moderna. Chamai a isso de arte pós-moderna, para significar a diferença. Nesse momento de crise e de opção, devemos optar pelos artistas” (PEDROSA, 2007, p. 92).

Seguindo essa linha, o autor tinha noção da importância do incentivo a um espaço experimental destinado a essas proposições artísticas ampliadas, em sintonia com a ideia de museu como uma “luva elástica para o criador livre enfiar a mão” (Idem, 2004, p. 341). Seguramente, Mário Pedrosa advogava por uma concepção arejada de museu, cujo programa abarcou um entendimento ampliado de arte, como o estímulo a propostas mais experimentais, caso contrário, àquela altura, não receberia cartas de artistas de tradições estilísticas tão distintas. As correspondências com esses artistas, sobretudo as trocas com Hélio Oiticica, revelavam a maneira como o pensamento museal do crítico amparou-se na compreensão de museu como laboratório de experiências culturais, admitindo a prática de múltiplas vivências que estimulavam o ato criador. Não obstante, o cenário de acirramento político no Chile contribuiu para que a primeira opção museológica do crítico fosse pragmática e, portanto, calcada na arrecadação de obras-primas cujos espaços de resguardo se adequavam mais à noção tradicional de museu – que classifica

e armazena – do que à de laboratório. Pedrosa dizia que a vocação convencional dessa primeira etapa era limitada, porém, intencional, “quando se trata acima de tudo de organizar uma coleção de obras para o nosso museu” (PEDROSA, 1972g, não paginado).

Desde o final da década anterior, instaurou-se um clima de revolta e mobilização política desencadeado pela Guerra do Vietnã, pelo maio francês e pelos movimentos de descolonização que fortaleciam a ideia de colapso do sistema capitalista. Nesse panorama, ganhou destaque o papel de artistas e intelectuais envolvidos em protestos, como o boicote à Bienal Internacional de São Paulo, em 1969, e projetos de doação e arrecadação de fundos para causas políticas. Contudo, havia dentro do CISAC um sentimento de receio de que o caráter apolítico de alguns artistas, sobretudo os norte-americanos, dificultasse a contribuição de obras¹⁰. Somava-se a esse entendimento o fato de que muitos artistas, de acordo com Dore Ashton, não possuíam quaisquer informações sobre a revolução socialista de Allende, portanto, não os entusiasmava fazer uma doação gratuita a um museu chileno (ASHTON, 2013, p. 38). A crítica norte-americana havia se envolvido em diferentes frentes políticas desde a década anterior, a exemplo da organização de protestos, como o *Angry Arts Week*, que, durante uma semana, reuniu mais de seiscentos artistas contra a guerra do Vietnã, em 1967.

A tomada de consciência da classe artística deveria levar em conta o fator político e social da realidade chilena, bem como a generosidade que rompia com o funcionamento convencional do sistema de arte que, de forma reiterada, favoreceu a produção dos grandes centros metropolitanos. Para Pedrosa, a política ia além de uma decisão exclusivamente partidária, relacionando-se sem intermediários com a dimensão ética da arte e da vida, conforme escrevera a Ashton:

Eu acho que as pessoas como nós não podem escapar de tomar partido. Isso é política? Claro que é, mas é principalmente uma opção, uma opção ética, um sentimento de participação em um projeto maior que o negócio usual de cada um. E eu penso e espero que os artistas, apesar de sua natureza egocêntrica, sejam mais sensíveis a isso. (PEDROSA, 1973c, não paginado)

A crítica foi a integrante mais ativa do CISAC, confirmando a característica de multiplicidade ideológica do Museu. A representação significativa dos Estados Unidos simbolizou uma aproximação artística entre os países que se enfrentavam na arena política (MACCHIAVELLO, 2013, p. 41). Desde o começo, Ashton se mostrou engajada no projeto, prometendo dar o seu “melhor para obter o máximo de qualidade possível” nas doações (ASHTON, 1972,

não paginado). Em 1971, propôs a realização de uma festa em Nova York aos artistas “amigos da Revolução Chilena” para conseguir doações e apoio (Idem, 1971, não paginado).

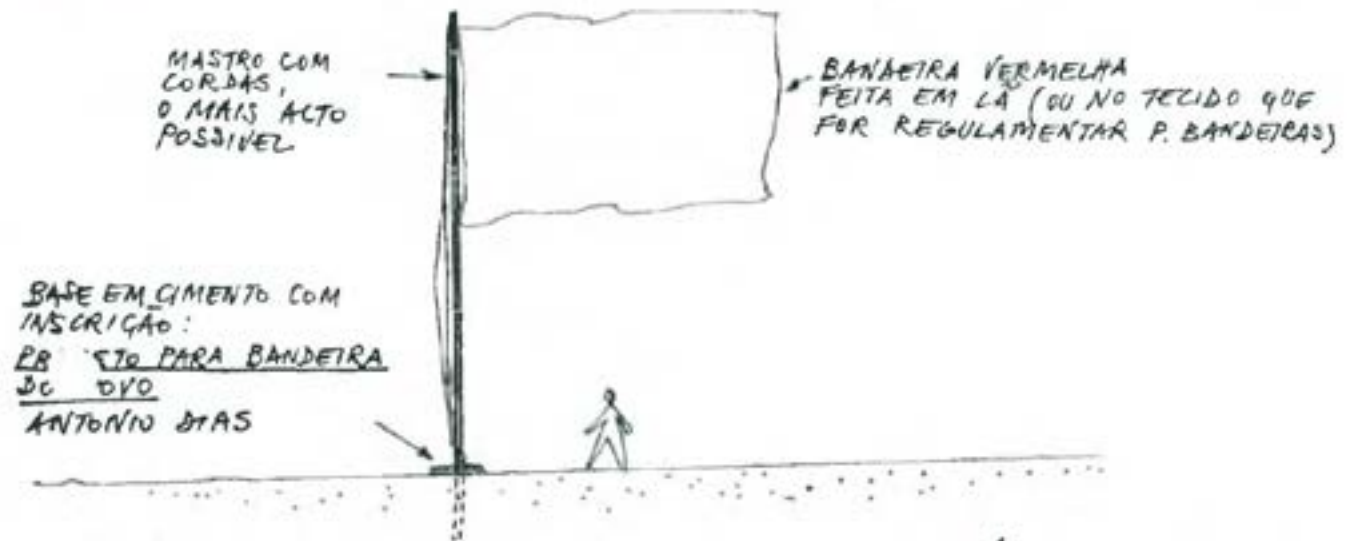
Ao longo do ano de 1972, diversos artistas entraram em contato com o crítico, demonstrando a amplitude das redes e o gesto de fraternidade à experiência socialista. Um deles foi Antonio Dias, que, de passagem por Nova York, escreveu a Pedrosa. Alguns anos antes, o autor havia publicado um artigo sobre o artista paraibano, situando-o na geração de “popistas do subdesenvolvimento”, cuja “necessidade desalienante” o afastava da tradição pop norte-americana, a quem destinava um olhar reticente, ao enxergar no movimento metropolitano uma “satisfação publicitária do consumismo pelo consumismo” (PEDROSA, 2004, pp. 368-370). O artista brasileiro vivia em Milão há alguns anos e se prontificou a acionar artistas italianos, de modo que se pudesse “conseguir uma seleção do melhor que se faz hoje na Itália”. Sobre o seu processo artístico, Dias compartilhou que havia se afastado temporariamente da pintura, para experimentar “outros tipos de trabalho” com filmes e proposições que lhe permitissem iniciar uma outra relação “com o trabalho de pintura” (DIAS, 1972, não paginado). A partir dessas novas experiências, propôs uma obra específica ao Museu: “pensei em uma enorme bandeira vermelha, só vermelha, sem nenhum

desenho ou inscrição [...] a ser alçada fora do museu (no jardim?)”, e seguia:

Eu gostaria muito que a bandeira fosse confeccionada aí no Chile e que fosse muito forte como medida, como cor e como altura. Gostaria que fosse uma coisa muito clara, visível para todo o povo [...]. Bacana mesmo seria fazer uma foto da bandeira já montada no exterior do museu e imprimir uma cartolina postal que seria distribuída a todo o visitante do museu. Esse trabalho eu acho que seria muito importante para mim vê-lo realizado aí. É um trabalho que representa um monte de coisas ao mesmo tempo. (DIAS, 1972, não paginado)

ser pendurada no interior do museu, marca "obra de Arte". Pensei numa enorme bandeira vermelha, só vermelha, sem nenhum desenho ou inscrição, com as medidas "clássicas" de uma gigantesca bandeira (5 x 8 mts, talvez) a ser alçada fora do museu (no jardim?)

FIGURA 3.
Detalhe do projeto de bandeira de Antonio Dias.
Carta de Antonio Dias a Mário Pedrosa.
17 de março de 1972.
Fonte: Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende



Evidentemente, uma bandeira vermelha carregava em si as disputas políticas daquele período, marcado pela Guerra Fria e pela polarização política entre os Estados Unidos e a União Soviética. Contudo, por adversidades, a bandeira não foi confeccionada, embora Pedrosa tivesse aprovado o projeto¹¹. Em resposta a Dias, ele fez algumas considerações à proposta, sugerindo ao artista que acrescentasse ao título “Projeto para bandeira do povo do terceiro mundo, que é, realmente, o nosso povo e simboliza as aspirações revolucionárias das massas subdesenvolvidas da Ásia, África e Am. Latina” (PEDROSA, 1972d, não paginado). Essa perspectiva radical de Pedrosa foi claramente impactada pela vivência chilena, e seus ecos se concretizaram nos escritos produzidos nesse período. A revolução em marcha simbolizava a luta contra a submissão, e, nesse entendimento, o Museu gerido pelo crítico tornou-se um modelo “cultural autêntico a serviço de seu povo e dos povos irmãos da América Latina” (PEDROSA; TRELLES, 1972, p. 8).

No começo de abril de 1972, quase trezentas obras haviam chegado ao Chile. Mário Pedrosa se engajou para concretizar o envio brasileiro; entretanto, estava ciente das limitações que os artistas teriam ao despachar os trabalhos na embaixada, em Brasília. Em uma carta a Niomar Moniz Sodré, ele alertou

à presidenta de honra do Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro, e sócia do jornal *Correio da Manhã* sobre tais dificuldades: “é claro que não se pode esperar, hoje, grande número de doações por parte de artistas do Brasil. Um pequeno número seria mais que representativo e satisfatório” (PEDROSA, 1972c, não paginado). Para somar os esforços, o crítico também escreveu a Aracy Amaral, pedindo seu auxílio para formalizar a participação dos artistas brasileiros. Com a crítica e historiadora da arte, partilhou sua análise a respeito da discrepância da presença carioca em relação à paulistana, propondo alguns nomes considerados indispensáveis, como os de Alfredo Volpi, Lasar Segall, Lívio Abramo e outros mais contemporâneos, como Mira Schendel, Amélia Toledo e Claudio Tozzi, aproveitando, ainda, a oportunidade para contar que o Museu havia recebido obras de Joan Miró, Max Ernst, Mauro Marini e Victor Vasarely (PEDROSA, 1972e, não paginado).

A carga com as obras já estava a caminho quando foi barrada por um general brasileiro no aeroporto do Rio de Janeiro. Sobre o episódio, Pedrosa descreveu: “do Brasil vinha um bom grupo, mas na última hora um general meteu a pata e parou tudo à porta do avião (aquela gente até morde, passando-se perto)” (FIGUEIREDO, 1982, pp. 19-20). Os artistas brasileiros

residentes fora do país conseguiram efetivar as doações. De Paris, Lygia Clark, Sergio Camargo, Flávio Shiró, Arthur Luiz Piza, Sérvulo Esmeraldo e Frans Krajcberg enviaram obras à entidade (FIGUEIREDO, 1982, pp. 19-20).

INAUGURAÇÃO DO MUSEU: O CANTO DA NOVA ALVORADA

A inauguração do Museu da Solidariedade ocorreu no dia 17 de maio de 1972, nos espaços do Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile (MAC). A mostra ficou aberta até o dia 2 de julho e apresentou ao público cerca de 279 obras. A primeira exposição da entidade foi também um ato simbólico de projeção do Museu, cujo planejamento amparava-se na continuidade de arrecadação das doações. Portanto, “essa inauguração não era a definitiva, mas um esboço do que seria este grande Museu de arte moderna e experimental” (ZALDÍVAR, 1991, p. 27), cujo plano ancorava-se na continuidade da divulgação da entidade aos artistas estrangeiros para ampliar o acervo.

A abertura foi palco do discurso do presidente Salvador Allende, que proferiu os agradecimentos diante do galo pintado

pelo artista espanhol Joan Miró, que virou símbolo máximo da fraternidade artística e obra principal da primeira etapa do Museu. Sobre o gesto de Miró, o presidente destacou:

Ele quis, não entregar um quadro, dos muitos ou dos poucos que têm em sua casa, ou em seu ateliê de trabalho, ele quis criar algo para o Chile. Foi mais generoso ainda. Ele pôs sua inteligência, suas pinceladas, sua mente para materializar este galo, que como disse o companheiro Pedrosa: “canta uma nova alvorada”, que é uma vida distinta, em um país dependente que rompe as amarras para derrotar o subdesenvolvimento e, com isso, a ignorância, a miséria, a incultura e as enfermidade (ALLENDE, 1972, pp. 1-2).

Em carta aos familiares, Pedrosa ressaltou a potência do galo de Miró, principal “símbolo para a retórica museográfica”, e comemorou os resultados positivos: “A ideia foi vitoriosa, e tudo foi feito no peito e na raça” (FIGUEIREDO, 1982, pp. 19-20). Certamente, a obra do artista espanhol congregou com êxito os objetivos iniciais da entidade, assegurando a importância do gesto solidário ao povo chileno, além de estampar a capa do único catálogo do Museu publicado na época. O discurso proferido por Allende ressaltou a realidade dependente do país andino e a centralidade da cultura como forma de superar a condição subdesenvolvida

da nação, em consonância com o escopo conceitual da entidade divulgado nos textos de apresentação do catálogo. Sempre que tinha oportunidade, o presidente salientava o mérito dos artistas em divulgar que “não apenas a independência econômica era importante, mas também a independência cultural” (ALLENDE, 1971, não paginado).

Os jornais transmitiram entusiasmados: “Inaugurou a mostra que conta com 600 obras. Estas foram doadas por pintores e escultores de todo o mundo” (LA NACIÓN, 1972, não paginado). Na realidade, foi exposta menos da metade das obras recebidas, por conta da limitação dos espaços do MAC. Apesar desse entrave, o nível da inauguração foi acima da média em comparação com as “boas exposições internacionais” (PEDROSA, 1972h, não paginado). Era um fato inédito agregar tantos nomes consagrados em uma única mostra, além de que se expunha pela primeira vez no país artistas como Miró, Vasarely, Jorge Oteiza, Equipo Cronica, entre outros. Sobre a organização da mostra, Pedrosa resumiu:

As obras aqui expostas não estão distribuídas arbitrariamente: buscou-se uma lógica interna que as unisse, e seus espaços correspondem, na medida do possível, a essa lógica. Todas as ideias ou estilos da arte contemporânea

18 MAYO 1972

Museo de la Solidaridad:

LOS ARTISTAS DEL MUNDO JUNTO AL PUEBLO DE CHILE

El Presidente de la República, Salvador Allende, inauguró la muestra que cuenta con 600 obras. Estas fueron donadas por pintores y escultores de todo el mundo. La exposición tiene un valor de un millón de dólares.

El Presidente de la República, Salvador Allende, inauguró ayer en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal una exposición de 600 cuadros que han sido donados al pueblo chileno por artistas de todo el mundo. Esta donación es como señal de simpatía por las reformas que en el campo social y económico está efectuando el Gobierno de la Unidad Popular. Los cuadros y obras escultóricas que anoche comenzaron a exhibirse serán la base del futuro Museo de la Solidaridad, que se establecerá luego en el edificio UNCTAD.

La formación de este Museo tiene una corta historia. En enero de este año se formó el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, que hizo llegar al Primer Mandatario chileno su apoyo por los cambios revolucionarios impulsados. A principios de año, el Comité hizo una declaración y en parte de ella manifiesta que "confiamos que el gesto de estos artistas no es el gesto aislado de algunos, sino más bien corresponde a un rasgo común a la colectividad artística contemporánea

en su íntimo al ideal de una sociedad más justa, más libre y más humana que la que prevalece actualmente en la mayor parte del mundo"

Según los artistas, incorporados al Comité, ellos "no pueden mirar con indiferencia que sus pinturas, esculturas y creaciones sean monopolizadas para el goce estético de coleccionistas privilegiados que las pueden comprar; al contrario, aspiran a que estén allí donde su acceso al público sea el más amplio". Agregan que "los trabajadores de la cultura de casi todos los países vuelven hacia el Chile de hoy lleno de esperanzas. La vía chilena del socialismo" es lo que mueve a la mayoría de ellos a ofrecer de Chile los mejores frutos de su poder creativo, y lo hacen sin ninguna opción de partidismo político o sectario. Si hay política en su acción, es política en el más amplio sentido del vocablo, es decir, en un sentido eminentemente ético, humanista y libertario".

CARTA DE ALLENDE

El Jefe de Estado cuando rec...



Las exposiciones de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal. EN LA FOTO, el Jefe del Estado, Salvador Allende, junto a Mario Pedrosa, Presidente del Comité Internacional de Solidaridad Artística.

FIGURA 4.
Museo de la Solidaridad: Los artistas del mundo junto al Pueblo de Chile. El Clarín, 18 de maio de 1972.
Fonte: Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

Museu da Solidariedade: a contribuição de Mário Pedrosa no exílio chileno
Luiza Mader Palatino


do mundo estão aqui representadas. E vocês verão desde a linha lírica e criativa de Miró às obras que não exigem tanta contemplação, mas sim um chamado à ação revolucionária. O que une indissolivelmente estas doações é precisamente este sentimento de fraternidade, para que jamais se dispersem em direções e destinos diferentes. (PEDROSA, 1972f, não paginado)

O desafio de expor uma coleção tão heterogênea, que desde o início correspondeu ao princípio de que “nenhuma tendência, escola, estilo ou ismo deve ser excluído” (Idem, 1972a, não paginado), foi evidenciado na fala inaugural de Pedrosa. Como mencionado, uma de suas táticas partiu de uma lógica interna de organização museográfica para dar conta do caráter diverso das obras. Segundo Silvia Cáceres, “a reflexão museológica de Mário Pedrosa compõe um todo orgânico onde tudo deve auxiliar para que esse espaço sirva às funções educadoras e reeducadoras da arte, da arquitetura e da forma” (CÁCERES, 2010, p. 111).

Nesse sentido, é fundamental ressaltar o caráter educativo do Museu da Solidariedade e vinculá-lo à concepção pedagógica da arte construída por Pedrosa em seu percurso como crítico e gestor. No caso chileno, tratava-se, primeiramente, de conservar as obras angariadas como um todo inseparável, formando um museu único, cujo acervo estaria em permanente exposição pública. Em segundo lugar, de

assegurar que a solidariedade concretizada pela via das doações fosse reverenciada mediante a aproximação entre as “manifestações mais altas da plástica contemporânea” e as “grandes massas populares, inaugurando assim um tipo de relação inédita entre criadores da obra e o povo” (BORRADOR de un decreto para el Museo de la solidaridad, nd., não paginado). Por fim, tratava-se de garantir esse compromisso com os artistas doadores por meio das finalidades educativas e culturais do Museu, tendo como horizonte a sua “plena acessibilidade democrática, conforme o desejo dos doadores” (Ibidem). Essa resposta deveria estar de acordo com as necessidades da nova sociedade em construção, levando em consideração, sobretudo, a viabilidade da integração da arte com a esfera da vida, “expressão mais alta da via chilena ao socialismo” (Ibidem). A correspondência entre as revoluções política e estética, fundadas no princípio da liberdade como forma social e artística plenas, tornou-se um plano possível por intermédio da educação dos sentidos. A Dore Ashton, Pedrosa confidenciou: “coloco muitas esperanças nisso, pois acho que vou abrir um novo campo de experiências úteis entre os artistas criativos de todo o mundo e os mineiros chilenos” (PEDROSA, 1973b, não paginado).

Os meios de comunicação, em compasso com as premissas basais do Museu, ressaltaram o seu caráter popular e acessível a toda

 **FIGURA 5.**
Mário Pedrosa ao lado dos estudantes.
Puro Chile, Santiago, 31 de maio de
1972. Fonte: Arquivo Museu de Arte
Contemporânea da Faculdade de Artes,
Universidade do Chile (FAIMAC).



a população, inclusive à classe trabalhadora, que, historicamente, foi desvinculada dos espaços tradicionais de cultura e das artes plásticas. Em apenas um dia, cinco mil estudantes visitaram o Museu da Solidariedade. Uma matéria anunciava: “no interior do Museu, os estudantes acompanhados dos pintores nacionais recorreram às diversas dependências, apreciando as diferentes obras de arte contemporânea, doadas ao nosso país pelos melhores pintores de nossa época” (PURO CHILE, 1972, não paginado).

Para dar continuidade à ampliação do acervo do Museu, as redes de críticos ligados ao CISAC deveriam igualmente se expandir para ativar o contato e amplificar a iniciativa chilena. Por indicação de De Wilde e Jean Leymarie, o crítico londrino Roland Penrose e o suíço Harald Szeemann entraram para o Comitê Internacional do Museu (PEDROSA, 1972h, não paginado). A presença deste último no Comitê despertou o interesse de centenas de artistas que haviam participado da V Documenta de Kassel, organizada pelo suíço, em 1972, na Alemanha. Alguns anos antes, Szeemann curou a emblemática exposição “When Attitudes Become Form”, cujo escopo conceitual ancorou-se no problema da forma artística tradicional ao expor um conjunto significativo de obras atravessadas pelo sentido da anti-forma. O evento reuniu artistas oriundos de movimentos de vanguarda da arte contemporânea

da época, como arte conceitual, minimalismo, arte povera, entre outros, com proposições artísticas que colocavam em xeque o conceito de unicidade e permanência.

Paralelamente à V Documenta, Szeemann acionou mais de quatrocentos artistas que integraram a mostra alemã, reverberando os ecos do Museu da Solidariedade a um circuito global de artistas experimentais. Dessa rede, diversos artistas do núcleo de Szeemann entraram em contato com Pedrosa ao longo do ano de 1973, manifestando empatia à entidade e ao povo chileno e demonstrando interesse em doar obras¹². O crítico admitiu a Szeemann que, naquele momento inicial, o perfil da instituição era caracterizado por um acervo de obras mais convencionais, no entanto, havia interesse da entidade em modificar esse aspecto: “Então vamos precisar do seu conselho e da sua opinião, nossa ideia é fazer um museu dinâmico, experimental e não apenas tradicional, incluindo oficinas para artistas que desejam trabalhar no local” (PEDROSA, 1972k, não paginado). O curador suíço ficou conhecido por respaldar, no cenário internacional de exposições, um modelo de mostras que privilegiava o espaço do museu em favor da realização das obras, e não somente de sua exposição (LOUZADA, 2013, p. 22).

É essencial pontuar, contudo, que essa operação crítica e criativa em relação ao ambiente museal não era um fator inédito,

tampouco exclusivo do circuito hegemônico que Szeemann representou. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, historiadores e críticos brasileiros revolucionaram o conceito usual de museu, a exemplo de Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) entre 1963 e 1978. Nesse período, Zanini estabeleceu “uma plataforma de criação multidisciplinar e multimídia” ao tomar “um partido crítico e museológico que daria ênfase às práticas conceituais, incentivando o uso das novas tecnologias, em especial o vídeo” (FREIRE, 2013, p. 28).

Pedrosa também se aproximou de artistas experimentais cujas proposições abrangiam a dimensão participativa e coletiva, articulando uma leitura crítica não apenas das obras, mas, igualmente, da maneira como os espaços museológicos dialogavam com esses formatos não convencionais. Em “Arte Experimental e Museus”, escrito em 1960, o crítico assegurava que “somente à frente de um museu de arte, dita moderna, é que se pode compreender a natureza intrínseca dessa mesma arte, e, de outro lado, o papel que cabe ao museu na avaliação dela” (PEDROSA, 1995, p. 295). No mesmo texto, o crítico considerava indispensável superar a função tradicional dos museus, cedendo o seu lugar a uma formulação mais arejada, que levasse em consideração o sentido de invenção

ou, nas palavras do autor, “uma casa de experiências” para a arte experimental (PEDROSA, 1995, p. 295).

No âmbito latino-americano, o *Centro de Arte y Educación* - CAYC, dirigido por Jorge Glusberg, procurou reproduzir um modelo internacional de espaços culturais e exposições de vanguarda, atualizando os projetos mais contemporâneos do circuito hegemônico no contexto local. O crítico de arte argentino concebeu um modelo expográfico baseado no uso de heliografias, possibilitando a ampla circulação de suas exposições e a adesão de centenas de artistas latino-americanos e nomes proeminentes do cenário artístico estrangeiro. Em 1973, Glusberg enviou uma versão desse tipo de exibição, a “Art Systems II”, para o Museu Nacional de Belas Artes do Chile, dirigido pelo pintor Nemesio Antúnez¹³. Muitos artistas que integraram a V Documenta fizeram parte da mostra organizada por Glusberg, e a ressonância dessa rede compartilhada e amparada por produções experimentais de caráter conceitual ecoou no Museu da Solidariedade. Na ocasião, Mário Pedrosa escreveu ao argentino sobre o assunto¹⁴:

Acabo de receber carta de Agnes Denes, atendendo ao apelo de Harald Szeemann, para contribuir com uma doação ao nosso Museu da Solidariedade [...]. Ela me informou que participou de uma exposição

organizada pelo CAYC e que esta mostra ocorreu no Museu de Belas Artes [...]. Harald Szeemann convocou todos os artistas que participaram da Documenta V. São artistas de todos os gêneros e expressão, dos, digamos, já clássicos aos mais jovens e experimentais, como você pode testemunhar pelo o que está acontecendo no CAYC. (PEDROSA, 1973a, não paginado)⁴⁵

Além de organizar e aumentar as redes de artistas, Pedrosa tinha a missão de formalizar, em termos jurídicos e legais, um espaço oficial para o Museu da Solidariedade. Até aquele momento, as obras ficavam armazenadas no MAC e no IAL. O objetivo era que o Museu ganhasse uma sede no Parque O’Higgins, local de fácil acesso para a população, garantindo o perfil popular da entidade. Em outra carta, dessa vez enviada a Mathias Goeritz, arquiteto e artista alemão radicado no México, Pedrosa ressaltou a potência que o Parque tinha para a iniciativa, ao assegurar a dimensão aberta e democrática como instâncias essenciais do Museu:

[...] eu já sabia que você não fazia mais coisas para ‘serem colocadas em um museu’, mas o nosso museu não é um museu fechado, do tipo mausoléu. O nosso estará localizado em um grande parque com grandes árvores [...]. O exterior do nosso museu será – assim é a minha ideia – tão importante como o interior. (Idem, 1972j, não paginado)

Santiago, Febrero 20, 1973.

Jorge Glusberg
CAYO
Elpidio Gonzalez 4020
Buenos Ayres

Estimado Glusberg:

Acabo de recibir carta de Agnes Demes, atendiendo al apelo de Harold Szeemann, para contribuir con una donacion al nuestro Museo de la Solidaridad que, como Ud. sabe, estamos organizando desde el año pasado. Ella informame que participó de una exposicion de grupo organizada por CAYO e que esta muestra hubo lugar en el Museo de Bellas Artes. Infelizmente no la he visto pues no tuvo noticia del acontecimiento (Aca en Santiago no se tiene conocimiento de nada. Yo teria ido a verla si lo hubiera sabido). Como Ud. verá de la carta de Demes de que le mando copia, ella autorizame a seleccionar una o dos obras suyas para nuestro museo. Eso lo haré con gran satisfaccion. Que debo hacer para eso?

Otro dia tambien recibí carta de otro amigo, Janos Urban, participante de Art Systems II, para comunicarme su deseo de hacer donacion de las obras enviadas al nuestro museo en formacion. Yo le he respondido para decirle, entre otras informaciones que pedía, que no tenia de la muestra organizada por Ud., Art Systems II. Ahora hago uso de esta carta para mencionar tambien el caso de Urban, de quien ya he recibido algunas textos y fotos. Mandele copia de su carta.

Aprovecho tambien la ocasion para darle algunas informaciones nuevas sobre el nuestro proyecto de museo. Aun que las cosas son toman un ritmo mas bien lento, en virtud de muchos problemas incluso politicos, como era natural, estamos andando. Del punto de vista de nuestro acervo no podemos quejarnos. El número de obras recibidas, con las que llegaron recientemente, entre ellas un Calder, un Frank Stella, un Calderara, un Sol Lewitt, es considerable, y con las recibidas anteriormente (entre ellas Miró, Vasarely, Seguí, Camargo, Chillida) llegan a 800 piezas. En las embajadas y consulados de Chile en diversas capitales - New York, Berna, Londres, Paris, Mexico, Japon, Amsterdam, Paris, Viena - ya se encuentran mas de una centena a la espera de ser transportadas y ahora Harold Szeemann ha apelado a todos artistas que participaran de Documenta V. Son artistas de todos los generos y expresion, desde los, digamos, ya clasicos a los mas jovenes y experimentales, como Ud. puede testemunhar por los que estan tomando parte en CAYO. Con relacion a nuestras actividades mas, ahora entramos en la fase de reconstruccion del edificio donde se va instalar en definitivo el Museo de la Solidaridad, en un

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE
INSTITUTO DE VÍAS INTERNACIONALES

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE

- 2 -

bajo parque en remodelación urbanística en un quarteron popular de la ciudad. Esperamos terminar las obras para la proxima primavera.

En la esperanza de verlo en breve,

Cordialmente,


Mario Pedrosa

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE
INSTITUTO DE VÍAS INTERNACIONALES

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE

O testemunho de Pedrosa a Goeritz sobre a entidade chilena é revelador por dois aspectos: primeiro, por esclarecer os princípios de seu pensamento museológico, que compreendiam a convicção das esferas pública e democrática para a eficácia social do projeto. O grau de relevância que o crítico conferia aos espaços externos seguia em consonância com a sua concepção de arte defendida desde a década de 1950, relacionada, sobretudo, à ideia de síntese das artes representada pela construção da nova capital. Nessa perspectiva, a noção de síntese não abrangia apenas a interlocução efetiva entre as distintas linguagens artísticas, mas, especialmente, a integração das artes como potencial mobilizador social que essa fusão artística presumia.

A segunda exposição do Museu da Solidariedade foi inaugurada no dia 19 de abril de 1973, em meio a um ambiente político cada vez mais fragilizado. A abertura serviu para anunciar as doações que continuaram a chegar de todas as partes, reiterando o apoio da classe artística internacional à experiência socialista chilena. No MAC, foram expostas 105 obras, entre pinturas e esculturas. No edifício da UNCTAD, 54 obras em papel, como desenho, gravura e têmperas, estavam à disposição do público. Apesar do número modesto de obras que integraram a segunda mostra, àquela altura, o acervo do Museu

 **FIGURA 6.**
Carta a Jorge Glusberg. 20 fev.
1973. Fonte: Arquivo Museu da
Solidariedade Salvador Allende.

abrigava aproximadamente 900 obras, além de 100 trabalhos que se encontravam em diversas embaixadas chilenas aguardando o envio definitivo à entidade¹⁶.

EPÍLOGO

A experiência chilena despertou o interesse de diferentes círculos da esquerda de todo o mundo, que vislumbraram a viabilidade da implantação do socialismo por meio da via democrática e pacífica. A revolução andina representou “um processo político inédito na história e, por essa razão, acabaria ganhando repercussão mundial, no momento de sua vigência e mesmo após o seu desfecho” (AGGIO, 2008, p. 78). Embora o epílogo tenha sido trágico, essa experiência extraordinária concretizou um projeto utópico que se ancorou, sobretudo, no sentimento de solidariedade e empatia para além das fronteiras nacionais, mobilizando o gesto fraterno de comprometimento com a construção de outros mundos possíveis. As utopias que circundaram o Museu da Solidariedade e seus inúmeros projetos, mesmo os que não saíram do papel, simbolizaram o sonho pela

emancipação política e cultural, o bem-estar social e a revolução dos sentidos por meio da arte e da liberdade.

O golpe de Augusto Pinochet não só sepultou a promessa de um governo socialista e democrático na região como também produziu uma diáspora de exilados que tiveram de sair às pressas do Chile. A partilha de um projeto coletivo e democrático de integração latino-americana foi substituída por outra modalidade de união continental, porém de contornos sinistros: a Operação Condor. Como o fascismo não partilha a mesma língua da solidariedade, o Museu foi soterrado pela ditadura, que enxergou na iniciativa os resquícios da revolução política de Allende; logo, seus ecos deveriam ser silenciados como parte da política oficial. Contudo, conforme aponta Claudia Zaldívar, o regime se viu mergulhado em uma contradição: como destruir uma coleção de enorme valor material e simbólico? Nessa condição, a entidade foi escondida, ocultada da opinião pública e suas portas fechadas, “como se nunca tivesse existido” (ZALDÍVAR, 1991, p. 57).

Não obstante, as raízes baseadas no afeto, na empatia e no ideal de coletividade, alicerces fundamentais do Museu da Solidariedade, foram mais resistentes que a desumanidade imposta pelo regime ditatorial. Na condição de exilados, os múltiplos agentes envolvidos na gestão do Museu mobilizaram

novos simpatizantes, que, unidos em diversos países, deram continuidade à iniciativa. No estrangeiro, a entidade recebeu um novo nome: Museu Internacional da Resistência Salvador Allende¹⁷. Mário Pedrosa conseguiu fugir para o México e, logo depois, exilou-se em Paris, seu último desterro antes de voltar ao Brasil, em 1977.

NOTAS

1. Ver: JUIZ decreta a prisão de implicados em publicações contra o país no exterior. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 jul. 1970. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
2. Traduções de obras e documentos citados apenas no original são de minha autoria. [N.A]
3. Termo criado por Alfred Sauvy em 1952.
4. A ideia de renomear o museu como Museu de Solidariedade partiu do presidente Salvador Allende. Cf. PEDROSA (n.d., p. 1).
5. Em um documento de novembro de 1971, os nomes de Roberto Matta, José Balmes, Miguel Rojas Mix e Pablo Neruda apareciam como integrantes do CISAC. Entretanto, o próprio Pedrosa ressaltou “a personalidade estrangeira” do Museu, e, logo depois, foi decidido que nenhum chileno faria parte do Comitê. A ideia era que a iniciativa conservasse o princípio internacionalista, incluindo apenas estrangeiros “movidos pela simpatia ao povo chileno e seu Governo popular” (PEDROSA, n.d., p. 1). Em carta a Dore Ashton, de janeiro de 1972, Pedrosa também resalta o perfil internacionalista do CISAC, formado por “não chilenos”. Cf. PEDROSA (1972b, não paginado).
6. Edward de Wilde liderou o boicote da delegação holandesa à Bienal Internacional de São Paulo em 1969.
7. Mário Pedrosa tentou ampliar a presença latino-americana do CISAC por meio de um convite a Niomar Moniz Sodré, em março de 1972, para quem escreveu: “A pessoa que desde o começo pensei em ser a mais indicada do Brasil foi você naturalmente”. Entretanto, a fundadora do MAM-RJ não pôde aceitar o convite, por prováveis retaliações do regime militar. Em 1969, ela foi presa e teve os direitos políticos cassados pela ditadura. No ano seguinte, foi absolvida. Cf. PEDROSA (1972c).

8. Documento originalmente publicado em janeiro de 1972.

9. Essas menções aparecem em uma carta de Pedrosa a Dore Ashton de 15 de junho 1972 e em PEDROSA (n.d., p. 3).

10. Em carta de Pedrosa a Ashton, o brasileiro estendeu essa incerteza ao crítico inglês Guy Brett. Ele escreveu: “Sou amigo pessoal do Guy Brett, do The Times, de quem gosto e a escrita eu admiro. Mas acho que ele é muito alheio à política para entender a importância de nosso movimento” (PEDROSA, 1972b, não paginado). Contudo, em correspondências posteriores, o autor confirmou o auxílio de Brett no envio de artistas britânicos. A Oiticica, contou: “Guy Brett em Londres reuniu uma turma disposta a mandar coisas ou ‘ideias’ para nós aqui. Entre eles estará Medalla”, em referência ao artista filipino, radicado na época em Londres. (PEDROSA, 1972g, não paginado).

11. A bandeira foi instalada quarenta anos depois, na mesma escala planejada por Antonio Dias no projeto original, na ocasião da mostra “40 Años del Museo de la Solidaridad. Fraternidad, Arte y Política”, em 2012.

12. No arquivo do Museu da Solidariedade foram encontradas cartas enviadas por 26 artistas da rede de Harald Szeemann, como Ian Murray, Samuel Buri, Yona Friedman, Getulio Alviani, Agnes Denes, Logeborg Lüsher, Dan Graham, Ian Murray, entre outros.

13. Contudo, essa mostra de heliografias não foi apresentada, devido ao golpe militar.

14. Cabe mencionar que Pedrosa e Glusberg encontravam-se em direções opostas no espectro político. O crítico brasileiro liderou o boicote à X Bienal, em resposta à censura e à repressão do regime militar brasileiro, em 1969. No certame seguinte, em 1971, o argentino foi convidado para organizar a edição da XI Bienal, todavia acabou desistindo após uma ofensiva de manifestos encabeçados por artistas, como Gordon Matta-Clark. Além disso, a figura de Jorge Glusberg é bastante controversa na Argentina, pela proximidade que manteve com o regime militar (1976 a 1983). Sobre o assunto, cf. PALADINO (2015).

15. Vale pontuar que “Art Systems II” foi enviada ao Museu, mas acabou não sendo exposta devido ao golpe militar. Após a queda de Allende, o CAYC organizou a mostra “Homenaje a Salvador Allende”, “líder da América lamentavelmente desaparecido”, em outubro de 1973.

16. As quase mil obras que formavam o patrimônio da entidade foram divulgadas na matéria *Hoy se Inaugura segunda exposición del Museo de la Solidaridad*, escrita por Virginia Vidal. Cf. VIDAL (1973)In: **Jornal El Siglo**, Santiago, 19 abr. 1973. Arquivo Museu da Solidariedade.

17. Embora o Museu Internacional da Resistência Salvador Allende não seja objeto de análise deste trabalho, vale ressaltar que a entidade funcionou no exílio entre 1975 e 1990 e foi um importante veículo de campanha internacional de denúncia do regime autoritário que se instalou no Chile. Sobre a fase do Museu no exílio, ver YASKY (2016).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGGIO, Alberto. O Chile de Allende: entre a derrota e o fracasso. In FICO, Carlos *et al.* **Ditadura e Democracia na América Latina: Balanço Histórico e Democracia na América Latina**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

ALLENDE, Salvador. Palavras do Presidente da República Salvador Allende Gossens na inauguração do Museu da Solidariedade. Santiago, 17 de maio de 1972. In COMITÉ Internacional de Solidaridad Artística con Chile. **Museo de la Solidaridad: Donación de los artistas del mundo al gobierno de Chile**. Instituto de Arte Latinoamericano, Universidad de Chile, 1972, pp. 1-2.

ARANTES, Otília. Mário Pedrosa e a Tradição Crítica. In: MARQUES NETO, José Castilho. **Mário Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.

ASHTON, Dore. Tiempos de Solidaridad: Conversación con Dore Ashton. In COMITÉ Internacional de Solidaridad Artística con Chile. **Museo de la Solidaridad por Chile: Fraternidad, Arte y Política, 1971-1973**. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013, pp. 56-62.

BERRÍOS, María. Por el futuro artístico del mundo: Mário Pedrosa y el Museo de la Solidaridad. In PÉREZ- BARREIRO, Gabriel; SOMMER, Michelle (orgs.). **Mário Pedrosa: De la naturaleza afectiva de la forma**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.

CÁCERES, Gonzalo. Santiago, a capital da esquerda. In GORELIK, Adrian; PEIXOTO, Fernanda Arêas (orgs.). **Cidades Sul-americanas como arenas culturais**. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

CÁCERES, Silvia. **Fulguração Moderna: A Educação pela Arte no Museo de la Solidaridad, Chile, 1971-1973**. 195f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO), Rio de Janeiro, 2010.

FERRERO, Mariano. Salvador Allende: su mundo, su época – La Política Internacional del Siglo XX y sus encrucijadas en la Guerra Fría. In: AMAR, Mauricio; VÁSQUEZ, David; RIVERA, Felipe (orgs.). **Salvador Allende: Vida Política y Parlamentaria – 1908-1973**. Santiago: Ediciones Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2008.

FIGUEIREDO, Carlos Eduardo Sena (org.). **Mário Pedrosa, Retratos do Exílio**. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982.

FREIRE, Cristina (org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume; MAC USP, 2013.

GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.

KAREPOVS, Dainis. **Pas de Politique Mariô!**: Mário Pedrosa e a Política. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017.

KORNBLUH, Peter. **Pinochet**: Los Archivos Secretos. Barcelona: Editora CRÍTICA, 2004.

LOUZADA, Heloisa. **Contrastes na cena artística paulistana**: MAC USP e MAM SP nos anos 1970. 163f. Dissertação (Mestrado Estética e História da Arte) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MACCHIAVELLO, Carla. Una Bandera es Una Trama. In COMITÉ Internacional de Solidaridad Artística con Chile. **Museo de la Solidaridad por Chile**: Fraternidad, Arte y Política, 1971-1973. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013, pp. 28-43.

PALADINO, Luiza Mader. **Conceitualismos em Trânsito**: intercâmbios artísticos entre Brasil e Argentina na Década de 1970 – MAC USP e CAY. 213f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PEDROSA, Mário. **Política das Artes**: Mário Pedrosa. Textos escolhidos I. Organização e prefácio de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos:** Mário Pedrosa. Textos escolhidos III. Organização e prefácio de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004.

PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em Crise:** Mário Pedrosa. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

PEDROSA, Mário; TRELLES, Danilo. Declaración. In COMITÉ Internacional de Solidaridad Artistica con Chile. **Museo de la Solidaridad:** Donación de los artistas del mundo al gobierno de Chile. Instituto de Arte Latinoamericano, Universidad de Chile, 1972.

SALZSTEIN, Sônia. Mário Pedrosa: Crítico de Arte. In MARQUES NETO, José Castilho. **Mário Pedrosa e o Brasil.** São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.

WASSERMAN, Claudia. Transição ao Socialismo e Transição Democrática: exilados brasileiros no Chile. **História Unisinos**, 16(1), jan.-abr. 2012.

YASKY, Caroll; ZALDÍVAR, Claudia (org.). **Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende.** MIRSA. 1975 – 1990. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016.

ZALDÍVAR, Claudia. **Museo de la Solidaridad.** Memoria para optar al grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte. Santiago de Chile. 1991. Fondos y Colecciones Especiales. Cod: i0042. Archivo MSSA.

ZALDÍVAR, Claudia. Un modelo Cultural Experimental para el Mundo. In COMITÉ Internacional de Solidaridad Artística con Chile. **Museo de la Solidaridad por Chile: Fraternidad, Arte y Política, 1971-1973**. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013, pp. 9-13.

ARQUIVOS E JORNAIS

ALLENDE, Salvador. Cultura sobre rodas. **La Nación**, Santiago, 17 fev. 1971, não paginado.

ALLENDE, Salvador. **Carta de Salvador Allende a José María Moreno Galván**. Santiago, 11 ago. 1971. Arquivo Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

ASHTON, Dore. **Carta de Dore Ashton a Mário Pedrosa**. 22 nov. 1971. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

ASHTON, Dore. **Carta de Dore Ashton a Mário Pedrosa**. 18 jan. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

BORRADOR de un decreto para el Museo de la solidaridad. Sem autor, n.d. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

DIAS, Antonio. **Carta de Antonio Dias a Mário Pedrosa**. 17 mar. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

FOLHA DE S. PAULO. Mário Pedrosa morre aos 81 anos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 nov. 1981. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

GULLAR, Ferreira. O crítico da crise. **Estadão**, São Paulo, 6 nov. 1981. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

LA NACION. Museo de la Solidaridad: Los Artistas del Mundo junto al Pueblo de Chile. **La Nación**. Santiago, 18 maio. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

PEDROSA, Mário. Vozes da Ásia, Vozes d'África: A conferência de Bandung. **Correio da Manhã**, 16 abr. 1955. Arquivo Biblioteca Nacional.

PEDROSA, Mário. **Carta redigida em 5 ago. 1970, após ter a sua prisão decretada**. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

PEDROSA, Mário. **Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton**, 2 jan, 1972a, não paginado. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

PEDROSA, Mário. **Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton**, 9 jan, 1972b, não paginado. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

PEDROSA, Mário. **Carta de Mário Pedrosa a Niomar Moniz Sodré**, 1 mar, 1972c, não paginado. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

PEDROSA, Mário. **Carta de Mário Pedrosa a Antonio Dias**, 6 mar, 1972d, não paginado. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

PEDROSA, Mário. **Carta de Mário Pedrosa a Aracy Amaral**, 16 abr, 1972e, não paginado. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

PEDROSA, Mário. Oigamos el canto del Gallo de Mir . **El Siglo**, Santiago, 19 maio, 1972f, não paginado. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

PEDROSA, Mário. **Carta de Mário Pedrosa a Hélio Oiticica**, 9 jun, 1972g, não paginado. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

PEDROSA, Mário. **Carta de Mário Pedrosa a José Maria Moreno Galván**, 28 jun, 1972h, não paginado. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

PEDROSA, Mário. **Carta de Mário Pedrosa a Mathias Goeritz**, 29 set, 1972i, não paginado. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

PEDROSA, Mário. **Carta de Mário Pedrosa a Mathias Goeritz**, 7 nov, 1972j, não paginado. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

PEDROSA, Mário. **Carta de Mário Pedrosa a Harald Szeemann**, 22 nov, 1972k, não paginado. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

PEDROSA, Mário. **Carta de Mário Pedrosa a Jorge Glusberg**, 20 fev, 1973a, não paginado. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

PEDROSA, Mário. **Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton**, 27 mar, 1973b, não paginado. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

PEDROSA, Mário. **Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton**, 27 abr, 1973c, não paginado. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

PEDROSA, Mário. **Respuesta a un Cuestionario, por Mário Pedrosa**. Sem data, p. 3. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

PURO CHILE, 5 mil estudantes. **Puro Chile**, Santiago, 31 maio. 1972. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

VIDAL, Virginia. Hoy se Inaugura segunda exposición del Museo de la Solidaridad. **El Siglo**, Santiago, 19 abr. 1973. Arquivo Museu da Solidariedade.



MÍDIA

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD. **Entrevista a Dore Ashton, en el marco de los 40 años del MSSA**, 11 abril 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/162437339>. Acesso em: 10 maio 2019.

SOBRE A AUTORA

Luiza Mader Paladino é Doutora pelo Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, onde desenvolveu a tese “A Opção Museológica de Mário Pedrosa: Solidariedade e Imaginação Social em Museus da América Latina”. Mestre pelo mesmo Programa, com dissertação sobre o intercâmbio artístico entre o CAYC e o MAC USP, dois polos essenciais de estímulo à arte conceitual na América Latina, na década de 1970. Integrante do GEACC - Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu, coordenado pela Profa. Dra. Cristina Freire. Professora efetiva do Instituto Federal de Brasília.

Artigo recebido em
13 de outubro de 2020 e
aceito em 10 de novembro de 2020.



MANET'S '*COUP DE TÊTE*': THE SECRETS HIDDEN IN PLAIN SIGHT

MOYRA ANNE ASHFORD

O *COUP DE TÊTE*
DE MANET:
OS SEGREDOS
ESCONDIDOS EM
PLENA LUZ DO DIA

EL *COUP DE*
TÊTE DE MANET:
LOS SECRETOS
ESCONDIDOS A
PLENA LUZ DEL DÍA

ABSTRACT

Artigo Inédito
Moyra Anne Ashford*

<https://orcid.org/0000-0001-8664-8876>

* Essayist and former
journalist at *The Sunday
Times* and *The Daily
Telegraph*, United
Kingdom.

DOI: 10.11606/issn.2178-
0447.ars.2020.176216

Modern art began with Édouard Manet's *The Picnic (Le Déjeuner sur L'Herbe, 1863)*. A small minority of scholars have ventured that Manet's impetus for breaking from tradition stemmed from memories of his 1849 voyage to Brazil. This view is eschewed by the majority and the museum establishment, who hold to a French and classical origin. Through a close examination of early written sources, the paintings themselves and links to 19th century Rio, the author proposes that Manet worked distinct Rio memories into two pivotal paintings: *The Picnic*, which he set in the forests of Guanabara Bay; *Olympia* (1863) was inspired not by a Parisian brothel, but by slave-owning, mid-nineteenth century Rio de Janeiro. This article recounts how the research unfolded.

KEYWORDS Édouard Manet; Rio de Janeiro; Émile Zola; *Olympia*; Impressionism

RESUMO

A arte moderna teve início com *Le Déjeuner sur L'Herbe* (1863), de Édouard Manet. Alguns poucos estudiosos sugeriram que seu ímpeto em se desvencilhar da tradição derivava de reminiscências de sua viagem ao Brasil, em 1849. Essa interpretação é rechaçada pela maioria e pelo *establishment* dos museus, apegados a uma origem clássica e francesa. Examinando detidamente fontes escritas primárias, as próprias pinturas e aspectos do Rio oitocentista, a autora defende que Manet elaborou diversas memórias da cidade em duas pinturas fundamentais: *Le Déjeuner*, que teria sido ambientada nas matas da Baía de Guanabara, e *Olympia* (1863), inspirada não em um bordel parisiense, mas no Rio de Janeiro escravocrata da metade daquele século. Este artigo relata como tal pesquisa foi desenvolvida.

PALAVRAS-CHAVE Édouard Manet; Rio de Janeiro; Émile Zola; *Olympia*; impressionismo

RESUMEN

El arte moderno empezó con *Le Déjeuner sur L'Herbe* (1863), de Édouard Manet. Algunos estudiosos sugieren que su ímpetu en romper con la tradición se originaba en reminiscencias de su viaje a Brasil, en 1849. Esa interpretación es rechazada por la mayoría y por los museos, apegados a orígenes clásica y francesa. Deteniéndose en fuentes primarias escritos, de las pinturas en si y de temas del Rio ochocentista, la autora defiende que Manet elaboró memorias de la ciudad en dos cuadros fundamentales: *Le Déjeuner*, que se pasaría en la Baía de Guanabara, y *Olympia* (1863), inspirado no en un burdel parisino, sino que en el Rio de la mitad del siglo y sus esclavos. Este artículo relata la elaboración de la pesquisa.

PALABRAS CLAVE Édouard Manet; Rio de Janeiro; Émile Zola; *Olympia*; impressionismo

The questioning began in São Paulo thirty-five years ago, the morning that the post delivered the page proofs for a new Brazil travel guide. I had written on music and a few pages away, the Art Chapter, by the late US journalist Sol Biderman, opened with:

It has even been said that Impressionism began in Brazil when Manet, suffering from a tropical disease aboard a French frigate in the Rio de Janeiro harbour, captured the luminous sky vibrating off Guanabara Bay and the rain-forest mountains. (INSIGHT, 1986, p.125)

How fascinating, Édouard Manet (1832-1883) inspired by Brazil. But why wasn't such an important fact common knowledge?

It is feasible. Foreign light has recalibrated the vision of countless painters, from J.M.W. Turner to David Hockney and all the French artists seeking the warm sunlight of the Cote d'Azur. On a bright day, Guanabara Bay is almost beyond luminous. Sunlight turns into millions of glittering splinters on the water and shimmering patterns on the shore. Shadows are tight black knife-edges by day, then at sunset move over the mountains in translucent veils. A complete contrast to grey and fawn Paris.


I rang Sol Biderman to ask his source. He said he could no longer remember who had told him. Probably a professor at São Paulo University (USP), where he taught undergraduate classes.

‘But you’ll find it’s well known,’ he said.

It really wasn’t. No-one I asked could shed any light on this fascinating fact – or myth. In retrospect, had I gone to an USP library, I’d have been directed to *Manet no Brasil*, written in 1949 by art critic Antonio Bento de Araújo Lima.

But in the way that you put off the non-essential – I was a news journalist, and events were always more urgent – I returned to London in 1990 without having visited the USP library, and only read Bento’s *Manet no Brasil* in 2018: fortuitously, for had I found it back in 1985, I might never have embarked on my own research. By the time I came to Bento’s impressively thorough work, I knew that the voyage’s visual impact was well-known to Manet’s contemporaries.

In addition, I had stumbled upon something wholly unforeseen – that Manet had worked memories from his voyage into *The Picnic (Le Déjeuner sur L’herbe, 1863)*. In 1863, the jury for Paris’ official Salon relegated *The Picnic* to the Salon des Refusés, considering it poorly finished and unfathomable. But it was a ground-breaking painting. Over time, it was credited with launching Impressionism and also, by some, Modernism and Surrealism.



Without the the power of a large computer screen the Brazilian elements would probably have remained undetected. I first noticed a faint grey mountain on the horizon. And then a marmoset. Magnifying more, the loaf resembled the tough loaves baked in ship's galleys; the glass flask, the weighted type used at sea. Amongst the fruit spilling from the picnic basket were two globes looking very like cashew apples, one complete with cashew nut. The toad in the left-hand corner had been noted by scholars, but not identified with Rio.

If *The Picnic* was a Rio picnic, then Antonio Bento and Sol Biderman were right. It was necessary to look at the original in the Musée d'Orsay, an imposing former railway station overlooking the Seine.

Manet's *Picnic* hung on a charcoal-grey dividing wall on the d'Orsay's 5th floor. Facing it, Claude Monet's *Picnic*, dominated by the flat greens of Paris plane trees, appears domestic and temperate. If you turn from one to the other you feel the wildness in Manet's: the leaves glisten, even in the deepest shade; vague dark clumps and

protuberances lurk amongst the leaves – something may be about to jump out at you.

The heightened lighting effect has been likened to a flash going off in front of the canvas. But it could also be tropical light. The conventional wisdom is that Manet located *The Picnic* in the Bois de Boulogne or at Gennevilliers, a Seine river port 10 kilometers northwest of Paris where the Manet family owned land. Yet how many bare grey mountains and marmosets are there in Paris?

I took dozens of digital photos, without flash, of course. Back home, enlarged on screen, the forest sprang to life with pairs of eyes everywhere and snakes like tree vines – or tree vines like snakes – revealing more Brazilian signs. These are the eleven I found, professional examination might well reveal more:

1. Grey peaks
2. Evil-eyed toad, sometimes explained as sexual metaphor, but more feasibly the ‘some sort of reptile’ that bit Manet on the foot on Paquetá island (the ‘tropical disease’ cited by Sol Biderman must have been Manet’s severely swollen leg). The biographer Henri Perruchot said that when syphilis pains first shot through Manet’s left leg 30 years later, he blamed them on this reptile (PERRUCHOT, 1962).
3. A fuzzy marmoset descending the far left tree.

IMAGE 1.

Édouard Manet, *The Picnic*
(*Le déjeuner sur l'herbe*), 1863.
Oil on canvas, 207 x 265 cm.
Musée d'Orsay, Paris, France.

IMAGE 2.

Édouard Manet, *The Picnic*
(details). Graphic: Carol
MacShane



Manet's 'Coup de Tête': The Secrets Hidden in Plain Sight
Moyra Anne Ashford

ARS - N 40 - ANO 18





IMAGE 3.
Édouard Manet, *The Picnic*
(*Le déjeuner sur l'herbe*), 1863.
Detail. A crab, or a hermit crab
or possibly two crabs.

4 and 5. Two caimans: one heading towards the water, one submerged bar its eyes.

6 and 7. Tropical fruits in the basket – a cashew apple with pod, two persimmons with calyxes. Scholars have questioned ‘the cherries of June, the figs of September,’ this is resolved by Brazilian growing seasons.

8. Weighted naval flask.

9. Tough white loaf typically baked in ship’s galleys.

10. A crab, two crabs, or a hermit crab.

11. A trio of shapes at the lower edge, resembling a fat snake, an egg and pinkish seeds, puzzled me for months until checking back to the letters Manet wrote home from his voyage and there, on January 11, 1849, three weeks before arriving in Rio, Manet wrote: ‘At 5 o’clock we caught an enormous tuna, it was immediately cut open and there were two intact flying fish in its stomach’ (MANET, 1928, p. 41)¹

Q.E.D.: - a dead flying fish and tuna entrails. The ‘seeds’ are either a section of tuna gills or part of an egg sac; the egg-shape is another organ, possibly the pancreas. These have to be the clincher that Manet was channeling memories from his voyage.

Back in London I visited the Courtauld Gallery which owns a smaller, drabber version of the d’Orsay *Picnic*. Luck was



in. Shortly before, in 2016, forensic examination had deemed it a preparatory study for the d'Orsay canvas, rather than a posterior copy as previously thought.

There are no Brazilian details. But there are two splodges of greyish paint, nothing in themselves, but placed in the exact positions where Manet would later insert the crabs and tuna in his final, d'Orsay version. The fruits spilling out of the basket in the Courtauld are vague, mere daubs of red and orange, suggesting that Manet first needed to find references for the tropical fruits he intended to paint, which were unlikely to be on sale in 1862 Paris.


This could not be coincidence. It seemed fitting, marvellous even, that Manet left his clues in paint and never breathed a word to anyone. Did he ever imagine that, more than a century after his death, scholars would still be debating *The Picnic's* mysteries, its extra energy, the '*je ne sais quoi*' beyond the canvas? That entire books would be published on this painting alone?

IMAGE 4.
Édouard Manet, *The Picnic*
(*Le déjeuner sur l'herbe*), 1863.
Detail. The sagui, descending
the first left tree.

IMAGES 5 AND 6.

Édouard Manet, *The Picnic*
(*Le déjeuner sur l'herbe*), 1863.
Detail. Above, the frog or toad;
below, tuna remains (dead
flying fish, an egg sack or lungs,
other organ).





Manet bibliography is vast. In my local London library, I'd expected the voyage's influence to be evaluated in the first weighty book I opened. But no. The recent studies I found there mentioned the voyage, but not one related it to Manet's subsequent work, nor took into account that, at the age of seventeen in 1849, he spent a full nine weeks in Rio.

Looking in primary sources soon turned up evidence. Antonin Proust, Manet's friend from schooldays who briefly served as French Culture Minister, wrote in his 1913 Manet biography: 'His short stay in the sun-blasted countries kindled a conception in which everything appeared to him with simplicity (...) He all but removed the half- tones.' (PROUST, 1913 p. 16).

A younger artist, Charles Toché, recounted Manet saying,


I learnt a great deal on my trip to Brazil, I spent endless nights looking at the play of light and shade in the ship's wake. And in the daytime, from the upper deck, I would keep my eyes on the horizon. That's how I learnt how to capture a sky' (VOLLARD, 1984 p. 172).

And in the late 1950's, Denis Rouart (Manet's great-nephew, the son of Ernest Rouart and Julie Manet) wrote that Manet, 'was enraptured by the beauty of the scenery and especially by the brilliant light, which may well have influenced his future painting.' (ROUART, 1960 p.6).

Following Manet's death in 1883, Manet's long-term friend, novelist Émile Zola, wrote a eulogy.

He had a tormented youth, rows with his father - a judge perturbed by painting - and then the *coup de tête* of a voyage to the Americas, then years lost in Paris, an internship in the Couture studio, a slow and painful search for his own personality. (ZOLA, 1884 p. 10).

Impossible to be the more emphatic than *coup de tête* - a sudden, radical shift in understanding. Nevertheless, I found *coup de tête* translated into English in one Zola- Manet compendium as 'a desperate journey' (Idem, 2013 p.123). From then on, I sought out the originals in French.



Manet left a detailed record of his journey to Brazil in the letters he wrote home to his family, first published in Paris in 1928 as *Lettres de Jeunesse 1848-1849: Voyage à Rio* by Louis Rouart (brother of Ernest Rouart, the husband of Manet's niece, Julie). José Olympio published a Brazilian edition in 2002 (MANET, 2002). The letters have never been published in full in English.

The voyage had arisen from family impasse. Manet's father wanted a legal career for his oldest son while Édouard was set on art. The French Navy was the compromise. But in 1848 Édouard failed the Naval Officer Training Academy's entrance exam. Shortly afterwards, the Academy changed its rules to allow re-sits, waiving several exigencies for candidates who completed a voyage of at least six months south of the equator.

So, in late November 1848, Auguste Manet escorted his sixteen year-old son to Le Havre, to join forty-seven other trainees, twenty-six crew, four instructors and a larder of live pigs and sheep on board *Havre et Guadeloupe*, a four-masted frigate that an astute entrepreneur had converted into a sea-borne cramming school.

It was on board that Manet first had his talent recognised. At home he had had to hide his art from his father but talk of his sketches soon reached the ship's master, Captain Besson, who requested a portrait of himself to give as a Christmas present. When Besson took on twelve Brazilian naval trainees in Rio, he appointed Manet as drawing instructor.

Bad weather stretched the Atlantic crossing from six weeks to nine. They eventually sailed into Guanabara Bay on February 5, 1849.

Compared to today's airport arrival, the approach by sea was a majestic experience. Vessels pitched out of the choppy Atlantic through the entrance guarded by 16th century forts, into a 30 kilometre-long expanse of emerald-fringed, shimmering waters. 'The Bay is enchanting, filled with warships from all the nations, circled with green mountains where you can see charming dwellings', Manet wrote (1928, p. 50).

Every Thursday, the pupils left the ship at 4 am in small boats to row to the far side of the Bay, accompanied by the ship's cook, the black headwaiter and 'all sorts of provisions'.

We walk in the countryside, we swim; we dine and lunch there ... the walks are charming’, wrote Manet, ‘we see the spectacle of the most beautiful nature possible, we have as many fruits as we want.

(Ibidem, p. 55)

Manet spent his Sundays and Mondays with the Lacarrières, a French family whose oldest son, Jules, was his age. They lived at Mme Hortense Lacarrière’s renowned dress emporium at No. 64 Rua do Ouvidor, where she imported and copied the latest Paris fashion.

Writing in the Rio weekly *O Espelho*, the young Machado de Assis described her shop as ‘brilliantly illuminated and even more brilliantly decorated [...] Everything modern that exists presents itself to our eyes [...] Fur shawls and frocks decorate the counter [...] All this, with some accessories that Mme Hortense Lacarrière knows how to arrange so well’. (O ESPELHO, 1859).

Manet said he could make himself understood in the town ‘because of the many French nationals’. His visit coincided with the peak of French influence, midway through the Empire. While it was Napoleon Bonaparte’s invading armies that sent the Portuguese royal family fleeing across the Atlantic in 1808, the Portuguese monarchy remained deeply Francophile.

French artisans soon arrived to design their palaces, landscape public gardens and clothe the royal wives and mistresses. As soon as Napoleon abdicated in June 1815, Dom João VI invited the French Artistic Mission to set up a school of arts and artisanship, with painter Jean-Baptiste Debret among its members.

Iron balconies, elegant tearooms and top hats sprouted everywhere and enterprising young Frenchwomen arrived to take over the high-level sex trade. Contemporary accounts paint mid-century Rio as a riot of sexual commerce and transgression – Catholic priests with large families, brothels disguised as finishing schools, boudoirs in the back of bars, rooms by the hour at boarding houses with French names such as *Champs-Elysees*, *Chappelle* and *Bordeaux*. Right at the top of the scale, to be seen glittering from theatre balconies, reigned the celebrated French actresses and singers (CASTRO, 2004; SOARES, 1988; SILVA, 2012).

With an emperor and court, pomp and luxury, the city was in boom, the population quintupling from c.50,000 at the beginning of the century to 266,466 in 1849. Rio liked to think of itself as Paris in the tropics. This would have been apt had it not been for slavery, an issue that the politically-aware Manet must have followed during the debates leading to abolition in the French colonies the previous year. Slavery had been banned in France itself since the sixteenth century.

‘All the blacks are slaves’, he wrote, ‘all these unfortunates have a brutal air; the power the whites have over them is extraordinary’ (MANET, 1928, p. 52). He was roughly accurate: the 1849 census counted slaves at 44.5% of the overall population, with 4.5%, a small but growing number, being freed blacks living in the incipient shanties.


Nevertheless, Manet admitted, ‘for any European even a little artistically-inclined, Rio, although rather ugly, offers *un cachet tout particulier*’. (MANET, 1928, p.58)

Many of his descriptions concern Rio women,


The mulatas, in truth, are nearly all beautiful ... As for the Brazilian women, they are generally very pretty; they have magnificent black eyes and hair ... but they do not deserve the reputation for frivolity that they have in France; there is nothing so prudish or so stupid as a *Brasilienne*. (Ibidem, p.58)

He was struck by the ingenious style of female slaves. ‘They do themselves up very well. Some wear turbans, others arrange their curly hair very artistically and they nearly all wear skirts with monstrous flounces.’

Indeed, exactly as *Olympia*’s black maid.

 **IMAGE 7.**
Édouard Manet, *Olympia*, 1863.
Oil on Canvas,
130.5 x 191.0 cm.
Musée d'Orsay, Paris.





It turned out there was an original copy of Antonio Bento's *Manet no Brasil* in Essex University library. Bento (1902-1988) was the preeminent critic of his day. His connections were not with USP but with Rio where he studied law after a childhood on the family's *fazenda* in Rio Grande do Norte.

He championed Impressionism, abstract art and the Brazilian portrayers of everyday life, Candido Portinari and Cicero Dias. A cultural grandee in later life, he helped found Rio's Modern Art Museum and the Brazilian Critics Association (ABCA), judged at international Biennales and sat on numerous committees.

In 1949, on the 100th anniversary of Manet's journey to Rio, France sent Brazil *The New French Painting and Its Masters (From Manet to Today)*, exhibited in Rio's Ministry of Education and Health building. The ministry's Documentation Service commissioned Bento's book. 'Having recorded the intensity of Brazilian light on his supersensitive retina, Manet was above all the first contemporary painter to [...] use large areas of simple, pure colour,' wrote Bento.²

Bento was a regular visitor to Paris and his book is impeccably sourced. He distinguishes clearly between reportage and his reflections. He also translated all Manet's letters from Rio into Portuguese and included both versions in the text. Nevertheless, he is ignored by international scholars and within Brazil has been criticised for 'appropriation of foreign art' (REIS, 2008, p. 220). He didn't notice the tropical details in *The Picnic* but was viscerally certain *Olympia* stemmed from Rio memories.

For Bento, *Olympia's* maid recalled the character, 'so well known from the times of our great grandmothers – the black woman who delighted in being the accomplice of difficult or persecuted loves.'³

He describes Laure, the nanny who was Manet's model for the maid, as a 'perfect baiana'. Had Zola been familiar with Brazilian iconography, I have no doubt he would have agreed.

A tiny minority of other scholars suggest a Rio origin for *Olympia*, notably Yale professor George Heard Hamilton in 1954 (HAMILTON, 1954, p. 78) and the late Manet connoisseur, Françoise Cachin, who organised Manet's 1983 Centenary exhibition and became Musée d'Orsay Director in 1986.

'Never has a woman's nakedness been so covered with commentary; except for the Mona Lisa, never has paint been

varnished with so many layers of literature, never has a painting so tempted the gluttony of the art historian,' wrote Cachin in the 1983 exhibition catalogue (CACHIN; MOFFET; WILSON-BAREAU, 1983, p. 176).

After leaving the d'Orsay in 1994, Cachin wrote a short Manet guide in which she said, 'the black-skinned servant in his 1863 painting *Olympia* is perhaps reminiscent of a sight in Rio that struck him deeply' (CACHIN, 1995, p. 16).

Hamilton and Cachin were heavy-weights, yet their views on *Olympia* met the same fate as Bento's – no-one in the art establishment, it seems, wanted a Brazil source for Manet's famous nude. The d'Orsay website today says Manet referenced orientalist images by Titian, Goya and Ingres to depict 'the cold and prosaic reality of a truly contemporary subject'⁴.

Olympia's identity as Parisian prostitute is so enshrined by art history that it takes an effort of will to remember that this categorisation has never been more than an assumption. You can see why – *Olympia* appears wholly contemporary. She has 'presentness', as Manet's friend, writer Charles Baudelaire, was fond of saying.

As far as we know, Manet left nothing written and never publicly explained who *Olympia* was. His sole recorded comment

comes via Antonin Proust, recalled from a lunch together some 30 years earlier when Manet was venting his fury at the critic who described *Olympia* as ‘firing a shot to attract attention’ (PROUST, 1913, p. 201).

‘I render the things that I see, as simply as possible,’ protested Manet. ‘Take *Olympia*, could anything be more naive? There are harsh parts (*duretés*), I’m told. They were there. I saw them. I put down what I saw’.

Such vehemence – he was THERE. This was something experienced rather than a studio model. Were the *duretés* the girl’s youth or slavery?



Olympia reclines in a burgundy-painted room off the Musée d’Orsay’s ground-floor concourse. Her golden skin glows; the maid’s manner is gentle and intimate, recalling Juliet’s maid in Shakespeare.

The composition and the maid’s skin colour certainly echo Orientalist works. Paper-wrapped florist’s flowers, though,

do not. And instead of eastern silks, *Olympia's* servant wears an outfit typical of an 1849 Brazilian slave – voluminous fine cotton or muslin dress, a gathered under-blouse and a cloth wound into a turban, as can be seen in numerous paintings by fellow Frenchman Jean-Baptiste Debret, the greatest portrayer of 19th century Rio. *Olympia's* embroidered mules, boudoir-wear in France, were daywear for Brazilians.



IMAGE 8.
Jean-Baptiste Debret,
*Black woman selling cashew
fruits*, 1827. Watercolor,
15.7 x 21.6 cm

Victorine Meurent, Manet's favourite model at the time, modelled for both *The Picnic* and *Olympia*, with starkly different results. Victorine had green-grey eyes, pale skin, red-brown hair and sandy eyelashes and brows, but is plumply pink in *The Picnic*; mignon with tanned skin and black eyes in *Olympia*.

Two red chalk preparatory drawings for *Olympia* survive. In one, Manet left the face totally blank. In the second, squared for transference, the facial features are very faint, which Françoise Cachin interpreted as 'reserving the face for a personal memory' (CACHIN; MOFFET; WILSON-BAREAU, 1983)

Over the years, writers have come up with the most varied explanations for the maid: that she represents primitive sexuality, a comment on colonialism, an emblem of lesbian desire and, even, Manet's alter ego.

That was never Manet's style. In person he was a sophisticated member of the upper classes: urbane, witty, charming and discreet. But fellow artists describe his work as truth-seeking, even naive. He painted what had meaning for him, and if anything was expressed subliminally, it was his feelings towards the subject, as is clear in the many impassioned portrayals of Berthe Morisot. As Bento wrote, 'It is more logical, human and natural that the painter was inspired by memories and images of life in Rio.'⁵

Surely it is worth trusting Manet. For his principal figures, he worked from models. If he was painting a Spanish dancer, a Roman soldier or a fisherman, the model posed in the appropriate costume. As Zola described it, 'It was necessary that the subject should pose, and then he could attack it as a copyist, without any tricks, without any recipe'. Had Manet wanted a harem slave, he would certainly have dressed model Laure as such. Equally for a contemporary Parisian maid: maids in brothels wore high-necked dresses and aprons just as maids elsewhere. But he didn't, he dressed her as a Brazilian slave.

A neglected clue to *Olympia's* identity is the 50-line poem, "Olympia, The Young Girl of the Isles" written in 1864 by Manet's friend, Zacharie Astruc (1833-1907), the year Manet was painting his portrait. Besides his prolific journalism, Astruc was a painter, sculptor, musician, composer, novelist, poet and playwright and had been the first to praise Manet's work in print, some three years before Zola, in a daily newsletter for the 1863 Salons. Astruc wrote that *The Picnic* stood out from pictures that attracted for their skill ('material practice') because 'it imposes only his own living voice. It is the soul that strikes' (ASTRUC, 1863).

Manet chose the first stanza (below) of Astruc's poem (ASTRUC, 1908)⁶ for *Olympia's* 1865 catalogue listing and, by some accounts, also affixed it to the painting:

Tired of dreaming, Olympia wakes;
Spring enters in the arms of a gentle black messenger;
She is the slave; like the amorous night;
She comes to flower the day, delicious to see;
The august young girl, ardour in abeyance⁷.

In the voice of *Olympia's* lover, the remaining nine verses recount an evening, night and morning that started with mutual bathing and ended with the bouquet. The 1865 critics jeered at the last line – fancy calling a prostitute ‘august’.

As Manet chose to include it, the stanza should surely be taken seriously. Yet art historians brusquely dismiss it: ‘tedious’ (REFF, 1977), ‘insipid’ (CACHIN, 1983), ‘dreadful’ (FRIED, 1996), ‘ill-advised’ (BROMBERT, 1997).

What other branch of history rejects evidence on the grounds of taste?

‘It was intended to explain the subject but, perhaps with reason, was judged to be thoroughly incomprehensible’, wrote the Paris newspaper *L'Univers Illustré* in 1890.

However, it makes perfect sense in the context of 1849. Manet spent three nights on Paquetá Island in the depths of Guanabara Bay, hinting in a letter to his cousin that a significant event took place there.

The black woman is always ‘slave’ and once, ‘the loving negress, maternal goodness that anticipates your desires’.

‘Where else would Manet see black slaves if not Rio?’ Bento had asked⁸.

There are ‘lazy, lulling seas’, ‘palm trees against the azures’ and a voyage: ‘the tide that carried me’. *Olympia*’s physical description tallies with the painting: ‘superb indolence’, ‘this languishing infanta’, ‘your tranquil eyes’, ‘your slender forms’, ‘mouth on fire’, including an eastern allusion: ‘Where do you get these airs of slave, of sultana?’.

Guileless, *Olympia* was content with ‘music, a mirror, the fan, a shawl’. She says prayers ‘to protect hearts’ and sings ‘a joyful song’. She is thrice referred to as a ‘virgin’. No wonder it confused everyone. The possibility that this girl was at ease with her nakedness does not figure in the literature.

Paradoxically, the phrase that best indicates that the poem could only have come from Manet’s recounting is where Astruc



IMAGES 9 AND 10.

Paquetá in c. 1880 and today,
respectively.

got the wrong end of the stick: ‘the marbles scattered in the beautiful gardens’.

Paquetá has a distinctive outcrop of large, rounded granite boulders tumbling down a forested incline and out into the waters. Manet said ‘stones’, Astruc imagined ‘marbles’.

Manet added the typically Parisian black cat after completing *Olympia*. Remnants of rubbed paint can be seen around its legs, suggesting it was painted over an earlier image. Being a French emblem of prostitution (*chat* is slang for vulva), the cat left viewers in no doubt that this was a brothel scene.

What made Manet combine a cat signifying red-light Paris with a stanza about a tropical island? A deliberate ambiguity? To disguise his Brazilian memories? For the record, Brazilians would hardly allow a cat, let alone a black one, up on the bed.

When Zola interviewed Manet in his studio in 1866, he asked about the maid and the cat. Manet prevaricated, saying he had needed dark areas for pictorial balance. At 26, Zola had just published his first novel but was better known as a campaigning journalist – famously he later defended the framed Jewish army officer, Alfred Dreyfus, in his open letter, *J’Acuse*.

Zola’s text is the most detailed contemporaneous record we have of Manet’s early work (ZOLA, 1867). From Zola’s words

you can hazard a guess at his questions. Manet was forthcoming on his painting philosophy and methods, such as creating an image from ‘various components, taken perhaps from here and there’. But one can presume that Manet dodged Zola’s questions on meaning.

After describing *Olympia*’s colour contrasts, Zola asked, ‘What is all this saying? You don’t know much, and neither do I.’



I still have hopes of discovering the identity of Manet’s Brazilian *Olympia*. The possible candidates range from a casual liaison during carnival, a Rio prostitute, or even Madame Lacarrière’s pretty, 13 year-old daughter.

Madame Lacarrière’s shop was located in Rua do Ouvidor where French shop girls transformed into ‘cocottes’ after dark. In the mid-1860’s, 17-year old Paul Gauguin (1848-1903), also a sailor, was seduced in Rua do Ouvidor by the older Frenchwoman, Mme Aimée, a renowned singer and courtesan.

Interestingly, Gauguin was obsessed by *Olympia*. He hung a copy in his Tahiti house and painted a faithful version in oils, *Olympia, d'Après Manet* (1891), which was bought by Edgar Degas.

Recent Manet biographers largely dodge the sex question, but earlier ones plunged right in with stereotypical scenarios. In 1928, without citing sources, Albert Flament wrote that Manet was seduced at a masked carnival ball by ‘the mulata...the dance hall queen.’ (FLAMENT, 1928, p. 40).

In 1962, Henri Perruchot described Manet’s ‘first experience of love being embodied in the sable features of a Rio slave girl’. That is possible – a densely populated shanty bordered the port – but again, Perruchot offers no source (PERRUCHOT, 1962).

My guess is that being shy, determined and aesthetic, Manet favoured a private encounter and that this occurred on Paquetá Island. He spent three nights there the week after carnival, apparently at the invitation of a second contact in Rio, Manuel Ferreira Pinto, the Portuguese shipping agent for *Havre et Guadeloupe*.

Manet’s letters about Paquetá contain untypical awkward stretches. He gives different descriptions of his male companions

in letters to his mother, brother and favourite cousin. Bento senses this, writing that the purpose of the Paquetá trip was ‘farra’.

To his cousin, Manet underlined certain words, ‘Yesterday I went with several older boys to an isle in the depths of the bay, we greatly amused ourselves, the house where we stayed three days was delicious and totally creole’ (MANET, 1928, p. 59)⁹.

Whatever the details, given that Manet was 17, a sailor and spent nine weeks in 1949 Rio, the least likely scenario is his NOT having a sexual encounter.



Back home, Manet’s father finally gave in to an artistic career and Manet never resat the naval exam. Six months later, Manet and his friend Antonin Proust enrolled at the studio of Thomas Couture, a respected academic painter. Manet soon became the star pupil but came into conflict with Couture’s traditional teaching, once walking out in protest at the classical pose struck by a male model.

Nevertheless, he stayed for nearly six years before setting up his own studio. He took on portrait commissions and painted his family and street scenes, developing an emphatic style that heightened the presence of his subjects. In 1861, the official Paris Salon jury selected two of his portraits – one of his parents and one of a Spanish singer¹⁰.

The next Salon would be in 1863 and Manet was painting *The Picnic*, his largest canvas to date, with that in mind.

Shortly after Manet started work on *The Picnic*, his father died. As Manet's 1861 portrait of his parents shows, for the previous five years a stroke and tertiary syphilis had left Auguste Manet virtually immobile and deprived of speech, a sad husk of the Justice Ministry official, Court judge and controlling paterfamilias.

Distressed by his father's ailing and pain-wracked death, Manet spent long hours at the studio (MORISOT, 1987). Grief can set off vivid dreams, flashbacks and even spells of psychosis, opening a gateway to the unconscious. Besides *The Picnic*, several other 1861-65 paintings are strange and other-worldly, full of intimate metaphors.

Music in the Tuileries Garden (1862) shows an outdoors crowd, peopled by family, friends, soldiers and some blurred

masks. The eerie *Fishing* (1862-3) appears to be an allegory of Manet's relationship with his soon-to-be wife, Suzanne, and their illegitimate 11 year-old son, Leon, within a Rubens-like landscape. *The Surprised Nymph* (1861), often cited as forerunner to *The Picnic*, has a looped snake, black snails and threatening shadows in sea and sky. Suzanne modelled as *Nymph*, and it may have been her modesty that prevented that picture from achieving the result attained in *The Picnic*.

Manet's only major religious works also come from this period: *Jesus Mocked by the Soldiers* (1864) and *Christ with Angels* (1865), both depicting a Christ in pain and abandoned. The figures recall baroque Catholic statuary, which Manet would have seen in churches in France, Spain and Rio.

As the years went on, Manet's style softened and his subjects became more objective and everyday. The intensity of the early 1860's was not to be repeated, except perhaps in his very last oil painting, *The Bar at Folies Bergere* (1882).

The Musée d'Orsay says that *The Picnic* was Manet's 'tribute to Europe's artistic heritage', pointing out echoes of two Renaissance works: *The Pastoral Concert* by Titian (attributed to Giorgione in Manet's time) and an engraving by Marcantonio

Raimondi¹¹. Indeed, Manet had told Antonin Proust that he wanted to ‘remake’ *The Pastoral Concert*, ‘in a lighter atmosphere’ (PROUST, 1913, p. 42).

Manet may have borrowed poses, but it is unlikely that his purpose was to pay tribute. According to Zola in 1867, Manet had resolved ‘to forget everything he had learned in museums and not to resort to advice he had been given, nor to all the paintings he had seen’ (ZOLA, 1867).

Zola summarises *The Picnic* thus, ‘In the end, it is a vast outdoor ensemble, this corner of nature rendered with perfect simplicity, all this admirable page on which an artist has placed the particular and rare elements that are within him’.

In 2001, the US art historian Nancy Locke was the first to note how Manet created ‘hybrid’ portraits in several 1861-3 paintings, blending his mother’s features into figures modelled by Victorine Meurent (LOCKE, 2001, p.104).

Locke’s hybridisation theory can be applied to *The Picnic*. Manet’s studio models were red-haired Victorine Meurent for the nude bather, Ferdinand Leenhoff, Suzanne’s sculptor brother, for the left-hand man, and Manet’s two brothers modelling alternately for the right-hand. In the Courtauld study, they are all identifiably themselves.

For the definitive *Picnic*, Meurent gains brown hair and several pounds in weight, looking more like Suzanne. The left-hand man gets a fuller mouth, like Manet and Suzanne's son Leon. Both men wear white-ish trousers and this may signal Manet's own 'hybrid' presence: pale coloured trousers were unusual in 1863 Paris but were Manet's hallmark attire.

'He was invariably dressed in a jacket or waisted coat, trousers of a light colour', wrote Antonin Proust (1913, p. 44).

The right hand man, with his cane and magistrate's hat, pointing imperiously, appears to incorporate Auguste Manet. The bather's distinctive broad cheekbones and centre-parted, wavy hair are exactly those of Manet's mother.

The Picnic was Manet's 'This Is Me': a taking of account of himself and his close family, in Renaissance poses within a remembered Rio forest. Tropical wildlife and classical references were ingredients, but not the whole. For Zola, this was the 'admirable page', where Manet placed his inner self. Locke added the underlying tensions of the Freudian 'family romance', a concept involving 'desire, propriety, repression, and transgression within the family'. (LOCKE, 2001, p. 44).

Just as Zola had, pre-Freud, and Locke did this century, in 1983, in one of his final writings, the unjustly criticised

Antonio Bento highlighted the power of the unconscious, ‘One knows that, in all the arts, the role of the unconscious is greater than that of the conscious and of reason,’ he wrote. (BENTO, 1983, p. 183)¹².

‘Manet was the first painter to paint through his own instincts’, said Matisse. Picasso was so obsessed by *The Picnic* that he painted 27 versions of it, along with numerous drawings and prints.

Manet’s original title for *The Picnic* at the Salon des Refusés in 1863 was *Le Bain - The Bath*, or *The Bathing*.

In his 1922 study of 1850’s Brazilian social life, Gilberto Freyre wrote, ‘Rich and poor took a sheer delight in bathing’. He cited a U.S. traveller’s astonishment at seeing ‘a number of persons of both sexes and all ages, bathing indiscriminately together in the waters of the river, in a state of entire nudity’ (FREYRE, 1922, p. 626). It is easy to envision delighted young cadets stumbling upon a naked woman calmly drying herself in the sun.

In a studio notebook found after his death, Manet had logged *The Picnic* as ‘*La Partie Carrée*’, a ‘squared meeting’, often used to imply a foursome with partner swapping.

For accuracy's sake, it might now have a fourth baptism:

LE DÉJEUNER DANS LA FORÊT ATLANTIQUE.

NOTAS

1. Translations from other idioms were provided by the author of this text, except when otherwise stated.
2. 'Tendo gravado em sua retina supersensível a intensidade da luz brasileira, Manet foi sobretudo o primeiro pintor contemporâneo a [...] recorrer diretamente às grandes chapadas de cores simples e puras'.
3. ' [...] da alcoviteira solícita tão conhecida dos tempos dos nossos bisavós, da negra que tanto gostava de tornar-se cúmplice de amores difíceis ou perseguidos.'
4. See <http://www.musee-orsay>.
5. "Mais lógico, humano e natural teria sido que o pintor se inspirasse em recordações e imagens da vida do Rio."
6. A posthumous edition of his poetry containing the full ten verses of 'La Fille des Îles', with some small changes to the original words.
7. "Quand, lasse de songer, Olympia s'éveille / Le printemps entre au bras du doux messenger noir; / C'est l'esclave, à la nuit amoureuse pareille, / Qui vient fleurir le jour délicieux à voir; / L'auguste jeune fille en qui la flamme veille".
8. 'Onde vira Manet escravas pretas se não no Rio?'
9. Letter of 26 February, Manet says that he now has two correspondents, one of them recent.
10. *Portrait of M. and Mme Manet* (1861) and *The Spanish Singer* (1861).
11. See <http://www.musee-orsay>.
12. "Até mesmo pelo fato de saber-se que o papel do inconsciente é maior do que o do consciente e da razão, em todas as artes."

BIBLIOGRAPHY

ASTRUC, Zacharie. **Le Salon: feuilleton quotidien paraissant tous les soirs pendant les deux mois de l'exposition:** causerie, critique générale, bruits et nouvelles du jour. Paris: Chez L. A. Cadart et cie, 1863.

ASTRUC, Zacharie. **Les Alhambras.** Paris: Librairie Henri Leclerc, 1908.

BENTO, Antonio. **Expressões da Arte Brasileira.** Rio de Janeiro: Spala, 1983.

BROMBERT, Beth Archer. **Rebel in a Frock Coat.** New York: Little, Brown and Co, 1997.

CASTRO, Ruy. **Rio de Janeiro.** London: Bloomsbury, 2004.

CACHIN, Françoise Cachin; MOFFETT, Charles S.; WILSON-BAREAU, Juliet. **Manet: 1832-1883.** New York: Metropolitan Museum of Art, 1983.

CACHIN, Françoise, **Manet Painter of Modern Life.** London: Thames & Hudson, 1995.

FLAMENT, Albert. **La Vie de Manet.** Paris: Librairie Plon, 1928.

FREYRE, Gilberto. Social Life in Brazil in the Middle of the Nineteenth Century. **The Hispanic American Historical Review**, 5(4), Nov. 1922, pp. 597-630.

FRIED, Michael. **Modernism: Or, The Face of Painting in the 1860s**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

HAMILTON, George Heard. **Manet and His Critics**. New York: Yale University Press, 1954.

Insight Guide to Brazil. 1st Edition, London: Apa Publications, 1986.

LOCKE, Nancy, **Manet and the Family Romance**. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

MANET, Édouard. **Lettres de jeunesse 1848-1849: voyage à Rio**. Source <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56528006> . Access in: Nov. 13th 2020. Bibliothèque Nationale de France. Public domain, originally published 1928 by Ernest Rouart.

MANET, Édouard. **Viagem Ao Rio: Cartas da Juventude 1848-1849**. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2002.

MORISOT, Berthe. **Correspondence**. London: Camden Press, 1987.

O Espelho, Revista Semanal de litteratura, modas, industria e artes, Edição 00001 (1), Rio de Janeiro, 4 September 1859.

PERRUCHOT, Henry. **Manet**. New York: Barnes & Noble, 1962.

PROUST, Antonin. **Édouard Manet, Souvenirs**. Paris: H. Laurens, 1913.

REIS, Daniel Aarao, ROLLAND, Denis. **Modernidades Alternativas**. São Paulo: Editora FGV, 2008.

REFF, Theodore. **Manet: Olympia** (Art in Context Series). New York: Viking Press, 1977.

ROUART, Denis. **Manet**. London: Oldbourne Press, London, 1960.

SILVA, Marinete dos Santos. Clientes e Circuitos da Prostituição no Rio de Janeiro do Século XIX. **Dimensões – Revista de História da Ufes**, vol. 29, Universidade Estadual do Norte Fluminense Rio de Janeiro, 2012, pp. 374-391.

SOARES, Luiz Carlos. **Prostitution in Nineteenth Century Rio de Janeiro**. Institute of Latin American Studies: London, 1988.

VOLLARD, Ambroise. **Souvenirs d'un Marchand de Tableaux**. Paris, Editions Albin, 1984.

ZOLA, Émile. A New Manner in Painting: Édouard Manet. **Revue du XX Siècle**. Paris, January 1867.


ZOLA, Émile. **Exposition des Oeuvres de Édouard Manet**. École Nationale des Beaux-Arts; préface [et synthèse] de Emile Zola.1884. Source <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1047524k>. Access in: Nov. 13th 2020

ZOLA, Émile, **Looking At Manet**, Writings on Manet by Emile Zola. London: Pallas Athene Ltd., 2013.

ABOUT THE AUTHOR

Moyra Anne Ashford lived in São Paulo from 1976 to 1990 where she was Brazil correspondent for the London newspapers, *The Sunday Times* and *The Daily Telegraph*. Returning to London, she worked for the third world news agency, Inter Press Service, IPS, and then spent many years researching for the historian and royal biographer Robert Lacey. She translated Eduardo Silva's *Dom Obá II d'África, o príncipe do povo: vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor* into English for Cambridge University Press, sparking her fascination for 19th century Brazil. She is now retired and working on various writing projects, along with painting and print making. Her undergraduate study at Leicester Art College in the 1970's was Fine Art, Painting.

Article submitted on
October 15th 2020 and accepted
on November 13th 2020.



**UMA VIDA ENTRE A
IMAGEM E A LETRA:
JOAN PONÇ NO
BRASIL**

**UNA VIDA
ENTRE LA
IMAGEN Y LA
LETRA: JOAN PONÇ
EN BRASIL***

**A LIFE BETWEEN
THE IMAGE AND
THE LETTER: JOAN
PONÇ IN BRAZIL**

MARGARETH DOS SANTOS

* ESTE TEXTO ES UNO DE LOS RESULTADOS DE UNA
INVESTIGACIÓN POSDOCTORAL CON BECA PNPD-CAPES.

RESUMEN

Artigo Inédito
Margareth dos Santos*

<https://orcid.org/0000-0001-9792-0353>

* Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.174658

Ese artículo discute la escritura íntima del pintor catalán Joan Ponç (1927-1984) a fin de delinear parte de su historia en Brasil, cuyo tránsito por el medio artístico-cultural brasileño se fijó en una narrativa cristalizada en dos vías: en su producción pictórica, en su diario y correspondencia, cultivados en su estancia paulistana y en su retorno a Cataluña. Para pensar su naturaleza híbrida, configurada entre el mundo de “yo” y el de los otros, el análisis explorará archivos personales del pintor y de sus exalumnos brasileños a través de una escritura de fondo ensayístico, con el intuito de excavar las posibilidades de tanteo hacia la recuperación de un pasado reordenado y recriado por una mano que pinta y escribe.

PALABRAS CLAVE Joan Ponç y Brasil; vanguardias brasileña y española; relaciones interartísticas

RESUMO

Este artigo discute a escrita pessoal do pintor catalão Joan Ponç (1927-1984), a fim de delinear parte de sua história no Brasil, cujo trânsito pelo meio artístico-cultural brasileiro foi fixado em uma narrativa cristalizada em duas vias: sua produção pictórica e seu diário e suas correspondências, cultivados durante sua estadia paulistana e no retorno à Catalunha. Para pensar sua natureza híbrida, configurada entre o mundo do “eu” e aquele dos outros, a análise irá explorar os arquivos pessoais do pintor e de seus ex-alunos brasileiros por meio de uma escrita de fundo ensaístico, com o intuito de escavar as possibilidades de se aproximar da recuperação de um passado reordenado e recriado por uma mão que pinta e escreve.

PALAVRAS-CHAVE Joan Ponç e Brasil; vanguardas brasileira e espanhola; relações interartísticas

ABSTRACT

This article discusses the intimate writing of the Catalan painter Joan Ponç (1927-1984) to delineate part of his history in Brazil, whose transit through the Brazilian cultural-artistic environment was set in a narrative crystallized in two ways: in his pictorial production, in his diary and correspondence, cultivated during his stay in São Paulo and on his return to Catalonia. To scrutinize its hybrid nature, configured between the world of “I” and that of others, the analysis will explore personal archives of the painter and his Brazilian former students through an essay type of writing, with the aim of delving into the possibilities of approaching the recovery of a rearranged and recreated past by a hand that paints and writes.

KEYWORDS Joan Ponç and Brazil; Brazilian and Spanish Avant-garde; Inter-artistic Relations

Entre 10 y 29 de junio de 1960, el pintor catalán Joan Ponç, uno de los renovadores de las vanguardias artísticas en la posguerra civil española, empieza, por primera vez, a escribir un diario. Sus veintiún fragmentos, que llevan el título Diario de São Paulo, plasman en estado bruto y primerizo momentos de intensa producción pictórica, recuperan relaciones personales atormentadas y configuran parcialmente el panorama de sus últimos años en tierras brasileñas (1960-1962), cuya trayectoria anímica y profesional encarnó una mezcla explosiva de triunfo y reconocimiento intermitentes, excesos físicos y verbales, además de tránsitos geográficos y culturales pródigos.

A fin de comprender el impulso que lleva Ponç a principiar su escritura íntima, hace falta recuperar, aunque de forma brevísima, su itinerario brasileño a partir de 1953, cuando, tras haber dejado hacia atrás una España bajo la dictadura franquista, el pintor aporta en suelo nacional.

A los tres años de estancia en Brasil, Ponç se encontraba totalmente a gusto en la vida cotidiana y cultural de São Paulo: en 1953 expusiera en la II Bienal de São Paulo, e, individualmente,

en el Museo de Arte Moderna de São Paulo (MAM), con su *Suite Toros*¹, cuya presentación se transformó en un éxito de crítica y ventas. Gracias a dicho triunfo, pudo realizar un deseo: se fue a vivir a la “selva” con su familia, es decir, se mudó a Ribeirão Pires, un pueblo cercano a la capital paulista, que en los años cincuenta exhibía un área de pujante Mata Atlántica y le resultaba fascinante al artista catalán.

Allí, produjo diversas series y las expuso en su retorno a São Paulo en una segunda individual en el MAM y en la muestra “50 anos de Paisagem Brasileira”, en 1956. En ese mismo año, Ponç diversifica su perspectiva artística al colaborar con los artistas Lívio Abramo y Flávio de Carvalho en espectáculos de danza de la coreógrafa polaca Yanka Rudzka².

En medio a esos tránsitos geográficos y artísticos, pasa a vivir en el barrio Bela Vista, en la región central de São Paulo, donde empieza a acariciar la idea de armar un taller/escuela, como una manera de compartir sus opiniones sobre arte y como una forma de esquivarse al acoso de *marchands* y de coleccionadores particulares:

Me dedico a la enseñanza, como medio más apropiado para mantener mi libertad creadora, al margen de *marchands*, galerías y otras

calamidades, que verifico van destruyendo paulatinamente incluso a los más resistentes. (PONÇ, 2009, p. 187)

El taller/escuela, bautizado *L'espai* (el espacio, en catalán), se ubicaba en el último piso de un edificio nombrado Navío Negrero³, que marcaba la frontera entre el barrio Bela Vista, habitado por paulistanos considerados de clase media alta y el Bixiga, barrio pobre, que se configuró en su origen como un reducto para exesclavos y que en los años cincuenta estaba ocupado por negros e inmigrantes predominantemente italianos.

Desde los ventanales de esa especie de “galpón” se podía vislumbrar un horizonte amplio, puesto que la verticalización espacial aún no había tomado la región, concediéndole a Ponç y a sus alumnos una vista privilegiada de una ciudad gris, pero salpicada de puntos verdes.

De 1956, cuando inaugura el taller, a 1962, cuando se va de Brasil, Ponç compartió su tiempo con sus alumnos, que provenían, en su mayoría, de la nata de la colonia judía de São Paulo, coincidió con diversos artistas de distintos orígenes y con grupos de negros del Bixiga, en especial con los vecindarios del *Navio Negroiro*. De esa convivencia brota una intensa producción, reflejo de su circulación por esos universos culturales y religiosos.

En la escuela, no hay distinción profesor-alumno; somos hermanos, soy un hermano que ha visitado un mágico lugar llamado creación y cuenta sus experiencias. Mi amor a los demás nunca fue tan intenso. (PONÇ, 2009, p. 187)

Pese a la intensidad de las experiencias de ese periodo, a los cuatro años de taller, las relaciones fraternales y laborales de Ponç empiezan a deteriorarse, a punto de que en 1960, fecha dedicada al *Diario de São Paulo*, el pintor se encuentra en crisis: por un lado, todo el reconocimiento conquistado con las exposiciones en distintos museos y las colaboraciones con diversos artistas ya no son suficientes para calmar su temperamento inquieto y el artista pasa a rebelarse en contra a los mecanismos institucionales y privados de fomento al arte y, por otro, el diálogo fluido con sus alumnos va desvaneciéndose y transformándose en embates de concepciones de vida y de arte frente al mundo. Como desahogo a esa situación-límite, Ponç recurre al diario como forma de expresar sus desasosiegos y de reflexionar sobre su pasado-presente y su entorno.

Al recurrir sus páginas, advertimos que ese registro, considerado en un primer momento como una forma de discurso íntimo por excelencia, se convierte en un espacio de reflexión sobre

su arte, sobre su entorno cultural y sobre la condición humana frente a enfrentamientos desastrosos, de esa manera, la palabra surge marcada por una libertad e irregularidad de escritura, en que hablar de sí, equivale, necesariamente, hablar del otro, puesto que en su recorrido contemplativo, el espacio de la intimidad va mezclándose al ámbito colectivo.

10-VI-60

En el mar

(...) Somos olas en un mar, o navío es mi *atelier*. Él flota, flota sobre este mar de almas que se agitan constantemente, que se funden, se destruyen, se comprenden y se ignora, quieren permanecer, pero sólo el mar permanece (...) Antes vivía en la superficie, pero sé ahora que lo que mantiene mi navío no es lo que se ve sino lo que existe (...) no es Nada y lo es todo (...) Cuando mi brújula se desorienta, vientos me conducen. Recuerdo de qué puerto salí, uno como todos los puertos. Sé que debo llegar y entregar el navío; cuándo, lo ignoro. Un día sabré que debo entregarlo todo. Mi misión estará realizada, el navío es frágil, el mar inmenso, espero no desaparecer en él (...) Mi navío es nuevo, no debo pensar en su fin sino en su ruta al norte, siempre para el Norte. (PONÇ, 2009, p. 41)

El ejercicio de escritura, que actúa como un efecto terapéutico, en el cual las divagaciones ganan contornos de

cavilaciones discontinuas, ubica el sujeto del diario en el centro de un flujo presente-pasado-futuro conformado por metáforas que indagan obsesivamente sobre tránsitos y permanencias marcadas por la fragilidad.

11-VI-60

En el mar

Tiempo indeciso, confuso. Sé que piensan que el mar es una ciudad, y las almas, gente, y mi navío un *atelier*, y mi espíritu, un pintor. ¡Ignorantes! Ahora tienen miedo de la energía. Las olas se tornaron tan altas que temen que el calor las vaporice, temen que el Sol seque el mar (...) Apenas anoto por deber en mi diario de a bordo el estado del mar. Así aprendí de otros navegantes, así me dijeron que debía hacer, llevar un diario de a bordo para materializar el tiempo, así como pintando materializo mi alma. (PONÇ, 2009, pp. 41-42)

Elaborado de forma fragmentaria, la composición escueta contradice lo que pudiera trasparecer el ansia, para cristalizarse en fracturas que exhiben en sí una suficiencia de significado, revelando en lo fragmentario una forma idónea para pensar acerca de posiciones éticas y estéticas de una intimidad convulsa.

En su enunciación discontinua, el diario nos expone la autfiguración de un narrador que oscila entre su deseo de fijar

raíces en su taller-navío y la inconstancia anímica e intelectual con la cual se depara. Ubicados en esa franja intermedia, la letra y la imagen ponçianas desdoblán dos grandes cuestiones: en el ámbito discursivo, las interferencias del portugués crean una zona lingüística gris, híbrida, que revelan el compromiso del pintor con la lengua local y su espacio circundante. São Paulo se transforma no sólo en el lugar que habita, sino en su espacio de producción de la vida, ya en la esfera artística, se encuentra una producción febril, que, aliada a la escritura, intenta materializar el momento vivido y su mundo interior sacudido⁴. A partir de esa espiral, letra e imagen conforman una unidad en los años del diario.

Imposibles de separarse, esas dos formas de conocimiento de sí y del otro se centran en un fecundo periodo de creación artística en que Ponç empieza a esbozar el cuadro *Terrats* (1960-1964), finaliza la *Suite Cabezas* (1958-1961)⁵ e inicia la serie *Cabezas Clásicas* (1960-1962). Todas esas obras, con sus peculiaridades, condensan la vida de Ponç en Bixiga y plasman su lectura de los universos de lo judío y de lo negro en Brasil, además de convergir para la figuración de un narrador que no abdica de su papel de mentor y de creador como forma de mantener la sanidad.

Por lo tanto, comprender ese primerizo ejercicio de escritura íntima significa pensarlo junto a su producción pictórica, ya que

ambos actúan como norte para rastrear las señas de identidad de Ponç en Brasil a través de su escritura y de su pintura.

12-VI-60

Atardecer. La luz desaparece, todo se sumerge en extraña calma. El horizonte no existe, mar y cielo son la misma cosa, parecen ambas en un mismo plano- El navío apenas se movimenta (PONÇ, 2009, p.42).

21-VI-60

Estos días he trabajado con tierras y rojos, poniéndome en contacto con la tierra y la sangre. Mis manos llenas de estos colores me despertaban instintos bestiales. Tuve deseos de identificarme plenamente con ellas y actuar.

En este navío, los suboficiales quieren siempre rebelarse a causa de su ignorancia y mala formación. El primer objetivo soy yo pero acontece que siempre hasta ahora encontré el medio de oponerles unos a otros consiguiendo así desaparecer. En mi *cabine* nadie entra y mi trabajo es oculto a todos, única forma de que no consigan destruirme.

(Ibidem, p.46)

En el lapso de pocos días, algunas imágenes nos ubican en la conjunción escritura-pintura, de la cual veníamos hablando: por un lado, está la disposición del navío moviéndose sutilmente, cuyo perfil evoca sentidos que se encuentran y se completan en los bordes del diario; por otro, la escritura recupera el proceso creador



del narrador y los rastros de un convivio inestable, causado, en gran parte, por la negativa de Ponç en revelar a sus alumnos y a diversos *marchands* su obra. Embates, negativas, nociones de formación, de ignorancia y el contacto con elementos casi primitivos se inmiscuyen en ese navío metafórico, clavado en el espacio muy concreto de la São Paulo de los años sesenta: síntesis del progreso material, marcado por la explosión de motores, rascacielos en el horizonte y de una lógica asfixiante que afecta al arte, al artista y convierte el supuesto reconocimiento del otro en compromiso con intereses que penetran por todos los lados del navío.

Además, ambos pasajes rescatan la impresión que tenían el pintor y sus alumnos del taller: ahincado entre dos planos geográficos y anímicos, Bela Vista y Bixiga, todos que por allí pasaban, comentaban la sensación de estar flotando en el espacio. Esa impresión diáfana está recuperada en tema

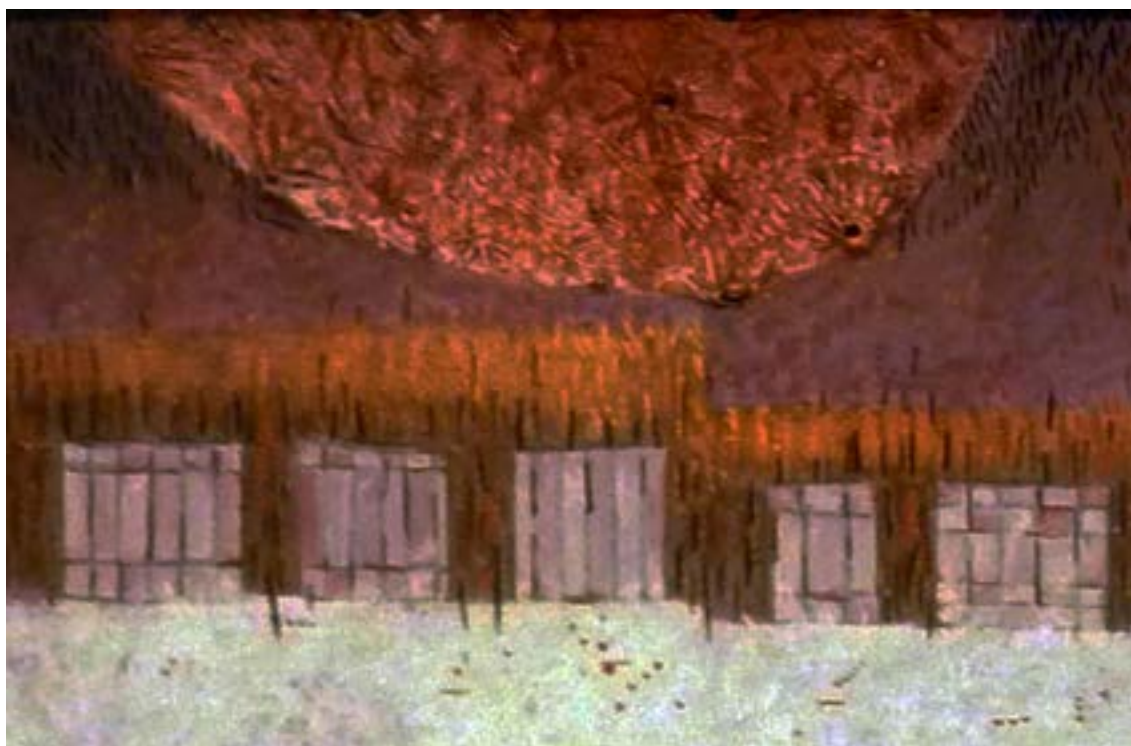
FIGURA 1.
Joan Ponç, *Terrats* (detalle),
1960-1964. Óleo sobre tela,
16 x 80 cm. Colección Particular.
© Herederos Joan Ponç.
VEGAP, Barcelona.

y forma en su cuadro *Terrats* (1960-1964), cuya mención a los colores utilizados en la obra se suma a la corporeidad de las reminiscencias de Ponç, que la empezara en São Paulo y la terminara en su regreso a Cataluña⁶.

La obra diminuta, que le costó 54 sesiones a Ponç, se configura como un gran ejemplo del proceso de creación y de interpretación de un pasado reciente. En ella, el trabajo de la memoria restablece al observador una imagen que conjuga la doble operación entre la experiencia de lo vivido y de lo recordado, en que imaginación y evocación se funden en el diario brasileño y en la pintura.

FIGURA 2.
Joan Ponç, *Terrats*, 1960-1964. Óleo sobre tela, 16 x 80 cm. Colección Particular. © Herederos Joan Ponç. VEGAP, Barcelona.

FIGURA 3.
Joan Ponç, *Suite Cabezas*, 1958-1959. Lápiz y tinta china sobre papel, 50 x 70 cm. Colección particular. © Herederos Joan Ponç. VEGAP, Barcelona.





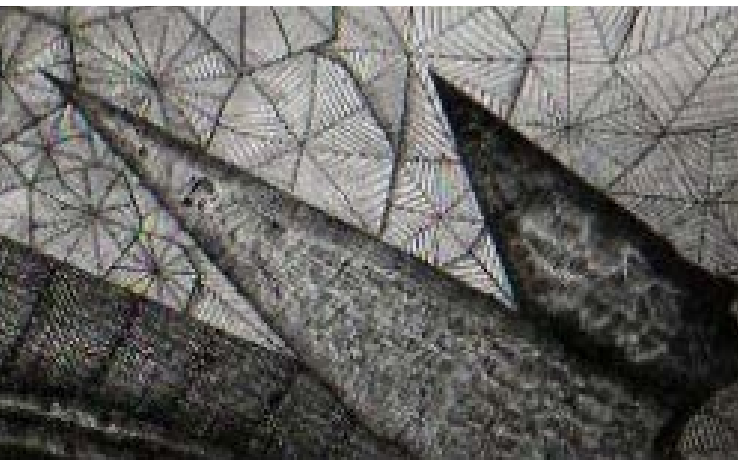


FIGURA 4.
 Joan Ponç, *Suite Cabezas*
 (detalle), 1958-1959.
 Lápiz y tinta china sobre papel,
 50 x 70 cm. Colección particular.
 © Herederos Joan Ponç.
 VEGAP, Barcelona.

10-V-1960.

10-IV-1964

Veladura en el fondo azul ceruleum con cobalto (domina ceruleum) en la parte inferior, y dominando cobalto en la superior. Primero dar una veladura total, y segundo dar las luces. Construir con pincelada-materia los rojos, trabajando encima con más precisión y delicadeza.

16-V-1964

No sé exactamente lo que hago pero creo que debo continuar. Trabajo poco y con gran lentitud.

4-VIII-65

Con gran lentitud avanzamos, esto es lo importante. Pasó la angustia que me dominaba ayer. (PONÇ, 2009, pp. 94-95)

Claro está que la fusión entre palabra e imagen no se detiene con su partida de Brasil: Ponç lleva consigo a España no solo el trabajo artístico elaborado entre dos continentes, sino que también sigue escribiendo su diario, titulado en territorio catalán *Diario de artista*. Unidas, esas escrituras conforman el tránsito entre esos mundos: el brasileño, el catalán, la pintura y la palabra.

Esapermanenciaentredospatrias, labrasileña y la española, se repite en la intransigencia del pintor en no mostrar sus obras, lo que consideraba una acción de autoprotección: durante su estancia en Brasil, Ponç trabajó muchísimo, pero, constantemente ocultaba su obra a los demás, relegándola a una pequeña parte de

amigos, artistas y alumnos. Al volver definitivamente a Cataluña para tratarse de un cuadro de diabetes avanzado, le invitan a exponer y él rechaza la posibilidad de exhibir las obras realizadas en Brasil, redundando la conducta que cultivara del otro lado del océano. En su correspondencia con la artista y exalumna Jeanete Musatti, el pintor revela el motivo de su negativa:

Estou *recevendo* *invitações* de toda parte para expor os meus trabalhos. Parece como o mundo *pressentise* a intensa labor realizada nestes anos à margem da corrupção, da banalidade. Sou muito feliz verificando que apesar de meus erros e fraquezas vivo na verdade. De todos os oferecimentos só aceito aqueles que me permitem expor o trabalho realizado até o ano 56, a data que marca a fronteira entre o Joan Ponç e o Iohanan. Como tinha trabalhado muito posso ainda fazer algumas exposições com as obras executadas entre 46 e 56. (MUSATTI, 1965:1)

En la carta⁷, Ponç se refiere a la *Suite Cabezas*, fruto de sus relaciones con los negros del Bixiga y de sus visitas frecuentes a sinagogas en São Paulo, en donde pasa por una especie de bautismo, del cual emerge “Iohanan”, su nueva identidad artística vinculada al mundo hebreo.

El nombre asumido, gráfica y anímicamente, se encuentra en las firmas de esa suite⁸. En ella, noventa y nueve figuras

distintas entre sí se unen a través de algunas invariables: la cabeza inclinada, la mirada fija en el vacío, la boca fuertemente delineada y los sombreros puntiagudos.

Todas las cabezas se repiten en gesto ancestral y funden innúmeras posibilidades que se embarajan en sus referencias: la boca entreabierta como un portal, lista para recibir el soplo de la vida, que caracteriza la incorporación divina, el cucurucho icónico como una forma de verticalización o ascensión en búsqueda del toque de la divinidad.

Aliada a esas referencias cultivadas en sus visitas a los terreros de *Umbanda y Candomblé* en Bixiga, está la identidad judía asumida, cuyo acto repercute sus reflexiones sobre los dos universos interpretados en la serie de cabezas, el judío y el negro en el espacio brasileño y dicha sombra perdura incluso en el retorno a su país, puesto que al no darles a conocer a sus compatriotas el Ponç que se descubriera y actuara en los trópicos, el artista pone en tela de juicio el lugar que quiere ocupar, como si quisiera, de alguna manera, flotar entre esos dos mundos, a ejemplo de su navío-taller.

Sus noventa y nueve cabezas diferentes recuperan elementos de su colaboración con Yanka Rudzka, traducen la meditación y la comprensión de su vivencia en suelo brasileño, ya

que lo irrepensible de la serie se empareja a la experiencia singular que presupuso el convivio de Ponç con la cultura negra y hebrea, vivencia alzada al puesto de divisor de aguas en su arte.

Celoso de sus experiencias en Brasil, Ponç sólo revelará a la crítica y al público español esas obras tras su éxito en la VIII Bienal de São Paulo, cuando reciba el premio en la categoría de mejor dibujo por la *Suite Pájaros*, producida a partir de la observación de la flora y la fauna brasileñas.

Aqui na Espanha (sem esquecer da importância deste país no mundo inteiro; ou seja, a enumerável que segue de perto as suas vicissitudes), na Espanha, digo, a opinião pública estava já muito inclinada a me considerar o homem *clave* da minha geração, faltando apenas um sucesso de ressonância internacional. O grande prêmio conseguido em São Paulo há encaixado milagrosamente, como tudo na minha vida dentro desta situação que me converte na figura do dia (Deus queira que esse dia dure muitos anos) do homem que representa a força que *debe* se opor à corrupção. O mais importante crítico do país há qualificado minha obra como um dramático *apêlo* para retornar à seriedade. (MUSATTI, 1965:1)

La carta de Ponç a Jeanete revela algunas cuestiones importantes para el pintor: el deseo de reconocimiento y el rechazo a la mercantilización de su obra. De ahí que se pueda leer

el premio de la bienal como el triunfo del hombre y del artista, bajo una estética y una ética defendidas incansablemente a lo largo de su carrera⁹.

16-VI-60

Nieva sobre el mar, y en mi sangre la nieve se derrite y escapa por mis ojos. Estoy trabajando tenazmente, y procuro en la pintura saber mi ruta, sentir que avanzo en alguna dirección, dar al mar un sentido. Procuro escapar de los navíos sin rumbo, de las olas sin forma [...] La tripulación, como siempre, con tendencia a vulgarizarse, a no comprender sus lugares, a querer dirigir el navío sin el menor conocimiento [...] Los comprendo, me enfurezco, amo, desanimo, levanto y grito: “vamos adelante”, sin saber qué significa “adelante”. (PONÇ, 2009, p.44)

La búsqueda por ese sentido, ese seguir adelante, se materializa, fundamentalmente, en la *Suite Cabezas*, en que coinciden la indagación por un sentido de la vida y del hombre en el mundo y a través de esa exploración adviene, necesariamente, preocupaciones de fondo místico, esencial en la obra y en la vida del pintor catalán. La absorción de esos elementos exhibe, igualmente, la lectura de Ponç de su cotidiano, de su meditación sobre el paso por distintas religiones, interpretadas a través de su conjunto pictórico.

27-VI-60

Acostado estuve mirando mis pinturas de los primeros cuatro últimos años. Ellas son mis cartas de navegación. Verifiqué que son muy satisfactorias y que, sin duda, para muchos navegantes, significarían el fin de un largo viaje. Para mí son el inicio porque navego solitario y debo llegar donde nadie en esta época llegó. No me importa que me consideren perdido por el simple hecho de no andar por mares saturados de pequeñas navegaciones, no me importa que digan que zozobré porque no ando costeando. Mi navío es diferente, es para *aprofundar* hasta vislumbrar horizontes nuevos, para llegar donde sólo llegan los que acreditan en algo superior, y son capaces de olvidar el lugar de partida. Sí, olvidé el lugar de partida, pues sólo me interesa adónde voy. Todo lo restante es cosa superada, camino *percorrido* hacia la perfección. (PONÇ, 2009, pp. 48)

El diario ponciano, entendido como un locus de cavilación, en que se cuajan sus enfrentamientos con el entorno, con su obra y consigo mismo, se revela como un territorio de pequeñas epifanías, en el cual conviven la expresión del yo en distintos niveles; y esas pequeñas iluminaciones, encarnadas en la escritura íntima, posibilitan al pintor trazar parte de su historia en Brasil. Aunque de manera fragmentada y perfilada por metáforas, esa escritura recompone una individualidad pegada a distintos modos de vida que coexistían en la metrópoli paulistana, unidas por la recuperación de

un pasado reordenado y recreado por una mano que pinta y escribe a fin de representar una extrema inquietud del ser, fijada entre lo real y lo imaginado.

Para quien vivió con “el pincel en la mano” – desviando la expresión con que Georges Gusdorf describe a Pascal (GUSDORF, 1991, p. 286) – no sería demasiado afirmar que “pintar era la vida” de Ponç y que el acto de escribir no se convirtió en un reflejo secundario, en una mera transcripción de la vida, sino en una “[...] transcripción de la vida misma, el sentido de la existencia” (Ibidem, 1991, p. 157).

Así, los actos de razonar, pintar y escribir acompañaron la vida de Ponç en Brasil (y, posteriormente, en Cataluña) y dichas acciones se constituyeron como intervenciones que actuaron a favor del conocimiento de sí, como un gesto de aquél que se instala en un lugar de tránsito, que a su vez se constituye como espacio de elaboración de sí mismo como otro en la escritura y en la pintura. Son caligrafías marcadas por una insaciable curiosidad por el otro, por la cultura, la religión, el hito y el paisaje y que actuaron como elementos mediadores de que Ponç dispuso y de que lanzó mano para consagrar lo que vivió y pensó.

NOTAS

1. La suite presentaba el universo taurino por una vía inusual, puesto que los toreros casi no aparecen y el protagonismo del toro existe solo como figura presente en casi todas las obras. En la serie, Ponç le concede al animal un tratamiento irónico, ya que su figura surge sin la potencia característica de los embates en la arena. Además, los colores utilizados reflejan un abandono del contorno verista: hay toros verdes, azules, amarillos, al lado de marrones, negros y blancos. Se puede inferir que el tratamiento inusitado del colorido exhibe una preocupación por la captura de la forma y por el abandono de la representación realista, establecida, sobre todo, a partir de las propuestas de Cézanne.

2. La colaboración tuvo como núcleo aglutinador la figura de la coreógrafa polaca Yanka Rudzka y se desplegó en dos etapas: la primera en su contribución con Yanka y la segunda en la composición de una suite titulada Cabezas (1958-61). La bailarina y coreógrafa Yanka Rudzka (1919-2008) que llegara a Brasil en 1952, invitada por Pietro Maria Bardi, el director del Museo de Arte de São Paulo (MASP), para inaugurar el primer curso de danza contemporánea, titulado “Dança expressiva”, inmediatamente acarreó colaboraciones de los más variados artistas que estaban curiosos por absorber el concepto wagneriano de “arte total”, difundido por la polaca. Esa concepción interdisciplinaria de danza como arte múltiple llevó Yanka a un profundo estudio de la cultura brasileña y de sus raíces africanas y dichas investigaciones se consolidaron en movimiento y gesto en sus propuestas de espectáculos: “Dança expressiva” (1956), “Candomblé” (1957) y “Água de Oxalá” (1959).

3. El edificio, que hasta hoy resiste en el barrio de Bixiga, gracias a su conversión en patrimonio histórico; abrigaba en la época un conventillo muy famoso en aquel momento: el Navio Negreiro. El nombre alude, claro está, al poema de Castro Alves, en el cual el poeta brasileño canta los padecimientos de los negros traídos a Brasil como esclavos. El navío negrero de los años 1950 sintetizaba la condición del negro en una São Paulo que avanzaba a galope rumbo a una feroz industrialización, que buscaba borrar el pasado y cristalizar un presente/futuro de contornos centellantes. Eso equivalía a decir que el barrio, hoy conocido como un local de inmigración italiana, pero que en su origen era habitado mayoritariamente por negros, empellaba, cada vez más, la población pobre y

negra hacia la periferia o mantenía en condiciones precarias los que se aferraban en permanecer allí.

4. A finales de 1957, Ponç pasa por una crisis relacionada al exceso de trabajo, un cuadro de diabetes no tratado, noches de bohemia y una profunda discrepancia sobre conceptos como arte y vida. Tras una fuerte discusión en la casa de José Nemirovsky (su alumno en el taller *L'Español*), al pintor se le acomete una crisis nerviosa, lo que le lleva Nemirovsky, que era médico, a ingresarlo en una clínica psiquiátrica, de donde lo rescatan sus hermanos Antonio y Marisol (conforme relatado en entrevista que me han concedido en diciembre de 2017). Paulina Rabinovich, otra alumna de Ponç, también menciona el ingreso en su testimonio. Ya en su relato, Mar Corominas, viuda del pintor, indica el rescate por parte del propio psiquiatra de la institución. Y, por fin, Ponç recupera el hecho en su cronología biográfica: “Mis experiencias mágicas se intensifican de tal forma que mi conducta, considerada peligrosamente incoherente, da lugar a que me encierren en un manicomio, donde amanezco en una celda acolchada” (PONÇ, 2009, p. 187).

5. Se trata de una serie de noventa y nueve cabezas que no se repiten, aunque obedezcan a un mismo gesto y movimiento. Las cabezas traducen, de cierta manera, su apropiación de los rituales del Candomblé, religión afrobrasileña con la cual tuvo contacto intenso durante su permanencia en el barrio de Bixiga, São Paulo.

6. La obra *Terrats*, elaborada entre 1960 e 1964, recupera la imagen del edificio en que se ubicaba el taller de Ponç y se traduce por el recurso de la “mini pincelada”. La técnica, creada por el pintor catalán, consistía en una solución más densa y microscópica de la tinta sobre el lienzo. En él, las imágenes delineadas daban la impresión de que las figuras sobresalían del lienzo, Ponç bautizaría la técnica “acupuntura”: una mezcla de la precisión y la delicadeza de la acupuntura y la disolución en agua de las tintas.

7. De manera general, tanto en el diario brasileño, como en toda la correspondencia de Ponç en los años inmediatos al su regreso a España están marcada por interferencias del español y del catalán. Aunque se pueda considerar que el pintor escribía razonablemente bien en portugués, con construcciones complejas y con un uso sorprendente de figuras de lenguaje, esas interferencias son frecuentes e inevitables, debido al contexto en que fueron escritas y hemos optado por realzarlas en itálico.

8. A lo largo de su carrera, no ha sido la primera vez que Ponç ha asumido una firma distinta, aunque pertenezca a circunstancias y motivaciones distintas, vale la pena decir que el pintor nació Juan Pons Bonet, pero, a principios de la década de 1950 abandonó el nombre de bautismo y pasó a firmar con la cedilla sugerida por su amigo J. V. Foix, poeta de las primeras vanguardias en Cataluña y uno de los fundadores de ADLAN (Amigos del Arte Nuevo): Abans Ponç escrivia el seu cognom amb una s; va ser Foix qui, un estiu, el va convencer de fer-ho amb una ç. Si tots cridàveu a una veu de cara a l'horizó, tindríeu un lligam amb aquest llibre, fruit de dues exploracions independents però paral·leles. A conseqüència de valorar les sorpreses, en conviure dos estils que les tornen noves, l'atzar esdevé una afirmación (BROSSA, 1974, p. 6).

9. Esa defensa incansable de Ponç se enfrentaría a un movimiento de modernización presenciado por el pintor, tal espíritu modernizador norteó la consolidación del MAM y la realización de la Bienal, reflejada en la búsqueda por un mayor destaque con relación al MASP, por lo menos en apariciones mediáticas, y por la disputa en la hegemonía cultural entre São Paulo y Rio de Janeiro. Dicha disputa alcanzaría su punto de inflexión en los años 1950, sobre todo para los paulistas, pues, si hasta los años 1930/40 las iniciativas en los más diversos ámbitos culturales y económicos se regulaban por la intervención estatal; en los años cincuenta, la fuerte industrialización de São Paulo y la apuesta por el arte como lastro de riquezas erigidas a lo largo de la reciente historia paulista, fuesen ellas fruto de la ya lejana cultura agrícola o del avance industrial, se pautaría por iniciativas privadas. Sin duda, en ese contexto, cobran relieve las figuras de Ciccilo Matarazzo y de Assis Chateaubriand, de un lado el industrial próspero y amante de las artes; del otro, el detentor de los medios de comunicación que apostaba por el arte como forma de consolidación y perpetuación de su nombre. Ese cambio en el ejercicio del mecenazgo, de lo estatal al privado, provocó determinados acentos en la valoración y circulación del arte, especialmente en São Paulo. Ponç sentiría tales cambios en la forma como su arte era propagada y comercializada, sea por instituciones como el MAM o por coleccionadores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROSSA, Joan. L'hivern i la capa o el califat del foc. In FOIX, J.V. **97 notes sobre ficcions poncianes**. Barcelona: La Polígrafa, 1974.

GUSDORF, G. **Lignes de vie 1. Les écritures du moi**. Paris: Éditions Odile Jacob, 1991.

MUSATTI, Jeanete. **Entrevistas I, II e IV**. [janeiro, maio e outubro. 2017]. Entrevistadora: Margareth dos Santos. São Paulo, janeiro, maio e outubro de 2017.

PONÇ, Joan. **Carta de Joan Ponç a Jeanete Musatti**. Barcelona, 3 mar 1965. Arquivo pessoal de Jeanete Musatti, 1965.

PONÇ, Joan. **Diari d'artista i altres escrits**. Barcelona: Edicions Poncianes, 2009.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

PONÇ, Joan. **Carta de Joan Ponç a Jeanete Musatti**. Barcelona, 18 out 1965. Arquivo pessoal de Jeanete Musatti, 1965.

RICOUER, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Editora Unicamp: Campinas, 2000.

SOBRE LA AUTORA

Margareth dos Santos é doutora em Literatura Espanhola pela Universidade de São Paulo (USP), professora do Departamento de Letras Modernas da mesma instituição. Suas linhas de pesquisa compreendem o exame das relações entre literatura, história e arte no século XX, tanto na Espanha como no contexto ibero-americano na produção vinculada à Guerra Civil Espanhola e ao pós-guerra civil espanhola. Autora da obra *Desastres do Pós-guerra Civil Espanhola* e organizadora do dossiê *80 anos da Guerra Civil Espanhola: leituras e releituras*, na Revista *Caracol*. Atualmente desenvolve o projeto *Joan Ponç e o Brasil: pintura e literatura em movimento*, em que discute relações entre arte e literatura.

Artículo recibido en 9 de
septiembre de 2020 y aceptado en
11 de noviembre de 2020.

RECEPÇÃO COMO ELO DA OBRA DE ARTE COM O MUNDO E COM A HISTÓRIA

DIOGO DE MORAES SILVA

RECEPTION AS A
LINK BETWEEN THE
ARTWORK AND
THE WORLD AND
HISTORY

RECEPCIÓN COMO
ENLACE ENTRE LA
OBRA DEL ARTE
Y EL MONDO Y LA
HISTORIA

RESUMO

Baseado na compreensão do artista Marcel Duchamp de que o público conecta a obra artística com o mundo exterior e, ao fazê-lo, contribui para sua incorporação pela história da arte, o presente texto procura delinear a cadeia na qual esse ato de recepção se inscreve. Para isso, recorre a análises provenientes de diferentes campos, a saber, da arte, filosofia, semiologia, sociologia e mediação cultural. Mobilizando os conceitos de “obra aberta”, “coeficiente artístico”, “regime estético”, “distinção” e “mediação documentária”, busca verificar tanto as possibilidades como as limitações de um tipo de encadeamento cuja universalidade é relativizada por incongruências socioculturais e de classe, que fazem com que a influência exercida pelos públicos nos rumos da arte seja marcadamente desigual.

PALAVRAS-CHAVE artes visuais; história da arte; mediação cultural; públicos

ABSTRACT

Based on the artist's Marcel Duchamp understanding that the public connects the artistic work with the outer world and, in doing so, contributes to its incorporation into Art History, this text seeks to outline the chain in which this reception act is inscribed. For this, it uses analysis from different fields, namely, Art, Philosophy, Semiology, Sociology, and Cultural Mediation. Mobilizing the concepts of “open work”, “art coefficient”, “aesthetic regime”, “distinction”, and “documentary mediation”, it pursues to verify both the possibilities and the limitations of a type of chain whose universality is relativized by sociocultural and class incongruities, which make the influence exercised by spectators in the directions taken by art markedly unequal.

KEYWORDS Art History; Cultural Mediation; Spectators; Visual Arts

RESUMEN

Basado en el entendimiento del artista Marcel Duchamp de que el público conecta la obra artística con el mundo exterior y, al hacerlo, contribuye para su incorporación por la historia del arte, el presente texto busca delinear la cadena en la cual ese acto de recepción se inscribe. Para eso, recurre al análisis de campos distintos, a saber, arte, filosofía, semiología, sociología y mediación cultural. Movilizando los conceptos de “obra abierta”, “coeficiente artístico”, “régimen estético”, “distinción” y “mediación documentaria”, busca identificar tanto las posibilidades cuanto las limitaciones de un tipo de encadenamiento cuya universalidad es relativizada por incongruencias socioculturales y de clase, que hacen con que la influencia ejercida por los públicos en los rumos del arte sea marcadamente desigual.

PALABRAS CLAVE artes visuales; historia del arte; mediación cultural; públicos

Em conferência realizada no ano de 1957, em Houston, Estados Unidos, o artista Marcel Duchamp comenta as diferentes instâncias pressupostas ao “ato criador”, gesto que, segundo ele, envolve, além das iniciativas e mobilizações dos próprios artistas, as *atividades* exercidas pelos públicos na relação com as obras de arte. Seus apontamentos a esse respeito têm o mérito de abrir perspectivas acerca do decisivo papel desempenhado pelos fruidores dessas obras, ensejando indagações sobre o estatuto da *recepção* nas dinâmicas sociais e históricas desencadeadas pela arte. No trecho final de sua fala, publicada na forma de um breve ensaio, Duchamp anuncia que é “o público [quem] estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior” (DUCHAMP, 1975, p. 74), atribuindo à audiência uma responsabilidade que, a nosso ver, exige ser detalhada e, além disso, permite ser desdobrada para além daquilo a que se propunha o artista em sua comunicação – marcada por seu conhecido laconismo.

Imputada àqueles que dedicam sua atenção às realizações dos artistas e, desse modo, são capazes de fruí-las¹, essa prerrogativa de conexão com o “lado de fora” da obra – com a experiência

comum que se desenrola a partir e em torno dela – assenta-se, em contrapartida, na vocação polissêmica do próprio objeto de arte. Ou seja, é justamente o caráter plural e não determinado dos significantes colocados em cena pela obra que, mais do que possibilitar, solicita que os públicos assumam posição diligente e produtiva na operação por ela deflagrada e, por conseguinte, na sua existência pública, uma vez que essa existência depende diretamente da disposição destes em lidar com os sentidos conotados pela obra, interpretando-os e fazendo-os repercutir para além do seu domínio circunscrito.

Sobre essa condição em particular, Umberto Eco dirá, em *Obra Aberta* – estudo contemporâneo à conferência de Duchamp, publicado cinco anos após sua ocorrência –, que “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua”, demandando, portanto, um tipo de “intervenção ativa do consumidor [sic]” para a sua consecução (ECO, 1986, pp. 22-23)². Essa demanda provém do caráter *conotativo* do signo estético, desvinculado da “função referencial” das mensagens que denotam certa informação, nas quais significante e significado se associam univocamente, admitindo apenas uma interpretação. Conotativo, o signo estético abdica desse uso referencial da linguagem em benefício de sua “função emotiva”, que, conforme Eco, distingue-se por “suscitar

reações no receptor”, no sentido de nele estimular associações e respostas “que vão além do simples reconhecimento da coisa indicada” (ECO, 1986, pp. 74-75, grifo nosso).

Esse “ir além” condiz ao movimento requerido pelo ato de recepção e fruição da obra artística. Se, como sugere o semiólogo, a obra realizada pode ser considerada como “ponto de chegada” para o artista – enquanto culminação do seu esforço de produção –, em compensação, ela funciona como “ponto de partida” para seus públicos, que, a partir dele, ensaiam “perspectivas diversas”, por meio de suas livres interpretações (Ibidem, p. 28). Para usarmos uma imagem diagramática, é como se, dessa área delimitada pela obra, os fruidores partissem em direção à suas margens externas, desenhando suas próprias linhas (interpretativas e performativas) para além do perímetro do objeto artístico³, mas mantendo-as ligadas ao seu marco originário, a obra, que passa a existir fora do seu domínio semântico e espacial – nos outros e alhures, ressignificada⁴.

Esse processo de transposição e produção de sentidos, levado a efeito pelos públicos da arte em seus ensaios interpretativos, se complexifica ainda mais quando consideramos, na esteira da abordagem duchampiana, que o “ato criador” porta um *descompasso* em sua gênese. Identificado como “coeficiente

artístico”, esse desajuste estrutural reflete uma espécie de descontinuidade vigente entre a intenção que orienta a produção de uma obra e a sua concretização propriamente dita. Com isso, Duchamp (1975) revela que o caminho percorrido pelo artista para alcançar o seu “ponto de chegada” – a obra – é necessariamente acidentado, pois sua “luta pela realização” encontra uma série de resistências. Enfrentando-as, o criador se encontra enredado numa sequência de “esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões”, das quais ele sequer é plenamente consciente. Isso significa que a própria noção de “intenção artística” é problemática, uma vez que permanentemente relativizada pela “inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção” (DUCHAMP, 1975, p. 73). Depreende-se disso o quão aberto e entremeado se faz o jogo perceptivo, semântico e criativo proporcionado pela obra na relação com seus públicos.

A propósito da “abertura” intrínseca à obra de arte, Eco comenta que tal condição representa “uma constante de qualquer obra em qualquer tempo”⁵, associando à ambiguidade constitutiva do signo estético o entendimento, análogo ao de Duchamp, de que a obra artística traz consigo “disparidades entre projeto e resultado”, entre “o esboço do que pretendia ser e do que é de fato” (ECO, 1986, p. 25). Destarte, as obras com as quais os públicos se relacionam

são menos a materialização transparente das decisões estéticas dos artistas do que objetos opacos e algo incertos, resultantes de operações que abrangem, conforme Duchamp, aquilo “que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente” (DUCHAMP, 1975, p. 73). O que o fruidor tem diante de si é, desse modo, um construto cujas qualidades – por não coincidirem completamente com as deliberações e expectativas de seu propositor e por se distinguirem pelo caráter ambíguo de seus significantes – o convocam a contribuir efetivamente com o “ato criador”, participando de sua dinâmica constituinte. O que envolve tomar as qualidades que tal ato reúne e organiza como índices a serem, mais do que “decifrados” ou “refinados” (Ibidem, pp. 73-74), interpretados e ressignificados. Trata-se, em outras palavras, de extrapolar o marco inicial assinalado pela obra.

Ao exceder os limites por ela demarcados – num movimento de resposta aos estímulos fornecidos pela obra –, o fruidor traz em sua interpretação uma série de aspectos condizentes à sua própria “situação existencial concreta”, de acordo com Eco. O “ato de reação” do fruidor é marcado, segundo ele, por “uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais”, o que, a nosso ver, dá ensejo para concebermos a obra como um hábil dispositivo disparador

de discussões culturais, no sentido de provocar uma miríade de enunciados interpretativos por parte dos públicos. Mesmo porque, a validade estética da obra depende da possibilidade de “ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias”, aberta que é a “mil interpretações diferentes” (ECO, 1986, p. 40).

Nosso argumento se pronuncia mais claramente a partir deste ponto. Ele se baseia no entendimento de que a obra de arte, não se prestando a denotar/transmitir mensagens referenciais e unívocas, nem tampouco a servir como representante dos propósitos do artista, adquire um tipo de especificidade atrelado às suas qualidades estéticas. Por serem autônomas e desimpedidas de incumbências externas a elas, tais qualidades estimulam o engajamento interpretativo e inventivo dos públicos, compreendidos como partícipes do “ato criador”.

Fazendo ecoar a constatação de Duchamp, Eco dirá que, diante da obra, o interpretante é instado a “reinventá-la”, ao passo que ensaia um “ato de congenialidade com o autor” (Ibidem, p. 41). É nessa “relação de alteridade” entre fruidor e obra que esta adquire dimensão pública (Ibidem, p. 33), ao mesmo tempo que faz emergir questões e formulações *do* público. Interessa-nos jogar luz sobre essa concomitância, haja vista que ela funciona

como “alavanca” para a inserção no mundo e na história – tanto dos artistas e suas obras como dos públicos e suas interpretações. A história da arte, nesse caso, não se encontra exclusivamente reservada à obra artística, abrangendo também, em consonância com o pensamento de Eco, “a história de suas interpretações” (ECO, 1986, p. 29).

ARTE NO REGIME ESTÉTICO

A autonomia das qualidades da obra artística é identificada por Jacques Rancière como aspecto distintivo do “regime estético da arte”. Seu advento remonta às postulações do Romantismo, na virada do século XVIII para o XIX. Em tal regime, a “forma é experimentada por si mesma”, já que não se trata de reduzi-la a veículo de enunciados prévios, nem tampouco de reverenciá-la como portadora das intenções do artista, mas de considerá-la como *corpus* com organização, densidade e valor próprios – algo que, via de regra, sobrepuja o projeto artístico que a gerou. O regime estético rancieriano discrimina, assim, “um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”, postulando uma ontologia para

esses produtos que, ademais, engloba seus critérios de recepção e fruição (RANCIÈRE, 2005a, pp. 32-34).

Importa-nos pensar o estatuto da recepção por meio desse regime tendo em conta que a sua definição se dá menos do ponto de vista da produção artística do que da interpretação “daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte”. Isso quer dizer que a perspectiva proposta pelo regime estético não resulta exatamente das rupturas promovidas pela arte moderna, ou não apenas delas, mas da reconsideração – inclusive em termos retrospectivos – do que a arte *faz*, ou seja, daquilo que é singular em seus modos de fazer e, sobretudo, em suas formas de visibilidade. Trata-se de um deslocamento de nossas faculdades perceptivas, interpretativas e críticas, enquanto públicos da arte, manobra que nos viabiliza até mesmo “um novo regime da relação com o antigo”, visto que passamos a apreender seus exemplares por um novo ângulo, privilegiando certos aspectos em lugar de outros (Ibidem, p. 36)⁶.

Compreende-se esse “regime do sensível” como modalidade específica do visível e, assim, daquilo que é *interpretável* nas obras de arte. Rancière também o diferencia de uma apreensão habituada às “conexões ordinárias” da mensagem referencial, assim como o desincumbe de compromissos assumidos em outros tempos (e regimes) pela arte, tidos por ele como esteticamente anacrônicos.

São eles: (I) a incorporação de funções e a indução de efeitos, (II) a imitação de modelos ideais e finalísticos, (III) a ordenação da vida comunitária, (IV) a adesão a cânones de representação e (V) a reiteração hierárquica entre o que é digno de representação e o que não é. Desvencilhada dessas e de outras convenções, a arte no regime estético se diferencia pela “potência heterogênea” de um pensamento tornado “estranho a si mesmo”, no qual se manifesta, entre outros paradoxos, a “intenção do inintencional” (RANCIÈRE, 2005a, p. 32), aspecto que encontra ressonância no “coeficiente artístico” aludido por Duchamp.

Tal “coeficiente” contribui para a *singularidade* da arte no regime estético, afeita ao permanente estranhamento de suas formas não somente em chave endógena, quando elas mesmas sustentam ambiguidades, mas também por parte dos públicos, que com elas se relacionam de maneira livre e heterodoxa. Logo, tanto a sua *abertura* como a faculdade de transpor os próprios limites, de *sair de si*, não se limitam às possibilidades de interpretação que proporcionam à audiência. De acordo com Duchamp, esses atributos eminentemente relacionais abarcam, também, o “veredicto do público” sobre o valor estético e social de determinada realização artística, assim como o seu reconhecimento e incorporação pelas gerações futuras;

no limite, pela história da arte (DUCHAMP, 1975, p. 72). As consequências dessa compreensão acerca do protagonismo dos públicos nos processos de inserção social e histórica da obra de arte são deveras abrangentes. Tendo em vista o tom aforístico de Duchamp em sua conferência na Federação Americana de Artes, suas afirmações acabam por cobrar maior desenvolvimento, para que possamos compreender o mecanismo sócio-histórico que deixam vislumbrar.

O PÚBLICO *COMO* HISTÓRIA DA ARTE

Colaborar com esse desenvolvimento passa por indagar a noção de “público” e suas diferentes acepções. É o que faz o pesquisador e mediador Cayo Honorato em sua contribuição para o “Seminário Reconfigurações do Público: Arte, Pedagogia e Participação”, realizado em 2013, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sua intervenção – publicizada na forma de ensaio – se vale, entre outros, do texto aqui comentado de Duchamp, a fim de conceber a ideia de “público” não somente como instância

formada pelo imensurável conjunto de espectadores das obras artísticas, mas também como o universo discursivo constituído por suas interpretações (HONORATO, 2013, p. 4). Assim, os espectadores e seus discursos interpretativos são propositalmente imiscuídos na designação de “público” – operação que nos leva a entendê-lo como um *público discursivo*, que se constitui *na* relação com a obra.

Tal acepção é derivada da máxima duchampiana sobre o *poder do público* tanto de ressignificar os feitos artísticos como também de valorá-los, ao “determinar qual o peso da obra de arte na balança estética”, de modo a influir na elaboração de seus sentidos e no seu ingresso, ou não, na história da arte (DUCHAMP, 1975, p. 74). Por metonímia, Honorato dirá que “o ‘público’ é também a história da arte ou a posteridade” (HONORATO, op. cit., p. 4), sugerindo que estas últimas representam extensões daquilo que os espectadores fazem com as obras, em termos de interpretação e valoração. Essa formulação do problema instaurado pelo “ato criador” nos auxilia a esboçar a seguinte cadeia de elos:

artista-obra-público-história da arte

Entretanto, a aparente coerência e linearidade dessa cadeia não devem nos distrair da necessária tarefa de lidar com suas incongruências estruturais. Distante de uma relação previsível e causal, nossa esquemática cadeia serve, antes, para desvelar a vigência de “uma rede complexa de múltiplas obras e interpretações, mais ou menos distantes no espaço e no tempo, que se entrecruzam e se referenciam, quando não se ignoram” (HONORATO, 2013, p. 4). Essa ponderação de Honorato permite-nos entrever o quão intrincada e descontínua é, na realidade, tal cadeia. A essa ressalva deve se juntar, ainda, a constatação de que as interpretações pessoais ensaiadas pelos públicos a partir das obras por eles escolhidas como objetos de fruição não gozam, entre si, do mesmo nível de visibilidade, reconhecimento e repercussão, muito pelo contrário. Até porque, “milhões de espectadores produzem interpretações, mas somente algumas milhares (se isso não for muito) serão discutidas publicamente” (Ibidem, p. 4).

Fica claro que a visibilidade das interpretações dos espectadores – elas mesmas tidas como “o público” da arte – não é algo dado, garantido, visto estar condicionada ao seu incerto reconhecimento por “pares” que, todavia, não partilham do mesmo círculo, repertório e legitimidade culturais. A despeito desses desencontros, dos quais falaremos a seguir, cumpre

estipular como condição para a influência das interpretações no debate e historização da arte a necessidade “de serem referidas e sobretudo discutidas por outros que não [apenas os] seus próprios autores” (HONORATO, 2013, p. 4). Reconhecer esse imperativo implica, ao mesmo tempo, compreender que se trata de “uma visibilidade em disputa” (Ibidem, p. 4), processada em meio a hegemonias de diferentes naturezas – epistemológica, de classe, gênero, raça, procedência etc. Iremos nos ater, aqui, à hegemonia de classe.

Assim como as obras propriamente ditas, também as interpretações por elas ensejadas carecem da atenção e consideração daqueles que não somente o interpretante e seu círculo imediato, uma vez que o “ato criador” e a atividade criativa de seu congêneres receptivo (o espectador que se engaja em tal ato) ocorrem como que por reverberação, alcançando a posteridade e sedimentando-se na história da arte à medida que, ultrapassando a esfera privada da relação íntima com a obra, logram produzir (ou contribuir com) um circuito público a partir e em torno dela. É o “revezamento das interpretações”, para usar uma expressão de Eco, que conforma tal circuito (ECO, 1986, p. 23). Sua constituição exige, na linha de raciocínio de Honorato, que se indexe, por um lado, “uma empiria de interpretações ou enunciados individuais” e, por outro, “uma

instância discursiva de enunciação coletiva, aquela rede em permanente reconfiguração”, fazendo com que uma tome parte na outra, em “mão dupla” (HONORATO, 2013, p. 4).

DISTINÇÃO E INDISTINÇÃO NA ARTE

Porém, uma das dificuldades que esse processo enfrenta reside no fato de que os parâmetros e aptidões – sensíveis, linguísticos e estéticos – subjacentes a esses virtuais circuitos públicos não podem ser presumidos enquanto comuns, no sentido de não serem social e igualmente distribuídos. Esta, aliás, é uma problemática sobre a qual divergem dois autores que, a nosso ver, são cruciais para pensar o papel da recepção no âmbito da arte. Além de Rancière, reportamo-nos a Pierre Bourdieu, sendo que, à reflexão filosófica do primeiro, cabe justapor e confrontar a abordagem sociológica do segundo, a fim de verificarmos as possibilidades e as limitações da cadeia aqui testada. O ponto de discordância entre eles refere-se particularmente à compreensão do lugar social ocupado pela obra de arte e pela disposição em fruí-

la, que, para Bourdieu, representam as “realizações mais acabadas da estética dominante” (BOURDIEU, 2013, p. 167).

Contra-pondo-se ao que identifica como “ilusão do comunismo cultural”, o sociólogo desenvolve investigação de fôlego – repleta de aferições empíricas – a respeito das formas de “distinção” entre as classes sociais e suas respectivas frações, com ênfase nas práticas culturais adotadas por seus membros, algo que ele condensa na noção de “*habitus*” (Ibidem, p. 213). Entre as principais contribuições de Bourdieu para a compreensão das sociedades modernas e das lógicas de estratificação que as hierarquizam estão suas formulações em torno do que chama de “economia das práticas”, dando a ver que o pertencimento a uma classe não se deve apenas a questões de renda, posse e poder aquisitivo. Numa dinâmica de diferenciação pautada por “estilos de vida” que elegem determinados objetos e atividades, assim como cultiva certos gostos, os bens culturais e seus modos de apropriação (simbólica e material) funcionam, segundo ele, como instrumentos distintivos dos mais eficazes (Ibidem, p. 211).

Emblemas de distinção, as obras de arte corresponderiam a “objetos de uma apropriação exclusiva”, exigindo de seus públicos “disposições e competências que não são universalmente distribuídas” (Ibidem, p. 244). Por não ser comum a todas as

peças, os atributos que autorizam um tipo “legítimo” de fruição da obra artística representam, para a teoria bourdiana, faculdades socialmente “raras”, oriundas do amálgama de um conjunto de capitais (educacional, social, cultural etc.) acessível a parcelas restritas da população, destacadas por suas capacidades sensíveis, cognitivas e linguísticas – tidas como “propriedades” reservadas àqueles que integram classes e frações mais bem providas culturalmente. Aos seus membros competiria o posto de “detentores dos instrumentos de apropriação simbólica” da obra de arte, o que tende a colocar a aposta no “comunismo cultural” em xeque (BOURDIEU, 2013, p. 213).

Esse quesito nos remete de volta ao problema anunciado acima, de que os públicos (mais ou menos assíduos) da arte não participam necessariamente do mesmo círculo cultural, assim como não pertencem à mesma classe social – com todos os acordos tácitos e sinais distintivos que caracterizam tais círculos e classes. As diferenças e divisões daí decorrentes incidiriam não somente nos modos de fruição de espectadores provenientes de estratos sociais diversos, mas também na visibilidade e no reconhecimento das interpretações ensaiadas por agentes sociais cuja familiaridade com os códigos estéticos e cujo trânsito na esfera pública da arte são notadamente desnivelados. Uma das consequências esperadas

dessa assimetria é que, embora os membros das classes e círculos tradicionalmente alijados da arena cultural consagrada possam nutrir interesse por seus exemplares, fruindo-os e interpretando-os como o fazem os *habitués*, ainda assim *o que eles têm a dizer* a respeito das obras, inclusive no que tange à sua valoração, padeceria da falta de atenção e interesse por parte dos que realmente gozam de influência no campo da recepção e da crítica de arte, permanecendo numa espécie de limbo.

Lidar com o problema por esse viés tem a ver com a busca por desmistificar a “ilusão estética” e a promessa de que todos possam participar de maneira equânime de suas realizações, influenciando-as de algum modo. Na boca de Rancière, entretanto, essa expressão é usada não para endossar a perspectiva de Bourdieu, e sim para sugerir que a oposição categórica a tal “ilusão” bloquearia, por outro lado, a possibilidade de entendimento de uma “forma singular de liberdade e igualdade” inaugurada *pela* estética há pelo menos dois séculos. Nessa que condiz à terceira intervenção pública evocada por nós neste texto, realizada em São Paulo, no Sesc Belenzinho, em 2005⁷, o filósofo se reporta nominalmente ao sociólogo, associando-o a uma corrente de “desmistificadores” que, ocupados em “nos dizer a verdade sobre a ilusão estética”, teriam se furtado ao trabalho de “examinar o paradoxo que estrutura o regime estético”, qual seja,

a vigência de um *comum* politicamente fundado na “indiferença radical” (RANCIÈRE, 2005b, p. 3, grifo no original).

Cabe-nos, por ora, tentar compreender o que Rancière, ao falar da estética, chama de “igualdade indiferente” (Ibidem, p. 2). Nas antípodas da análise que Bourdieu faz do lugar hierárquico ocupado pela obra artística e pela disposição estética que lhe corresponderia, o filósofo se pauta inversamente pela ideia de “indistinção”, defendida por ele como aspecto inerente à arte no regime estético. Neste, o reconhecimento e a valoração da obra já não se encontrariam submetidos a critérios estipulados *a priori*, como os princípios gerais de produção, os gêneros temáticos mais e menos nobres, as linguagens e códigos identificados com a arte e a seletividade em sua destinação. Num enfoque despido de regras fixas e de gradações hierárquicas, as obras passariam a figurar

como habitantes iguais de um novo tipo de *sensorium* comum onde os mistérios da fé, os grandes feitos dos príncipes e heróis, um albergue de aldeia holandesa, um pequeno mendigo espanhol ou uma tenda francesa de frutas ou de peixes são propostos de maneira indiferente ao olhar do passante qualquer [...]. (Ibidem, p. 2)

O “passante qualquer”, no caso, é o visitante anônimo do museu de arte, equipamento cultural bissecular em cujas galerias

se encontram agrupadas obras procedentes dos mais diversos tempos e lugares. Deslocadas de seus ambientes originários e destituídas de suas funções primeiras, elas agora aparecem recontextualizadas, dispostas mediante outra lógica de exibição – que preconiza sua dimensão estética. Mais do que isso, como aponta o filósofo, as obras ressurgem encarnando uma “nova forma de existência”, desimpedidas dos propósitos e compromissos que as geraram (Note-se que, à ambiguidade dos significantes da obra e ao seu “coeficiente artístico”, soma-se, aqui, mais uma torção, agora relativa à sua migração contextual).

Do mesmo modo que essa “vida nova” da obra reorienta a vocação e a destinação que a guiavam anteriormente, também os seus públicos, ao se depararem com ela no espaço de indiferenciação do museu, achariam oportunidade para suspender momentaneamente suas próprias condições, deslocando-se de uma identidade particular e de um lugar predefinido na sociedade. Esse sujeito temporariamente desidentificado, atraído pela coleção não em função da classe social a que pertence, mas como “um qualquer”, performaria papéis alheios aos de sua realidade material, funcional e sociocultural, ao passo que se relaciona com exemplares da arte tornados, eles mesmos, índices de uma redistribuição indistinta. É o que propõe Rancière quando

afirma que a revivescência indiscernida da obra de arte no museu “se dá num modo de visibilidade que confunde materialmente a distribuição dos lugares e das funções”, promovendo com isso “uma experiência que confunde a relação funcional das identidades sociais” (RANCIÈRE, 2005b, p. 2, 4). Para ele, a arte seria o lugar não de reiteração da lógica distintiva, mas de uma virtual relativização e desordenação dos marcadores utilizados para estabelecer as posições de sujeitos e grupos na pirâmide social.

PÚBLICOS DOS PÚBLICOS

Ainda que, sobre as divergências entre as concepções de Rancière e Bourdieu, pese o fato de os autores desenvolverem suas teses em domínios diferentes do conhecimento, mediante o uso de critérios e procedimentos não coincidentes, ambas nos subsidiam, cada uma a seu modo, com novos elementos para pensarmos a pertinência da cadeia *artista-obra-público-história da arte*. Se, como propõe Duchamp, quem medeia a relação da obra com o mundo e com a história é, sobretudo, o público, então é necessário

indagar, através de abordagens como as do filósofo e do sociólogo, o quão disposto e habilitado esse público se encontra para cumprir tal responsabilidade.

Como o “público” não deve ser tomado como uma abstração genérica, totalizante, cabe considerar sua pluralidade e, também, os desníveis que subsistem no interior dessa categoria, sem que, por outro lado, deixemos de tirar proveito dos oportunos embaralhamentos propiciados pela arte no regime estético. Em lugar de diluir as incompatibilidades entre as visões de Bourdieu e Rancière, cumpre, isto sim, sustentar as divergências e tensões que advêm do confronto entre seus pensamentos, inclusive como forma de evitar a aceitação (ou recusa) pura e simples da cadeia de elos até aqui delineada – do gesto inicial do artista até a inserção da obra na história, intermediada pela atuação dos públicos.

Das contribuições do sociólogo, importa reter o entendimento de que a fruição da obra artística, e a correlata disposição para tal, exigem capacidades e instrumentos desigualmente distribuídos entre os atuais e potenciais espectadores, conforme suas condições de classe – que envolvem, entre outros, aspectos como a assiduidade de acesso aos bens culturais, a quantidade e a forma de uso do tempo livre, o grau de iniciação aos códigos e rituais das artes e a experiência com

estados de concentração. Além disso, mesmo que haja interesse e disponibilidade dos membros das classes e frações desfavorecidas (em termos de capital cultural) para fruir as obras artísticas integrantes da arena consagrada da arte, ainda assim suas interpretações e veredictos comumente sofrem da falta de atenção e reconhecimento por parte daqueles mais familiarizados com o objeto estético e mais apropriados dos protocolos institucionais da arte. Tal circunstância impediria a repercussão dessas formulações para além do interpretante e de seu círculo imediato, restando impotentes diante da necessidade de serem aludidas e debatidas por outros (*habitués*, curadores, artistas, educadores, jornalistas, críticos etc.), para que possam participar dos rumos da arte e de sua historização, de acordo com o diagnóstico de Honorato.

As reflexões de Rancière, por sua vez, oferecem uma importante chave para lidarmos de forma não monolítica e nem fatalista com esse cenário, pois nos levam a apostar numa *zona de indistinção* instaurada pela própria arte – esta que, em princípio, funcionaria como ferramenta de distinção social. Ou seja, o mesmo dispositivo que, em tese, contribui para manter posições e privilégios também abre espaços, nas maneiras como as obras são fruídas e interpretadas, para a performance de papéis e para a

manifestação de enunciados que confundem essas prerrogativas. Assumir tal ambivalência solicita-nos, ademais, levar a sério e adiante a constatação de Honorato de que a visibilidade do público – leia-se: de suas formas plurais de recepção e interpretação – é algo “em disputa”. Envolver-se nessa disputa de natureza narrativa pressupõe a disposição de nos fazermos, enquanto mediadores culturais, *públicos dos públicos*.

Nesse papel, direcionamos nossa atenção para os públicos nas ocasiões em que estes se relacionam com as obras, a fim de encontrar, nas situações concretas, lastro para a verificação do “ato criador” como algo que não se restringe ao artista. Se a afirmação em torno da não exclusividade do ato de criação da obra é realmente factível, então quais seriam *de fato* as contribuições dos públicos para a consecução desse gesto coletivo, fundado na alteridade? Tentar sondá-las e repercuti-las condiz a sustentar a proposição duchampiana, nela investindo e, assim, evitando que se embote como simples retórica. Significa, em última análise, conferir-lhe *consequência*. Atuar nessa direção requer, da parte do mediador cultural, um estado de abertura e curiosidade diante da singularidade das interpretações dos públicos encarados em sua multiplicidade, abrangendo suas parcelas “não especializadas” e, também, “não iniciadas”, o que permitiria tratar seus enunciados

como matéria de interesse e discussão em circuitos que, cumpre pontuar, necessitam ser criados e fomentados.

A adoção desse papel solicita, inevitavelmente, a inclusão de mais um elo em nossa cadeia, que, ao incorporá-lo, aparece munida de uma prática vocacionada a ampliar o espectro de contribuições dos públicos no processo de recepção e incorporação da obra pelo mundo e, quiçá, pela história: artista-obra-público-*mediação cultural*-história da arte. Com “mediação cultural” designamos uma instância colocada *de permeio* entre o “público” e a “história da arte”, caracterizada pela predisposição em considerar e repercutir tanto os efeitos produzidos pelas obras nos espectadores como as respostas destes aos estímulos por elas propiciados, que justamente os convidam para um envolvimento interpretativo e inventivo, assim como valorativo.

MEDIAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO

Um exemplo pontual desse tipo de disponibilidade pode ser encontrado na publicação que documenta o processo da exposição “A marquise, o MAM e nós no meio” (2018), com curadoria de Ana Maria Maia em colaboração com o Educativo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e com O grupo inteiro – iniciativa na qual o time procura criar situações de intercâmbio entre o museu e a marquise do parque Ibirapuera, mais especificamente entre os códigos e práticas vigentes nesses ambientes (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018). Nas páginas reservadas à reprodução das obras expostas – pertencentes, em sua maioria, à coleção do museu – os propositores trazem, em vizinhança aos registros fotográficos das peças, enunciados interpretativos provindos dos públicos e agentes envolvidos com o projeto, incorporando à edição preocupações convergentes às da mediação cultural. Nessa seção aparecem excertos de leituras produzidas a partir das obras por frequentadores da marquise, educadores e estagiários do Educativo MAM, estudantes, seguranças do museu, artistas, curadores e, ainda, pela bibliotecária da instituição. Entre

esses registros, destacam-se os comentários de Caio Zanutto, ator e bailarino, acerca de *Umbigo da minha mãe (da série Dor/Adversus Aestus)* (1993), fotografia da artista Vilma Slomp:

A primeira vez que eu vi essa obra, eu achei que era uma pintura de uma caverna, ou de uma coisa saindo de outra coisa. Quando eu cheguei perto, identifiquei que era o umbigo da mãe da artista, e a imagem me “pegou”. A minha sogra é de Florânia, na região do Seridó, no sertão do Rio Grande do Norte. Eu tenho uma ligação forte com o centro dela e com as raízes dela no Nordeste. A foto do umbigo me faz pensar em vínculo e me leva a perceber que sou mais próximo da minha sogra do que da minha mãe, que nasceu no interior de São Paulo. (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018, pp. 130-131)

Chama atenção, no relato acima, o modo como o fruidor é atraído pela imagem – e pelo umbigo retratado em *close-up* e em preto e branco –, com ela se relacionando, no primeiro momento, pela chave do enigma e, na sequência, por um viés declaradamente afetivo. Ao associar o motivo da fotografia com o vínculo pessoal que mantém com a sogra, o interpretante faz de sua leitura “a própria obra”, algo que na reflexão de Eco aparece como uma das faces da apropriação simbólica do signo estético. Identificada como “interpretação definitiva”, a leitura idiossincrática tem como sua

contraparte a provisoriedade, no sentido de que sempre poderá ser revista e incrementada. Seu caráter “definitivo” a faz paralela e independente das demais interpretações, enquanto a condição “provisória” a expõe ao cotejamento com outras leituras sem negá-la, mas apontando para a complexidade da possível *rede de interpretações* em torno da mesma obra (ECO, 1986, pp. 64-65). Lidar com a oscilação entre os estatutos interpretativos “definitivo” e “provisório” corresponde, de algum modo, a fomentar a indexação defendida por Honorato entre as “interpretações e enunciados individuais” e a “instância discursiva de enunciação coletiva”, caracterizada pela “permanente reconfiguração”.

Com a inclusão de uma plataforma mediativa destinada a indexar, de um lado, as interpretações individuais/definitivas e, de outro, as leituras coletivas/provisórias, a dinâmica representada por nossa cadeia passaria a contar com um dispositivo destinado à visibilização e à discussão pública de interpretações oriundas dos diversos agentes, círculos e classes. Desse modo, acreditamos que a mediação possa intervir no cenário de assimetrias descortinado por Bourdieu, desnaturalizando as invisibilidades que o caracterizam e produzindo situações favoráveis à publicização de vozes e formulações que, de outro modo, não chegariam a circular para além de seu próprio núcleo – mas que, em linha com o raciocínio

de Rancière, não deixam de ser proferidas por aqueles a quem supostamente não caberia especular sobre as questões da arte. Referimo-nos a um tipo de mediação de viés documentário⁸, dedicado a exercícios de escuta, registro, edição e veiculação de discursos engendrados pelos públicos na interação com obras artísticas e com as ofertas institucionais responsáveis por difundi-las.

INSTITUIÇÃO ARTÍSTICA: O ELO SUBENTENDIDO DA CADEIA

Esse novo elo inscrito na cadeia acaba chamando atenção para a necessidade de incluirmos ainda mais um, o qual, todavia, já se encontra subentendido no encadeamento em discussão. Trata-se da *instituição artística*, ela mesma um campo de mediações, relações de poder e produção de visibilidades e invisibilidades. Nela se encontram inter-relacionados – para além dos artistas e de suas obras – os museus, galerias, centros culturais, escolas, universidades, mecanismos de mecenato, colecionadores, curadores, críticos de arte, professores, *marchands*, jornalistas e arte-educadores, entre outros organismos e agentes, os quais

influem diretamente na validação e difusão da produção artística. O público da arte também é parte constitutiva dessa instituição, que, sem ele, não teria razão de existir.

Sobre esse quesito devemos pontuar que “público” é menos um substantivo do que uma *condição circunstancial*, assumida por qualquer um, temporariamente, em função da atenção dispensada à obra de arte e aos processos a ela associados. Logo, todos os agentes aqui identificados com a instituição artística também performam o papel de público. Além do que, a incorporação da obra pelos organismos citados deve-se, antes de tudo, à sua receptividade por parte de tais agentes, na condição de públicos de “primeira mão”, diríamos.

Por esse motivo, talvez não seja o caso de conectar “instituição artística” e “público” com hífen, já que o segundo se refere a uma instância integrante da primeira – ao menos em parte. Em lugar desse sinal gráfico podemos testar o uso de outro, o til, valendo-nos do seu efeito visual para nossa cadeia:

artista-obra-instituição artística~público-mediação
cultural-história da arte

Ainda que “instituição” e “público” se sobreponham, isso se dá apenas em certa medida, haja vista que a maioria das pessoas que performam a condição de público da arte – os chamados “visitantes” – não chega a exercer influência direta e efetiva sobre a *instituição* que respalda a produção artística. Isso fica patente, por exemplo, nas escolhas e decisões que balizam as coleções e programas dos organismos de difusão dos bens artísticos. Pode-se, então, designar esse público como sendo de “segunda mão”, por se tratar de uma audiência cujos objetos de fruição passam, antes dela, pelo crivo e deliberação de círculos restritos, formados por públicos/agentes iniciados e especializados. São estes que definem, em relação às obras artísticas, *quais, quando e como* virão a público, gozando da prerrogativa de produzir seus cenários de aparição (e recepção, portanto).

Nota-se, nesse caso, o quanto a compreensão de Duchamp sobre a *recepção* como elo de conexão da obra com o mundo e com a história revela-se parcial e, de certo modo, enviesada – embora não deixe de contribuir significativamente com as preocupações e iniciativas da mediação cultural. Isso porque ela acaba pressupondo a instituição artística como instância dada e universalmente acessível, aberta à participação indistinta de todos em seus rumos. Além disso, concebe o “público” como formação genérica e

pretensamente coesa. Ao fazê-lo, dá a entender que as interpretações e valorações emitidas pelos públicos da arte, independentemente de quais círculos provenham, têm repercussão irrestrita e peso equivalente na “balança” da posteridade e da história da arte, algo que, conforme buscamos argumentar, não se sustenta.

POR UMA HISTÓRIA DAS RECEPÇÕES

Podemos dizer, para concluir, que os vislumbres de Duchamp – nome incontornável para a compreensão da dinâmica institucional da arte – a respeito do papel exercido pelos públicos na inserção social e histórica da produção artística logram abrir, para a mediação cultural, uma frente dupla de investigação e atuação. Numa delas, nos possibilita encadear as instâncias envolvidas na existência pública da obra de arte, dando a ver a importância da recepção em tal processo. A cadeia aqui delineada resulta, por sinal, da incorporação da posição estratégica imputada aos públicos na vigência da obra *para além* dela própria. A outra frente é deslindada pelo esforço de reconhecimento das limitações dessa

mesma proposição do artista francês. Reconhecê-las corresponde a tentar ampliar o alcance da compreensão duchampiana acerca do lugar da interpretação no jogo aberto pela arte. Se, conforme a derivação metonímica de Honorato, os públicos e seus discursos interpretativos *são* a posteridade e a história da arte, então como fazer para pluralizá-las, alargando o escopo das vozes e formulações que nelas influem?

A resposta a essa pergunta exige um programa cujo desenho e extensão extrapolam os limites deste texto. Ainda assim, cabe deixar registrado, enquanto fulcro da presente proposição, o entendimento de que é nos esforços e estratégias da mediação cultural de vocação documentária que residem, a nosso ver, as possibilidades mais promissoras de amplificação e circulação dos enunciados interpretativos oriundos dos atos de recepção em termos múltiplos – para além daqueles já praticados pelos círculos especializados. A ocupação em torno desse propósito reflete a busca por inscrever esses atos *diversos* no seu “lugar de direito”, a saber, na história da arte *como* público. Mas com a diferença de que, para a mediação como a concebemos aqui, a noção de “público” traz consigo desafios aos dispositivos institucionais da arte, especialmente aos mecanismos legitimadores das leituras

produzidas acerca de seus exemplares, os quais influem na constituição de sua historicidade.

Colaborar com a inscrição das interpretações forjadas, em chave plural, pelos públicos na trajetória percorrida pela obra de arte entre gerações – transcurso também conhecido como “posteridade” – é fazer jus ao papel receptivo desempenhado por eles (no limite, todos eles) em sua atribuição ao mesmo tempo espontânea e imprescindível: colocar a obra em contato com o mundo exterior, mediante a atenção, a valoração e as respostas dedicadas a ela. O que não significa apenas acumular indiscriminadamente leituras individuais a respeito da obra, mas *indexá-las* a uma instância coletiva de enunciação, confrontando umas às outras. É desse modo que a condição de “ponto de partida” da obra artística pode adquirir consequências imprevisíveis, funcionando como ensejo privilegiado para o que chamamos de *discussões culturais*.

Compete à mediação cultural fomentar e moderar essas discussões, lidando com as heterogeneidades e controvérsias que delas possam emergir, inclusive os dissensos. Até porque, dos elos da cadeia aqui traçada, a plataforma mediativa é a única à qual não toca reivindicar um domínio particular, prestando-se, em vez disso, a dinamizar e tornar ainda mais complexas as interações

discursivas entre os âmbitos que ela intermedeia: público e história da arte, tendo na obra e na instituição artísticas seus marcos iniciais. Não se confundindo com um “domínio” em si, a mediação incorpora e procura potencializar o “além” intrínseco à própria obra de arte, trabalhando com aquilo que se produz performativa e discursivamente nas adjacências do objeto, portanto fora dele, já no mundo – com a diversidade que o caracteriza.

Passado mais de meio século da conferência apresentada por Duchamp, já é hora de reconhecermos a insuficiência de uma história da arte voltada prioritariamente para a vida dos objetos artísticos, situados e analisados amiúde com base nas experimentações autorais que os geraram. A recente “história das exposições”, por sua vez, parece compartilhar dessa inquietação, ainda que parcialmente, ampliando o leque dos elementos e agentes a serem considerados nas periodizações e avaliações em torno da produção e circulação da arte. Contudo, seus estudos não parecem, ao menos até momento, propensos a se aventurar no terreno incerto, um tanto movediço, das recepções *distribuídas* da arte, optando por manter-se no solo mais firme das soluções institucionais, curatoriais, arquitetônicas, expográficas e educativas, desenvolvidas por agentes especializados.

A história das recepções da arte é o que desponta no horizonte aqui vislumbrado, algo que exige um sensível deslocamento epistemológico: das prerrogativas do fazer – ou seja, da centralidade conferida à inventividade tanto artística como institucional – *para* a disposição em recolher e trabalhar com as mais diversas formas de apropriação simbólica de seus produtos e iniciativas pelos públicos.

NOTAS

- 1.** O crítico literário Michael Warner constata que “o simples fato de prestar atenção pode ser o suficiente para que alguém seja membro de um público”. O que o leva a afirmar que o público “se cria a si mesmo” na relação com determinado objeto semântico. (WARNER, 2008, p. 18, tradução nossa).
- 2.** Nesse estudo, Eco se vale de instrumentos conceituais oriundos da teoria da informação, daí o uso de termos que possam soar estranhos ao debate da arte.
- 3.** Esse aspecto da recepção aparece de maneira alegórica no filme *Arca Russa* (2002), de Aleksander Sokúrov, rodado nas galerias do Museu Hermitage, em São Petersburgo. Nesse plano sequência sem cortes, o misterioso personagem vivido por Sergei Dreiden, um certo Marquês, flana entre as obras da rica coleção, comentando-as, conversando com os demais visitantes, dançando, cantando etc.
- 4.** Sobre essa existência exterior a si mesma, a pintura *Mona Lisa* (1503-1506), de Leonardo da Vinci, talvez represente exemplo máximo na história da arte.
- 5.** Ainda que, como detalhado por Eco em *Obra Aberta*, existam diferentes níveis de abertura da obra, característica que se intensifica com as experimentações artísticas de meados do século XX, nas diferentes linguagens da arte, como a música, a literatura e as artes visuais.
- 6.** Esse deslocamento é patente, por exemplo, em nossa atual relação (secularizada e de viés estético) com a tradição pictórica de matriz religiosa.
- 7.** Agradecemos à curadora Ligia Nobre, organizadora da conferência em questão, por nos ceder o texto-base da palestra de Rancière (não publicado até o momento).
- 8.** “Mediação como prática documentária” é uma noção cunhada por Honorato. Ensaídas por ele, na condição de mediador, em um projeto desenvolvido no Centro Cultural São Paulo, em 2012, por ocasião do Edital de Mediação em Arte e Cidadania Cultural, suas premissas podem ser conferidas em: <https://cayohonorato.weebly.com/mediaccedilatildeo-cultural.html>. Acesso em: 12 dez. 2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2013.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In BATTCKOCK, Gregory (org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975. pp. 71-74.

ECO, Umberto. **Obra Aberta** – Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

HONORATO, Cayo. Mediação como [prática documentária]. **Edital de Mediação em Arte e Cidadania Cultural**. Centro Cultural São Paulo, 2012. Disponível em: <https://cayohonorato.weebly.com/mediaccedilatildeo-cultural.html>. Acesso em: 10 dez. 2019.

HONORATO, Cayo. Tem alguém, algo aí? O público, os públicos, um público. **Seminário Reconfigurações do Público: Arte, Pedagogia e Participação**. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: https://cayohonorato.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/2012_ensaio_seminario-ii_honorato.pdf. Acesso em: 25 nov. 2019.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **A marquise, o MAM e nós no meio.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005a.

RANCIÈRE, Jacques. A política da arte e seus paradoxos contemporâneos / trad. Mônica Costa Netto. **Encontro Internacional Situação #3 Estética e Política**, 17 a 19 de abril de 2005, São Paulo (mimeo.), 2005b.

WARNER, Michael. **Públicos y contrapúblicos.** Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

LAGNADO, Lisette; LAFUENTE, Pablo (org.). **Cultural Anthropogamy – The 24th Bienal de São Paulo 1998 (Exhibition Histories).** Londres: Afterall, Central Saint Martins – University of the Arts London, 2015.

SOBRE O AUTOR

Diogo de Moraes Silva atua como pesquisador, mediador cultural, artista visual e, institucionalmente, como assistente técnico no Sesc São Paulo, na Gerência de Estudos e Desenvolvimento. É doutorando no programa Interunidades em Estética e História da Arte, na linha de Metodologia e Epistemologia da Arte, na Universidade de São Paulo (PGEHA-USP); mestre em Artes, na linha de Poéticas Visuais, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP); e licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

Artigo recebido em
10 de fevereiro de 2020 e
aceito em 26 de outubro de 2020.

IMAGENS DE TEMPO EM BILL VIOLA: INTERPELAÇÕES EXISTENCIAIS DIANTE DO NADA*

FERNANDA ALBUQUERQUE DE ALMEIDA

TIME IMAGES
IN BILL VIOLA:
EXISTENTIAL
QUERIES TOWARDS
NOTHINGNESS

IMÁGENES DEL
TIEMPO EN BILL
VIOLA: CUESTIONES
EXISTENCIALES
ANTE EL NADA

* ESTE ARTIGO É PARTE DOS RESULTADOS DA
TESE *IMAGENS DE TEMPO NAS POÉTICAS TECNOLÓGICAS
DE HARUN FAROCKI, BILL VIOLA E ANTHONY MCCALL* (2019).

RESUMO

Neste artigo, propomos realizar uma análise interpretativa de obras selecionadas do artista norte-americano Bill Viola (n. 1951), visando à caracterização de imagens de tempo que possuam uma dimensão política resistente à rápida obsolescência e ao capitalismo tardio. Especialmente, buscamos mostrar que, por meio de suas obras, Viola evoca a angústia em face da finitude; por isso, suas imagens de tempo nos interpelam diante do nada da existência. Nessa linha interpretativa, sugerimos uma aproximação entre sua poética e aspectos da filosofia de Martin Heidegger, principalmente o conceito de “ser-para-morte”, e do pensamento de Keiji Nishitani, com a noção de “lugar do vazio”, bem como mobilizamos algumas considerações de Gilles Deleuze, Shuichi Kato, John Hanhardt e Elizabeth ten Grotenhuis.

PALAVRAS-CHAVE Bill Viola; Martin Heidegger; Keiji Nishitani; finitude; nada

ABSTRACT

In this article, we propose an interpretative analysis of selected works by the American artist Bill Viola (b. 1951), aiming at the characterization of time images that have a political dimension resistant to rapid obsolescence and late capitalism. Especially, we seek to show that, through his works, Viola evokes anguish in the face of finitude; therefore, his time images query us towards the nothingness of existence. Following this interpretative line, we propose an approximation of his poetics to aspects of the philosophy of Martin Heidegger, mainly the concept of “being-toward-death”, and of Keiji Nishitani, with the notion of “field of emptiness”, as well as mobilize some considerations from Gilles Deleuze, Shuichi Kato, John Hanhardt, and Elizabeth ten Grotenhuis.

KEYWORDS Bill Viola; Martin Heidegger; Keiji Nishitani; Finitude; Nothingness

RESUMEN

En este artículo, proponemos una analice interpretativa de obras seleccionadas del artista estadounidense Bill Viola (n. 1951), con vistas a caracterizar imágenes del tiempo que presenten una dimensión política resistente a la rápida obsolescencia y al capitalismo tardío. Sobretudo, intentamos señalar que, con sus obras, Viola evoca la angustia frente a la finitud y que, por eso, sus imágenes temporales nos interrogan ante el nada de la existencia. Siguiendo esa línea interpretativa, proponemos una aproximación entre su poética y cuestiones de la filosofía de Martin Heidegger, en especial el concepto de “ser-para-la-muerte”, y de Keiji Nishitani, con la noción de “lugar del vacío”, así como hacemos uso de consideraciones de Gilles Deleuze, Shuichi Kato, John Hanhardt y Elizabeth ten Grotenhuis.

PALABRAS CLAVE Bill Viola; Martin Heidegger; Keiji Nishitani; finitud; nada

INTRODUÇÃO

Bill Viola (1951) é um artista norte-americano vastamente conhecido no campo da arte contemporânea como um dos maiores representantes da videoarte, tendo elaborado obras que exploram diferentes possibilidades dessa tecnologia, tais como vídeos de um canal, em circuito-fechado e instalações. Iniciou sua carreira nos Estados Unidos nos anos 1970, morou no Japão nos anos 1980 e voltou a seu país de origem, onde permanece até hoje. Essa breve estadia no oriente marcou sua trajetória de tal modo que aspectos da cultura oriental, sobretudo japonesa, persistem em suas obras, tanto na temática – que explora, por exemplo, passagens do tempo e ciclos da vida – quanto na forma – em vídeos feitos com alta tecnologia, capaz de gerar imagens em extrema câmera lenta.

Este artigo não pretende constituir uma biografia do artista, haja vista a existência de publicações recentes, inclusive no Brasil, que desempenham com primazia essa função¹. Propomos realizar uma análise interpretativa de obras selecionadas, visando à caracterização de imagens de tempo que possuam uma dimensão política resistente à rápida obsolescência e ao capitalismo tardio.

Especialmente, buscamos mostrar que, por meio de suas obras, Viola evoca a angústia em face da finitude; por isso, suas imagens de tempo nos interpelam diante do nada da existência. Nessa linha interpretativa, sugerimos uma aproximação entre sua poética e aspectos da filosofia de Martin Heidegger, especialmente o conceito “ser-para-morte”, e do pensamento de Keiji Nishitani, com a noção de “lugar do vazio”, além de mobilizarmos considerações de Gilles Deleuze, Shuichi Kato, John Hanhardt e Elizabeth ten Grotenhuis.

PASSAGENS DO TEMPO

*He Weeps for You*² (1976) é a primeira instalação de Bill Viola. A obra é composta por uma torneira, colocada no nível de observação do espectador, que pinga lenta e constantemente. As imagens das gotas d’água que saem dessa torneira são captadas em *close* por uma câmera com lente macro e exibidas em tempo real e em escala ampliada em uma tela no mesmo espaço da instalação. A proximidade da câmera em relação ao objeto retratado é tamanha

que permite capturar a gota d'água e o que seria o reflexo nela projetado do rosto do espectador. Como efeito desse espelhamento, o retrato aparece de cabeça para baixo, deformando-se quando a gota se alonga até cair em uma superfície metálica no chão, que produz o som alto de um gongo. A sonoridade amplificada rompe com o silêncio e constitui uma espécie de marcação do tempo; tempo esse que se esvai, assim como a gota e a imagem do espectador sobre ela.

Essa instalação se conecta diretamente a outros vídeos em um canal que Viola produziu na mesma época. *Em Migration, for Jack Nelson*³ (1976), por exemplo, uma relação muito próxima com *He Weeps for You* é estabelecida pela preservação de elementos como o reflexo na água, o cair das gotas e a marcação do tempo pelo som. O vídeo começa com figuras indistintas que preenchem a tela, acompanhadas do som de batidas metálicas regulares. Conforme o tempo passa, percebemos que se trata, na verdade, de uma imagem desfocada, que aos poucos adquire contornos mais precisos. Sua nitidez revela uma mesa e uma cadeira, captadas em plano médio; e um homem que posteriormente se aproxima delas e senta-se na cadeira. Na mesa, há alguns objetos, como uma vasilha arredondada sobre a qual se encontra uma torneira de metal. À medida que as batidas se sucedem, a câmera se aproxima

dessa vasilha, e percebemos que ela está preenchida por água, na superfície da qual é possível distinguir o reflexo do rosto do homem sentado, que é o próprio artista. O enquadramento é, então, levemente modificado, deslocando nossa atenção para a torneira, que pinga. Cada vez mais perto dela, acabamos por ver, nas gotas em formação, captadas em *close*, o retrato do artista de cabeça para baixo, como se fosse seu reflexo n'água, efeito da proximidade com que a cena é retratada.

Ambas as obras exploram a mesma operação poética de marcação do tempo, refletindo contingências que, à primeira vista, parecem se repetir, mas que, no entanto, mudam a todo instante. Nesse sentido, elas remetem às transformações que ocorrem no tempo da própria vida ao longo de sua duração. Como nos diz Gilles Deleuze, “há devir, mudança, passagem. Mas a forma do que muda não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, ‘um pouco de tempo em estado puro’: uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança” (DELEUZE, 2013, p. 27).

Essa marcação do tempo também pode ser observada em trabalhos posteriores, que passam a contemplar referências cada vez mais constantes ao ciclo da vida. A partir dos anos 1990, há uma recorrência desse tema que se mostra, por exemplo, em

*The Passing*⁴ (1991). Essa obra, um vídeo em um canal com 54 minutos de duração, reúne imagens retiradas de algum registro familiar, planos abertos em locais desabitados, no deserto e na cidade, e *closes* do próprio artista. Elas são apresentadas fora de uma sequência lógica de causa e efeito, combinadas com cenas de recém-nascidos, crianças, idosos e do próprio artista que, adulto, encontra-se submerso na água. Outras imagens abrangem percursos, por exemplo a de um carro na estrada e do decolar e pousar de aviões. Os sons do vídeo compreendem a respiração, o *tic-tac* de relógios e o cricrilar de grilos. Viola concatena esses fragmentos, que juntos remetem ao ciclo da vida, estabelecendo uma relação com o espectador por meio do olhar do espectador e de si mesmo, quando a imagem de seu rosto em *close* aparece, de repente, observando a câmera, interpelando o espectador sobre a sua existência.

Esse registro em *close* desempenha o papel central na ligação entre as demais imagens, pois, tal como argumenta Bela Balázs, “diante de um rosto isolado, não percebemos o espaço. Nossa sensação do espaço é abolida. Uma dimensão de outra ordem se abre a nós” (BALÁZS apud DELEUZE, 1985, p. 124). Além disso, Eisenstein sugere que “o primeiro plano não [é] apenas um tipo de imagem entre as outras, mas [oferece] uma leitura afetiva de todo

filme” (DELEUZE, 1985, p. 114). Considerando essas observações, Deleuze faz uma contribuição importante ao elaborar o conceito de “rostidade”.

Segundo o filósofo, a *rostidade* refere-se a certas características do rosto, mas que se manifestam em coisas e objetos mostrados em primeiro plano⁵. Deleuze diferencia dois tipos de rosto, ou *rostidade*: o intensivo e o reflexivo, ou refletor. O primeiro é dotado de traços que “escapam ao contorno”, “põem-se a trabalhar por sua própria conta e formam uma série autônoma que tende para um limite ou transpõe um limiar”, enquanto o segundo possui traços que permanecem “reunidos sob o domínio de certo pensamento fixo ou terrível, mas imutável e sem devir, de certo modo eterno” (Ibidem, p. 117). O rosto intensivo exprime uma “potência pura”, e o rosto reflexivo, uma “qualidade pura”. A potência reside no devir subjacente à transformação de uma qualidade em outra, ao passo que a qualidade é algo que permeia os objetos. Assim, a potência refere-se ao movimento e à impermanência, enquanto a qualidade, paradoxalmente, baseia-se na imobilidade ou permanência.

Deleuze indica que, apesar de opostos, esses dois polos da *rostidade* podem se comunicar, ultrapassando ambas as definições para chegar ao que une “diretamente uma reflexão coletiva imensa

às emoções particulares de cada indivíduo, exprimindo, enfim, a unidade da potência e da qualidade” (DELEUZE, 1985, p. 120). Não se trata, portanto, da anulação das suas características individuais, mas da criação de algo entre ambas, que abstrai o objeto apresentado em primeiro plano “de todas as coordenadas espaço-temporais, isto é, eleva-o ao estado de entidade” (Ibidem, p. 124), em outras palavras, “afeto puro enquanto expresso” (Ibidem, p. 125).

Se a *rostidade* do primeiro plano é responsável pela emergência do afeto puro, isso ocorre apenas quando as funções do rosto propriamente dito são extintas. O primeiro plano traria à luz, então, outra potência e qualidade aos rostos e demais objetos a partir de uma dupla operação de apagamento do rosto e de surgimento da *rostidade*, ou, em outros termos, da negação e afirmação da face. Esse movimento constitui a *imagem-afecção*: “ela tem por limite o afeto simples do medo, e o apagar dos rostos no nada. Mas tem por substância o afeto composto pelo desejo e pelo espanto que lhe dá vida, e o afastar-se dos rostos no aberto, no vivo” (Ibidem, p. 131).

A distinção de Deleuze da *imagem-afecção* auxilia no entendimento da função do rosto de Viola captado em *close* na obra *The Passing*. O artista nos olha e é por nós olhado. Assim como ele, somos entregues à vidência das passagens do tempo. Saber quem

são as pessoas retratadas não faz diferença no entendimento dos afetos que essas imagens constituem. Enquanto o rosto de um recém-nascido apresenta a renovação, e a face de uma idosa acamada evoca a finitude, o rosto de Viola designa o medo diante da perspectiva do apagamento da vida conforme o tempo passa, da infância à velhice, do nascimento à morte. Ele também estabelece a ligação entre seu corpo à deriva e espaços vazios, tais como paisagens urbanas ou naturais desertas e cômodos desocupados. Seu olhar, junto ao nosso, observa, ao mesmo tempo, a transitoriedade do corpo e a durabilidade dos espaços, interpelando-nos em face da finitude. Longe de uma abordagem niilista, essa interpelação serve como um chamado para uma possível ressignificação da vida. Tal como considera Deleuze, na *imagem-afecção*, o limite do medo coexiste com o desejo e o espanto que dá vida. Viola faz uma observação similar acerca de *He Weeps for You*: “A cada momento, um mundo nasce e morre. E saiba que, para você, a cada momento vem a morte e a renovação” (VIOLA apud HANHARDT, 2018, p. 58). Ora, assim como em *The Passing*, também naquela instalação o primeiro plano é enfatizado. Nela, contudo, o próprio espectador se depara com a angústia diante do apagamento, pois é sua a imagem que se esvai com o cair da gota d’água. Ela enfatiza duplamente a *rostidade*, uma vez que o

retrato do espectador em primeiro plano, refletido na gota d'água, é captado também em *close* pela câmera para ser exibido no telão.

É possível observar, portanto, que não é apenas nos acontecimentos mais marcantes, como o nascimento e a morte, que a interpelação da passagem do tempo se instaura. Assim como indicam as imagens cotidianas em *The Passing*, a inscrição do tempo está no dia a dia, no instante qualquer da banalidade cotidiana (DELEUZE, 2013, pp. 23-28). *He Weeps for You* também parte de um acontecimento ordinário para interrogar o espectador sobre questões de ordem extraordinária. A projeção do lento cair das gotas d'água torna-se monumental tanto no tempo como no espaço, criando perturbações na imagem de quem a contempla. A conjugação desses elementos extrapola suas significações, tornando algo cotidiano excedente, no sentido de dotado de uma magnitude que supera nossa capacidade de compreensão racional. Em termos deleuzianos, trata-se da qualidade da imagem-tempo em dar a ver e sentir a “impotência do pensar”⁶.

ALARGAMENTO DO INSTANTE

*Ocean Without a Shore*⁷ (2007) é uma instalação composta originalmente por três vídeos expostos em altares da igreja de San Gallo, em Veneza, Itália, distribuídos em três paredes de um único ambiente. Cada vídeo mostra inicialmente uma imagem em preto e branco em baixa resolução de indivíduos que andam ao encontro do espectador. Em um dado momento da sua aproximação, as pessoas atravessam um véu d'água e suas imagens tornam-se coloridas e nítidas, em alta resolução. Após alguns instantes, elas retornam para onde estavam no princípio. As passagens entre as duas imagens aludem ao atravessamento da morte à vida, e vice-versa. Já a lenta caminhada envolve a construção de um estado meditativo sobre a duração.

Dois dispositivos foram criados especialmente para a obra, um correspondente ao véu d'água e outro relativo ao alinhamento entre duas câmeras, uma em baixa e outra em alta resolução, que geram as imagens anteriores e posteriores ao atravessamento desse véu⁸. A própria desaceleração é possibilitada pela câmera digital, que captura imagens em uma alta taxa de quadros por segundo,

permitindo, assim, uma maior extensão do tempo. Para o artista, as mudanças tecnológicas na geração de imagens transformam-se em “uma espécie de portal ou entrada para outro mundo”, já que possibilitam outras visualidades anteriormente indisponíveis⁹.

As características das tecnologias digitais usadas por Viola, tais como a aparência fotográfica, alta resolução e a possibilidade de operar em diferentes escalas, permitiram novos modos de articulação das imagens¹⁰. Essas inovações tecnológicas têm sido empregadas em processos de expansão do tempo, já presentes em seus vídeos dos anos 1970. Nessa época, eles remetiam especialmente à videoarte emergente e a seu precursor Nam June Paik, para quem “o vídeo não é mais nada do que o tempo, somente o tempo” (PAIK apud DUBOIS, 2004, p. 64).

Assim como em Paik, o tempo compõe o próprio fundamento das imagens de Viola. Sua proeminência relaciona-se originalmente com o processo formativo do som, pois, como esse artista lembra, a imagem em vídeo era inicialmente constituída por ondas estacionárias de energia elétrica, um sistema vibratório composto por frequências específicas, tal como o som radiofônico. Essa estrutura baseada em ondas implicava afirmar que não poderia existir imagem fixa em vídeo. De acordo com Viola, “a

câmera de vídeo, enquanto transdutor eletrônico de energia física em impulsos elétricos, está mais diretamente ligada ao microfone do que à câmera de cinema” (VIOLA, 2003, p. 60). Esse é um dado importante para a análise de sua poética, pois, se as obras atuais de Viola são realizadas com câmeras e dispositivos digitais, na forma de concebê-las ecoa o movimento vibratório da formação das imagens eletrônicas no tubo catódico. Assim, a acústica, enquanto modo originário de concepção do vídeo, está na base de suas imagens desaceleradas.

Muitas vezes, esse retardamento do tempo constitui um mecanismo de alargamento do instante. Essa ideia perpassa a compreensão do curador John Hanhardt, para quem “a arte de Viola não pretende representar o passado; na verdade, suas instalações e vídeos em um canal representam a vida como uma *experiência no tempo presente*” (HANHARDT, 2018, p. 12, grifo nosso). Nesse contexto, ressaltar o presente não visa a estimular um aproveitamento hedonista do momento, mas a acolher a impermanência na duração. *Ocean Without a Shore* compreende essa proposta, já que destaca a ocorrência das transformações no tempo. Essa abordagem resulta de uma intensa pesquisa do artista em torno de questões de ordem espiritual, marcada,

especialmente, mas não apenas, por sua proximidade com a cultura japonesa desde o período em que morou em Tóquio, nos anos 1980¹¹.

Para um melhor entendimento dessa questão, recorreremos ao historiador da literatura Shuichi Kato. Ele observa que, “em todos os níveis da sociedade japonesa, há uma forte tendência de se viver o presente, deixando o passado ser levado pelas águas e confiando o futuro à direção do vento” (KATO, 2012, p. 16). Sua tese é de que, no Japão, coexistem três figuras de tempo: uma linha reta sem começo e sem fim, correlata ao tempo histórico; um movimento cíclico sem começo e sem fim, presente no tempo cotidiano; e uma reta com começo e fim, relativa ao tempo da vida de cada indivíduo. Todas enfatizariam igualmente o “agora” (Ibidem, p. 53).

A reta sem começo e sem fim implica o fluir infinito do tempo, o qual supera nossa capacidade de compreensão. Devido a essa dificuldade, seria possível apreendermos apenas o “agora”, entendido não como um instante, mas como uma fração do tempo percebida ora como curta, ora como longa (Ibidem, pp. 47-48). Por sua vez, o movimento cíclico sem começo nem fim remete à sucessão das estações do ano. A marcação desses períodos deve sua origem ao trabalho no campo e perpassa a história japonesa.

A persistência desse paradigma também pode ser vista em exemplares da literatura. É o caso, por exemplo, do *haikai*, que traz uma importante referência aos elementos da natureza na cultura japonesa e sintetiza a “expressão da experiência instantânea”, por sua leitura consistir em uma operação não emocional, mas sensitiva, “um tipo de sintonia entre o alvo da percepção (mundo exterior) e o íntimo”, que “surge num instante e se extingue noutro” (KATO, 2012, p. 101). A última figura de tempo indicada por Kato, a reta com começo e fim, refere-se à finitude humana. Segundo o autor, “a ‘efemeridade de todas as coisas’ não diz respeito a uma sucessão cíclica do tempo histórico, mas à vida com começo e fim de uma pessoa. A vida é curta. Esta é a condição humana, e não difere segundo a cultura” (Ibidem, p. 101). O que as culturas teriam de distinto é o modo de lidar com tal realidade. Em síntese, a cultura japonesa seria marcada pela ênfase no “agora” presente nessas três instâncias.

Não é à toa, portanto, que as obras de Viola se fundamentariam, como afirma Hanhardt, em uma “*experiência no tempo presente*” (HANHARDT, 2018, p. 12, grifo nosso). A dilatação do instante promovida por suas imagens desaceleradas corresponderia, em certa medida, às três conotações do “agora”

na cultura japonesa, já que destacariam essa fração do tempo, de caráter elástico, em sua relação com a finitude. Além disso, Kato ressalta uma forte influência do Budismo Mahayana na concepção japonesa de tempo. De acordo com essa doutrina, “tudo quanto existe no universo é um, e o um é tudo. Passado, presente e futuro são o agora da eternidade, e o agora da eternidade é passado, presente e futuro” (KATO, 2012, p. 43). O autor esclarece que “esse modo de pensar não é um tipo de concepção de tempo histórico, é a *superação do tempo em si*” (Ibidem, p. 43, grifo nosso). Tal compreensão pode ser considerada análoga ao “tempo puro” deleuziano, ou seja, um tempo não cronológico, mas simultâneo e ontológico, cuja vidência é possibilitada pela imagem-tempo, “que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança” (DELEUZE, 2013, p. 27). Na poética de Viola essa superação seria evocada por meio do alargamento do instante, promovido de maneiras diversas, tais como a desaceleração em *Ocean Without a Shore* e o avivamento das passagens do tempo em *He Weeps for You* e *The Passing*. Essas obras fundamentam-se no dizer de Paik sobre a essência do vídeo – tempo, nada além do tempo –, também corroborada por Viola desde seus vídeos iniciais.

IMAGENS DE TEMPO DO NADA

*The Quintet of the Astonished*¹² (2000) é uma instalação em um canal que mostra cinco indivíduos reagindo lentamente a algo que não vemos. Durante 15 minutos, apenas a parte superior de seus corpos é captada em meio primeiro plano, não havendo nenhuma figura que possa indicar uma localização espaço-temporal. O fundo da imagem é preto, o que reforça a sensação de suspensão ao observarmos o desenrolar das ações em um estado quase onírico, propiciado pela extrema câmera lenta. Viola observa que esta “torna visível o menor dos detalhes e as nuances sutis de expressão, e cria um espaço psicológico, subjetivo, onde o tempo é suspenso tanto para os *performers* como para os espectadores” (VIOLA apud HANHARDT, 2018, p. 184). O interesse do artista em ressaltar as nuances de expressão nessa obra condiz com um período de intensa pesquisa sobre as paixões humanas e a pintura renascentista, sintetizado na exposição “The Passions”, realizada no J. Paul Getty Museum, em Los Angeles, com curadoria de John Walsh. O vídeo se inspira na obra *Cristo zombado (Coroação de Espinhos)* (ca. 1510), de Hieronymus Bosch, reproduzindo,

inclusive, detalhes dos retratos clássicos de figuras humanas, como a própria disposição desses elementos na tela de Bosch.

Outras obras do mesmo período, também exibidas em “The Passions”, são *Catherine’s Room*¹³ (2001) e *Five Angels for the Millennium*¹⁴ (2001). Inspirada na predela *St. Catherine of Siena Praying*, do pintor italiano Andrea di Bartolo Cini, *Catherine’s Room* é uma instalação de cinco canais de vídeo, dispostos lado a lado na horizontal. A obra mostra atividades cotidianas de uma personagem, que aparece concomitantemente em cinco cômodos distintos, realizando diferentes tarefas ao longo do dia. Cada painel representa um período do dia (manhã, tarde, pôr do sol, fim de tarde e noite), ao mesmo tempo em que mostra o desenrolar de outra linha temporal por meio dos detalhes revelados pela pequena janela daquele quarto. Para Viola, essas camadas transformam a obra em uma “visão mais ampla de uma vida presa ao ciclo da natureza” (Ibidem, p. 184). Se em *The Quintet of the Astonished* há um efeito de suspensão espaço-temporal promovido pela câmera lenta, em *Catherine’s Room* ocorre a sobreposição de diversas camadas do tempo, vinculadas a períodos do dia e estações do ano.

Por sua vez, *Five Angels for the Millennium* é uma instalação composta por cinco projeções – I. *Departing Angel*, II. *Birth Angel*,

III. *Fire Angel*, IV. *Ascending Angel* e V. *Creation Angel* – nas quais figuras humanas submergem na água e dela emergem em velocidade desacelerada repetidamente, simbolizando a transição entre algo que “é” e passa a “não ser”, e vice-versa, similar ao que ocorre em *Ocean Without a Shore*. Cada projeção é acompanhada pelo som de ruídos aquáticos, o qual prossegue em um crescendo que culmina em uma explosão audiovisual quando a figura emerge da água. Para Hanhardt, a obra edifica uma “arquitetura do sentimento”, “que ganha vida quando as formas anônimas que mergulham através da luz e da água se tornam uma presença abrangente” (HANHARDT, 2018, p. 189). Nesse sentido, “cada um dos anjos ocupa um lugar em nossa imaginação e afirma uma paixão pela vida” (Ibidem, p. 189).

As três instalações aqui brevemente descritas adquirem realce no estudo de Hanhardt devido ao protagonismo da figura humana e suas paixões, o que o leva a pensar em uma possível afinidade com o conceito “ser-para-morte”, de Martin Heidegger (1889-1976) (Ibidem, p. 180). É curioso notar que essas obras também são mobilizadas, entre outras, pela historiadora da arte japonesa Elizabeth ten Grotenhuis em sua exploração de algumas das representações do pensamento asiático tradicional feitas por

esse artista (GROTHENHUIS, 2004, pp. 160-179). Tendo isso em vista, acreditamos que as aproximações sugeridas entre a obra de Viola, por um lado, e a filosofia heideggeriana e o pensamento oriental, por outro, fornecem um caminho para a compreensão de sua trajetória poética, dos anos 1970 aos dias atuais. A partir daqui, destacaremos, portanto, alguns pontos de contato entre eles, visando à constituição de imagens de tempo correspondentes à poética de Viola.

INICIANDO O DIÁLOGO ENTRE A FILOSOFIA HEIDEGGERIANA E O PENSAMENTO ORIENTAL

Em termos gerais, o contato de Heidegger com ideias do pensamento oriental se deu em vida, como é possível perceber através de suas formulações em “De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador” (1953-1954) (HEIDEGGER, 2008a, pp. 71-120). Esse texto é um dos exemplos, no campo da filosofia, que mostra a possibilidade de um diálogo entre pensadores do ocidente e do oriente. Dos anos 1950 até hoje, parte do interesse por essa relação se volta às possíveis aproximações

entre a filosofia heideggeriana e os estudos desenvolvidos na Escola de Kyoto, no Japão.

A tradição filosófica ocidental teve um papel importante no desenvolvimento do pensamento japonês contemporâneo da Escola de Kyoto. De acordo com Antonio Florentino Neto, seu fundador, Kitaro Nishida (1870-1945) trabalha com os problemas tradicionais da história da filosofia, mas é com Hajime Tanabe (1885-1962) que o contato com as ideias de Heidegger se torna mais constante⁴⁵. Apesar disso, segundo autores como Fred Dallmayr (1992), Steven Heine (1990) e José Carlos Michelazzo (2008), Kenji Nishitani (1900-1990) seria um dos pensadores japoneses com maior proximidade com a filosofia de Heidegger, já que se relaciona intimamente com temas e noções heideggerianas como, por exemplo, o ser em sua relação com o nada.

Heidegger e Nishitani compartilham o diagnóstico em relação ao encobrimento do ser autêntico no mundo moderno. Tal como nota Heine (1990, p. 176), ambos consideram que a tecnologia resultante da aplicação do pensamento científico estaria necessariamente ligada aos problemas relativos à inautenticidade do ser. Essas convicções já apareciam nos estudos de Tanabe, dado que este articulava a prática científica às relações do corpo social. Heine explica que, para Tanabe, a sociedade vive em uma

“era da morte”, resultado dos efeitos devastadores dos avanços tecnológicos (HEINE, 1990, p. 176). Tais efeitos, como a ameaça da bomba atômica, implicariam a iminência da destruição em todas as instâncias. Nesse sentido, a morte se configuraria como “uma invenção humana desregulada que pode exaurir ou destruir as formas de vida” (Ibidem, p. 177).

A saída desse estado fundamental da “era da morte”, como pura destruição, estaria no pensamento meditativo, caracterizado de forma distinta para cada autor. Segundo Heidegger, é na própria tecnologia que residiria a possibilidade de desvelamento do ser em sua autenticidade (HEIDEGGER, 2008b). Por sua vez, de acordo com Nishitani, o conflito entre as abordagens religiosa e científica apontaria para a necessidade da experiência Zen do nada absoluto, que constitui a superação dessa oposição (NISHITANI, 1983). Como é possível notar, cada autor desenvolve uma abordagem particular para essa preocupação compartilhada. Enquanto para Heidegger a questão do ser e seu desvelamento por meio da fenomenologia hermenêutica ocupam espaço central, para Nishitani, o que está em jogo é o caráter existencial humano em meio às tradições religiosas e à visão mecanicista da realidade propiciada pela ciência.

Viola parece participar dessa preocupação dos autores, dado que reconhece o impacto das tecnologias em nosso modo de ver e busca, por meio do seu emprego poético, produzir imagens que sensibilizem e interpelem o espectador. Por exemplo, o resgate da nossa conexão com os ciclos naturais ensejado pelas telas simultâneas de *Catherine's Room* poderia ser compreendido como uma tentativa de abrir uma “clareira”, em termos heideggerianos, no sentido de possibilitar o desvelamento do ser.

O NADA EM MARTIN HEIDEGGER

Heine esclarece que, para Heidegger, conforme expresso em *Ser e Tempo* (1927), “o mundo não é um objeto para ser encontrado e usado, mas a condição transcendental não-diferenciável e não-objetificável para a interação de homens e coisas” (HEINE, 1990, p. 179). Nesse sentido, o ser-no-mundo sintetizaria um estado fundamentalmente indivisível que, no entanto, é quebrado no manipular das coisas pelo *Dasein* (ser-aí).

Em suma, no pensamento heideggeriano, o afastamento do

ser, levado às últimas consequências com a técnica moderna, teria sua origem na divisão entre sujeito e objeto realizada pela tradição filosófica ocidental (desde Platão até Nietzsche), pois, nesse modo de entendimento, a natureza seria reduzida a uma força calculável a ser explorada e armazenada por nós (HEINE, 1990, p. 179)¹⁶. Contrariamente, a restauração da unidade do ser-no-mundo poderia ocorrer por meio da liberação poética ou do pensamento meditativo.

Em seus textos tardios, tais como “A questão da técnica” (1949), Heidegger destaca a poética como abertura para o ser. Inicialmente, porém, em *Ser e tempo*, o filósofo ressalta o nada e considera a angústia o estado privilegiado de desvelamento do *Dasein*. A angústia não seria um fenômeno psicológico, mas uma dimensão ontológica que remeteria à totalidade da existência do ser-no-mundo. Ela colocaria a existência diante de si mesma e revelaria a autenticidade e a inautenticidade como possibilidades de seu ser, abrindo o *Dasein* para a singularização. De acordo com Michelazzo, isso ocorre porque é na disposição da angústia que “o sentido do ser das coisas, com os quais nos sentimos vinculados em nosso cotidiano, recua em bloco e o que resta em nós é ‘nada’, ou seja, a experiência de sermos tão-somente essa ‘abertura temporal nadificadora” (MICHELAZZO, 2008, p. 77).

Para Heidegger, o surgimento da angústia se dá no dia a dia, com o tédio gerado enquanto estamos envolvidos com a manipulação das coisas que nos cercam (entes). A tentativa de sanar a indiferença originada por ela levaria muitas vezes a uma imersão ainda maior na ocupação com as coisas do mundo, que teria o efeito de apenas reforçá-la. Seria necessário aceitar o apelo que ela oferece, pois é por meio dela que o nada se manifesta.

Segundo Marco Aurélio Werle, “o nada se coloca por si mesmo na angústia, não precisa ser criado, mas se revela na angústia e ao mesmo tempo a provoca, ele é a causa e o efeito ao mesmo tempo” (WERLE, 2003, p. 108). A expressão heideggeriana “o nada nadifica” adviria daí, “para dizer que o modo de o nada se manifestar somente ocorre por meio do nada mesmo” (Ibidem, p. 108). O processo de desvelamento do ser, continua Werle, iniciaria no momento em que somos “tocados” pela angústia. Nas suas palavras,

pressupondo que o homem seja tocado pela angústia, já que ela é rara, pode-se dizer que ele faz de uma só vez uma recapitulação de todo o seu existir e toma consciência [*Gewisen*] do *caráter essencialmente finito de sua existência*, toma consciência do *caráter essencialmente temporal do ser* e de que está entregue somente a ele mesmo e à manifestação do ser.

Assim, a angústia desperta para a morte, enquanto dado temporal mais significativo da existência, e revela a finitude da existência humana, o fato de que o homem tem um fim, que ele morre e que sua existência acaba, ou seja, remete a um outro conceito fundamental de Heidegger, que é o *ser-para-morte* [Sein-zum-Tode]. (WERLE, 2003, p. 110, grifo nosso)

O ser-para-morte implicaria compreender que apenas ao aceitar a solicitação da angústia e do nada, reconhecendo a morte como fenômeno da existência e a finitude como seu dado temporal mais relevante, seria possível desvelar a existência autêntica. Michelazzo faz uma leitura similar:

essa experiência nadificadora de nós mesmos é o que constituiria para Heidegger o caráter privilegiado da angústia, à medida que nos damos conta de que deixamos de interpretar-nos como entes dotados de egos substanciais, encapsulados, compactos, que se relacionam com coisas também substanciais. Com isso, perdemos aquele traço de objetificação – como instrumentos da representação a serviço de nossa existência prática ou teórica –, para nos tornarmos mais livres em nosso ser, no sentido de maior transparência ou complexidade, mais renovados ou mais misteriosos. (MICHELAZZO, 2008, p. 77)

Em síntese, a consciência da morte colocaria o humano diante de sua existência, propiciando sua singularização. Mais

especificamente, o reconhecimento do ser-para-morte, a partir da angústia e do nada, tornaria possível a retomada da unidade indivisível do ser-no-mundo e, com ela, o desvelamento do ser.

O NADA EM KEIJI NISHITANI

Essa foi sem dúvida uma reconstrução simplificada de alguns temas da filosofia heideggeriana. No entanto, ela é suficiente para realizarmos uma aproximação com o pensamento de Nishitani, já que, especialmente em seu livro *Religion and Nothingness* (1961), há uma clara afinidade com questões e noções expostas acima¹⁷.

De acordo com Hisao Matsumaru, o pano de fundo de Nishitani é constituído pela ideia de que a emergência e a consolidação do pensamento científico na modernidade teriam sido responsáveis pela negação da religião e da metafísica, fundamentada em uma teleologia (MATSUMARU, 2014). Em seu lugar, foi estabelecido um modo de pensar baseado no racionalismo científico, no materialismo e no ateísmo que teria nos colocado

na posição atribuída originalmente a seres transcendentos. Esse paradigma teria gerado um efeito reverso, com a perda do si mesmo e a propagação do niilismo. Este levaria a efeitos como a confiança em impulsos momentâneos que evitariam o olhar para a falta de sentido da existência. Apesar dessa tendência, seria possível uma reviravolta, “quando o ser humano confronta e experimenta o desespero de sua própria nulidade” (MATSUMARU, 2014, p. 18). De acordo com Dallmayr, Nishitani estabelece que

o nada ou o niilismo vem à tona sempre que o curso rotineiro da nossa vida é perturbado por calamidades ou dúvidas internas. “Quando nos tornamos uma questão para nós mesmos e quando o problema do por que existimos é colocado”, ele diz, “isso significa que o niilismo emergiu da base da existência e que nossa própria existência se tornou uma questão”. (DALLMAYR, 1992, p. 38)

O nada emergiria da sensação da falta de sentido das atividades diárias, resultando em uma experiência de interrupção, como um “passo para trás para ver o que está subjacente”, que poderia ser descrito como uma volta ou conversão. Essa volta para conferir o que permeia as dúvidas internas geradas na rotina implicaria uma mudança de paradigma do modo de ser autocentrado. De acordo com Dallmayr, nesse modo sempre nos

perguntamos que *uso* as coisas têm para nós. No novo paradigma, a questão seria por qual *propósito* existimos.

Mais detalhadamente, Matsumaru explica que essa mudança é expressa como a “grande reviravolta”, isto é, quando “a totalidade das existências – incluindo aí a humanidade, Deus e Buda – é negada em seu próprio fundamento, mas ao mesmo tempo essa negação é negada, transformando-se na afirmação” (MATSUMARU, 2014, p. 18). A autoconsciência existencial daquele que se lançou em meio ao “lugar do nada”, chamado por Nishitani de “lugar do vazio”, realizar-se-ia nesse momento e possibilitaria o renascimento do “si mesmo originário, anterior ao si mesmo nominal, que consistia no apego à substância” (Ibidem, p. 20).

Essa reviravolta propiciada pelo “lugar do vazio” em Nishitani parece se aproximar da descrição que Michelazzo faz da “experiência nadificadora” em Heidegger, “quando nos damos conta de que deixamos de interpretar-nos como entes dotados de egos substanciais, encapsulados, compactos, que se relacionam com coisas também substanciais” (MICHELAZZO, 2008, p. 77). Em ambos os casos, o encontro com o nada possibilitaria o resgate da existência autêntica, que romperia o niilismo dos tempos modernos.

A principal diferença entre esses pensadores residiria na relação fundamental observada entre o “vazio” em Nishitani e a

“natureza do vazio”, ou *Sunyata*, do Budismo tradicional. Segundo Matsumaru, o “lugar do vazio” em Nishitani seria um conceito filosoficamente reconstruído a partir do Budismo Zen e, tal como nessa tradição, consistiria no delineamento conceitual visando a uma prática que se refere especialmente à “interpenetração recíproca”.

De acordo com essa noção, haveria em cada um de nós um “eu” que, quando compartilhado com outros “eus”, constituiria o “nós”. Cada “eu” possuiria um aspecto que o diferenciaria dos demais e o tornaria “senhor” deles – e estes, seus “servos”. Dessa forma, todos seriam, ao mesmo tempo, senhores e servos. Essa reciprocidade seria ocasionada somente pelo “lugar do vazio”, isto é, um espaço de interpenetração recíproca que tornaria possível a constituição das existências em comunidade no mundo.

O “lugar do vazio” também propiciaria o esvaziamento do ser, ou seja, seria onde o “si mesmo” tornar-se-ia sem fronteiras. Segundo Matsumaru, trata-se de um despertar fundamental, que se relaciona inerentemente com a “autoidentidade” (*Sokuhi*) budista. Esta seria “o percurso do caminho que conduz da negação absoluta à afirmação absoluta”, cuja estrutura lógica – “é em função do si mesmo não ser o si mesmo, que ele é o si mesmo” (MATSUMARU, 2014, p. 31) – poderia ser compreendida como o

princípio do vazio. Em suma, o Budismo teria abordado o vazio por meio da autoidentidade, e a principal contribuição de Nishitani seria caracterizá-lo como lugar (MATSUMARU, 2014, p. 35).

CONSIDERAÇÕES ESTÉTICAS SOBRE O NADA EM NISHITANI E HEIDEGGER

A figura do nada (*nothingness*) ou do vazio (*emptiness*) também é importante para ambos os pensadores no campo da estética. De acordo com Nishitani, a linguagem poética japonesa é responsável pela mediação entre a compreensão da mente (o infinito) e a compreensão do olho (o fenômeno) por meio do seu “poder metafórico” de “dizer o indizível”. Nesse sentido, a poesia dá forma à disformidade do infinito. Segundo Michael Marra, ela “reduz ao imediato uma conexão entre a mortalidade e o infinito – a ligação que a lógica de uma linguagem alegadamente racional, a linguagem da filosofia ocidental, é forçada a descrever em termos análogos” (MARRA, 1999, p. 177). Como abordado anteriormente, esse caráter de imediaticidade também é ressaltado por Shuichi Kato em sua análise das manifestações poéticas do “agora” na

cultura japonesa. Especialmente quando se refere ao *haikai*, “expressão da experiência instantânea”, essa ênfase se torna mais clara. Tomemos, portanto, um deles como exemplo.

O fundo da solidão

Escorrega:

Ah, o granizo que cai¹⁸.

De acordo com a análise de Marra, “ao invés de abordar o problema da solidão [*loneliness*] e da tristeza a partir de uma perspectiva epistemológica, como um filósofo faria, o poeta evita ficar preso à esfera do conhecimento e escolhe capturar a imediatez da experiência” (MARRA, 1999, p. 177). Isso é possível porque, ao invés de seguir a “lógica da gramática” (*bunpo*), o *haikai* fundamenta-se na poética *grams (aya)*, “que não se conforma com uma organização da realidade baseada em sujeitos e objetos” (Ibidem, p. 177).

O vazio desempenha papel definidor na constituição dos espaços entre as palavras que reforçam a sensação de imediatez. Marra observa que

ao tomar o espaço do nada como local de articulação da poesia, o poeta é confrontado com um espaço e apenas um espaço, tanto se ocupado pelo granizo ou pela tristeza. A revelação desse espaço não ocorre no nível das palavras ou dos verbos, mas ao nível das partículas (*teniwoha*) que precede o desenrolar da ação e opera *a priori* da composição poética. (MARRA, 1999, p. 178)

O nada como lugar de articulação poética também é examinado por Heidegger em “De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador”. O essencial da poética de seu país, segundo aquele que dialoga com esse filósofo, seria encontrado no teatro Nô¹⁹, no qual o contraste entre o palco vazio e os pequenos gestos do ator faria surgir, de uma estranha tranquilidade, algo vigoroso. O exemplo dado é o da paisagem de uma montanha delineada pelo lento percurso de uma mão aberta que se eleva e repousa acima dos olhos, na altura das sobrancelhas (HEIDEGGER, 2008a, p. 86). Para Heidegger, o gesto do ator não constitui uma representação da montanha, mas possibilita trazer sua força, seu si mesmo, até nós. Esse trazer se dá no encontro do que *se traz conosco*. O filósofo especifica que “o gesto é o recolhimento de um trazer” (Ibidem, p. 37). Em outras palavras, o “próprio” do gesto evocado no exemplo estaria, de acordo com o japonês, “numa visão invisível que se traz de maneira tão recolhida

para o vazio, que *nele e por ele* a montanha aparece em toda a sua presença” (HEIDEGGER, 2008a, p. 87, grifo nosso). Tanto o japonês quanto o pensador concordam que esse “vazio” é o mesmo que o “nada”, isto é, “o vigor que procuramos pensar como o outro de toda vigência e de toda ausência” (Ibidem, p. 87). Heidegger parece se aproximar de Nishitani em sua elaboração da identidade entre negação e afirmação absolutas presente na interpenetração recíproca (também possibilitada pelo vazio ou nada).

O NADA EM BILL VIOLA: ARTICULAÇÕES POÉTICAS ENTRE FILOSOFIA OCIDENTAL E ORIENTAL

Com essa breve reconstituição, já temos elementos suficientes para fazer a aproximação previamente indicada entre a filosofia de Heidegger e o pensamento oriental, especialmente tal como se dá em Nishitani, visando a uma investigação da poética de Viola. A “experiência nadificadora” do ser-para-morte parece análoga à “grande reviravolta” do “lugar do vazio”, pois ambas indicam alguns pontos em comum, tais como: a insuficiência do paradigma de separação entre sujeito e objeto, que subjaz ao

encobrimento do ser no mundo moderno, e a incapacidade da articulação racional alcançar áreas do conhecimento acessíveis por meio da poética e de sua imediatez. Esses aspectos podem auxiliar na interpretação da obra de Viola, uma vez que seus vídeos e instalações não abordam, mas *evocam* o nada existencial.

Alguns dos aspectos mencionados acerca da estética japonesa, nos termos concebidos por Nishitani e Heidegger, podem ser observados em suas obras. Elas ultrapassam os limites do pensamento racional, dada sua potência de dizer o indizível. Seu poder metafórico faz com que, por exemplo, pequenos gestos faciais (em *The Quintet of the Astonished*), cotidianos (em *Catherine's Room*) ou corporais (em *Five Angels for the Millennium*) façam surgir algo vigoroso mediante o estado meditativo que evocam. Tal como nos *haikais* ou nas peças de teatro Nô, o lugar do vazio é essencial na articulação desse estado. Desse modo, somos colocados em uma disposição de escuta *a partir* do silêncio do vazio, o qual nos interpela diretamente acerca da duração.

Comentários do artista e algumas passagens de Hanhardt ratificam nossa leitura. Segundo esse autor, “o que vem claramente através de todas as conversas com Viola é sua crença na chama da consciência humana, que ele sente ter sido perdida no mundo

virtual e mecanizado de hoje” (HANHARDT, 2018, p. 163). Nesse sentido, também afirma que

focalizando cada instante, Viola articula uma estética cujo objetivo é elevar “o indivíduo de uma condição de vida inautêntica, obscurecida pela inconsciência e atormentada pela preocupação, para um estado de vida autêntico, no qual ele atinge a autoconsciência, uma visão exata do mundo, paz interior e liberdade”. (Ibidem, p. 20)

E, ainda mais, acrescenta que

a imagem em movimento do vídeo que chamou a atenção dele desde o início não “está a ‘serviço’ de outra coisa”, para usar o argumento conservador de Heidegger sobre “dominação” e “conquista” da vida por parte da tecnologia. Na verdade, ela expande os meios para a autorreflexão e a composição de uma poética que se define não em termos de mídia tradicional, mas por suas próprias características controladas, ou postas em movimento, pelo artista. (Ibidem, p. 150)

Em síntese, Viola utiliza o vídeo, ou, de modo mais ampliado, a imagem em movimento, para desvelar o que não é visto, ou seja, para evocar algo, um sentimento, uma sensação. Geralmente, o estado meditativo que suscita advém da passagem do tempo e do modo como ela é articulada em obras como *The*

Passing, Ocean Without a Shore e Five Angels for the Millennium. Ele opera de modo semelhante à “expressão da experiência instantânea” na poética japonesa em obras de *haikai* ou teatro Nô. Nas palavras do artista,

este sentido de ver – ou ver o sentido de um objeto – é o que eu tenho procurado. Tenho sentido... que a visão intensa e implacável da câmera pode ser comparada a uma visão concentrada, que anuncia uma mudança na consciência... O objeto não muda, você muda. Isso é o que está por trás do budismo trazido da Índia para a China para o Japão – isso é exatamente o que os pintores de *suiboku-ga* (sumi-ê) faziam. Eles pintavam pedras, relvas, uma garça – mas essas coisas projetavam uma luz que penetrava muito mais profundo que sua forma pictórica ou mesmo seus conceitos transmitidos pelas palavras dos espectadores. Isso é *pura visão*. (VIOLA apud GROTENHUIS, 2014, p. 166, grifo nosso)

A ideia de “pura visão” articulada por Viola é aproximada por Elizabeth ten Grotenhuis ao conceito de “experiência pura”, elaborado por Nishida (2016). Essa noção é introduzida por ele em seu livro *O ensaio sobre o bem*, originalmente publicado em 1911, e significa uma experiência não mediada e não dualista. Ela acena, portanto, para um estágio anterior à compreensão racional dos fatos, que acaba por fundar a divisão cartesiana entre sujeito e

objeto. Nessa etapa, a experiência seria prévia a qualquer tentativa de assimilação racional, aproximando-se do “nada nadificador” ou do “lugar do vazio”, tal como assinalados por Heidegger e Nishitani, respectivamente. A poética de Viola poderia ser compreendida como uma tentativa de provocar tal experiência no espectador.

É importante notar que essas aproximações teóricas podem ser realizadas devido a algumas fontes em comum que fundamentam a filosofia de Heidegger, o pensamento de Nishitani e as elaborações artísticas de Viola. Hanhardt e Grotenhuis auxiliam no esclarecimento dessas fontes. De acordo com o primeiro, Viola vê, na imaginação medieval e renascentista, artistas criarem novas formas de representar o mundo espiritual, seja ele islâmico, budista ou cristão. Resgatar as formas de representação dessa esfera seria, para ele, uma forma de despertar a “chama da consciência humana” (HANHARDT, 2018, p. 163). Por sua vez, Grotenhuis concebe as obras de Viola como o resultado de uma apropriação peculiar de representações do pensamento asiático e conceitos elaborados por pensadores como D. T. Suzuki, do Japão, e Ananda Coomaraswamy, do Sri Lanka (GROTENHUIS, 2014, p. 161). Essa particularidade se deve ao fato de Viola não constituir suas obras como ilustrações fiéis das teorias desses autores, mas atualizações nas quais desempenha seu papel criativo.

Além disso, a autora esclarece que, por meio de Suzuki e Coomaraswamy, Viola teve contato com a obra de outros pensadores, tais como Mestre Eckhart, São João da Cruz, Hildegarda von Bingen, Plotino, Platão e Aristóteles. Acerca dessas conexões, o artista relata que “eles reconheceram essas pessoas [...] como parte de outro lado da tradição ocidental, uma tradição que foi continuada no oriente e desenvolvida muito além do advento do pensamento racional positivista (que dominou o ocidente) até o século XX” (VIOLA apud GROTENHUIS, 2014, p. 162).

É indicativo que Mestre Eckhart também tenha tido um papel importante para a filosofia de Heidegger e sua elaboração sobre nada. Michelazzo destaca a presença do pensamento místico de Eckhart especialmente no que se refere à concepção de *Dasein*, à superação do dualismo clássico e do antropocentrismo, ambas noções importantes do pensamento metafísico (MICHELAZZO, 2008, p. 77).

Por sua vez, Nishitani, assim como Suzuki, desenvolve seu pensamento em contato com ideias do próprio Heidegger e de Nishida. De acordo com Grotenhuis, Suzuki compreende a “experiência pura” elaborada por esse pensador como a característica mais importante das religiões asiáticas,

especialmente o Budismo Zen. Os ensinamentos do Zen não seriam transmitidos por meio de escrituras, mas por uma experiência que antecede e extrapola o entendimento racional, dirigindo-se à “iluminação” (*Buddhahood*).

Há, portanto, pontos em comum entre a experiência mística, a fenomenologia e o Zen Budismo. Alguns deles podem ser encontrados na obra de Viola, tal como tentamos mostrar. Assim como a “experiência nadificadora” e o “lugar do vazio”, seus vídeos e instalações nos colocam diante do nada, por isso suas imagens de tempo consistem em interpelações existenciais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dos anos 1970 até hoje, algumas temáticas têm sido constantes na poética de Viola, tais como a relação entre visível e invisível, a passagem do tempo e os ciclos vitais, as quais são articuladas de modos distintos. O primeiro plano, por exemplo, realiza uma dupla operação de apagamento do rosto e surgimento da rostidade em *He Weeps for You* e *The Passing*. Essas obras evocam a angústia diante da finitude, ao mesmo tempo que mostram o

desejo e espanto relacionados à vida. Um paradoxo similar marca o alargamento do instante em *Ocean Without a Shore*. Por meio da extrema câmera lenta, empregada em ações como uma caminhada que simboliza as passagens entre algo que não é e passa a ser, e vice-versa, a instalação produz a sensação de congelamento do instante e a vidência do transcorrer do tempo.

Esses processos poéticos da imagem em movimento baseados em modulações temporais, como extensões de ondas sonoras ou eletrônicas, rompem com o tempo cotidiano marcado pela lógica da rápida obsolescência vinculada ao capitalismo tardio. A câmera lenta utilizada por Viola em grande parte de suas obras, tais como *The Quintet of the Astonished* e *Five Angels for the Millennium*, lança um apelo ao espectador para que este se recolha diante da imagem apresentada e, ao contemplá-la, responda à sua interpelação em face do nada da existência. Muitas vezes, essa contemplação não requer apenas o olhar do espectador, mas seu corpo inteiro, já que grande parte de seus ambientes meditativos são também imersivos. O embate com a “experiência nadificadora” ou o “lugar do vazio” evocados em suas obras abre a percepção para outros tempos possíveis, ainda não submetidos inteiramente à lógica da hiperprodutividade (ou da exploração da técnica, em termos heideggerianos). Tal como indicado em *Catherine’s Room*,

a natureza resgata o tempo do cultivo no campo, que deve respeitar a alternância entre momentos de produção e restauração, isto é, tempos de encobrimento e desencobrimento.

No que diz respeito à constituição e recepção das obras, é importante notar que as instalações mais recentes de Viola são construídas como espaços teatrais, nutridas por referências diversas, tais como aspectos da estética oriental e pinturas renascentistas, mas produzidas com ferramentas cinematográficas e altas tecnologias que promovem o ilusionismo imersivo. Elas se diferenciam dos vídeos em um canal dos anos 1970 que utilizavam uma câmera e objetos cotidianos, como no caso de *Migration*. Naquela época, a videoarte se distanciava do cinema e da televisão, apresentando-se como alternativa crítica às suas produções, consideradas altamente mediadas e artificiais. É notório, porém, que a câmera de vídeo correspondia à alta tecnologia da época, o que serve de indício da abertura do artista para a incorporação de novas tecnologias em seu processo de criação desde jovem. Nesse sentido, sua prática artística se aproxima do paradoxo considerado por Heidegger em relação à técnica, segundo o qual o desvelamento do ser na era moderna seria possibilitado primordialmente por meio da própria técnica – “Ora, onde mora o perigo / é lá que também cresce / o que salva”, nos versos recolhidos de Hölderlin pelo

filósofo (HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, 2008b, p. 31). Assim, se por um lado há a ameaça constante do predomínio da lógica da exploração desmedida, por outro, talvez a arte possa emergir no contexto dessa iminência de modo a indicar outras articulações do tempo e alternativas de modos de vida. Em vista disso, as extensões do tempo operadas nas obras de Viola parecem configurar índices dessas possíveis transformações da vida no tempo para além da produtividade veloz vinculada à racionalidade instrumental.

NOTAS

1. Cf. HANHARDT (2018). A publicação original foi traduzida para o português por ocasião da mostra “Bill Viola: Visões do tempo”, que ocorreu no Sesc Avenida Paulista de 29 de abril a 09 de setembro de 2018.
2. Instalação de vídeo/som. Gota de água do tubo de cobre; câmera colorida ao vivo com lente macro; tambor amplificado; projeção de vídeo no quarto escuro. Tamanho da imagem projetada: 230 x 310 cm. Dimensões da sala: 370 x 610 x 790 cm. (HANHARDT, 2018, p. 285)
3. Videoteipe, cor, som mono; 7 minutos. Produzido em Synapse; Syracuse University, Syracuse, NY. (Ibidem, p. 284)
4. Em memória de Wynne Lee Viola. Videoteipe, preto e branco, som mono, 54 minutos. Produzido em associação com Das kleine Fernsehspiel (ZDF), Mainz, Alemanha. (Ibidem, p. 286)
5. Deleuze considera, indistintamente, o plano americano, o primeiro plano (equivalente ao *close*) e o primeiríssimo plano como formas do primeiro plano. Cf. DELEUZE (1985, p. 125).
6. Em seus livros *Cinema 1. Imagem-movimento e Cinema 2. Imagem-tempo*, Deleuze caracteriza dois regimes da imagem a partir do cinema clássico e moderno, sintetizados, respectivamente, pelos termos “imagem-movimento” e “imagem-tempo”. Resumidamente, a *imagem-movimento* mostra eventos, objetos e pessoas como uma realidade pré-existente, e a câmera efetua movimentos que priorizam a apresentação dessa realidade em encadeamentos lógicos e causais. A montagem reúne planos distintos para desenvolver a sensação de um tempo cronológico. Por sua vez, a *imagem-tempo* mostra as mesmas figuras em articulações do tempo não cronológicas, de modo a tornar espectador, juntamente ao personagem, um vidente. A montagem efetua rupturas de continuidade e produz anomalias de movimento, reforçando a intenção de surpreender o vidente por algo intolerável no mundo e confrontá-lo com algo impensável no pensamento.

7. Tríptico de vídeo em cores com alta definição, duas telas de plasma com 65 polegadas e uma com 103 polegadas montadas verticalmente, seis alto-falantes (três pares, som estéreo). Dimensões da sala: 450 x 650 x 1050 cm. (HANHARDT, 2018, p. 288)

8. Cf. o vídeo *Ocean Without a Shore* - Venice Biennale 2007, em que Bill Viola comenta a obra. Disponível em: <https://youtu.be/6-V7in9LObl>. Acesso em: 20 mai. 2020.

9. Cf. KIDEL, Mark. **Bill Viola: The Eye of the Heart**. BBC, 2003, 59'06".

10. Ao longo de sua carreira, Viola demonstrou entusiasmo com a incorporação de novas tecnologias a seu processo de criação. Dentre outros exemplos possíveis, ressaltamos uma situação descrita pelo próprio artista: "Nunca vou me esquecer quando, em 1998, um amigo engenheiro [Thomas Piglin, com quem Viola trabalhava desde 1982] trouxe uma dessas primeiras telas planas de LCD de última geração para que avaliássemos. [...] Eu sabia que estava vendo um novo passo na evolução da imagem em movimento. [...] A imagem tinha uma qualidade suave e acetinada, pois não trazia vidro na sua frente. [...] E a fonte da imagem era digital, o que significava alta resolução e baixo ruído. Mas a escala era o mais surpreendente. Eu me vi caindo dentro da imagem, me perdendo em sua aura, e [aquela tela] tinha apenas 16 polegadas de largura" (VIOLA apud HANHARDT, 2018, pp. 176-180).

11. A conexão com aspectos da cultura japonesa é uma via para acessar a arte de Viola, mas há outras referências relevantes, tais como a arte renascentista e o misticismo cristão e islâmico.

12. Projeção traseira de vídeo em cores em tela montada na parede em um quarto escuro. Tamanho da imagem projetada: 140 x 240 cm; 15'20". Intérpretes: John Malpede, Weba Garretson, Tom Fitzpatrick, John Fleck e Dan Gerrity. (HANHARDT, op. cit., p. 287)

13. Políptico de vídeo em cores em cinco telas planas de LCD montadas na parede, 38 x 246 x 5,5 cm, 18' 39" minutos. Intérprete: Weba Garretson. (Ibidem, p. 287)

14. Cinco canais de projeção de vídeo em cores nas paredes de uma sala grande e escura; som estéreo para cada projeção. Tamanho da imagem projetada: 240 x 320 cm

cada. Dimensões da sala: 370 x 1525 x 1830 cm. Intérpretes: Josh Cox (painéis i-iv), Andrew Tritz (painel v). (HANHARDT, 2018, p. 287)

15. Cf. FLORENTINO NETO (2008).

16. Para Heidegger, a tradição filosófica ocidental perpetuou um equívoco na compreensão do que existe simplesmente enquanto coisa (ente) e do que é enquanto ser. Cf. WERLE (2003) e HEIDEGGER (1999).

17. O título original em japonês, *Shukyo to wa nani ka*, significa *O que é religião?*. Heine esclarece que “o tradutor Jan Van Bragt mudou o título aparentemente para ressaltar a filosofia do nada absoluto no pensamento de Nishitani, consistente com outros expoentes da Escola de Kyoto da filosofia japonesa moderna” (HEINE, 1990, p. 191).

18. MARRA (1999, p. 177). Tradução nossa da versão inglesa: *The bottom of loneliness / Falls off: / Oh, the falling sleet!*

19. Cf. SAKAI (1970)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Fernanda Albuquerque de. **Imagens de tempo nas poéticas tecnológicas de Harun Farocki, Bill Viola e Anthony McCall**. 2019. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

DALLMAYR, Fred. Nothingness and Sunyata: A Comparison of Heidegger and Nishitani. **Philosophy East and West**, n. 42, University of Hawai'i Press, 1992, pp. 37-48.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1. A imagem-movimento**. (1983). São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. (1985). São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FLORENTINO NETO, Antonio. Recepção e diálogo: Heidegger e a filosofia japonesa contemporânea. **Natureza Humana**, 10(1), 2008, pp. 147-160.

GROTEHUIS, Elizabeth Ten. Something Rich and Strange: Bill Viola's Uses of Asian Spirituality. In: TOWNSEND, Chris. **The Art of Bill Viola**. London: Thames & Hudson, 2004, pp. 160-179.

HANHARDT, John G. **Bill Viola**. (2015). / Kira Perov (ed.). São Paulo: Sesc Edições, 2018.

HEIDEGGER, Martin. Que é metafísica? In HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999, pp. 223-261.

HEIDEGGER, Martin. De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador. (1953-1954). In HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2008a, pp. 71-120.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. (1949). Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008b, pp. 11-38.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. (1927). Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

HEINE, Steven. Philosophy for an 'Age of Death': The Critique of Science and Technology in Heidegger and Nishitani. **Philosophy East and West**, n. 40, University of Hawai'i Press, 1990, pp. 175-191.

KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa.** (2007). São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

MARRA, Michael. **Modern Japanese Aesthetics: A Reader.** Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.

MATSUMARU, Hisao. O pensamento de Nishitani e o Budismo. In NETO, Antonio Florentino; JR. Oswaldo Giacoia. **Budismo e filosofia em diálogo.** Campinas, SP: Editora Phi, 2014, pp. 11-37.

MICHELAZZO, José Carlos. Ser e Sunyata: os caminhos ocidental e oriental para a ultrapassagem do caráter objetificante do pensamento. In: LOPARIC, Zeljko. (Org.) **A Escola de Kyoto e o perigo da técnica.** Campinas: DWW Editorial, 2008, pp. 75-96.

NISHIDA, Kitaro. **Ensaio sobre o bem.** (1911). Campinas: Editora Phi, 2016.

NISHITANI, Kenji. **Religion and Nothingness.** Los Angeles: University of California Press, 1983.

SAKAI, Kazuya. O teatro Nô. (1968). **Afro-Ásia**, n. 10-11, 1970, pp. 137-157.

VIOLA, Bill. O som da linha de varredura. (1995). **Cadernos de subjetividade**, n. 11, 2003, pp. 53-70.

WERLE, Marco Aurélio. A angústia, a morte e o nada em Heidegger. **Trans/Form/Ação**, n. 26, 2003, pp. 97-113.



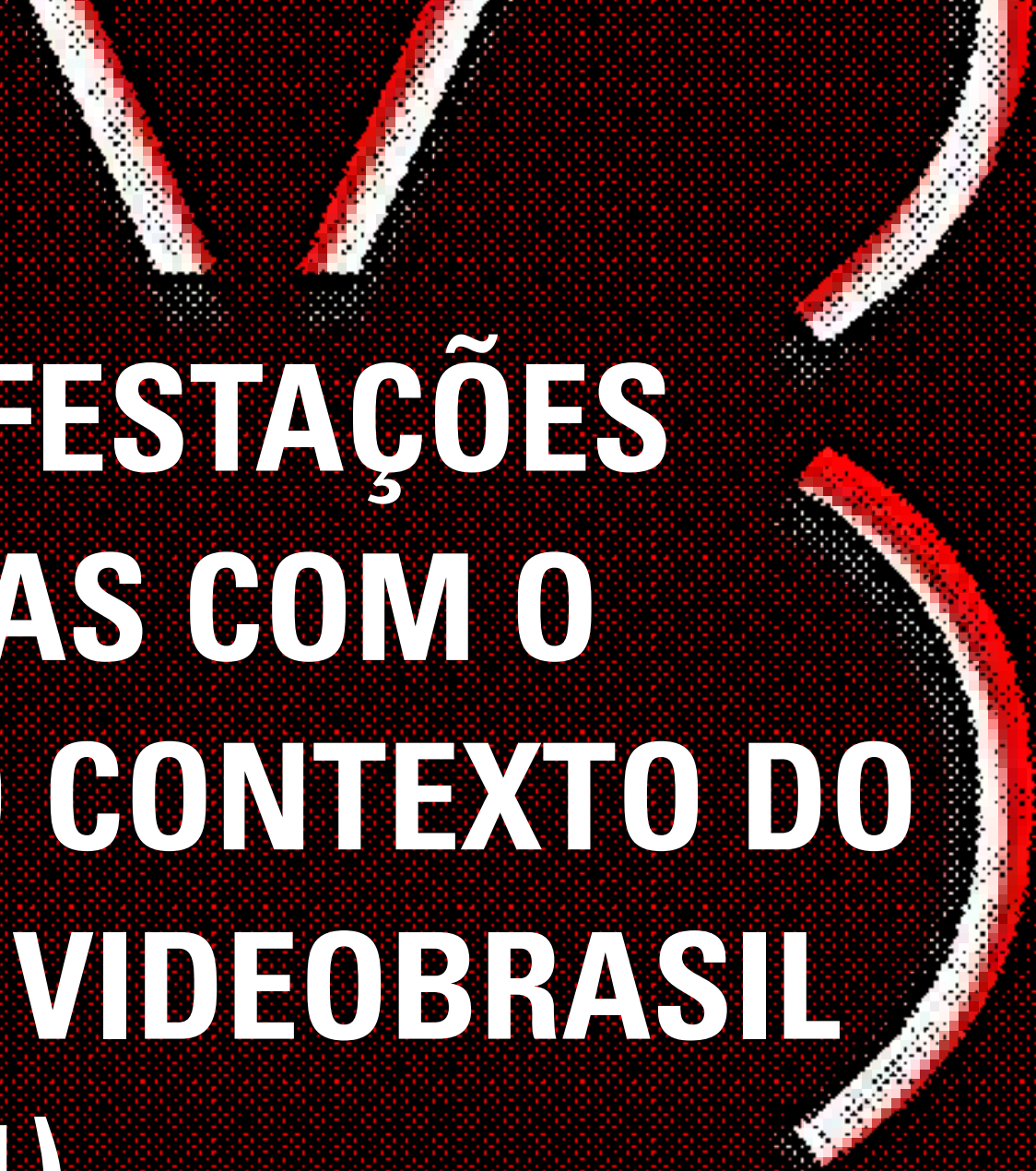
FILMES

KIDEL, Mark. **Bill Viola: The Eye of the Heart**. BBC, 2003, 59'06".

SOBRE A AUTORA

Fernanda Albuquerque de Almeida é doutora em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (USP). Membro do Grupo de Estudos em Estética Contemporânea, coordenado pelo Prof. Ricardo Fabbrini e vinculado ao departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Atua na área de estética e filosofia da arte contemporânea, com ênfase nas possíveis relações entre artes visuais, cinema e novas mídias.

Artigo recebido em
10 de janeiro de 2020 e
aceito em 17 de outubro de 2020.



**AS MANIFESTAÇÕES
ARTÍSTICAS COM O
VÍDEO NO CONTEXTO DO
FESTIVAL VIDEOBRASIL
(1983-2001)**

THAMARA VENÂNCIO DE ALMEIDA

**ARTISTIC
MANIFESTATIONS
WITH VIDEO IN
THE CONTEXT OF
THE VIDEOBRASIL
FESTIVAL
(1983-2001)**

**MANIFESTACIONES
ARTÍSTICAS CON
EL VIDEO EN
EL CONTEXTO
DEL FESTIVAL
VIDEOBRASIL
(1983-2001)**

RESUMO

Neste estudo, analisamos a trajetória do Festival Videobrasil, tendo como principal recorte a sua organização e o desenvolvimento da produção das artes eletrônicas a partir o vídeo, que, no decorrer dos anos, evoluiu de um segmento periférico para o foco central do festival na década de 1990. Nossa abordagem concentrou-se no período compreendido entre 1983, ano da primeira edição do evento, e 2001, quando ele já aparece consolidado em torno da produção artística. Para melhor compreensão desse processo de transformação, organizamos uma reflexão histórica do festival a partir de três etapas e períodos: primeira (1983-1985), segunda (1986-1990) e terceira (1992-2001). Cada uma delas corresponde a mudanças em vários aspectos do Videobrasil que pretendemos abordar.

PALAVRAS-CHAVE Festival Videobrasil; videoarte; videoperformance; videoinstalação; arte contemporânea

ABSTRACT

In this study we analyze the trajectory of the Videobrasil Festival from a perspective that focalizes its organization and the development of the Electronic Arts, specially the video, that has evolved from a peripheral segment to the central focus of the festival in the 1990s. Our approach concentrates on the period between 1983, year of its first edition, and 2001, when it consolidates as an event around that kind of artistic production. Aiming to achieve a better understand of this transformation we have organized a historical reflection in three periods: First (1983-1985), Second (1986-1990), and Third Stage (1992-2001). Each one of them corresponds to changes in several aspects of Videobrasil that we intend to discuss.

KEYWORDS Videobrasil Festival; Video Art; Performance; Installation; Contemporary Art

RESUMEN

En este artículo se analiza el trayecto del Festival Videobrasil con foco en su organización y en el desarrollo de la producción del arte electrónico a partir del vídeo, el que, en el correr de los años, cambió de un segmento periférico para punto central del festival en la década de 1990. Nuestro enfoque se concentró en el período entre 1983, año de su primera edición, y 2002, cuando el evento ya se afianzava en torno de la producción artística. Para mejor comprender ese proceso de transformación, organizamos una reflexión histórica del festival a partir de tres periodos: la primera (1983-1985), la segunda (1986-1990) y la tercera etapa (1992-2001). Cada una corresponde a cambios en distintas características que intentaremos tratar.

PALABRAS CLAVE Festival Videobrasil; videoarte; videoperformance; videoinstalación; arte contemporáneo

Artigo Inédito
Thamara Venâncio de
Almeida*

<https://orcid.org/0000-0001-8892-9145>

* Universidade Federal de
Juiz de Fora (UFJF), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-
0447.ars.2020.142184

A CRIAÇÃO DO FESTIVAL VIDEOBRASIL E SUAS ETAPAS

No contexto de abertura democrática, seja no acesso, na produção ou na veiculação da informação, surge uma dezena de festivais e mostras de vídeo no país. O Videobrasil, um dos primeiros festivais brasileiros de vídeo, foi criado em 1983 para organizar, expor e legitimar a produção em vídeo do país. Concebido por Solange Farkas¹ juntamente com seu sogro Thomaz Farkas², o festival foi criado após uma crise do Super-8, cuja produção foi interrompida pela Kodak em 1982, e o aparecimento efetivo das câmeras videográficas no mercado brasileiro. É estratégico na divulgação e na legitimação simbólica da rede de lojas Fotoptica – que vendia equipamentos eletrônicos –, ramo de negócios da família Farkas. Thomaz Farkas assumiu os negócios em 1960, e essa estratégia de promoção das lojas e suas transações mercadológicas era atividade comum para essa rede, pois, no período de 1974 a 1980, contando ainda com Marcos Gaiarsa, então diretor do departamento de propaganda e promoção da Fotoptica, ela já financiava o Festival Nacional do Filme Super-8, e, em 1983, criou e passou a financiar o Videobrasil.

De acordo com Solange Farkas (2007, p.219), diretora e curadora do Videobrasil até a atualidade, o festival tem, desde os primórdios, a capacidade de exibir, premiar, debater e intercambiar trabalhos de arte eletrônica nacional e internacional, tendo aparecido em um momento em que o vídeo ainda procurava um lugar de exibição para sua linguagem. A esse respeito, Solange Farkas relata:

Esse festival nasceu em 1983 para aglutinar esse campo intelectual em torno de um espaço de exibição, premiação e intercâmbio entre os setores da produção audiovisual que o vídeo questiona. Funcionou como espaço da articulação espontânea da produção local e promoveu sua conexão com a arte internacional, especialmente a partir de 1985. Mas, na dialética desse processo de internacionalização, o Videobrasil sempre esteve preocupado com a procura e a determinação da nossa identidade audiovisual como latino-americanos e, mais amplamente, como produtores do Hemisfério Sul. (Ibidem, pp.219-220)

O festival transformou-se muito ao longo de suas edições. Como já comentamos, ele foi pensado, em seus primórdios, para dar espaço à exibição de obras em vídeo no geral, com predomínio, na sua primeira edição, de experiências de uma geração de produtores independentes que, tendo crescido assistindo à televisão, propunham

um embate com esse meio e a renovação da sua linguagem. O projeto dos produtores nessa primeira edição explorava várias possibilidades expressivas do vídeo para além do uso televisivo, incluindo performances e instalações, o que insinua a ligação do festival com o campo das artes (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p.13).

Optamos por dividir o Videobrasil em três etapas, partindo de 1983, primeira edição, até 2001, momento em que se firma o caráter artístico da mostra e se afina sua concepção curatorial. Em cada etapa, enfatizaremos suas características e seus pontos centrais e o lugar ocupado pela arte.

Na primeira etapa (1983-1985), o foco do festival é voltado para produtores interessados em fazer TV, e a arte se evidencia como uma pequena vitrine, com videoperformances na abertura do evento, realizadas por Otávio Donasci, e videoinstalações amadoras, em suma criadas pela produtora TVDO. A presença artística era reduzida, contando com poucos nomes, mas de uma vertente inovadora do campo artístico. O porte do evento é médio, e a organização, precária, com patrocínio de empresas e indústrias de equipamentos eletrônicos, sem apoio de leis de incentivo.

Na segunda etapa do festival (1986-1990), constatamos uma ampliação da vitrine das artes; embora o foco da mostra

competitiva continuasse voltado para produtores interessados em trabalhar para a TV, evidenciando a ponte que procuravam fazer com canais brasileiros, as obras de caráter experimental e artístico cresciam nesse período. O festival adquiriu um porte maior, em função do aumento de obras internacionais e do crescimento das videoinstalações e videoperformances realizadas fora da mostra competitiva, que assumem novas dimensões e preocupações, saindo aos poucos do amadorismo. O patrocínio expandiu-se, mas ainda com predomínio de empresas e indústrias de equipamentos eletrônicos, e o festival passa a contar com o apoio de leis de incentivo em 1986, com o advento da Lei Sarney.

Já na terceira etapa (1992-2001), o festival optou por produções de caráter artístico e experimental e, em 1994, incorporou a nomenclatura “artes eletrônicas” ao nome do evento. A periodicidade passou a ser bienal e, nesse período, foi criada a Associação Cultural Videobrasil, que coloca o evento no centro de um programa de pesquisa e fomento da produção do Sul geopolítico. Foi firmada, ainda, parceria com o Serviço Social do Comércio de São Paulo (Sesc-SP), local em que o evento passa acontecer. Nessa etapa, as videoinstalações assumem outras dimensões, e o festival passa a comissionar obras. A arte vai de coadjuvante a protagonista do evento.

As manifestações artísticas em vídeo, na primeira e segunda etapas, eram secundárias, um chamariz, pois o principal objetivo era promover os produtores da indústria cultural, tanto os consagrados quanto os recém-chegados. A arte é agregada ao festival com finalidade de atribuir valor simbólico à produção que visavam promover. Por exemplo, o fato de convidarem artistas com grande visibilidade no campo artístico da vertente mais inovadora, a exemplo de José Roberto Aguilar e Otávio Donasci, é estratégico para a legitimação do festival como espaço cultural. E mais, uma vez que espaços de exposição para esse tipo de arte, não tradicional, eram escassos nesse período, os artistas o disputavam em uma espécie de vale-tudo, a fim de realizarem e exibirem suas obras. A liberdade que o festival oferecia, funcionando na contramão de circuitos artísticos tradicionais, foi primordial para o crescimento e a visibilidade dos experimentos com a arte do vídeo.

PRIMEIRA ETAPA (1983-1985)

O festival inaugurou-se com uma programação extensa, distribuída em sete dias de evento, com mesa de debates, exibição de *tapes* em concurso e fora de concurso, premiações, feiras, mostras paralelas, videoinstalações e performances ao vivo.

Uma das performances realizadas, *Cavaleiro do Apocalipse*, criada por Otávio Donasci, ocorreu na noite de abertura do evento. O artista já havia trabalhado com Super-8 no final da década de 1970 e, em 1981, aprofundou sua pesquisa advinda da década anterior, explorando os entrecruzamentos do teatro com os espetáculos multimídia. Nesse ano, ele concebe suas primeiras videocriaturas, e não só essas obras como toda sua poética é desenvolvida em torno do conceito teatral de máscaras, por meio de videoperformances interativas. Videocriatura é um termo cunhado pelo próprio Donasci que designa um ser híbrido, composto de monitores de vídeo acoplados ao corpo de *performers* por intermédio de próteses ortopédicas (MELLO, 2008, pp.92-93). A performance realizada no festival era constituída por uma videocriatura que interpretava o cavaleiro do apocalipse. O estranho personagem, com cabeça

de televisão, vestia preto e cunhava uma espada fosforescente. Montado em um cavalo branco, o cavaleiro desceu a Rua Europa até o Museu da Imagem e do Som (MIS) - local onde aconteceu as edições de 1983 a 1990 do Festival Videobrasil -, proferindo situações do momento cultural da época como prenúncio dos últimos tempos³. Nessa performance, o artista elabora seu ensaio transgressor, apropriando-se tanto do vídeo, marginalizado perante as outras linguagens, quanto do contexto sociopolítico pelo qual o Brasil passava.

As videoinstalações presentes nessa primeira mostra foram realizadas pela produtora Videoverso em parceria com a TVDO, sendo que esta última, inicialmente, tinha o objetivo de criar vídeos institucionais para empresas e emissoras comerciais de TV. A Videoverso, criada em 1982 em São Paulo pelo economista Eduardo Abramovay, com a ajuda de Gil Ribeiro e do quarteto da TVDO, criou no primeiro Videobrasil seis videosets, que compunham uma videoinstalação (JUNGLE, 2007, p.205). Os *videosets* foram intitulados *Video Fish*, *Video Chicken*, *Video Lareira*, *Ratão VT*, *Fone Video* e *Freezer Vídeo* (VIDEOBRASIL, 1983, p.26). Essas videoinstalações paródicas podem ser vistas como uma espécie de zombaria, com a denotação bem simples de retirar a televisão do seu

ambiente comum, a sala de estar, criando outras funções para ela, em que, no lugar de programas habituais de TV, eram transmitidas outras imagens. O *Video Chicken*, por exemplo, era composto por uma gaiola com galinhas dentro e, acima dela, uma televisão transmitindo um frango sendo assado, que, vez ou outra, emitia o som de um galo cacarejando. O *Video Lareira*, por sua vez, era nada mais que uma TV colocada sobre carvão com lenha ao redor que transmitia a imagem de uma chama ardente. Por fim, o *Fone Video* constituía-se por uma TV sobre uma escrivaninha com a imagem de um telefone, que vez ou outra tocava.

Ainda como fruto da primeira edição, a TV Gazeta, por meio do jornalista Goulart de Andrade, ofereceu espaço na programação do 23ª Hora a vídeos de destaque. O objetivo era proporcionar visibilidade àqueles realizadores que não encontravam um meio de difusão para seus trabalhos. Com presença marcante no festival, a produtora Olhar Eletrônico, que garantiu três dos dez prêmios oferecidos pelo evento, chegou a conquistar também espaço na emissora.

Ernesto Varela, o inconveniente repórter criado e encenado por Marcelo Tas, surgiu dentro daquele programa e se tornou uma das figuras centrais da programação, que divertia pela forma não tradicional de entrevistar as pessoas. A menor das emissoras

paulistas e única ainda não vinculada a uma rede nacional foi a primeira a abrir as portas de seus estúdios, dando oportunidade de trabalho a esses jovens *videomakers*⁴. Nessa nova onda do vídeo independente, que muitos consideravam propriamente um “movimento”, uma “onda criativa”, artistas de todo o país viriam agregar suas perspectivas plásticas, performáticas, político/sociais ou desconstrutivas ao uso do vídeo como suporte, desenvolvendo essa linguagem como meio artístico (PRIOLLI, 2015, pp.44-49).

Na segunda edição do Festival Videobrasil, em 1984, foi criado o Vídeo Mercado, devido à necessidade dos realizadores independentes, no ano anterior, de comercializar os seus *tapes*. O Vídeo Mercado foi a primeira tentativa organizada que visou a estabelecer uma ponte entre os produtores de *videotapes* e os interessados em comprar o produto. Os gêneros de ficção e documentário predominaram nessa mostra, principalmente no que se diz respeito às denúncias de realidades políticas e sociais, que os grandes veículos de comunicação ocultavam.

Portanto, o grande intuito dessa edição parece ser colocar esses novos produtores em contato com os principais nomes da televisão brasileira da época⁵. Mesmo assim, o experimentalismo se evidenciava em alguns videoclipes e videoperformances.

A abertura contou novamente com uma encenação de Otávio Donasci, intitulada *Vídeo-teatro: a máscara eletrônica*. Sobre essas expressões pré-gravadas e exibidas em formato de máscaras eletrônicas, Otávio Donasci, encenador e criador, comenta:

Talvez as máscaras sejam seres que fomos ou que gostaríamos de ser. Ao estudar a máscara, mais precisamente, a expressão e a linguagem do teatro, eu senti a falta das possibilidades que o vídeo dá, coisa que já havia notado em trabalhos anteriores. Descobri que o ator (unidade fundamental do teatro) compunha-se da expressão facial e corporal na mesma proporção. Então, substitui metade de um ator (seu rosto) por um monitor de vídeo, onde trabalharia sua expressão facial. Esta costura eletrônica gerou um ser na boa tradição dos Frankenstein: que assusta porque é diferente. E que é engraçado, porque é diferente. Para mim, é mais do que um trabalho isolado: é uma proposta de linguagem híbrida, com as vantagens do hibridismo. Os pontos de cruzamento entre o teatro e o vídeo são únicos. Daí, as possibilidades que só o Videoteatro pode explorar: como numa cena de morte, onde o rosto do cadáver se desfoca ou um ser raivoso em que a boca entra em close ocupando toda a cabeça do ser. (DONASCI, 1984, p.29)

Outras videoperformances fizeram sucesso na mostra competitiva, duas delas ganharam premiação. Uma foi o registro realizado por Tadeu Jungle e a TVDO de uma performance

executada pelo artista Ivald Granato em que ele criticava a intelectualidade paulistana e o mundo das artes contemporâneas. A obra, *Ivald Granato in performance*, levou o prêmio em quarto lugar com a sua sátira ácida e o deboche de certas figuras; o próprio artista se fantasiava de várias delas, como o “Gaiato”, o “Arthur Milionário”, a “Safada di Copacabana”, o “Andy Warhol”, entre outros. Sobre a dificuldade de tentar unir vídeo e arte e acerca das referências absorvidas pelo grupo, Tadeu Jungle esclarece:

Durante esses anos todos, a informação sobre videoarte que recebíamos do exterior era mínima. Por meio das Bienais de São Paulo e de uma ou duas pequenas mostras. Talvez essa desinformação tenha contribuído para a nossa autonomia de linguagem. Tínhamos na cabeça o programa *Abertura*, com as entrevistas de Glauber Rocha misturadas com o deboche do Chacrinha e os filmes de autor europeus. Nam June Paik também pintou por aí. Adoramos o *Good Night, Mr. Orwell*. Nos unimos ao artista plástico Ivald Granato para fazer um vídeo-in-performance. Achávamos que poderíamos nos institucionalizar por meio das artes plásticas. Não dessa vez. O vídeo foi premiado no Videobrasil, mas não exibido na TV... Fizemos então uma série de projetos unindo documentários, arte e vídeo. Todos foram negados. Um verdadeiro “show de não”, como dizíamos. Fomos acostumando a fazer tudo como os poetas: “no muque” [...]. O país, que já não se interessava pela memória e pela arte, parecia desconhecer o suporte vídeo. (JUNGLE, 2007, p.206)

A outra performance premiada pelo evento, em quinto lugar, foi criada por Marina Abs, que marcava sua presença pela primeira vez no festival. No vídeo, a autora grava a ação do ator e Dj Theo Werneck empunhando uma espada de luz neon verde no escuro. O ator realiza efeitos ópticos com a luz da espada por meio de movimentos corporais ao som da banda alemã Kraftwerk, sem desvendar o rosto. *Grafiti efêmero* trabalha a captação do efeito da luz de acordo com os movimentos do ator e os padrões e desenhos criados, que ficam impressos no vídeo, revelando sua plasticidade própria e a capacidade do meio de registrar essa ação momentânea (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p.29).

Ainda no espaço expositivo do MIS, o festival exibiu também videoinstalações, sendo uma delas *Nossa Senhora!*, de Tadeu Jungle e Walter Silveira. A obra representa um oratório composto por monitores, reprodutores VHS, velas e dois genuflexórios, dispostos em um espaço de nove metros quadrados em várias alturas. No monitor disposto na parte mais alta, deitado de lado, era exibida a imagem da parte superior de Nossa Senhora Aparecida e, abaixo dele, havia outro que exibia a parte inferior da santa. Os outros seis monitores dispostos ao redor exibiam velas brancas acesas. Do áudio provinha o som de músicas sacra e

profana e outros discursos religiosos. Além da imagem das velas acesas apresentada nos monitores, o público era convidado a participar e acender mais velas em torno da instalação. De acordo com a crítica de arte da *Folha de S. Paulo* daquela época, Marion Strecker Gomes, “a obra parece representar um oratório, mas, para seus autores, a instalação é um símbolo crítico do ‘maior oráculo contemporâneo’, a TV” (GOMES, 1984, p.43). Na mesma crítica, publicada em 24 de agosto, Strecker ainda aponta certas questões sobre a videoarte, argumentando, a partir da descrição dessa obra, principalmente, que o meio – quando utilizado por artistas do Brasil, “deslumbrados com a máquina”, segundo ela – não se constituiria como mensagem, e sim como crítica da sempre mal falada televisão (Ibidem, p. 43). Os comentários de Gomes apontam que tais ambientes não constituem nada mais do que produções alegóricas, que, vez ou outra, criticam seu próprio meio, mas que muitos poucos se preocupam em trabalhar a sua linguagem.

De acordo com Rubens Ewald Filho, então crítico de cinema que escrevia para o jornal *O Estado de S. Paulo* e que foi também um dos jurados do evento, devido ao amadorismo de muitos concorrentes e à falta de novas ideias e propostas nessa mostra,

chegou-se à conclusão de que a forma havia mudado, mas a pobreza de conteúdo continuava a mesma (EWALD FILHO, 1984, p.18). Ainda segundo o crítico, a própria organização do festival estava ciente de que no ano seguinte teria que fazer transformações, para não perder a qualidade do evento.

No entanto, na terceira edição, em 1985, o festival amadureceu partindo para outro caminho e dando início à criação de uma Videoteca no MIS. Além de guardar e preservar trabalhos atuais, o festival buscou restaurar e mapear *tapes* dos pioneiros, a fim de preservar suas experiências. Com a ajuda da Sony do Brasil e patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura e do MIS, foi realizado um rigoroso trabalho de levantamento de acervo, garimpo e arqueologia eletrônica dessas obras, dispersas entre São Paulo e Rio de Janeiro.

Segundo os responsáveis pela ação⁶, boa parte das obras encontradas estava guardada em péssimas condições de conservação, sendo que a maioria estava deteriorada. No entanto, muitos dos *tapes* foram restaurados e transcritos para fitas de ¾ de polegada. No catálogo, os organizadores listam os artistas que tiveram seus trabalhos recuperados: Andrea Tonacci, Angelo de Aquino, Anna Bella Geiger, Artur Matuck, Bill Martinez, Carmela

Gross, Donato Ferrari, Flávio Pons, Fernando Cocchiarale, Gabriel Borba, Gastão de Magalhães, Geraldo Anhaia Mello, Ivens Machado, Helena Bueno/Adelino S. Abreu, José Roberto Aguilar, Julio Plaza, Liliane Sofler, Letícia Parente, Luís Gleiser, Marcello Nitsche, Marco do Vale, Mário Espinosa, Miriam Danowski, Milon Lana, Norma Bahia, Otávio Donasci, Paulo Bruscky, Paulo Herkenhoff, Regina Silveira, Rita Moreira, Regina Vater, Roberto Sandoval, Sonia Andrade, Sonia Fontanezi, Sonia Miranda, Tadeu Jungle, Walter Silveira, Wesley Duke Lee (VÍDEOBRASIL, 1985, p.31). Grande parte desses vídeos resgatados foi exibida na mostra “Os Pioneiros”, parte da programação do festival daquele ano, sob a curadoria de Lucilla Meirelles. A retrospectiva apresentou 35 trabalhos recuperados, realizados em vídeo entre 1974 e 1980. De acordo com o festival, a mostra trazia “obras que abriram caminho para a compreensão do vídeo como linguagem própria, de vocação experimental” (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p.41).

Segundo a própria Associação Cultural Videobrasil, a terceira edição do festival aconteceu em

[...] meio a um anticlímax político: findo o mandato do último presidente militar, o general João Batista Figueiredo, o Colégio Eleitoral elege o representante da oposição, Tancredo Neves, que morre antes de assumir

e é substituído por José Sarney, do partido que apoia o regime militar. O Festival encampa a militância do vídeo independente contra a monopólio estatal dos canais de TV, premiando trabalhos produzidos por emissoras piratas e canais comunitários experimentais. (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p.35)

Ainda nessa edição, o festival passou a excluir da mostra competitiva obras que já haviam sido exibidas pela televisão e, com intenção de atender a uma produção diversificada, optou por criar novas categorias, como clipe, documentário, ficção e experimental. No mais, ainda temos a importante presença da Secretaria de Estado da Cultura no evento, que anuncia, junto com o MIS, pela primeira vez, a criação de prêmios em dinheiro, num total de Cr\$ 54 milhões, para fomentar a produção de vídeo. Por parte dos organizadores e adjuntos, surgiu o “Projeto Antena Livre”, que tinha por intuito destinar um canal UHF para a exibição de *tapes* que participariam do festival, com o propósito de que o público pudesse assistir a eles de casa e o trabalho dos produtores tivesse maior repercussão. No entanto, a Secretaria de Cultura não conseguiu que o Ministério das Comunicações concedesse um canal. De qualquer maneira, essa ideia viraria tema de debates dentro da mostra (FOLHA DE S. PAULO, 1985, p.23).

Novamente, quem inaugura a abertura da terceira edição do festival – que teve como sede o teatro Sérgio Cardoso⁷ – com uma performance pelas ruas de São Paulo é Otávio Donasci. *Videotauro* ia além de contar apenas com atores com cabeça de monitores de 20 polegadas. Dessa vez, o artista, além de se fantasiar de videocriatura, apropriou-se de uma charrete, e o cavalo que a puxava também estava a caráter, com uma máscara eletrônica acima da cabeça, para espanto dos transeuntes que passavam naquele momento nas ruas do Bexiga. Nessa edição, Donasci ganhou lugar de destaque no catálogo do evento por sua participação e pelo mérito de ter criado o Videoteatro, um projeto que, segundo ele, é tipicamente brasileiro. No espaço do catálogo dedicado ao seu projeto, o performer disserta sobre a máscara eletrônica, explicando a importância das máscaras para a história da cultura, referindo-se às festas, ao teatro, ao carnaval, entre outros. Discorre também acerca do advento das tecnoimagens (fotografia, cinema, vídeo) e de como elas propiciaram uma vivência diferente ao ser humano, em que todo o nosso universo cultural passa a ser ditado por elas, inclusive a arte. Além disso, explica o estilo Frankenstein e o processo da costura eletrônica. Donasci iria comentar esses temas durante todo o funcionamento

daquela edição, em horários prévios marcados (VIDEOBRASIL, 1985, pp.19-20).

O grupo Olhar Eletrônico também foi homenageado no Videobrasil de 1985 e teve de ficar de fora da mostra competitiva, em função da política adotada pelo festival de não exibir *tapes* nessa categoria que já haviam sido apresentados na TV. Nessa seção do festival, o júri pendeu para obras de caráter experimental, premiando três trabalhos. Um deles é o vídeo *Interferência*, de Eder Santos, que participava pela primeira vez do festival. Em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, Solange Farkas afirmou que a grande revelação do festival estava na área experimental, categoria que até então vinha recebendo o menor número de inscritos. Para ela, o que mais a impressionou “foi a linguagem usada pelos concorrentes”, pois não parecia mais como nos outros anos, “gente que queria fazer cinema e acabou fazendo vídeo” (FOLHA DE S. PAULO, 1985, p.23).

SEGUNDA ETAPA (1986-1990)

Farkas constata que o festival se consolidou como um espaço fundamental de exibição de vídeo em 1986, na sua quarta edição. Devido ao grande número de inscritos, essa edição realizou uma seleção mais cuidadosa que a anterior e optou por produções artísticas que envolviam o vídeo. Naquele ano, foi realizado, em parceria com o Video Data Bank de Chicago⁸, sob curadoria de Tadeu Jungle, a “Mostra Norte-Americana de Vídeo Contemporâneo”. A exposição reuniu 80 obras de 57 pioneiros da videoarte internacional, distribuídas pelos dias do evento em várias temáticas, tais como: “*Science of Fiction*”, “*Inventing the Everyday*”, “*New Narrative Strategies*”, “*Body Politic*”, “*Modern Life*”, “*Performing the Eighties*”, “*Video Noir*” e “*Whats Does She Want*” (série que trata da questão feminina).

Outras mostras da videoarte internacional foram realizadas durante o festival em parceria com instituições culturais, com o intuito de traçar um panorama atualizado da videoarte. Da França, vídeos produzidos entre 1982 e 1984 foram divididos entre os blocos “*Vidéo de Creation*”, “*Art Vidéo Français*” e “*La*

est Mirros Honiplement qui Grirce”; com a produção do Canadá foi desenvolvida a mostra intitulada “Recent Canadian Video”, reunida pelo acervo do Consulado Canadense; da Alemanha, foram organizadas obras de caráter político e social pelo Instituto Goethe de Munique e, da Inglaterra, foram apresentados, em parceria com o British Council e com obras selecionadas pela distribuidora independente London Video Art⁹, vídeos referentes ao movimento *scratch video*¹⁰, que emergiu em clubes ingleses (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p.56).

Muitos artistas puderam presenciar, nesse ano, a euforia de ver finalmente sancionada a lei de incentivo à cultura pelo presidente José Sarney, o que acabou sendo importante foco de debates entre os produtores do festival. A lei concedia autorização para deduzir do imposto de renda despesas destinadas a atividades culturais, dentro de certos limites. Ela abria portas para que muitas empresas passassem a aplicar verbas significativas em arte e cultura, uma vez que tal iniciativa era vantajosa para elas. Ao mesmo tempo, com isso, a cultura e a arte voltariam a receber um apoio de que há tanto tempo não dispunham.

Dessa vez, o artista José Roberto Aguilar foi o homenageado da edição e, ao mesmo tempo que foi exibida uma retrospectiva de

suas obras em vídeo intitulada “O olho do diabo”, ele comandou uma suntuosa performance de abertura em que embrulhou e desembulhou o recém-reformado MIS com centenas de metros de plástico preto, em uma citação ao artista búlgaro Christo, que é conhecido pela ação de embrulhar monumentos, pontes, objetos, entre outros. Em 1985, Christo e sua mulher, Jeanne Claude, embrulharam a Pont Neuf, em Paris, com tecido. A performance de Aguilar, chamada *Anti-Christo*, parou o trânsito da avenida Europa, que ficou interditada por uma hora. Aguilar contou com a ajuda do Corpo de Bombeiros para “embrulhar” o museu, que foi “desembrulhado” na abertura do evento (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p. 56). Na sua concepção, “o desembulhar significa apenas uma metáfora para o desvendamento do olhar, de levar o seu próprio olhar a ver as coisas como se fosse a primeira vez” (VIDEOBRASIL, 2013c).

Acerca da seleção do júri para a mostra competitiva, até a quarta edição do festival vemos a repetição de alguns nomes na banca examinadora. A política de não repetição, estabelecida a partir do ano seguinte, foi criada com o intuito de conter as críticas que haviam sido feitas à terceira edição da mostra, em 1985. Com júri composto por Candido José Mendes de Almeida,

Décio Pignatari, Marcos Gaiarsa, Sylvio Back, Tetê Vasconcelos e Walter George Durst, a mostra competitiva desse ano contou com regulamento novamente alterado, em que se optou por criar um grande prêmio e quatro menores para cada bitola. Numa ação que foi chamada pelo público de “vergonhosa”, o júri transferiu para o U-Matic o grande prêmio do VHS, alegando baixa qualidade nos trabalhos selecionados neste último modelo. O festival foi tachado de incoerente por essa mudança da matriz, considerada hedionda. Após esse episódio, optou-se por não mais repetir membros na banca julgadora, que passou a ser renovada a cada edição (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p.57).

Dentre os festivais Videobrasil que se seguem, surge uma ampla gama de acontecimentos e mudanças que irão nortear as produções de videoartistas, e o evento passou a estabelecer maior contato internacional com outros circuitos e agentes. Na sua quinta edição, em 1987, o festival apostou fortemente na internacionalização, convidando um dos pioneiros da videoarte, o nova-iorquino Ira Schneider. O artista começou a produzir em 1969 ao ter contato com equipamentos de vídeo portáteis. O Consulado Geral dos Estados Unidos cedeu cinco trabalhos do artista para o festival: *Wipe Cycle*, de 1969 (documentário sobre sua primeira

videoinstalação, apresentada naquele mesmo ano na Howard Wise Gallery, de Nova York), *Time Zones (A Reality Simulation)*, de 1974, (documentário sobre a instalação de mesmo nome), *Echo*, vídeo experimental de 1975, *Who Killed Heinrich Hertz*, de 1987 (documentário sobre a descoberta do eletromagnetismo), e *Night Life TV*, sem data (trechos do programa apresentado pelo artista todas as quintas-feiras, às 00:30, no canal C, em Manhattan). Com a apresentação dos vídeos cedidos e a presença de Schneider no festival, que pôde discutir seus trabalhos e falar sobre eles, enriqueceu-se o conhecimento acerca dessa vertente do vídeo, a videoarte, que até então era pouco conhecida no Brasil.

Tornando-se uma tradição, o Festival Foptica Videobrasil trouxe, nessa edição, outra importante mostra internacional, com representantes da videoarte da França, da Alemanha, da Inglaterra e dos Estados Unidos. No entanto, seus destaques foram os trabalhos em vídeo do artista Nam June Paik, cedidos pelo Instituto Goethe, da Alemanha, e pelo Consulado Geral dos Estados Unidos, sendo um deles *Mein Kölner Dom*, de 1980. Da Alemanha, somar-se-iam mais cinco vídeos a serem apresentados, e da Inglaterra, dezoito, além dos vídeos franceses, que foram cedidos pelo Cendotec (Centro Franco-Brasileiro de Documentação Técnica e Científica) e pelo The British Council.

Embora tenha havido grandes elogios à mostra anterior pelas produções experimentais, sobre as quais, de acordo com os organizadores, incidiam maior qualidade e originalidade, a quinta edição foi inaugurada em clima de alvoroço. Muitos realizadores da vertente experimental, com obras barradas da pré-seleção, culpam a organização por privilegiar produções que aspiravam à inserção na TV comercial. Nesse sentido, a maior polêmica girou em torno da obra *Caipira In*, de Tadeu Jungle, produzida pela TVDO e protagonizada por Roberto Sandoval, que foi recusada pelo júri por falta de narrativa. Jungle, que teve outra obra aceita, *Heróis da decadên(s)ia*, acusou o festival de privilegiar obras feitas para a televisão, declarou que “*Caipira In* é arte” e, como forma de protesto, na noite de abertura, instalou um mata-burro na entrada do evento. A obra rejeitada acabou sendo incluída na mostra, mas o artista anunciou sua retirada, mantendo apenas *Heróis*, como uma resposta ao que estava acontecendo. Em entrevista à revista *Vide Verso*, de Ribeirão Preto, Tadeu Jungle explica o porquê da insatisfação com a rejeição de *Caipira In* e a sua integração à programação do evento *a posteriori*:

Pois o vídeo ANA C., que tem uma hora de duração havia sido desclassificado no ano passado, ou melhor, sua data de edição era anterior

a 1º de setembro de 1986. Assim, com um “buraco”, fomos inclusos [sic]. Isto gerou um certo desconforto. Junto aos produtores pareceu que nós havíamos feito “pressão” junto à comissão para a entrada do vídeo. Não fizemos. Nada. Só ficamos ainda mais putos. E, portanto tomamos uma atitude. Não vamos exibir CAIPIRA-IN no festival. É uma pena pois seria o primeiro vídeo “estéreo” já veiculado num festival brasileiro de vídeo. Mas vamos deixar as coisas bem claras: CAIPIRA-IN é algo além que não será submetido a este tipo de tratamento e não será submetido a um júri de televisão. CAIPIRA-IN É ARTE. Para aqueles que se interessam neste tipo de trabalho, fiquem atentos, pois até o final do ano iremos exibi-lo em uma galeria de arte ou num museu. Pérola no focinho de porco. (VIDEOVIDEO, 1987, p.20)

Em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, Jungle ainda insiste em atacar o júri e a organização do festival: “O júri oficial é uma balela, não conhece o produto e é incompetente para julgar vídeo; o festival é feito por amadores e não me interessa participar disso” (FOLHA DE S. PAULO, 1987b, p.29). Durante a mostra, os produtores da TVDO, Walter Silveira e Tadeu Jungle, “de saco cheio de serem tratados como videomakers, que produzem e enchem as tripas da programação do festival” (VIDEOVIDEO, op. cit., p.19), distribuíram o manifesto “Barco sem rumo”, que iniciava com o seguinte trecho: “este festival se apresenta como uma velha caravela que levantou suas velas poucos meses atrás, encheu-as de marketing

e merchandising e agora, inflada pelo muito vento-vídeo, vaga por aí, perdida, sem rumo nem destino” (VIDEOVIDEO, 1987, p. 19). O manifesto circulou e arrecadou assinaturas durante os quatro dias do evento, gerando muitas polêmicas.

Ao final dessa edição, o vídeo *Heróis da decadên(s)ia* foi premiado com o grande prêmio em U-Matic. Tadeu Jungle recusou-se a receber o prêmio, e seu sócio, Walter Silveira, tomou o seu lugar, não deixando de fazer um longo discurso entre o patético e o melancólico. O jornalista Cláudio Odri, da *Gazeta de Pinheiros*, diz que “foi um final ridículo e infantil”, em que o *videomaker* soltou farpas em várias direções, reclamando, principalmente, da ausência de critérios na seleção prévia dos vídeos (ODRI, 1987, não paginado). Mais tarde, em virtude dos 30 anos do festival, em um dos compilados do VB na TV, Solange Farkas rememora esse acontecimento-marco do Videobrasil, explicando o ocorrido e a incompreensão, naquela época, daquele tipo de arte:

Era um trabalho incrível, mas era um trabalho típico de videoarte, um trabalho que antecipava as questões da videoarte no momento onde isso, a gente ainda não conhecia muito bem, e algumas pessoas da comissão que eu tinha que lidar e driblar, rejeitaram aquilo de um jeito radical. “Isso é uma loucura” “Isso não é nada” “Cadê a narrativa” [referindo-se a falas de outras pessoas]. A discussão mais insana. (VIDEOBRASIL, 2013a)

O júri dessa mostra foi composto por Antonio Calmon (cineasta e roteirista do programa *Armação Ilimitada*), Guilherme Lisboa (diretor do MIS), João Paulo de Carvalho (editor de TV e do *Armação Ilimitada*), Lauro César Muniz (autor teatral e de novelas) e Walter Clark (produtor de TV, eleito pelo voto direto dos *videomakers* no ato da inscrição). Com exceção de Guilherme Lisboa, então diretor do MIS, os outros componentes do júri eram todos advindos da televisão, o que evidencia a preferência por obras destinadas a esse meio. Dois deles, Antonio Calmon e João Paulo de Carvalho, eram integrantes do programa *Armação Ilimitada*, da Globo, que, segundo Dagoberto Bordin (BORDIN, 1987, não paginado), repórter da Folha da Tarde, revolucionou “a linguagem televisiva imprimindo nela muito da experiência acumulada de diversos anos de produção videográfica independente”. A novidade dessa mostra foi a criação do júri popular, que abria votação todos os dias após as exibições dos vídeos e, no final do festival, concederia um grande prêmio, independente da bitola utilizada (VÍDEO JORNAL, 1987, não paginado).

A partir de então, a cisão dentro do festival se tornaria evidente. Ela foi encabeçada pelas duas produtoras mais frequentes: a Olhar Eletrônico, que defendia o privilégio das produções voltadas para a televisão comercial, e a TVDO, que

intercedia em favor das produções experimentais. A respeito da crise de identidade pela qual o festival passava, Solange Farkas comentou, em entrevista ao *Folha de S. Paulo*:

Quando a organização pensa em critérios voltados mais para a videoarte e para vídeos experimentais, as produtoras criticam dizendo que o festival se fechou ao amadorismo. Quando os critérios de seleção se aproximam das produções cujo objetivo é a comercialização, os produtores de vídeo experimental reclamam dizendo que o festival quer reproduzir o estabelecido. Um equilíbrio ofende as duas vertentes. (FOLHA DE S. PAULO, 1987a, p.27)

Em relação às exposições realizadas no festival de 1987, foram exibidas quatro videoinstalações, duas do artista Artur Matuck, *Teleshows by Dr. Sharp* e *Megaan observa um humano*, uma de José Roberto Aguilar, intitulada de *Anavedave*, e uma de Mauro Cícero, *The Uirapuru*. *Megaan observa um humano*, de Matuck, acabou sendo reduzida a uma exposição fotográfica e, em *Teleshows by Dr. Sharp*, o artista utilizou recursos do *slow cam* e fez experimentos misturando sinais de áudio e vídeo. A obra mostra o pioneiro da telecultura Willoughby Sharp, discorrendo a respeito da cultura tecnológica (VIDEOBRASIL, 1987, p.36).

Na videoinstalação de Aguilar, o artista construiu um túnel de 11 x 3 metros com lona preta que nomeou de “Convite ao Vôo, Túnel dos ventos, Túnel do Encontro, Túnel do Convite”. Dentro dele era transmitido continuamente um vídeo de 35 minutos que teve como inspiração o livro místico do século XII *A linguagem dos pássaros*, do poeta iraniano Farid Ud-Din Attar, que contém a essência do pensamento sufi (corrente mística e contemplativa do Islão) (VIDEOBRASIL, 1987, p. 36).

Devido à rixa entre vertentes na quinta edição, com produtores indecisos entre fazer TV ou arte, o festival teria que optar entre dar espaço ao jovem produtor ou estimular a profissionalização. Optou-se, na edição seguinte, em 1988, pela segunda alternativa, escolhendo-se partir para uma fase mais criteriosa e deixando o amadorismo de lado. Até então, a edição daquele ano foi a mais recheada de convidados internacionais, o que fez com que os realizadores brasileiros entrassem em contato direto com a produção de fora. Dessa política, que ofereceu aos artistas brasileiros do vídeo oportunidades de aprendizado e troca fora do país, o Festival Videobrasil valer-se-ia cada vez mais.

Desde a primeira edição, o número de inscritos na mostra competitiva crescia significativamente. Esse aumento pode ser visto como resultado da facilidade de acesso ao suporte pelas

microprodutoras, pela grande influência dessa nova geração que revolucionava a TV da época e, também, pelo florescimento dos videoclubes, entre outros motivos, o que justifica a organização optar pela profissionalização dos produtores, para atestar a qualidade das obras e o pleno funcionamento do festival. Numa crítica escrita para o *Jornal da Tarde*, Gabriel Priolli, que participou como júri dessa edição, relatava o seguinte:

A comissão organizadora do festival considera que o mercado da produção independente de vídeo está consolidado no País, criou laços com a televisão e a publicidade, e tem o respeito de todo o setor audiovisual. Portanto, já não cabe mais nenhuma indulgência ou paternalismo com as boas ideias mal resolvidas nem com as superproduções que não ousam ir além do convencional. Competência é o mínimo que se exige, mas o que se premia é a criatividade. (PRIOLLI, 1988, não paginado)

Sendo assim, o Videobrasil aproxima-se cada vez mais de se transformar em um festival típico de artes, o que se consolidaria em 1994, ao incorporar a expressão “arte eletrônica” ao seu nome.

Naquela sexta edição, em 1988, as instituições parceiras do festival, Instituto Goethe, da Alemanha, Video Data Bank, de Chicago, Estados Unidos, e The British Council, da Inglaterra, cederam novamente obras de artistas exemplares da produção

contemporânea de vídeo. A representação da mostra norte-americana ficou a cargo da então diretora do Video Data Bank, a artista Mindy Faber, que curou a exposição, trazendo obras de sete artistas do vídeo, dois deles com uma representação maior e com presença no festival. A representação alemã ficou por conta de Wenzel Jacob com a documentação, em videocatálogo, da 8ª Documenta de Kassel, que aconteceu em 1987 e reuniu mais de trezentos artistas, incluindo o brasileiro Antonio Dias. A mostra inglesa foi representada pelos artistas Atalia Shawa, Catherine Elwes, Graham Young, John Goff, Liz Power e Sven Harding e combinou trabalhos que utilizam experiências com tecnologia avançada. O responsável pela curadoria das mostras alemã e inglesa foi Geraldo Anhaia Mello, que ainda curou as exposições dos dois artistas convidados que marcaram presença no evento, Aysha Quinn e Daniel Minahan.

Minahan, formado pela School of Video Arts de Nova York e então diretor de programação de vídeo e artes do centro de mídia e galeria de arte The Kitchen, fundado em 1971 pelo casal de videoartistas Woody e Steina Vasulka, no Soho, bairro nova-iorquino de efervescência vanguardista na época, trouxe ao Brasil, na sexta edição do festival, duas de suas recentes obras, *Hart Island Chronology* (1988) e *Aesthetics and/or Transportation*

(1987), que definia como “ficções históricas ou realidades ficcionais” (NERY, 1988, p.8). Enquanto estava no Brasil, Minahan reuniu material para realizar uma mostra de vídeos brasileiros no The Kitchen. No ano seguinte, 1989, sob curadoria de Solange Farkas e Marcelo Machado, a ideia se concretizaria com a exposição de vídeo brasileiro “Videobrasil Social and Experimental Tapes”, que Minahan organizaria naquele espaço. Tadeu Jungle, Olhar Eletrônico, TV Viva e outros participaram da mostra.

Ademais, a estrela do Festival Videobrasil, segundo os jornais, foi a artista e atriz norte-americana Aysa Quinn, que teve uma retrospectiva dos seus trabalhos, com produções que datavam a partir de 1977. A artista começou a trabalhar com vídeo em 1972, como alicerce para suas performances, e sempre procurou explorar o entrecruzamento entre teatro, dança e música em suas obras de vídeo. Durante o festival foram exibidas sete de suas obras: *5th Chamber* (1980), *The Meeting* (1982), *The Mutant* (1983), *The Prom* (1987), *Why Would I Throw Eggs at You, Liz?* (1977), *Excerpts* (1983) e *Nomads* (1986). As duas últimas foram feitas em parceria com seu então parceiro, o poeta e músico John Sturgeon, com quem estava junto desde 1976. Além dos vídeos, o

MIS exibiu uma exposição com fotografias dos seus trabalhos em arte, vídeo e computador.

A presença desses artistas norte-americanos no VI Festival Fotoptica Videobrasil foi muito importante para estabelecer debates sobre a produção de videoarte e suas dificuldades de inserção em um mercado de arte. Muitos artistas puderam entrar em contato com uma produção diversificada de obras em vídeo, com diferentes temáticas e fontes de inspiração. Daniel Minahan afirmava que o vídeo, para crescer, precisava “seguir em direção a uma dimensão política” (NERY, 1988, p.8), algo que muitos brasileiros já haviam incorporado em suas produções desde os primórdios da videoarte aqui no Brasil.

Com o retorno da democracia ao país pela nova constituição aprovada em 1988, que restabelecia as eleições diretas e o fim da censura, a sexta edição recebeu uma grande quantidade de documentários que, de acordo com a Associação Cultural Videobrasil, denunciavam “a homofobia, o avanço das emissoras evangélicas e a fragilidade da herança indígena no Brasil” (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p.77). A videoarte marcou presença com o vídeo *Mentiras e Humilhações*, de Eder Santos, que levou o prêmio de melhor direção.

Dessa vez, quem apresentou uma videoinstalação foi a carioca Sandra Kogut, que havia estreado no festival na edição anterior. A obra *Cabine de vídeo Nº2* era uma segunda versão de uma série de experiências que a artista chamou de *videocabines*. Ela construiu um espaço de uso individual que por dentro era equipado com uma poltrona, na qual o visitante poderia sentar-se, e um monitor, que exibia um vídeo de duas horas de duração (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p.82). Esse trabalho é o embrião do que se transformaria em seu projeto *Videocabines*, espaços de interação com o público, e se desenvolveria, mais tarde, em sua obra *Parabolic People* (1991).

Ademais, o professor de comunicações da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) Arlindo Machado viria a somar nessa edição com o lançamento de seu livro *A Arte do Vídeo*, da editora Brasiliense, o primeiro da série de ensaios que publicaria sobre o tema. Machado foi um dos pioneiros a teorizar de forma madura a arte do vídeo no Brasil. Na publicação, Machado não procura distinguir vídeo e televisão, ao contrário, busca verificar parte dos fenômenos de linguagem que têm como origem o vídeo (MACHADO, 1990). Com isso, este começa a se configurar como um espaço de reflexão e legitimação estética no Brasil.

A sétima edição do Videobrasil, em 1989, foi pensada de forma a aglutinar os produtores brasileiros e colocá-los em contato com grandes representantes de centros de mídia europeus. Nessa edição houve pela primeira vez a participação de Pierre Bongiovanni, crítico e curador francês, que conseguiu parceria com um centro cultural em seu país que concedeu uma bolsa de residência artística ao festival. Dentre os competidores da mostra, o prêmio foi dado à videoartista Sandra Kogut, pelo videoclipe “Manuel” (1989) – criado para a música de Ed Motta –, e realizaria no ano seguinte a primeira experiência como artista residente no CICV (Centre International de Création Vidéo Pierre Schaeffer¹³, Montbéliard, França). A respeito da experiência concedida, relata:

O convite inesperado, abriu todo um horizonte de possibilidades. A ideia de passar meses num lugar, tendo acesso a uma tecnologia até ali completamente inacessível, para desenvolver minhas ideias, criar, fazer o que eu quisesse, parecia um sonho. (...). Foi uma época muito rica, de muita liberdade. Fazíamos os projetos quase num gesto de loucura, sem muita ideia de como viabilizá-los. Eles eram fruto de muita teimosia. (VIDEOBRASIL, 2013, p.37)

O programa de residências artísticas passou a ser uma prática recorrente a partir desse ano e se tornou estratégico para o festival, de forma a proporcionar novas experiências para os artistas participantes ou contemplados. Como podemos perceber, o Festival Fotoptica Videobrasil, a cada nova edição, abraçava novas causas e adquiria grandes dimensões, sempre pensando nos seus participantes e em suas formas de crescimento como artistas/produtores. Nessa sétima edição, que recebeu um público recorde de 10 mil pessoas, o Videojornal¹⁴, criado no ano anterior, ganhou espaço, com edições de vinte minutos.

Um dos convidados internacionais, o britânico John Wyver, escritor, produtor e fundador da produtora independente Illuminations, ministrou uma oficina intitulada *A Workshop about Television and Videoart*, em que apresentou os intercâmbios entre televisão e videoarte, mostrando seus benefícios e problemas. Ao Videojornal, Wyver disse: “Estou interessado no potencial da videoarte para mudar o modo como vemos e pensamos a televisão” (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p.91).

Além dos convidados internacionais citados – John Wyver e Pierre Bongiovanni –, outros compareceram ao festival e dele participaram ativamente, sendo eles o holandês Tom van Vliet

(diretor do *Kijkhuis* e do *World Wide Video Festival*¹⁵), o inglês Rod Stoneman (responsável pela área de videoarte do Channel 4¹⁶), os belgas Jean-Paul Tréfois (produtor do Videographie e co-produtor do programa Carré Noir, da RTBF¹⁷) e Christianne Philipe (que trabalhava junto com seu conterrâneo no programa *Carré Noir*), os franceses Dominique Thauvin (representante do Canal Plus francês) e Jean Paul Sarger (produtor e crítico de vários veículos de comunicação em toda a França). A presença desses estrangeiros foi foco de grande parte das notícias acerca do festival, que anunciavam, em tom caloroso, a sua iminente internacionalização, que se firmaria de forma efetiva na edição seguinte.

Naquela sétima edição, em 1989, a mostra internacional contou com experiências de videoarte de artistas ingleses e franceses que incluíam pesquisas em áreas como a moda e a dança. Os curadores da mostra inglesa, Paula Dip e Gill Henderson, celebravam a diversidade da produção de videoarte britânica dos anos 1980. A seleção trazida ilustrou a variedade e profundidade dos trabalhos realizados na metade dessa década no país, apresentando 45 obras de 36 artistas. Já a mostra francesa, sob curadoria de Jean-Marie Duhard, do

centro de produção de vídeo Ex-Nihilo, foi mais modesta, com sete produções de 11 artistas. Ainda dentro da perspectiva da mostra internacional, foram exibidos, na mostra “Vídeo Hors-Concours”, quatro documentários produzidos fora do Brasil por cinco importantes realizadores brasileiros: Flávia Moraes, Roberto Berliner, Wagner Garcia e a dupla Marcello Dantas e Maria Lucia Mattos.

A exposição foi composta por três videoinstalações: *Adote um satélite*, de Marcelo Masagão, *O caminho das vertigens*, de Sandra Kogut, e *Oremos*, de Eder Santos. Masagão montou sua videoinstalação com carcaças de televisores, nas quais forjava-se a exibição de imagens televisivas, utilizando brinquedos e objetos de consumo de massa.

Em *O caminho das vertigens*, de Kogut, cinco monitores que são encaixados dentro de uma plataforma em que o espectador pode subir, na qual pode caminhar e visualizar os vídeos de cima para baixo. Os vídeos exibem imagens de vistas de cima da cidade, proporcionando uma intensa experiência sensorial sob um novo ângulo de visualização da arquitetura urbana. De acordo com Ricardo Basbaum, que escreveu o ensaio sobre a obra de Kogut que consta no catálogo do evento, o grande

obstáculo da imagem eletrônica seria acender o corpo coletivo por meio de processos individuais, o que a artista consegue realizar ao redimensionar esses múltiplos espaços: físico/eletrônico, real/mental, perceptivo/vivencial (BASBAUM, 1989, p.25). Dentre as videoinstalações, a de Eder Santos, *Oremos*, foi considerada um marco, por utilizar projetores e integrar todo o espaço do redondo no MIS.

Já na edição anterior, as obras da mostra competitiva eram nomeadas com a terminologia “videoarte” no catálogo do evento, não sendo mais intituladas “experimentais”. No entanto, é nessa sétima edição que são criados prêmios específicos para esse tipo de produção. De nove obras de videoarte aceitas para a mostra competitiva, três ganharam prêmios. O vídeo *As senhoritas de Avignon*, de Carlos Porto, ganhou o prêmio de melhor videoarte e sonorização; *Ficção ou Fricção*, de Guto Jordão, levou o de melhor videoarte e *O jardim dos animais*, de Sérgio Luz, ganhou o prêmio do júri popular.

As sete edições do evento da década de 1980 foram muito importantes para a discussão acerca da videoarte, que amadureceu e ganhou uma visão crítica ao longo desse período. Constatamos a grande variedade de práticas artísticas com o vídeo dentro do festival e tentamos abarcar ao máximo sua

presença nesse contexto, que, de início, aparecia em menor quantidade na mostra competitiva - e, muitas vezes, sob a alcunha do experimental - e, nas mostras à parte da competitiva, evidenciava-se como uma vitrine, um chamariz para atrair público. Quando o festival optou pela profissionalização, em 1988, ano da sua sexta edição, a produção de videoarte aumentou e substituiu a terminologia experimental, que antes classificava tais obras, sendo criados, na edição posterior, prêmios específicos para esse tipo de produção, como visto anteriormente.

Com isso, e por meio dessa vertente, o festival pautou-se cada vez mais nos usos artísticos com o vídeo, produzido por uma parcela ínfima de artistas, se colocado em comparação às outras artes. Mais tarde, o evento ampliou seus horizontes, abarcando as artes eletrônicas no geral, com as quais o vídeo passa a se unir de forma cada vez mais intensa.

Na sua oitava edição, em 1990, o festival adquiriu caráter internacional, incorporado ao nome do evento. Com a sua política cultural de implementar produções fora do eixo, o evento abriu espaço de sua mostra competitiva para realizadores da América do Sul, Austrália, África e sudeste asiático. Segundo a Associação Cultural Videobrasil, “o recorte

de vocação geopolítica busca criar um lugar para a produção que acontecia fora do circuito principal da arte e do vídeo, ao mesmo tempo em que a protege de concorrência de artistas que usavam o vídeo havia vinte anos” (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p.97). Contudo, pela primeira vez, convidados internacionais fizeram parte do júri de seleção da mostra competitiva. Acerca dessa mudança de período e paradigmas, Solange Farkas relata:

Existiu essa depressão entre 80 e 90 de falta de perspectiva para essa produção que foi/era profícua, que as pessoas produziam desesperadamente, porque o vídeo é fácil disso acontecer, muito mais fácil experimentar com vídeo do que com cinema. Aí que o festival percebeu a importância de buscar outras referências para os artistas. (VIDEOBRASIL, 2013b)

Contudo, o festival fez uma pausa em 1991 devido à crise política causada pelo governo Collor, marcada pelo sucateamento, inclusive da cultura, e se reformula, criando a Associação Cultural Videobrasil e firmando novas parcerias, como veremos a seguir.

TERCEIRA ETAPA (1992-2001)

Após a oitava edição, o festival voltaria apenas em 1992, com significativas mudanças. Nesse ínterim de dois anos, foi criada a Associação Cultural Videobrasil, que inseriu o evento no centro de um programa de fomento e pesquisa da produção do Sul geopolítico. O festival mudou a periodicidade de anual para bienal, com foco em vídeos de caráter artístico e experimental, além de ter passado a ser realizado no Sesc Pompeia e firmado parceria com o Serviço Social do Comércio de São Paulo. Nessa edição, o festival comissionou sua primeira obra, *The Desert in My Mind*, de Eder Santos. Em 1994, houve novamente uma mudança na nomenclatura do festival, que incorpora a expressão “arte eletrônica”, passando a ser chamado, a partir daquela décima edição, de Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p.120).

Na edição de 1996, o festival aprimorou a ocupação do espaço e recebeu um público de trinta mil pessoas, fruto do árduo trabalho curatorial dos anos anteriores, concretizado nessa mostra. Levou a São Paulo 83 convidados de 15 países, expandindo o Sul geopolítico para acomodar o Oriente Médio. O número de inscritos

creceu de forma significativa, assim como a quantidade de obras selecionadas.

A edição seguinte, em 1998, conforme anunciado em catálogo, marca um momento de expansão do projeto, a partir do qual ele estende sua presença geográfica e amplifica sua programação para um público ainda mais diversificado e numericamente maior. O evento dividiu-se entre três sedes do Sesc de São Paulo – Sesc Pompeia, Sesc Ipiranga e Sesc Vila Mariana –, estendendo para três semanas de apresentação em cada uma delas (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p. 120).

Passados três anos após a última edição, em 1998, foi realizado, em 2001, o 13º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica. Durante esse hiato, a Associação Cultural realizou a “Mostra Africana de Arte Contemporânea”, no ano 2000, em parceria com o Sesc São Paulo. Com a disseminação de novas tecnologias, a décima terceira mostra revelou-se cheia de possibilidades, dividindo-se em duas categorias: vídeos e novas mídias. Houve um aumento significativo de 61% de inscritos na mostra competitiva em relação à anterior, sendo a categoria de competição de vídeos aberta apenas aos países em desenvolvimento e aos de língua portuguesa. Totalmente repaginado e com duração, pela primeira vez, de um mês, é nessa edição que vemos encerrar

a terceira etapa apontada, em que a concepção curatorial se afina, criando projetos arquitetônicos de forma a integrar as áreas expositivas e de convívio (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, p.167).

As mudanças ocorridas em cada edição do festival foram na direção de realizar um de seus principais objetivos, que é dar espaço e voz aos produtores do Sul global. Cumprindo o projeto de intercambiar trabalhos de artistas fora do eixo, dando-lhes a oportunidade de expor e entrar em contato com nomes renomados, o festival oferece subsídio e fomenta a produção em artes eletrônicas. Os debates promovidos são igualmente importantes, não só para aprimorar a prática artística, mas também para enriquecer a pesquisa crítica sobre o tema.

Podemos entender a escolha por este festival como uma espécie de projeto de “mapeamento” descentralizado da produção de arte contemporânea. Acreditamos que seja tarefa do pesquisador agir na contramão dos discursos ditos oficiais, contribuindo com novas histórias, que, muitas vezes, não são mencionadas nos estudos acadêmicos. A escolha não é casual, mas situada dentro de uma cartografia de um momento histórico de revisão e revisitação, a nós cabendo apontar sua importância para o Brasil e para o sistema das artes.

Após mais de trinta anos, o Videobrasil possui, hoje, um dos mais ricos acervos de vídeo e performance do Sul geopolítico, que ultrapassa mais de três mil títulos, e que se constitui de vídeos que passaram pela mostra competitiva de todas as regiões representadas; doações de artistas, que concederam seus trabalhos com o intuito de resguardá-los em um local capacitado; trabalhos históricos da videoarte internacional, que, em muitas edições, estiveram presentes na mostra; importantes registros e documentários produzidos pela própria instituição, documentos e publicações, todos facilmente disponíveis *online* ao público no site da associação. Como percebemos, o Videobrasil foi não só parceiro da difusão, mas sem dúvida da criação e do aperfeiçoamento das artes eletrônicas por meio da constante troca de ideias proporcionada e da abertura a diferenciados tipos de categorias artísticas. O Videobrasil se adaptou às mudanças, transformando-se numa instituição de valor nos dias de hoje, sem perder o caráter transgressor e radical das temáticas artísticas, que procuram sempre questionar e entender a complexidade da cultura contemporânea em que estamos situados.

NOTAS

1. Solange Oliveira Farkas é natural de Feira de Santana (BA). Formada em jornalismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), de 1976 a 1979 trabalhou nos jornais *Tribuna da Bahia*, *A Tarde*, *Jornal da Bahia* e *Em Tempo*. Foi editora da revista *Fotoptica* de 1976 a 1983 e curadora da Galeria Fotoptica de 1982 a 1989, ambas iniciativas do fotógrafo Thomaz Farkas. É diretora e curadora do Festival Videobrasil desde 1992 e presidente da Associação Cultural Videobrasil, fundada por ela em 1991.

2. Nasceu em 1924 em Budapeste, na Hungria. Com seis anos, mudou-se com a família para São Paulo, onde cresceu imerso no ambiente da fotografia, ramo de negócios da família. Seu pai, Desidério, foi sócio fundador da Fotoptica, uma das primeiras lojas de equipamentos fotográficos do Brasil e, após sua morte, em 1960, Thomaz Farkas assumiu a direção dos negócios. É considerado um dos grandes nomes da fotografia moderna no Brasil. Lançou a revista *Fotoptica*, em 1970, e inaugurou a Galeria Fotoptica, em 1979, especializada em fotografia. Junto com Marcos Gaiarsa, então diretor do departamento de propaganda e promoção da Fotoptica nos anos 1980, deu início à criação do Festival Videobrasil, em 1983. Na década anterior, ambos eram grandes apoiadores do Festival Nacional do Filme Super-8 (1974-1980). Gaiarsa morreria precocemente, em um acidente, em 1988, e Thomaz Farkas faleceu em 2011, com 86 anos.

3. Tadeu Jungle cobriu a performance de Otávio Donasci no momento em que ela chega à sede do MIS, e o registro pode ser visualizado no site do Videobrasil. Disponível em: http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1689119/Cobertura_da_performance_de_Donasci_no_MIS_SP_1o_Festival. Acesso em: 31 out. 2020.

4. Tadeu Jungle, da TVDO, conta, em depoimento, que Goulart de Andrade havia chamado os convidados primeiro para realizar um programa ao seu lado na TV Gazeta, mas eles não toparam porque queriam ser pagos pelo serviço. Na recusa da TVDO, a Olhar Eletrônico foi convidada e aceitou o trabalho.

5. Walter George Durst, importante dramaturgo da Rede Globo, foi um dos convidados para integrar o júri da mostra competitiva.

- 6.** Todo o trabalho listado de levantamento, garimpo e arqueologia foi realizado por João Clodomiro do Carmo, Lucilla Junqueira Meirelles, Tadeu Jungle, Tatiana Calvo Barbosa e Walter Silveira.
- 7.** O Museu da Imagem e do Som passava então por reformas. Na edição seguinte o festival já voltaria a acontecer em seu espaço, recém-reformado, que foi pensado para receber um grande público, e onde o vídeo ganha uma sala para exibição permanente.
- 8.** Fundado por alunos da Escola do Instituto de Arte de Chicago em 1976, abriga hoje cinco mil obras, sendo uma das mais completas coleções de vídeo do mundo.
- 9.** A London VideoArt, uma das primeiras distribuidoras de vídeo, mudaria seu nome e se incorporaria mais tarde à distribuidora LUX.
- 10.** Os artistas ligados ao movimento, a exemplo de Kim Flitcroft, Sandra Goldbacher, os Duvet Brothers e Mark Wilcox, tinham por costume se apropriar de imagens do cinema e da TV comercial, fazendo edições de cortes rápidos e ritmos misturados, atacando o comercialismo da televisão e do cinema e até mesmo a videoarte “de galeria” (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, não paginado).
- 11.** Primeiro centro de arte digital da Europa, fechou as portas em 2004.
- 12.** A equipe do Videojornal ganhou um miniestúdio no MIS com equipamento super VHS e rodava o festival produzindo entrevistas com artistas e o público e documentando diariamente os acontecimentos. (Ibidem)
- 13.** O Kijkhuis foi uma organização de arte que contava com um programa semanal na televisão holandesa chamado Videoline, criado em 1987, e o World WideVideo era um importante festival anual iniciado em 1982, na cidade de Haia, na Holanda (VIDEOBRASIL, 1989). O Festival perdurou até 2004, quando Van Vliet assumiu a direção do departamento de novas mídias da WBK Vrije Academie, também com sede em Haia. (Ibidem)
- 14.** O Channel 4 é uma das principais emissoras de televisão inglesa (Ibidem)
- 15.** Videographie foi o primeiro programa da televisão europeia a apresentar trabalhos

de videoarte, e RTBF é a sigla para Rádio e Televisão Belga da Comunidade Francesa. (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015, não paginado)

16. Cf. <http://site.videobrasil.org.br/>. Acesso em: 31 out. 2020.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASBAUM, Ricardo. O caminho das vertigens. In: VIDEOBRASIL. **VII Festival Foptica Videobrasil**. Catálogo de exposição. São Paulo, 1989, p.25

BORDIN, Dagoberto. Cinco dias para conhecer os melhores vídeos do Brasil. **Folha da Tarde**, São Paulo, 9 set. 1987, não paginado.

DONASCI, Otávio. Videoteatro: a máscara eletrônica. In **II Festival Foptica-MIS de Vídeo Brasil (Catálogo)**, 1984, p.29.

EWALD FILHO, Rubens. O vídeo veio para ficar. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 28 ago. 1984, p.18.

FARKAS, Solange. O Videobrasil e o vídeo no Brasil: uma trajetória paralela. In: MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007, pp.219-223.

FOLHA DE S. PAULO. O grande festival da imagem independente. **Folha de S. Paulo, São Paulo**, 21 out. 1985, p.23.

FOLHA DE S. PAULO. Polêmica marca o Videobrasil. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 5 set. 1987a, p.27.

FOLHA DE S. PAULO. No MIS, a videoarte do “papa” Ira Schneider. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 set. 1987b, p.29.

GOMES, Márion Strecker. Artistas deslumbrados com a máquina. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 ago. 1984, p.43.

JUNGLE, Tadeu. Vídeo e TVDO: Anos 80. In: MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007, pp.203-208.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

NERY, Mario. Daniel Minahan mostra seus trabalhos no Videobrasil. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 6 out. 1988, p. 8.

ODRI, Claudio. Um ensaio geral chamado Videobrasil. **Gazeta de Pinheiros**, São Paulo, 10 set. 1987, não paginado.

PRIOLLI, Gabriel. Amadurecimento dificulta seleção. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 5 out. 1988, não paginado.

PRIOLLI, Gabriel. Mil telas e centenas de canais depois. In VIDEOBRASIL, Associação Cultural; SESC SP, Serviço Social do Comércio. **Videobrasil: Três**

décadas de vídeo, arte, encontros e transformações. São Paulo: Sesc SP: Videobrasil, 2015, pp.44-49.

VIDEO JORNAL. Júri popular é a novidade do 5º Festival de Video Brasil. **Vídeo Jornal**, Campinas, jun. 1987, não paginado.

VIDEOBRASIL. **I Festival de Vídeo Brasil**. Catálogo de exposição. São Paulo, 1983. 33 p.

VIDEOBRASIL. **III Videobrasil**. Catálogo de exposição. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1985. 46 p.

VIDEOBRASIL. **V Festival Fotoptica Videobrasil**. Catálogo de exposição. São Paulo, 1987. 44 p.

VIDEOBRASIL. **VII Festival Fotoptica Videobrasil**. Catálogo de exposição. São Paulo, 1989. 32 p.

VIDEOBRASIL, Associação Cultural; SESC SP, Serviço Social do Comércio. **Em residência**: rotas para pesquisa artística em 30 anos de Videobrasil. São Paulo: Sesc SP: Videobrasil, 2013. 192p.

VIDEOBRASIL, Associação Cultural. VB NA TV | 30 ANOS | PGM2, 2013a. 22 nov. 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/80087344>. Acesso em: 31 out. 2020.

VIDEOBRASIL, Associação Cultural. VB NA TV | 30 ANOS | PGM3, 2013b. 29 nov. 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/80612655>. Acesso em: 31 out. 2020.

VIDEOBRASIL, Associação Cultural. VB NA TV | 30 ANOS | PGM4, 2013c. 6 dez. 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/81202383>. Acesso em: 31 out. 2020.

VIDEOBRASIL, Associação Cultural VIDEOBRASIL, Associação Cultural; SESC SP, Serviço Social do Comércio. **Videobrasil**: três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações. São Paulo: Sesc SP: Videobrasil, 2015. 352p.

VIDEOVIDEO. Videobrasil. **VideoVideo**, Ribeirão Preto, set. 1987, pp.19-20.

SOBRE A AUTORA

Thamara Venâncio de Almeida é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestre pelo mesmo programa na linha de pesquisa Arte e Moda: História e Cultura. Graduiu-se pela mesma instituição em Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte moderna e contemporânea. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre a Associação Cultural Videobrasil e suas exposições. Trabalhou como Produtora Cultural na Pró-Reitoria de Cultura da UFJF, atuando principalmente na organização do tradicional Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga e, atualmente, trabalha para a mesma instituição no cargo de Curadora.

Artigo recebido em
4 de janeiro de 2018 e aceito
em 27 de outubro de 2020.

O DIREITO DE OLHAR A PARTIR DE FOUCAULT, SPIVAK E MBEMBE

MARCOS NAMBA BECCARI

THE RIGHT TO LOOK
FROM FOUCAULT,
SPIVAK, AND
MBEMBE

EL DERECHO A
MIRAR DESDE
FOUCAULT, SPIVAK
Y MBEMBE

RESUMO: Este ensaio adota o pensamento foucaultiano como base para propor um recuo teórico em torno da noção de “direito de olhar” enquanto reivindicação de uma posição nas lutas sobre “como ver”. Após contextualizar o certame, reviso dois textos pontuais que cotejam Foucault: *Pode o subalterno falar?*, de Gayatri Spivak, e *Necropolítica*, de Mbembe. Do primeiro, depreendo a ideia geral de que o direito de olhar é o contrário do direito de “ver sem ser visto”. Do segundo, deduzo uma função de opacidade e de gestão da invisibilidade que a necropolítica exerce em conjunção com a biopolítica. Por fim, sustento que, se todo “ver” depende de um “não ver”, o direito de olhar reivindica uma posição que está sempre por construir.

PALAVRAS-CHAVE visualidade; subalternidade; necropolítica; invisibilidade

ABSTRACT

This essay adopts Foucault’s thinking as a basis to deepen the notion of the “right to look” while claiming a position in the debate on “how to see”. After contextualizing the subject, I review two specific texts that criticize Foucault: *Can the Subaltern Speak?* by Gayatri Spivak, and *Necropolitics* by Mbembe. From the first, I extract the general idea that the right to look is the opposite of the right to “see without being seen”. From the second, I deduce an opacity and invisibility management function that the necropolitics exerts in conjunction with biopolitics. Finally, I argue that, if all “seeing” depends on “not seeing”, the right to look demands a position that is always to be built.

KEYWORDS Visuality; Subordination;
Necropolitics; Invisibility

RESUMEN

Este ensayo adopta el pensamiento foucaultiano como base para proponer un estudio teórico del “derecho a mirar” en cuanto derecho a una posición en las luchas sobre “cómo ver”. Después de contextualizar el tema, reviso dos textos específicos que critican a Foucault: *¿Puede hablar el subalterno?*, de Gayatri Spivak, y *Necropolítica*, de Mbembe. Desde Spivak extraigo la idea general de que el derecho a mirar es lo opuesto al derecho a “ver sin ser visto”. Desde Mbembe deduzco una función de gestión de la opacidad y la invisibilidad ejercida por la necropolítica, en paralelo a la biopolítica. Finalmente, sostengo que, si todo “ver” depende de “no ver”, el derecho a mirar exige una posición siempre por construir.

PALABRAS CLAVE visualidad; subordinación;
necropolítica; invisibilidad

INTRODUÇÃO

A contra-visualidade propriamente dita é a reivindicação do direito de olhar. É o dissenso com a visualidade, significando uma disputa sobre o que é visível enquanto elemento de uma situação, sobre quais elementos visíveis pertencem ao comum, sobre a capacidade dos indivíduos para identificar este comum e reivindicá-lo.
(MIRZOEFF, 2011, p. 24)¹

Ao falar em termos de “direito de olhar”, Nicholas Mirzoeff salienta que não se trata de uma reivindicação do tipo “direito à liberdade”, como na prédica da Revolução Francesa, pois o olhar faz alusão, aqui, a algo mais elementar: o direito à existência, que o autor associa à Revolução Haitiana. Não custa lembrar, nesse ínterim, que os Estados Unidos, uma vez já independentes da Grã-Bretanha, recusaram-se a reconhecer a independência do Haiti, posto que esta decorrera diretamente de uma rebelião bem-sucedida de escravos. A diferença entre liberdade e existência, portanto, é não só aquela entre um conceito abstrato e um concreto, mas antes entre *reconhecer* ou não uma determinada existência. Eis o direito de olhar que, na flexão inglesa (*right to look*), também

sugere “direito de parecer” (*to look like*) tanto quanto “direito de procurar/buscar” (*to look for*).

É isso o que reivindicava Rosa Parks em 1955, ao se recusar a ceder aos brancos o seu lugar no ônibus². E também W.E.B. Du Bois, ao dizer em 1903 que os escravos norte-americanos deveriam se libertar por meio de uma greve geral, em vez de se deixarem emancipar passivamente³. Não por acaso, pois, a figura do indivíduo escravizado é contraparte emblemática ao “direito de olhar”: o escravizado não só não possui direito algum, como também está sujeito à vigilância constante ligada ao direito de punição por parte de seu proprietário. É o olhar (*gaze*) que, a um só tempo, anula todos os direitos do escravizado e sustenta o direito de se puni-lo. Por mais que se diga que não há mais escravidão hoje – o que é uma grande mentira⁴ –, resta patente o olhar a partir do qual todos os negros continuam sendo vistos sob suspeita, isto é, como culpados até que se prove o contrário.

O que aí está em jogo é, mais do que leis, liberdades ou representatividades, uma questão de visualidade, dos *modos de ver* determinada existência. Ao dizer isso, obviamente não se trata de diminuir a importância das lutas históricas e ainda prementes em torno de leis, liberdades e representatividades; fato é que certos modos de ver (os negros, as mulheres, os imigrantes etc.) – olhares

estes que historicamente já foram indagados e combatidos, mas que persistiram à espreita – mostram-se hoje revigorados não somente na vida cotidiana, mas sobretudo em políticas corporativas, institucionais e governamentais. Pressuponho, ademais, que tal dimensão política da visualidade vem ao encontro do horizonte crítico das práticas artísticas contemporâneas, cuja vocação emancipatória já não mira estritamente (se é que um dia fora estrita) às convenções e à instituição da arte, mas se estende aos modos de existir, às formas de tornar visível e invisível, ao confronto de forças visuais, discursivas e de poder.

Neste ensaio, embora eu adote como ponto de partida o conceito de “contravisualidade” enquanto reivindicação pelo direito de olhar, pretendo traçar um recuo conceitual em vez de efetivamente comentar a proposta de Mirzoeff ou dialogar com ela. Isso porque a base teórica que sustenta tal proposta, articulando Foucault e Mbembe, tende a suscitar uma contenda que passa suprimida em Mirzoeff e que merece ser explorada: de um lado, Foucault, além de nunca ter se debruçado detidamente sobre a visualidade, foi alvo de crítica nos chamados estudos pós-coloniais e da subalternidade; de outro, Mbembe também opera uma leitura crítica a Foucault, especialmente ao conceito de biopolítica, e adota Frantz Fanon como principal base teórica. Mediante o certame,

proponho revisar o texto *Pode o subalterno falar?*, de Gayatri Spivak⁵, e, na sequência, o conceito de “necropolítica”, de Mbembe⁶ (sem abordar, no entanto, sua influência fanoniana)⁷. Com isso, não é meu intuito “justificar” a base teórica de Mirzoeff, mas sim mostrar como a filosofia de Foucault, a despeito da leitura apressada que a circunscreve desde o início, permanece relevante ao estudo da visualidade e da contravisualidade.

Antes de tudo, porém, devo pontuar uma ressalva sobre o que me parece ser um limite intransponível: sendo eu um homem branco com uma formação densamente eurocêntrica, ao falar de autores e autoras alheios a esse olhar privilegiado, arrisco “colonizá-los” novamente pelo simples fato de pensar, querendo ou não, sob o prisma que historicamente os colonizou. Uma vez ciente disso, não pretendo tomá-los por objetos de análise, tampouco engajar-me em questões que lhes são caras, mas apenas expor uma leitura particular e, com isso, os limites de meu olhar. Acredito que esse tipo de exposição seja relevante não por confrontar os textos ora elencados, mas antes por insistir que há sempre algo mais a ser criticamente confrontado – o que não implica negar o valor do que se critica. Afinal, como insistia Foucault, aquilo que somos e pensamos também procede do que resistimos pensar e ser.

A NÃO REPRESENTAÇÃO DO SUBALTERNO

Note-se como, a princípio, a questão da “representatividade” parece estar mais atrelada ao domínio discursivo que ao da visualidade: uma noção como a de “lugar de fala”, embora faça alusão a algum lugar ou ponto de vista, dirige-se mais ao questionamento sobre como algumas *vozes* soam naturalmente dotadas de autoridade enquanto outras permanecem relegadas ao descrédito. Dito de outro modo, o que determina sobre o que se pode falar não é tanto o lugar de onde se vê o mundo, mas antes o lugar de onde (não) se fala e de onde (não) se é visto. Conforme apontei noutra ocasião⁸, essa querela estritamente discursiva à qual o lugar de fala tende a remeter mostra-se suscetível à contradição normativa de uma fala que contesta a partir de um lugar incontestado. Ao menos é este, de modo geral, o argumento pós-estruturalista contra o essencialismo discursivo de certas estratégias de visibilidade⁹.

Gayatri Spivak¹⁰, todavia, argumenta que essa lógica pós-representacional também pode esconder em si uma perspectiva essencialista: a do intelectual benevolente que concede ao

subalterno o direito de falar aquilo que, na verdade, somente o intelectual pode dizer. Eis a provocação enunciada em “Pode o subalterno falar?”, de 1983, título que se revela propositalmente ambíguo, sobretudo no original “Can the Subaltern Speak?” – ao adotar o verbo *can*, a autora atribui ao “pode” tanto um sentido de permissão (“ser autorizado a”) quanto de aptidão (“ser capaz de”). Essa dupla acepção é fundamental ao argumento ali traçado, como no exemplo nodal de uma jovem indiana cuja voz é duplamente interdita, primeiro por ser mulher e segundo por ter se enforcado mediante uma tradição religiosa que só admite o suicídio de viúvas. Por sua vez, o sentido de “subalterno” é também duplo: primeiro, como representação do “Terceiro Mundo” sob o discurso ocidental¹⁴; segundo, no léxico de Antonio Gramsci: aquele/a cuja voz não é ouvida.

Mas o título seria mais claro se fosse “Pode o *intelectual* falar?”. Afinal, se o subalterno, por definição, não pode falar (como é fixado de saída), a autora dedica a maior parte do livro para criticar Foucault e Deleuze pelo fato de, sob a leitura dela – que se detém no debate “Os intelectuais e o poder” (FOUCAULT, 2018, pp. 129-142) –, tais filósofos falarem pretensamente em nome dos subalternos: “ao representá-los, os intelectuais representam a si mesmos como transparentes” (SPIVAK, 2010, p.

41). O argumento suscita, a princípio, um disparate imediato: no decorrer desse mesmo diálogo analisado por Spivak – e também noutros momentos¹² –, Foucault critica precisamente o intelectual que se coloca num lugar pretensamente neutro e externo aos jogos de poder. Mais detidamente, os principais pontos defendidos por Foucault e Deleuze em “Os intelectuais e o poder” podem ser assim resumidos: (1) os intelectuais de esquerda não representam as massas, pois estas sabem melhor do que eles sobre si mesmas; (2) quem fala e quem atua é sempre uma multiplicidade, nunca um sujeito ou uma classe; (3) existe um sistema de poder que interdita o saber das massas; (4) o alvo geral das lutas populares não se resume à exploração do trabalho, pois abrange muitas outras formas de poder; (5) o papel do intelectual consiste em reconhecer e lutar contra as formas de poder que o tornam, a um só tempo, objeto e instrumento do poder; (6) isso implica, dentre outras coisas, encarar a teoria sempre como uma prática local e parcial, não universal e totalizante¹³.

Em nenhum momento, portanto, os interlocutores se propõem a falar em nome dos subalternos; ao contrário, defendem que estes tenham meios para falar por si mesmos. A crítica de Spivak, porém, mira no que estaria nas *entrelinhas* dessa defesa daqueles que “falam por si mesmos”: tal reconhecimento se daria

por uma espécie de benevolência intelectual que, segundo a autora, serve para reafirmar implicitamente o sujeito colonizador. Assim, a recusa dos filósofos em representar os subalternos produziria uma falsa transparência própria da retórica dos “profetas da heterogeneidade e do Outro” (SPIVAK, 2010, p. 29).

Ora, aparentemente, esse rótulo poderia ser aplicado a todo intelectual que meramente mencione qualquer tipo de “outro”¹⁴, de tal maneira que, para evitar o embuste, os filósofos ocidentais não deveriam falar sobre nada que não diga respeito ao Ocidente. No limite, é como dizer que ao olhar eurocêntrico não resta outra opção além de permanecer enquanto tal. Em segundo lugar, embora o rótulo de “profeta” seja adequado a Deleuze (como eu argumento noutro momento)¹⁵, não haveria nada mais alheio a Foucault, que desde o início manteve-se reticente a noções como Outro e diferença¹⁶. Ao adotar, por exemplo, categorias como “loucos” e “anormais”, Foucault sempre as localiza no *interior*, como parte constitutiva, da episteme francesa¹⁷.

Ademais, há um claro cisma prévio que Spivak não faz questão de disfarçar: “a especulação ‘genealógica’ [...] criou uma resistência *lamentável* no trabalho de Foucault à ‘mera’ crítica ideológica” (Ibidem, 2010, p. 32, grifo meu). O cisma se deve, eu suponho, ao famoso embate entre Foucault e Derrida (o grande

mentor intelectual de Spivak) travado nos anos 1960 em torno de Descartes¹⁸. Na ocasião, uma das principais críticas de Foucault (que se aplicaria, a meu ver, inteiramente a Spivak)¹⁹ refere-se à prerrogativa derridiana do “não dito” (ou implícito) nos textos: Foucault a descreve como “redução das práticas discursivas aos traços textuais”, como *invenção* de uma voz que não se encontra no texto e como pedagogia que se manifesta não implicitamente, mas de maneira muito visível e “que inversamente dá à voz dos mestres essa soberania sem limites que lhes permite indefinidamente redizer o texto” (FOUCAULT, 2019, pp. 607-608).

De fato, detendo-se na transcrição de um diálogo pontual como se nada houvesse fora dele, Spivak constrói a encenação de um “não dito” que constituiria a suposta lógica interna do texto: o olhar polido de intelectuais colonizadores que, ao defenderem que os subalternos possam falar por si mesmos, os silenciariam ainda mais. Esse argumento “meta-silencioso” corrobora a sua própria dificuldade interna. Mas não é difícil perceber que, embora não o diga explicitamente, Spivak toma Marx como hermenêutica universal de todo texto – “a relação entre o capitalismo global (exploração econômica) e alianças dos Estados-nação (dominação geopolítica) é tão macrológica que não pode ser responsável pela textura micrológica do poder” (SPIVAK, 2010, p. 54)²⁰. E ao

sugerir que “uma descentralização ainda mais radical do sujeito é, de fato, implícita tanto em Marx quanto em Derrida”, Spivak supõe erroneamente que Foucault e Deleuze desconheçam ou se oponham a Marx (SPIVAK, 2010, p. 24)²¹. Desse modo, a autora sutilmente reabilita e blinda o materialismo histórico-dialético, furtando-se de inquirir Derrida – que era tudo menos marxista – com a mesma austeridade dirigida aos filósofos franceses.

Neste ponto, é preciso atentar para o fato de que toda crítica que se faça contra Spivak pode facilmente incorrer nas relações de poder que Spivak critica. Devo, portanto, assinalar que não é o meu intuito aqui “desautorizá-la”. Mesmo porque hoje, passadas quase quatro décadas, o seu ensaio se revela muito mais próximo de Foucault do que ela poderia imaginar. Note-se que, quando Spivak o escreveu nos anos 1980, ainda não havia sido publicada a maior parte da obra foucaultina – seus cursos e os *Ditos e Escritos*. Com estes, dois pontos se tornaram mais claros: que, enquanto intelectual, Foucault sempre se responsabilizou pelo que diz/escreve, dispondo-se exaustivamente a “prestar contas”; e que, se a sua filosofia se debruça, em larga medida, na invisibilidade subalterna (ou, em seus termos, na “vida dos infames”), é para explicitar um olhar não apenas consciente de sua posição, como também abalizado por seus próprios limites e inflexões.

Do ponto de vista de Spivak, contudo, isso ainda não eximiria Foucault do que a autora denomina “violência epistêmica”: mesmo quando não é intencional ou sequer consciente, há sempre uma violência exercida pelo olhar hegemônico. Estou de acordo com esse ponto. Só discordo de que, como alega Spivak, Foucault exercia esse olhar de maneira “estratégica”. Pois, do ponto de vista dele, são as próprias práticas hegemônicas que *possibilitam* as práticas de resistência. Se uma asserção como essa tende a soar colonialista (e não deixa de sê-lo), serve ao menos para esclarecer por que, sob o prisma foucaultiano, não faz sentido a concepção de Spivak de “violência epistêmica”. Para Foucault, afinal, a violência sempre esteve no âmago de toda episteme.

Em todo caso, é incontestável a importância que *Pode o subalterno falar?* ainda exerce não somente nos estudos pós-coloniais, mas também nos estudos feministas e, em especial, nos do discurso e da visualidade. Afinal, a despeito das críticas que ocupam a maior parte do texto, é realmente salutar o argumento (cuja simplicidade se sobressai no emaranhado filosófico que o cerca) de que o subalterno não pode falar por si mesmo uma vez que, de fato, sua voz nunca é ouvida. Spivak ilustra o axioma por meio de um contundente relato (ao qual dedica apenas as últimas cinco páginas do ensaio) sobre Bhubaneswari Bhaduri,

uma indiana que, por não ter encontrado os meios para se fazer ouvir, recorrera ao suicídio como tentativa derradeira. O exemplo esclarece não somente o duplo interdito imposto a uma mulher subalterna, mas também a impossibilidade de se articular um discurso de resistência que esteja fora dos discursos hegemônicos.

Foucault diria que estes *dependem* daqueles, de modo que a impossibilidade seria, antes de tudo, a de um “fora” do discurso²². Logo, é igualmente impossível haver uma perspectiva neutra (o que Spivak chama de “transparência”) que possa escapar à representação – tanto é que essa perspectiva *representa* os “intelectuais”. Se, portanto, é ardiloso o olhar intelectual que romantiza a visão subalterna e/ou se apropria dela, do mesmo modo é capcioso supor que possa haver um ponto de vista radicalmente externo e inacessível aos discursos dominantes. Uma coisa são o silenciamento e a invisibilidade que se impõem tacitamente aos subalternos; outra bem diferente é a premissa de uma transparência imediata (no sentido de não passível de ser mediada) da posição de quem não pode ser visto/ouvido.

Ao acusar Foucault e Deleuze de uma “falsa transparência”, Spivak parece sugerir uma transparência outra, a do outro-radicalmente-outro²³. Eis o “não dito” que resta em nome de quem não pode falar. Ou, nos termos de Édouard Glissant,

“a própria diferença pode ainda revelar uma redução ao Transparente” (GLISSANT, 2008, p. 53). A reivindicação desse escritor martiniquenho a um “direito à opacidade”, no sentido de uma defesa das singularidades irreduzíveis, parece ser um rico contraponto ao ensaio de Spivak e que noutro momento mereceria maior atenção. Por ora, serve-nos apenas como ensejo para a incursão em outro horizonte da opacidade, aquele que Achille Mbembe relaciona à necropolítica.

A OPACIDADE NECROPOLÍTICA

No texto “O que são as luzes?” (FOUCAULT, 2005a, pp. 335-352), Foucault nos ensina a escapar da “armadilha do iluminismo” – isto é, a ideia de que devemos ser “a favor” ou “contra” o iluminismo – para, em vez disso, encará-lo como um discurso que ainda baliza o que somos hoje. De maneira análoga, parece-me que, ao desenvolver, em 2003, o conceito de “necropolítica”, Achille Mbembe²⁴ escapa à “armadilha da biopolítica”: em vez de concordar ou discordar dessa noção foucaultiana, ele quis atualizá-la, portanto pressupondo que a biopolítica ainda define,

ao menos em parte, a maneira como somos governados.

Deve-se ter claro que o conceito proposto por Foucault não se resume a um tipo de governo meramente preocupado com a vida da população. Em 1976, antes ainda de falar em biopolítica, Foucault adotara pela primeira vez o conceito de “biopoder” em *A vontade de saber* (primeiro volume de *História da Sexualidade*) e, ao mesmo tempo, no curso *Em defesa da sociedade*²⁵. No primeiro caso, tal noção aparece após a descrição do dispositivo de sexualidade e termina na questão do racismo moderno, um racismo biológico e de Estado. No segundo, o biopoder é descrito ao final de um extenso percurso no qual Foucault analisa as transformações da ideia de guerra de raças²⁶. Em ambos os casos, o biopoder é definido em sua dupla face: como poder sobre a vida (por meio do dispositivo da sexualidade, por exemplo) e como poder sobre a morte (caso do racismo). O ponto de partida de Mbembe é a ideia do racismo como elemento constituinte do biopoder:

Com efeito, em termos foucaultianos, racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “este velho direito soberano de matar”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado. [...] é “a condição para a aceitabilidade do fazer morrer” (MBEMBE, 2018, p. 18).

Não obstante, Mbembe julga que a noção de biopoder não é mais suficiente para a compreensão de políticas emergentes que “estão menos preocupadas com a inscrição de corpos em aparatos disciplinares do que em inscrevê-los, no momento oportuno, na ordem da economia máxima, agora representada pelo massacre” (MBEMBE, 2018, p. 59)²⁷. A noção de necropoder, por sua vez, designa não apenas o direito de matar, mas antes o de *expor* parte da população à morte por meio de segregação urbana, campos de refugiados, policiamento ostensivo e escravidão. Assim, Mbembe mostra como as diferentes formas de necropolítica – racial, étnica, econômica etc. – reduzem comunidades inteiras a condições precárias no limiar entre a vida e a morte²⁸.

Em Foucault, a biopolítica é a governamentalidade pautada em fazer viver e deixar morrer, de modo que “o racismo vai se desenvolver *primo* com a colonização, ou seja, com o genocídio colonizador” (FOUCAULT, 2005b, p. 307, grifo no original), posto que a morte em massa é um dos instrumentos da gestão populacional. Já para Mbembe, a necropolítica ganha força quando o genocídio passa a existir independentemente das razões de Estado. Aqui se depreende uma diferença crucial: para Foucault, a política é uma forma derivada da guerra (o *ágon*, o conflito), enquanto para Mbembe a guerra é alimentada pela política²⁹. Isso

explica por que, em Foucault, não faria sentido dar especificidade conceitual a uma política da guerra ou da morte: pois, de saída, a guerra e a morte sempre estiveram no *cerne* de toda política.

Ora, é somente negando tal pressuposto que, por outro lado, faz sentido pensar em termos de necropolítica. Desse modo, se Mbembe a associa ao estado de exceção e ao estado de sítio, é para defini-la como uma normalização da exceção³⁰ (o terror, a guerra) – ao passo que, para Foucault, tal exceção sempre definiu a norma. De um lado, pois, Mbembe considera o antigo sistema *plantation* como uma primeira experimentação da necropolítica; de outro, Foucault mostrou que o nazismo, como apoteose do biopoder, só aprimorou uma racionalidade há muito já consolidada na Europa, a exemplo (imediato, dentre outros) das teorias médico-legais sobre degeneração e eugenia. As duas teses são, é claro, menos conflitantes do que complementares. O que me parece controverso é que, ao insistir no aspecto da exceção, Mbembe recorre com frequência a Hannah Arendt, a ponto de afirmar que, quando os europeus massacraram os povos colonizados, “de certa forma não tinham consciência de cometerem um crime” (ARENDRT apud MBEMBE, 2018, p. 36).

Por mais que esse argumento sirva apenas para elucidar o espaço das colônias como alheio a toda ordem “civilizada”, a

lógica de Arendt contradiz o horizonte de exceção a partir do qual Mbembe define a necropolítica: a banalidade do mal, afinal, só se dá pela *normalidade* de uma máquina burocrática. Desconfio, porém, que a exceção a que se refere Mbembe talvez não signifique o avesso da normalidade, mas uma normalidade intrinsecamente “velada”. Trata-se, primeiramente, de uma norma que sempre sustentou a lógica colonial, qual seja, a do poder de “definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (MBEMBE, 2018, p. 41). Envolve também a instauração de fronteiras internas para fins de vigilância, segregação e controle, como no *apartheid* e nos atuais campos de refugiados. E, conclui Mbembe, a “exceção” abrange hoje populações inteiras cercadas por uma tecnologia bélica de alta precisão e, por conseguinte, à mercê de ataques relâmpagos capazes de aniquilar toda forma de subsistência comum.

De fato, são disposições bem distintas daquelas que Foucault descrevia em termos de regimes disciplinares e biopolíticos. No entanto, se o massacre dos imigrantes, por exemplo, tem sido tacitamente tolerado pela maioria dos europeus, é porque persiste não apenas o olhar colonizador como também o princípio biopolítico que faz da guerra o alicerce da gestão populacional. Logo, não se trata (e talvez nunca tenha se tratado) de

uma exceção à regra, e sim de normalidade velada e permanente. Mas, insistindo na exceção, Mbembe argumenta que os Estados já não possuem o monopólio do necropoder, assim como o exército e a polícia já não são os únicos meios de exercê-lo³¹. De imediato, o filósofo parece esquecer que alguns poucos países (como os Estados Unidos, a Rússia e a China) não só possuem tal monopólio em seus territórios como também potencialmente sobre *todos* os demais. Nenhuma milícia ou exército de guerrilheiros estaria no páreo do necropoder desses poucos Estados.

Mas, sob uma leitura mais atenta, acredito que seja possível depreender de Mbembe um enfoque mais assertivo: a função capital da necropolítica talvez passe ao largo do par exceção-normalidade, incidindo antes sobre a organização da visibilidade por meio da invisibilidade³². A chamada crise dos refugiados³³ talvez elucide essa questão. Face ao descaso da maior parcela dos cidadãos europeus (isto é, aqueles que se sentem “ameaçados” pela “invasão de imigrantes”), muitas ONGs, instituições acadêmicas e órgãos de imprensa têm se dedicado a expor evidências – tais como fotos e vídeos de imigrantes detidos e torturados nas prisões da Líbia – que denunciam flagrante violação, por parte dos Estados, do direito internacional e dos direitos humanos. No entanto, esse acúmulo de evidências constrangedoras não surte qualquer efeito na desenfreada xenofobia europeia³⁴.

Pois bem, se parecem ser praticamente inúteis as tentativas de denunciar a necropolítica tornando-a visível ao público, é porque o necropoder logra ser exercido, fundamentalmente, na invisibilidade. Por mais que ele pareça funcionar, ao contrário, como um espetáculo que se explicita diuturnamente, a sua face é *irrepresentável*: os massacres são amorfos, sem sentido, enredados pelo véu do “não civilizado”. Isso porque, enquanto a biopolítica pauta-se na lógica da “transparência” – a visibilidade total do panóptico, por exemplo, ou da criminologia moderna, que acreditava poder ver através da fisionomia humana³⁵ –, sua contraparte constitutiva não poderia ser outra além de uma “opacidade” necropolítica. Por isso a morte em massa é simultaneamente intolerável e tolerada; o estado de sítio/exceção é tanto mais normalizado quanto menos for legível e mais for arbitrário; e a vida da população permanece, a um só tempo, abalizada pelo biopoder e subjugada ao necropoder.

Devo reiterar que tal esquema decorre de uma leitura foucaultiana que não se encontra em Mbembe. Para este, afinal, a biopolítica estaria em declínio junto com o modelo civilizatório da Europa. Se seguirmos Foucault, não obstante, para quem o racismo é a condição estruturante do Estado moderno, o diagnóstico seria adverso: o projeto colonialista do Velho Mundo, apesar de

seus recentes custos “colaterais”, logrou disseminar o racismo para manter-se como “bastião civilizacional” do mundo. Mesmo considerando as atuais querelas que permeiam a União Europeia – acirramento que, sabemos, não é nenhuma novidade –, o biopoder segue revigorado às custas do necropoder. A diferença é que, se outrora o deixar/fazer morrer se concentrava nas colônias, agora ele impregna os próprios arredores da Europa, lá onde jazem os maiores campos de refugiados a céu aberto da história.

A necropolítica, portanto, não se reduz ao poder de aniquilar a vida, compreendendo antes a gestão de sua invisibilidade – ao passo que a biopolítica se encarrega de gerir sua visibilidade (como nos registros de natalidade, mortalidade, criminalidade etc.). Nos termos de Foucault, trata-se de “uma luz que divide, que aclara de um lado, mas deixa na sombra, ou lança para a noite, uma outra parte do corpo social” (FOUCAULT, 2005b, pp. 81-82)³⁶. De sorte que a história do Ocidente moderno é indissociável da história silenciada dos navios negreiros, do longo genocídio intercontinental que se prolongou do século XV até o XIX, dos regimes militares e paramilitares que no século passado se proliferaram na América Latina³⁷ e, enfim, de todos os lugares em que a invisibilidade prevalece como critério de inteligibilidade do poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: COMO REVER O INVISÍVEL?

Ao revisar um texto pontual de Spivak e outro de Mbembe, procurei mostrar o quanto o pensamento de Foucault permanece atual e fecundo aos estudos da visualidade e da contravisualidade. A partir do texto de Spivak, retomei sua aguçada análise da não representação do subalterno mediante o capcioso discurso do “ver sem ser visto” que a autora imputa aos intelectuais, mas problematizei a prerrogativa ali implícita de um outro-radicalmente-outro, que segue *pari passu* a lógica da “falsa transparência” que Spivak critica em Foucault. No texto de Mbembe, questioneei a condição de exceção que marcaria a necropolítica – o que expressa, em última instância, um olhar liberal e humanista³⁸ – e ressaltei a função de opacidade e de gestão da invisibilidade que o necropoder exerce não de forma autônoma, como o autor propõe, mas em conjunção com a biopolítica.

Ambos os textos nos ajudam, com a leitura foucaultiana, a compreender algumas nuances daquilo que eu chamei, a partir de Mirzoeff, de “direito de olhar”. Em primeiro lugar, pode-se dizer, na linha de Spivak, que o direito de olhar é o contrário do direito de

“ver sem ser visto”. Enquanto este último é uma espécie de “olho de Deus”, no sentido de pressupor uma visão simultânea de toda parte e a partir de lugar nenhum³⁹, o direito de olhar é a reivindicação de um *modo de olhar*, uma inteligibilidade localizada na posição de uma contravisualidade (isto é, contrária à visualidade dominante). O ensaio “Situated Knowledges”, que Donna Haraway publicou em 1988, fundamenta com lucidez essa segunda perspectiva, ainda que o escopo do texto seja outro – sendo notável o quanto a autora lança mão, ali, de analogias sobre a visão e a visualidade. Seu argumento central é o de que a ciência está sempre situada, ou seja, não podendo presumir nem oferecer a “objetividade” de um olhar neutro, universal e atemporal.

Ao mesmo tempo, Haraway salienta – e nesse ponto ela se distancia de Spivak – que a perspectiva parcial também pode ser falaciosa enquanto categoria, como no caso (o exemplo é da autora) da “Mulher do Terceiro Mundo”, uma vez que “sujeição não é base para uma ontologia; é no máximo uma pista visual. A visão requer instrumentos de visão; uma óptica é uma política de posicionamento. Instrumentos de visão mediam pontos de vista; *não há visão imediata a partir dos pontos de vista do subjugado*” (HARAWAY, 1988, p. 586, grifos meus). Isso porque, para Haraway, o olhar é antes de tudo uma prática e um posicionamento, importando menos o que se vê do que

aquilo que se pretende ver e sob quais condições, por meio de qual mediação, a partir de qual lugar e mirando qual finalidade. É nessa toada que, conforme Preciado contextualiza e propõe, o sujeito pós-colonial fala e produz linguagens minoritárias:

Enquanto, ao final dos anos 80, Gayatri Spivak, em seu clássico *Can the Subaltern Speak?*, pensava em um apagamento sistemático da voz do subalterno no texto imperialista, uns anos mais tarde, Chandra Mohanty afirmará que o sujeito subalterno não está nem condenado ao silêncio nem forçadamente calado, mas que se situa justamente nas fraturas entre vários discursos hegemônicos e minoritários; daí a dificuldade em ser ouvido. [...] Creio que em termos políticos o que ocorre é que os subalternos efetivamente, [em que] pese a linguagem dominante, falam e que, além do mais, essas linguagens minoritárias não produzem somente distorções de sentido, produzem também novas significações. Longe de uma intradutibilidade radical da condição de subalternidade, o que estes autores reclamam é o status de toda linguagem como fronteira, como em si mesma produto – sempre e em qualquer caso – de tradução, de contaminação, de deslocamento, negando o caráter originário e puro da linguagem e por extensão da identidade nacional, mas também de gênero e sexual. (PRECIADO, 2010, pp. 61-62)

Com efeito, tudo o que se queira ver como autoevidente – como a realidade dos subalternos, ou a lógica do capital – procede de, e traz consigo, muitas lutas a respeito de *como ver*.

Não se trata aqui de relativismo (que é um dos alvos da crítica de Haraway), e sim de demarcação de posição⁴⁰. É isto o “direito de olhar”: direito de se posicionar para poder participar das lutas de como ver. Porque a “visão é sempre uma questão do poder de ver – e também da violência implícita em nossas práticas de visualização. Com o *sangue de quem* foram moldados os meus olhos?” (HARAWAY, 1988, p. 585, grifos meus).

Essa pergunta, por sua vez, nos reconduz à necropolítica enquanto gestão da invisibilidade: a visão de uma sociedade “civilizada”, com seus direitos e liberdades, foi erigida e se mantém em nosso horizonte às custas de uma potente máquina de fazer desaparecer outros modos de ver e existir. Mbembe chega a dizer, quanto a isso, que o velho regime do poder soberano não se atenuara com o projeto da modernidade e hoje se revigora nos complexos do necropoder. No âmbito da visualidade, todavia, tal asserção não me parece acurada. Em uma entrevista intitulada “O olho do poder” (FOUCAULT, 2018, pp. 318-343), Foucault pontuou a discrepância entre a visão soberana e a do panóptico (protótipo disciplinar e do biopoder). No primeiro caso, o fazer morrer ainda habitava o registro do visível, que, por sua vez, era bastante instável e limitado, de modo que os governantes não tinham controle sobre a invisibilidade das insurgências, dos

saques, dos complôs etc. Já o panóptico consolidou uma *economia* da visibilidade, aquela da vigilância que cada indivíduo exerce em relação aos outros e sobre si mesmo. Isso implica, é claro, uma ampliação sem precedentes do domínio do visível, mas também e fundamentalmente uma organização sistemática do invisível – a prisão, por exemplo, não instituiu o fim do fazer morrer, mas, precisamente, o seu ocultamento.

Sob esse prisma, portanto, a necropolítica não reencarna o poder soberano, do mesmo modo que também não figura como estado de exceção ao regime biopolítico. Se, ao menos em termos de visualidade (o poder de ver), a biopolítica nunca esteve tão desenvolvida e articulada, o necropoder assinala justamente a *abrangência* – no avesso do poder soberano – da gestão do visível e do invisível⁴⁴. O poder sobre a vida é indissociável do poder sobre a morte, assim como todo “ver” sempre dependeu de um “não ver”. Significa que a invisibilidade do genocídio contemporâneo, desde o feminicídio doméstico até as guerrilhas e zonas de conflito que eclodem à margem de toda jurisdição, não está descolada da prédica cosmopolita e autoevidente do desempenho a todo custo, tampouco do visível triunfo de grandes corporações que, dentre outras coisas, adotam regimes de trabalho mais “flexíveis” para fomentar a “autonomia” de seus empregados, reduzindo ao máximo o custo da

força de trabalho⁴². Isso sem falar, ademais, da disseminação, paralela à do Covid-19, dos genocídios de imigrantes, transexuais, negros, povos ancestrais etc., a ponto de a expressão “não consigo respirar” ter adquirido um sentido global para além dos sintomas respiratórios oriundos do vírus⁴³.

Eis alguns dos elementos que, na conjuntura da pandemia atual, somando-se aos recentes protestos mundiais em solidariedade ao *Black Lives*, ensejaram um intenso debate filosófico que, de uma forma ou de outra, mostrou-se tributário ao arsenal conceitual de Foucault⁴⁴. Daniele Lorenzini (2020), por exemplo, descreveu assertivamente como a biopolítica contemporânea opera sobremaneira pela produção de vulnerabilidades assimétricas e hierárquicas nas populações. Em igual medida, a defesa de Haraway quanto aos “saberes localizados”, a despeito de sua publicação há mais de três décadas, mantém-se central nas discussões acerca da possibilidade de um “lugar de fala” para além das reduções identitárias e de uma neutralidade epistemológica, na esteira de autoras como Karen Barad e Chela Sandoval⁴⁵. Preciado, novamente, sintetiza bem o certame:

As críticas da “epistemologia da representação” ou da “metafísica da presença” que tendemos a reconhecer como pós-estruturalistas são

elas próprias contemporâneas (talvez ecos) da produção de linguagens subalternas do feminismo radical, do movimento pelos *Black Civil Rights*, dos movimentos gays, lesbianos e transexuais e da crítica pós-colonial. Como destacava Craig Owens, são precisamente as críticas que emergem do feminismo, dos estudos culturais e do movimento negro aquelas que geraram um questionamento da legitimidade da representação (tanto estética quanto política) ao “interrogar os sistemas de poder que autorizam certas representações enquanto que outras são obstaculizadas, proibidas ou invalidadas”. [...] Aqueles que até agora haviam sido produzidos como objetos abjetos do saber médico, psiquiátrico, antropológico, os “subalternos” (Guha, Spivak), os “anormais” (Foucault), vão reclamar progressivamente a produção de um saber local, um saber sobre si mesmos, um saber que questiona o saber hegemônico. É o que Foucault denomina em 1976 “a insurreição dos saberes sujeitados”. (PRECIADO, 2010, p. 61)

Mas se é verdade, como dizia Bruno Latour, que “jamais fomos modernos” (no sentido de que nós ainda estamos tentando sê-lo, como um projeto não finalizado), talvez o direito de olhar também nunca tenha sido exercido de fato – e parece haver cada vez menos meios para exercê-lo⁴⁶. Compreender isso requer desfazer-se da ilusão de que possa haver, à maneira de um “sair da caverna”, alguma transparência possível a ser acessada no mundo. Todo modo de olhar, seja ele dominante ou subjugado, é *histórico*, isto é, condicionado a uma dada conjuntura que o possibilita. Mas nada nos

autoriza a crer que essa conjuntura seja insuperável. O que também não se confunde com a cômoda esperança de que a crise econômica, institucional ou pandêmica seja capaz, por si só, de provocar uma ruptura dos regimes de poder. Uma configuração que perdura há séculos não desmorona da noite para o dia, como num “curto-circuito” de suas contradições internas. É preciso abrir caminho a partir dos tantos outros já trilhados e apagados, o que passa necessariamente por vislumbrar outras coordenadas além daquelas que permanecem no horizonte.

O que o direito de olhar trata de reivindicar, em suma, não é uma posição já dada, mas aquela que está sempre por construir. O fundamental é reconhecer, de um lado, que não há olhar *ex nihilo*, isento de prerrogativas e condicionantes, mas também que, de outro, nada do que se dá a ver é cabal e definitivo, ainda que se mostre inexpugnável. Não se pode perder de vista, afinal, que tudo aquilo o que veio a ser não passa de uma possibilidade dentre outras, uma existência que subsiste ao longo de batalhas incessantes. E que, portanto, a miragem de uma civilização próspera ofusca os corpos que a sustentam sob a sina de uma cogente inexistência. Rever o invisível é procurar (*to look for*) um ainda possível.

NOTAS

1. Este e os próximos trechos que, no original, são de língua inglesa foram aqui livremente traduzidos por mim.
2. Ver, a esse respeito, “Rosa Parks Biography”. **Academy of Achievement**, Dezembro 10, 2019. Disponível em: <https://achievement.org/achiever/rosa-parks/>. Acesso em: 28 abr. 2020.
3. Ver, a esse respeito, DU BOIS (1994).
4. De acordo com Kevin Bales, em 2012 já havia mais escravos do que em qualquer outro momento da história da humanidade. O sociólogo elenca cinco focos geográficos da escravidão contemporânea: prostituição na Tailândia, venda de água em Mauritânia, produção de carvão no Brasil, agricultura na Índia e fabricação de tijolos no Paquistão. Ver, a esse respeito, BALES (2012).
5. Edição consultada: SPIVAK (2010). A escolha do texto se deve não apenas à sua influência no âmbito dos estudos pós-coloniais e da subalternidade, mas sobretudo por sintetizar, de maneira contundente (mas apressada, como argumento a seguir), muitas das críticas e impasses epistemológicos em torno de Foucault.
6. Edição consultada: MBEMBE (2018). Esse ensaio sintetiza boa parte das ideias que o autor desenvolve com maior afinco noutros livros como *Crítica da razão negra*, *Sair da grande noite* e *Políticas da inimizade*.
7. Isso apenas por delimitação de espaço e escopo. Quanto à influência de Fanon em Mbembe, cf. NOGUERA (2018). Ver também, sobre uma possível aproximação entre Fanon e Foucault, LORENZINI; TAZZIOLI (2016).
8. Ver, a esse respeito, BECCARI (2018).

9. Para Hal Foster, “existem perigos nessa localização da verdade, tais como a restrição de nosso imaginário político a dois campos, os abjetores e os abjetados, e o pressuposto de que, para não ser incluído entre os sexistas e racistas, é preciso se tornar o objeto fóbico desses sujeitos” FOSTER (2014, p. 157). E, como adverte o sociólogo Antonio Engelke, “rejeitar a noção de que seja possível falar sobre o mundo a partir de um lugar desinteressado não nos obriga a ‘escolher um lado’ e aderir acriticamente a ele” ENGELKE (2017, p. 45). Ou seja, uma coisa é questionar as premissas e finalidades de determinado discurso, e outra, bem diferente, é atacá-lo (ou acatá-lo) de antemão – nesse segundo caso, a adesão ou ataque só reitera o lugar em que as coisas ditas são discursivamente situadas. Nas palavras de Donna Haraway, “os posicionamentos dos subalternos não estão isentos de uma reavaliação crítica, de decodificação, desconstrução e interpretação [...] As perspectivas subalternas não são posições inocentes”. HARAWAY (1988, p. 584).

10. Filósofa indiana responsável pela primeira tradução inglesa de *Gramatologia*, de Derrida. Leciona na Columbia University desde 1991. Em decorrência do ensaio aqui abordado, Spivak é por muitos considerada uma das fundadoras dos estudos pós-coloniais, reconhecimento este que a autora se recusa a aceitar. Ver, a esse respeito, SPIVAK (1999).

11. A expressão “Terceiro Mundo”, vale lembrar, é própria da Guerra Fria, período em que se insere o texto de Spivak. Não seria adequado, porém, transpor esse termo para a categoria de “países subdesenvolvidos”. Pois, ao falar de um discurso ocidentalizado, a autora parece se referir, antes, a países historicamente colonizadores (a chamada Europa Ocidental), de modo que o “Terceiro Mundo” (e, por extensão, a “subalternidade”) remete aos países que foram colonizados.

12. Ver, por exemplo, “Verdade e poder” (FOUCAULT, 2018, pp. 35-54) e “A Função Política do Intelectual” (Idem, 2011, pp. 213-219).

13. Este último ponto, diga-se de passagem, vem ao encontro da proposta de Donna Haraway (1988) em seu conhecido texto “Situated Knowledges”, a ser retomado no fim deste artigo.

14. Inclusive a própria Spivak. Quando, por exemplo, ela faz a ressalva de que “o caso indiano não pode ser tomado como representativo de todos os países, nações e culturas

que podem ser invocados como o Outro da Europa” (SPIVAK, 2010, p. 63), a autora também lança mão de uma retórica da transparência em nome da heterogeneidade. De resto, a acusação de que Foucault e Deleuze “introduzem novamente o sujeito indivisível no discurso do poder” (SPIVAK, 2010, p. 35) parece ecoar Derrida, além de ser algo como uma “cartada” padrão que os pós-estruturalistas investiam amiúde uns contra os outros.

15. Ver, a esse respeito, BECCARI (2019).

16. Em um famoso debate com os maoístas, por exemplo, ele insistia em dizer “eu não sei nada sobre a China”. Ver, a esse respeito, FOUCAULT (2018, pp. 87-128). O único lugar em que vemos uma diminuta alusão ao não ocidental reside no prefácio de *As palavras e as coisas*, ao mencionar uma enciclopédia chinesa – retirada de um conto de Jorge Luis Borges. Foucault não partilhava, portanto, do “exotismo” que de fato era exaltado entre os chamados pós-estruturalistas: a escrita chinesa em Derrida, as mulheres chinesas em Kristeva, o Japão em Barthes, o nomadismo em Deleuze.

17. Quanto a isso, Spivak questiona: “Mas, e se essa redefinição específica tiver sido apenas uma parte da narrativa da história na Europa, assim como nas colônias? E se os dois projetos de revisão epistêmica funcionavam como partes deslocadas e desconhecidas de uma vasta máquina operada por duas mãos?”. SPIVAK (op, cit., p. 61). Novamente, é uma leitura apressada que requer pressupostos generalizantes, semelhante ao modo como Jean Baudrillard, por exemplo, em *À sombra das maiorias silenciosas*, encara o marxismo como um imperialismo conceitual que serve de “álibi” para o capitalismo.

18. O debate se iniciou em 1963, em uma conferência proferida no Collège Philosophique, em que Derrida criticou a leitura de Foucault, em sua *História da loucura*, acerca das *Meditações metafísicas* de Descartes. Passados oito anos da conferência, Foucault decide responder a Derrida, conforme sintetiza Roberto Machado: “Primeiro, retomando ponto por ponto sua argumentação para refutá-la, comparando-a ao próprio texto de Descartes; segundo, e mais fundamentalmente, denunciando seu método por reduzir as práticas discursivas a traços textuais, em vez de situá-las no campo das transformações em que elas se dão, como se nada houvesse fora do texto e de sua estrutura interna” MACHADO (2017, p. 192).

19. Pois a lógica de *Pode o subalterno falar?* se ampara declaradamente em Derrida, que “marca a crítica radical contra o perigo de se apropriar do outro por assimilação” (SPIVAK, 2010, p. 164) – o que abre uma questão imediata: tal assimilação insidiosa não residiria, antes, na fórmula derridiana de que não há nada fora do texto? É igualmente curioso o quanto Spivak tenta “assimilar” algo que, como ela própria diz, *não se encontra* naquilo que ela se propõe a perscrutar: “Foucault é um pensador brilhante do poder nas entrelinhas, mas a consciência da reinscrição topográfica do imperialismo *não faz parte* de suas pressuposições. Ele é cooptado pela versão restrita do Ocidente produzida por essa reinscrição e, assim, colabora para consolidar seus efeitos” (Ibidem, p. 95, grifos meus).

20. Este ensaio de Spivak, ademais, embora tenha sido publicado primeiramente em 1985 no periódico *Wedge*, só vai obter notória repercussão ao ser republicado, em 1988, na coletânea *Marxism and the Interpretation of Culture*, organizada por Cary Nelson e Larry Grossberg.

21. De fato, nenhum dos dois era marxista, o que não implica nem desconhecimento nem antimarxismo. Em *O Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari se inspiram explicitamente nas críticas de Marx ao sujeito hegeliano. E, em *Vigiar e punir*, Foucault tributa a Marx a maior parte dos conceitos ali desenvolvidos (por exemplo, técnicas disciplinares e o caráter produtivo do poder). De resto, em seus termos, “cito Marx sem dizê-lo, sem colocar aspas” (FOUCAULT, 2018, p. 231).

22. Ver, a esse respeito, FOUCAULT (1996, p. 53). A partir de 1980, Foucault atualiza essa mesma lógica ao entender que não há sujeito fora dos processos de sujeição e subjetivação. É também no mesmo sentido que Paul Preciado afirma que “nenhum instrumento de dominação está a salvo de ser pervertido e reapropriado no interior do que chamarei, seguindo as intuições de Foucault, de distintas ‘práxis de resistência’” (PRECIADO, 2017, p. 98).

23. Nos termos de Hal Foster, esse paradigma, ao “conservar a noção de um sujeito da história, definir essa posição em termos de *verdade* e localizar essa verdade em termos de *alteridade*”, projeta o Outro como uma transparência do real, seja “porque ele é socialmente oprimido, politicamente transformador e/ou materialmente produtivo”

(FOSTER, 2014, pp. 162-163, grifos no original). Vale lembrar ainda que, em *As palavras e as coisas*, Foucault afirma que o “homem” (humano) projetado pelas ciências que despontam no século XIX, diferentemente do sujeito clássico (cartesiano e kantiano), procura a sua verdade no impensado, no inconsciente e no outro – por isso que, para Foucault, a psicanálise e a antropologia prevaleceram entre os discursos modernos sobre o humano. Ver, a esse respeito, FOUCAULT (2000, p. 504).

24. Nascido em Camarões, é professor da Universidade de Witwatersrand e editor do periódico *Public Culture*. Após passar pela Universidade de Duke, conhecida no campo dos estudos pós-coloniais, Mbembe afastou-se criticamente de sua formação foucaultiana, filiando-se desde então ao legado de Frantz Fanon.

25. Mais precisamente, no último capítulo de *A vontade de saber* e na aula de 17 de março de 1976 de *Em defesa da sociedade*. A noção de “biopolítica” será doravante explorada nos seguintes cursos: *Segurança, território, população* (1977-1978), *Nascimento da biopolítica* (1978-1979) e *Do governo dos vivos* (1979-1980).

26. Aqui, Foucault esclarece que o conceito de raça não tem originalmente um sentido biológico. Antes do século XIX, designava a clivagem histórica entre determinados povos que não se misturam porque não têm a mesma língua, a mesma religião ou a mesma origem geográfica. Ver, a esse respeito, FOUCAULT (2005b, pp. 88-98). Quanto a isso, concordando com Foucault, Mbembe afirma que, “mais do que o pensamento de classe (a ideologia que define história como uma luta econômica de classes), a raça foi a sombra sempre presente no pensamento e na prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros – ou a dominação a ser exercida sobre eles” (MBEMBE, 2018, p. 18).

27. O autor acrescenta que isso não implica um regresso às antigas práticas de suplício público (por exemplo, guilhotinas), uma vez que o massacre contemporâneo não é exercido diretamente pelos Estados, e sim “por grupos armados que agem por trás da máscara do Estado contra os grupos armados que não têm Estado, mas que controlam territórios bastante distintos; ambos os lados têm como seus principais alvos as populações civis desarmadas ou organizadas como milícias” (Ibidem, p. 60).

28. O argumento é próximo, embora sem referência cruzada, ao de Judith Butler em *Vida precária*, em especial quando ela denuncia as torturas de Guantánamo. Essa prisão, construída em solo cubano pelos Estados Unidos no ano seguinte ao dos atentados de 11 de setembro, encarcera prisioneiros supostamente ligados aos grupos Taliban e Al-Qaeda – “supostamente” porque a maioria dos prisioneiros não passam por acusação nem julgamento formais e, portanto, não possuem sequer direito à defesa. Embora Barack Obama tenha decretado o fechamento da prisão em 2009 (o que nunca se efetivou), o presidente Donald Trump vem destinando, desde o início de seu mandato, recursos para a modernização das instalações em Guantánamo. Ver, a esse respeito, BUTLER (2019, pp. 73-126).

29. Ver, a esse respeito, MBEMBE (2018, p. 57). Mais detidamente, Mbembe toma como base Hegel e Bataille para sustentar uma concepção de política à maneira de um “devir sujeito” (Ibidem, pp. 11-12), isto é, como resultado de um trabalho de negação da morte. Por sua vez, Foucault segue o que denomina “hipótese Nietzsche” como *inversão* da teoria hobbesiana da soberania (isto é, do Estado como meio de evitar a guerra “primitiva” de todos contra todos). Ver, a esse respeito, FOUCAULT (2005b, pp. 22-23 e pp. 54-55).

30. Mbembe elege a noção de “colônia” como representação histórica da exceção, “o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei” (MBEMBE, op. cit., pp. 32-33).

31. Aqui, Mbembe tem em mente os muitos Estados africanos que, desde o fim do século XX, “já não podem reivindicar monopólio sobre a violência e sobre os meios de coerção dentro de seu território. Nem mesmo podem reivindicar monopólio sobre seus limites territoriais. A própria coerção tornou-se produto de mercado” (Ibidem, p. 53). Doravante, o autor afirma que, cada vez mais, “a guerra não ocorre entre exércitos de dois Estados soberanos” (Ibidem, p. 59). Mas em termos econômicos, tecnológicos e de informação, como se sabe, os Estados soberanos permanecem acirradamente em guerra, ainda que velada.

32. Nesse sentido, valendo-se das descrições detalhadas de Eyal Weizman, Mbembe enfatiza, partindo da intrincada topologia de zonas de conflito, passando pelas capciosas configurações das “máquinas de guerra” – a exemplo da morfologia indiferenciada dos

esqueletos de Ruanda, ou dos corsários que fazem o trabalho sujo dos Estados em alto-mar –, até deter-se na visualidade do homem-bomba: “ao contrário do tanque ou míssil, que é claramente visível, a arma contida na forma do corpo é invisível”. (MBEMBE, 2018, p. 63).

33. Quanto a isso, um único dado é suficiente: segundo estimativas do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados, em 2018 uma média de seis imigrantes morriam diariamente no Mar Mediterrâneo. Disponível em: <https://www.acnur.org/>. Acesso em: 28 abr. 2020.

34. Ver, a esse respeito, LORENZINI; TAZZIOLI (2020).

35. Essa lógica da transparência, ademais, é hoje tacitamente percebida em termos tecnológicos: equipamentos com GPS, aparelhos inteligentes (*smart*), documentos biométricos de identificação e, em suma, todos os mecanismos que permitem a coleta, o armazenamento, o rastreamento e o cruzamento de dados pessoais.

36. Aqui, Foucault refere-se ao que, nos séculos XVI e XVII, teria inaugurado uma contra-história: “a nova história que aparece vai ter de desenterrar alguma coisa que foi escondida, e que foi escondida não somente porque menosprezada, mas também porque, ciosa, deliberada, maldosamente, deturpada e disfarçada” (FOUCAULT, 2005b, pp. 83-84).

37. No caso específico do Brasil, conforme assinala Jonnefer Barbosa, toda a nossa história se alicerça sobre a ocultação de cadáveres – de indígenas, escravos, insurgentes etc. Ver, a esse respeito, BARBOSA (2020).

38. A exceção, afinal, é em relação a qual norma? Aquela dos direitos (supostamente) garantidos aos cidadãos numa democracia liberal. É curioso como alguém que acredita que o modelo civilizatório europeu esteja ruindo ainda se oriente por esse mesmo modelo. O estado de exceção só faz sentido nesse horizonte. É o que se evidenciou, ademais, quando Giorgio Agamben se posicionou frontalmente contra as medidas de confinamento face à pandemia que assolou o mundo em 2020: tais medidas, segundo Agamben, instaurariam um estado de exceção definitivo (o que, a meu ver, só expressa uma nostalgia definitiva). Ver, a esse respeito: AGAMBEN (2020).

39. O que não se dá a ver nesse olhar pretensamente neutro é o fato de que, nos termos de Foucault, “foi preciso toda uma rede de instituições, de práticas, para chegar ao que constitui essa espécie de ponto ideal, de lugar, a partir do qual os homens deveriam pousar sobre o mundo um olhar de pura observação” (FOUCAULT, 2013, p. 134).

40. Por conseguinte, nos termos de Foucault, “a análise dos mecanismos de poder não tende a mostrar que o poder é ao mesmo tempo anônimo e sempre vencedor. Trata-se ao contrário de demarcar as posições e os modos de ação de cada um, as possibilidades de resistência e de contra-ataque de uns e de outros” (Idem, 2018, p. 342).

41. Quanto a isso, Didier Bigo tem investigado a profunda correlação entre visibilidade e vigilância nas estratégias contemporâneas de governamentalidade, com especial atenção a políticas de migração e proteção de fronteiras. Desse modo, Bigo acaba preenchendo certa “lacuna” que Foucault teria deixado em aberto em termos de visualidade: se o nexó entre disciplina e visibilidade possui centralidade em trabalhos como *Vigiar e punir* e *O nascimento da clínica*, a visualidade é menos explorada nos posteriores estudos de Foucault em torno da governamentalidade. Ver, a esse respeito, BIGO (2017).

42. Ver, a esse respeito, DE CAUWER; CHRISTIAENS (2020).

43. Refiro-me ao assassinato de George Floyd, afro-americano que fora estrangulado por um policial branco em 25 de maio de 2020. O episódio obteve repercussão mundial, corroborando, de maneira quase “premonitória”, um ensaio que Achille Mbembe publicou cinco semanas antes com o título “The Universal Right to Breath” (“O direito universal de respirar”). Cf. MBEMBE (2020).

44. Ver, por exemplo, a seleção de mais de 50 artigos feita pela Sexuality Policy Watch, sob o título “Biopolitics and coronavirus: compilation”, disponível em: <https://sxpolitics.org/biopolitics-and-coronavirus-compilation/20581> . Acesso em: 28 abr. 2020.

45. Ver, respectivamente, BARAD (2012), SANDOVAL (2000).

46. Vinte anos após a publicação de *Jamais fomos modernos*, de 1991, Latour escreveu

o extenso *An Inquiry Into Modes of Existence* para responder à questão: se não fomos modernos, então o que fomos? Os diferentes “modos de existência” sobre os quais o autor se debruça corroboram a tese do primeiro livro, pois explicitam a pluralidade de condições de verdade que definiram os “modernos” ao longo de sua história. Mas a questão que eu destaco é: por que Latour resolveu, após tanto tempo, publicar esse enorme complemento ao seu livro mais conhecido? Para mostrar, primeiro, que a existência de olhares diferentes não é, como muitos creem, um fenômeno “pós-moderno”; segundo, que o acirramento entre as visadas modernas, a exemplo da chamada *alt right*, só expressa o desejo de nos tornarmos finalmente modernos, isto é, de fazer com que um único modo de ver e de existir prevaleça sobre todos os outros. Ver, a esse respeito, LATOUR (2013).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Lo stato d'eccezione provocato da un'emergenza immotivata. **Il Manifesto**, 26 fev. 2020. Disponível em: <https://ilmanifesto.it/lo-stato-deccezione-provocato-da-unemergenza-immotivata/>. Acesso em: 28 abr. 2020.

BALES, Kevin. **Disposable People: New Slavery in the Global Economy**. Berkeley: University of California Press, 2012.

BARAD, Karen. On touching: the inhuman that therefore I am. **differences: A Journal of Feminist Cultural Studies**, 23(3), 2012, pp. 206–223.

BARBOSA, Jonnefer. Políticas de desaparecimento e niilismo de Estado. **Pandemia Crítica**, 14 de abril de 2020. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/024>. Acesso em: 28 abr. 2020.

BECCARI, Marcos N. Os lugares de um (a)lugar de fala. **Revista Não Obstante**, 3(1), pp. 12-20, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://www.naoobstante.com.br/2018/06/04/revista03/>. Acesso em: 28 abr. 2020.

BECCARI, Marcos N. O clichê de Deleuze. **Revista Não Obstante**, 4(1), pp. 25-36, jan./jun. 2019. Disponível em: <http://www.naoobstante.com.br/2019/06/13/revista-no-4/>. Acesso em: 28 abr. 2020.

BIGO, Didier. Regimes of Visibility: The Dis-Time of Security and Visibility in Contemporary Governmentalities. An Interview with Didier Bigo. **materiali foucaultiani**, VI(11-12), jan./dec. 2017, pp. 83-92.

BUTLER, Judith. **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

DE CAUWER, Stijn; CHRISTIAENS, Tim. The Multitude Divided: Biopolitical Production during the Coronavirus Pandemic. **Rethinking Marxism**, Dossier "Pandemic and the Crisis of Capitalism", verão 2020, pp. 118-127.

DU BOIS, William E. B. **The Souls of The Black Folk**. New York: Dover Publications, 1994.

ENGELKE, Antonio. Pureza e Poder: os paradoxos da política identitária. **Revista Piauí**, v. 132, setembro de 2017.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: Aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos II**: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005a.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

FOUCAULT, Michel. A Função Política do Intelectual. In FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos VII**: Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, pp. 213-219.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

FOUCAULT, Michel. Meu Corpo, Este Papel, Este Fogo. In FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na idade clássica**. 12ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. **Revista Criação & Crítica**, n. 1, 2008, pp. 53-55.

HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. **Feminist Studies**, 14(3), outono 1988, p. 575-599.

LATOUR, Bruno. **An Inquiry Into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns.** Cambridge: Harvard University Press, 2013.

LORENZINI, Daniele. Biopolitics in the Time of Coronavirus. **Critical Inquiry**, 2 abril 2020. Disponível em: <https://critinq.wordpress.com/2020/04/02/biopolitics-in-the-time-of-coronavirus/>. Acesso em: 28 abr. 2020.

LORENZINI, Daniele; TAZZIOLI, Martina. Confessional subjects and conducts of non-truth: Foucault, Fanon, and the making of the subject. **Theory, Culture & Society**, 35(1), jan. 2016, pp. 71-90.

LORENZINI, Daniele; TAZZIOLI, Martina. Critique without ontology: Genealogy, collective subjects and the deadlocks of evidence. **Radical Philosophy**, 207(2), primavera 2020, pp. 27-39.

MACHADO, Roberto. **Impressões de Michel Foucault.** São Paulo: n-1, 2017.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte.** São Paulo: n-1, 2018.

MBEMBE, Achille. The Universal Right to Breath. **Critical Inquiry**, 13 abril 2020. Disponível em: <https://critinq.wordpress.com/2020/04/13/the-universal-right-to-breathe/>. Acesso em: 28 abr. 2020.

MIRZOEFF, Nicholas. **The right to look: A Counterhistory of Visuality.** Durham: Duke University Press, 2011, p. 24.

NOGUERA, Renato. Dos condenados da terra à necropolítica: diálogos filosóficos entre Frantz Fanon e Achille Mbembe. **Revista Latino Americana do Colégio Internacional de Filosofia**, n. 3, 2018, pp. 59-73.

PRECIADO, Beatriz. Entrevista com Beatriz Preciado por Jesús Carrillo. **Revista Poiésis**, n. 15, jul. 2010, pp. 47-71.

PRECIADO, Paul. **Manifesto contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual.** São Paulo: n-1, 2017.

SANDOVAL, Chela. New Sciences: Cyborg Feminism. In WOLMARK, Jenny (ed.). **CyberSexualities: A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace.** Londres: University of Edinburgh Press, 2000.

SPIVAK, Gayatri. **A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present.** Cambridge/London: Harvard University Press, 1999.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?.** Belo Horizonte: UFMG, 2010

SOBRE O AUTOR

Marcos Namba Beccari é doutor em Educação pela Universidade de São Paulo (USP), professor do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR), coordenador do Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR e líder do Grupo de Estudos Discursivos em Arte e Design da UFPR. Autor dos livros *Das coisas ao redor: discurso e visualidade a partir de Foucault* (Edições 70, 2020), *Sobre-posições: ensaios sobre a insinuação pictórica* (Áspide, 2019) e *Articulações Simbólicas: uma nova filosofia do design* (2ab, 2016). Influenciado principalmente por Nietzsche, Foucault e Preciado, dedica-se ao ensino e à pesquisa em políticas de visualidade, estudos do discurso e estudos crítico-filosóficos em arte e design.

Artigo recebido em
9 de maio de 2020 e
aceito em 1 de novembro de 2020.



TÉCNICA, ARTE E DISPERSÃO

MARTA CASTELLO BRANCO

TECHNICS,
ART AND
DISPERSION

TÉCNICA, ARTE
Y DISPERSIÓN

RESUMO

Ampliada pelo desenvolvimento tecnológico, a movimentação humana na contemporaneidade tem se configurado como diversas formas de dispersão (tanto físicas quanto ideológicas). Em sua expansão centrífuga, a dispersão desconsidera aspectos coletivos da rede inter-relacional em que existimos em prol de atitudes autorreferentes, tais como o crescimento econômico ou o utilitarismo. No entanto, a dispersão ganha um sentido distinto se refletida no campo da arte. Como mecanismo de coletividade, ela possibilita a reflexão sobre o altruísmo e a convivialidade, que elucidam laços sociais distintos à dispersão. Utilizam-se aqui métodos de investigação próprios às ciências humanas e às artes, com a intenção de propor a combinação entre imagens, símbolos e conceitos como metodologia condizente à pesquisa em antropologia e sociologia da arte.

PALAVRAS-CHAVE coletividade; convivialidade; altruísmo; pós-humanismo; tecnologia

ABSTRACT

Expanded by technological development, human movement in contemporary times has been configured as several forms of dispersion (both physical and ideological). In its centrifugal expansion, the dispersion disregards collective aspects of the interrelational network in which we exist in favor of self-referring attitudes, such as economic growth or utilitarianism. However, dispersion takes on a different meaning if reflected in the field of art. As a mechanism of collectivity, it enables reflection upon altruism and conviviality, which elucidates social ties that oppose dispersion. Research methods specific to the humanities and the arts are used here as a means of proposing the combination of images, symbols and concepts as a consistent methodology for research in Anthropology and Sociology of Art.

KEYWORDS Collectivity; Conviviality; Altruism; Post-Humanism; Technology

RESUMEN

Ampliada por el desarrollo tecnológico, la circulación humana en contemporaneidad se configuró como varias formas de dispersión (tanto físicas cuanto ideológicas). En su expansión centrífuga, la dispersión desconsidera cuestiones colectivas de la red inter-relacional en que existimos en nombre de actitudes auto-referentes, como el crecimiento económico o el utilitarismo. Sin embargo, la dispersión gana otro sentido cuando reflexionada en el campo del arte. Como mecanismo de colectividad, ella hace posible la reflexión acerca del altruismo y la convivialidad, que elucidan lazos sociales distintos a la dispersión. Son utilizados aquí métodos investigativos propios a las ciencias humanas y el arte, buscando proponer la combinación entre imágenes, símbolos y conceptos como metodología acorde con la pesquisa en antropología y sociología del arte.

PALABRAS CLAVE colectividad; convivialidad; altruismo; posthumanismo; tecnología

Artigo Inédito
Marta Castello Branco*

<https://orcid.org/0000-0002-2926-0215>

* Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.170028

1. INTRODUÇÃO

Ao refletir sobre as relações entre cultura e sociedade, em uma obra que se tornou fundamental para a área de estudos culturais, Homi Bhabha afirma que: “A marca de nossos tempos é localizar a questão da cultura no reino do além” (2004, p. 1, grifo do autor)¹. Mesmo no século XXI, a abstração que cerca a investigação da arte dificulta a compreensão da mesma como “objeto social” que se relaciona diretamente a grupos humanos e a seus contextos. Com a intenção de elucidar essas relações, o conceito de “dispersão” é formulado e apresentado pelo presente artigo. Como ele se torna visível através da sociedade e de suas expressões políticas, ecológicas, econômicas etc., nos ateremos inicialmente à uma revisão bibliográfica do “pós-humanismo”, sobretudo em suas consequências antropológicas e sociológicas, em aspectos que tangem uma investigação da dispersão – o que se observa, sobretudo, no estudo de redes de inter-relação humana e não humana, incluindo a natureza e os símbolos nos elos de mutualismo que constituímos, e que nos constituem.

A partir daí, a análise de aspectos sociais e relacionais permite uma observação da arte em seu contexto – não no “reino do além”, para recapitular Bhabha, mas aqui: nas múltiplas expressões do presente que constituem nossas relações; inevitavelmente sociais e simbólicas. Tendo ressaltado o caráter social e contextual da dispersão, passaremos então à investigação desses mesmos parâmetros no campo da arte, especialmente através da coletividade que se estabelece a seu redor e assim desafia qualquer forma de dispersão.

Assim, um estudo da dispersão é uma proposta metodológica, que se situa principalmente nas áreas de antropologia e sociologia da arte, já que visa a se constituir como uma metodologia própria à arte em contexto. Essa proposta investigativa não se dá apenas através do estudo da dispersão, mas da combinação de mídias distintas do conhecimento humano, como conceitos e imagens, de forma igualitária, o que significa a consideração de metáforas, símbolos visuais e personagens literários como fontes efetivas do saber, assim como as múltiplas particularidades da escrita sobre arte, como as linguagens poética e imagética.

Partimos da sociedade para elucidar a arte. Mas, como em uma alavanca que retorna a força recebida em um movimento

contrário, em nossa conclusão, apresentamos a arte como método de diagnóstico da dispersão na sociedade. Seu caráter coletivo e de constante “expansão” simbólica corresponde a alguns mecanismos sociais e econômicos que ganham lugar no estabelecimento de “convivialidades” – como será apresentado no decorrer do artigo. A sociedade também estabelece relações isentas de uma atitude autorreferente, o que se torna visível através de um estudo da arte em contexto, ao qual nos ateremos a seguir.

2. TÉCNICA E DISPERSÃO

Através da técnica (e, conseqüentemente, do fenômeno atual denominado tecnologia), chegamos a um nível de dispersão (de movimentos, objetivos, interesses, atuações e ideologias) que passa a atingir os extremos de nossas redes de inter-relação (também chamadas “vida”) de forma continuada – novamente no sentido de dispersões físicas, geográficas, individuais, mas ainda mais virtuais, e também na disparidade entre ideologias políticas, sociais etc. e, inevitavelmente, na utilização de recursos

– reafirmando, em ações e comportamentos, o paradigma da terra como provedora unilateral de materiais, em detrimento da possibilidade antidicotômica da troca simbólica entre indivíduos. A possibilidade de presentear e ser presenteado, como elo social, é conhecida desde a década de 1920, através do conceito de “gift-giving”, de Marcel Mauss (1990) , mas ainda resistimos a potencializá-la como prática, sobretudo em sua formulação como uma “via de mão dupla”: dar e receber, como apresentado de forma reiterada na obra de Adloff (2018a, 2018b). Com a relação entre técnica e dispersão, pretende-se aqui enfatizar as dificuldades e as zonas de conflito no estabelecimento de trocas simbólicas, como expresso por um dos aspectos que fundamentou a elaboração recente dos “Manifestos Convivialistas” (2014; 2020) na França. Reproduzimos aqui as frases de abertura do primeiro manifesto, que relacionam riqueza e poder ao desenvolvimento técnico: “Nunca antes a humanidade teve à sua disposição tal riqueza em recursos materiais e expertise técnica e científica. De forma geral, ela se tornou rica e poderosa além da imaginação de qualquer indivíduo nos séculos anteriores” (CONVIVALIST MANIFESTO, 2014, p. 21)². Tanto no sentido da disponibilidade material, quanto da riqueza e do poder: a técnica é sinônimo de dispersão. Enquanto os Manifestos denunciam o crescimento

econômico como motivação fundamental da atividade humana, superior a qualquer outro aspecto social, político ou ecológico da sociedade atual, e, nesse sentido, destacam as dispersões entre classes sociais, ou mesmo através da poluição impensada que dispersa por completo a conexão entre um mundo almejado e aquele efetivamente construído, pretende-se aqui enfatizar a dispersão como o caminho que conduz a extremos da sobrevivência, sem que eles representem em nada a possibilidade de um universalismo plural, ou “pluriversalismo” – aludindo novamente à nomenclatura dos Manifestos (2014, p. 22; 2020, p. 72). A contínua sobrevivência nos extremos é completamente distinta do ideal universalista propagado pelo Iluminismo, ou mesmo da mentalidade expansionista (e colonialista) dos séculos XV e XVI, pois é um fenômeno em massa, que em um sentido atinge tanto o topo do Everest³ quanto em outro determina a existência de uma grande parcela da humanidade que convive cotidianamente com o extremo da miséria. Essa convivência obriga a confrontação com um cosmopolitismo da sobrevivência, ou com o “Cosmopolitismo do Pobre”, de Silviano Santiago (2004), atestado também por Gilroy (2004, 2013) e Appadurai (2013, 2018). Ambos (a subida do Everest e a miséria) são direções humanas,

e cada uma delas representa uma face da dispersão técnica, cujo movimento centrífugo as coloca em constante negociação com a desorientação.

As passagens de pedestres em torno da estação de Shibuya, em Tóquio, ou os mercados de Delhi, que representavam a ação transformadora humana (em um sentido progressista e imbuído da dicotomia entre cultura e natureza), poderiam parecer ultrapassadas ideologicamente, mas continuam sendo imagens extremamente significativas; já que são metáforas da desorientação (e que, sobretudo, se comprovam existencialmente, pois continuam a existir) —, ambas são consequências imediatas da dispersão, que atua diretamente sobre nossos modos de vida e, assim, inevitavelmente, sobre o nosso senso de liberdade. Desorientação coletiva significa a insistência em movimentos individuais, autocentrados, baseados em vontades, preferências e atitudes deliberadas que se originam em hábitos e entendimentos de cada indivíduo, embora sejam amplamente fundamentados por um *ethos* que frequentemente corrobora a soberania do crescimento econômico, em detrimento da consideração de sua ampla inter-relação com diversos outros fatores fundamentais à existência. Uma multiplicidade de direções forma a “teia” de transeuntes em Tóquio, sem que ela seja exatamente criada

como um tecido, pois muito antes o fenômeno é formado por consequências impensadas de escolhas individuais (estas sim) deliberadas. Por isso, as teias de aranha que são criadas a partir da conjunção de movimentos que levam a um fim específico não servem como modelo direto da ação humana, mas como forma de elucidar o oposto de uma teia autêntica: a desorientação. O mesmo seria verdadeiro em relação às atividades de um formigueiro – mas observe-se que, aqui, incluem-se diversos indivíduos, o que nos aproxima de uma imagem da coletividade. Nesse sentido, o caminho para alguma forma coletiva de “autogovernança” (*self-government*) passa pelo esclarecimento necessário das relações entre técnica e dispersão. Como essas permanecem não diretamente discutidas, e como usualmente são tratadas como “sintomas isolados”, torna-se evidente que o termo seja frequentemente relacionado a ações como: *simple living*, *slow food*, *fair trade*, *ethics of care*, *the new ‘commons’ thinking* etc., movimentos que, embora sejam urgentes para o contexto atual, não se apresentam como um sistema organizacional que cubra o escopo básico de uma “governança” (que incluiria: educação, saúde etc.) e não propõem para si tal função, mas justamente ajustam sintomas pontuais da “teia” humana. E esses sintomas devem ser deveras tratados, como esclarece Kopenawa (2015) – em um contexto distinto, mas

igualmente urgente, da denúncia sobre a destruição da Amazônia, que é também a destruição do mundo como o conhecemos –, que ensina a compreender sintomas como pistas. Se todas as pistas que indicam a queda do céu estão dadas, a única alternativa é a ação condizente ao fato de que “ele vai desabar” (Ibidem, epígrafe). Ao serem compreendidos como sinais, os sintomas justamente nos ajudam a esclarecer a necessidade de se refletir a relação (praticamente intrínseca) entre tecnologia e dispersão, pois o avanço tecnológico atual parece simular o efeito contrário: a união. A era digital é frequentemente descrita por sua “convergência”, por criar relações antes impossíveis. Ela é conhecida como ferramenta que “une” os homens, o que o próprio termo internet dá a supor. Em um sentido imediato, os resultados visíveis, práticos e palpáveis dessa rede (*net*) possibilitam sim contatos antes inexistentes, mas ao mesmo tempo que o fazem, garantem que ações humanas que desconsideram a interdependência entre seres e seus entornos tomem proporções ainda maiores. Também a meta de um crescimento econômico que se coloca acima de quaisquer outros aspectos da vida humana é amplificada pela tecnologia – o que contribui consideravelmente com a imagem de ampliação da dispersão aqui tematizada.

A dispersão não é causada pelo desenvolvimento tecnológico em si e se apresenta ao longo da história da humanidade, por isso faz-se a opção em utilizarem-se aqui os termos técnica e tecnologia, com o objetivo de ressaltar sua relação histórica, referindo-se a técnica ao desenvolvimento de ferramentas e instrumentos antigos, enquanto a tecnologia se refere a aparatos complexos, cujo desenvolvimento atual é especialmente relacionado à tecnologia digital. É importante considerar-se que tanto os objetos técnicos quanto os tecnológicos têm a mesma função de se constituírem como meios de transformação do mundo, levados a cabo pela racionalidade humana, e o reconhecimento de sua relação histórica evita o equívoco de que a lida com a tecnologia seria algo novo, assim como uma possível dispersão amplificada por ela não o é, enquanto o pensamento que norteia a ideia de uma “modificação do mundo” é evidenciado arqueologicamente e pode se fundamentar nas funções do próprio corpo humano, tanto no caso de técnicas arcaicas quanto da tecnologia contemporânea, como se lê na obra do filósofo Vilém Flusser, que dedicou parte considerável de seus estudos à investigação das mídias: “As ferramentas imitam a mão e o corpo empiricamente; as máquinas mecanicamente; e os aparelhos, neurofisiologicamente” (FLUSSER, 2007, p. 38).

Também Norbert Wiener (1965), desde os primeiros estudos sobre cibernética, apontou para similaridades no processamento de informações por máquinas e pela mente humana. A concepção da tecnologia como uma imitação do cérebro humano auxilia no reconhecimento do caráter deliberado das transformações tornadas possíveis através dela, assim como da responsabilidade de seu direcionamento – ainda que a tecnologia tenha sido, até o presente momento, amplamente tratada como uma caixa-preta, o que é reafirmado pelo interesse em seus resultados (*out-puts*) e, conseqüentemente, pela ignorância acerca dos procedimentos que se efetivam no interior obscuro da caixa. Partindo do modelo da fotografia e de sua “câmara escura”, Flusser (2008a) descreve a atuação da técnica como um processo cujo “interior” permanece desconhecido, enquanto o homem que opera a máquina justamente se torna seu funcionário ao ignorar a totalidade do procedimento do qual é parte. Dessa forma, o homem envolvido no fenômeno da técnica dispersa-se a si mesmo e a seu caráter humano, ao se perder no funcionamento da máquina. Ele serve ao processo que visa a apenas um e repetidamente o mesmo resultado, em detrimento da pluralidade de si mesmo e de seu entorno.

Em uma tentativa de resgatar a técnica como forma de relação bilateral entre seres e ambiente, a literatura atual

apresenta diversas propostas de “humanização da máquina”. Interessantemente, parte considerável da investigação de zonas de conflito entre homem e técnica enfocam sua atuação sobre a economia, reafirmando nossa relação com os produtos ou resultados da máquina (novamente, o *output*). Propostas como *care-centered economy* (PRAETORIUS, 2015), *convivial technologies* (VETTER, 2017), ou *eco-innovation* (PANSERA, 2011) atestam tal direção, ainda que os parâmetros que norteariam a avaliação de uma determinada tecnologia permaneçam bastante heterogêneos, como atesta Armin Grunwald (2009), tornando extremamente difícil a definição de medidas ou procedimentos a serem seguidos no processo de desenvolvimento de uma nova tecnologia, por exemplo. Se tornadas possíveis e efetivas, tais avaliações nos aproximariam do ideal de Ivan Illich (1973), o teólogo que propôs apenas permitir tecnologias que possam ser utilizadas pela sociedade como um todo, de maneira igualitária, já que o monopólio tecnológico por uma classe dominante significa o aumento da diferença de classes. Mas esse monopólio tecnológico não parece descrever grande parte das sociedades atuais de forma fidedigna? Tanto no sentido da relação “interna” da diferença de classes em uma sociedade quanto da política exterior, que usualmente sustenta a corrida armamentista e a

“importância” da indústria de guerra. No entanto, ainda que se desenvolvam mecanismos precisos de avaliação tecnológica, continuaremos nos relacionando com os *outputs* da máquina, pois são os resultados de sua “ação” a fornecerem o fundamento de quaisquer avaliações, enquanto o aspecto que se pretende ressaltar aqui, através de imagens da “dispersão”, diz respeito à relação humana com a máquina. A “abertura” ou a revelação do interior da caixa preta é relacional e se baseia no conjunto de ações que antecedem quaisquer “resultados” e, precisamente nesse sentido, ela se configura como um entendimento, uma formulação teórica, ou como uma “visão” sobre a técnica.

Deve-se também considerar que muitas propostas urgentes e necessárias de *de-growth*, ou movimentos por uma economia ecológica, são alternativas que servem ao nível de desenvolvimento social de países do Norte Global, que, no entanto, podem atuar negativamente na diferença de classes de países do Sul e podem inclusive contribuir para que aumente a distância entre elas em sociedades frágeis como as de países do terceiro mundo, o que se efetiva não apenas economicamente, mas também através da simbologia que acompanha produtos gerados a partir de processos que resguardam a natureza, por exemplo – já que eles são consumidos apenas pelos ricos. Evidentemente, não se pretende

aqui criar oposição a tais ações, sobretudo porque alternativas a efeitos negativos de processos globalizadores têm sido largamente investigados pela literatura (WIJEN et al., 2012; VAZQUEZ-BRUST, 2014), e assim como o Sul Global clama por alternativas que correspondam às suas especificidades, também o Norte o faz. E, provavelmente, o problema da importação pelo Sul Global de novas tecnologias *eco-friendly* ou de *de-growth* produzidas no Norte é de segunda ordem – não do desenvolvimento tecnológico em si, e sim de sua transferência cultural. Mas também desse aspecto nasce a necessidade da reflexão sobre técnica e dispersão, como tentativa de uma concepção teórica, que tenha a capacidade de identificar e sistematizar elementos, já que a dispersão não é sinônimo da tecnologia, mas o desenvolvimento tecnológico aumenta as proporções da dispersão. Por um lado, a dimensão da dispersão a torna mais visível, por outro, mais difícil de se abordar, pois o senso comum massivamente representado por uma coletividade global cria a fachada de uma suposta “verdade” contra a qual torna-se difícil falar, e ainda mais difícil ser ouvido. Por isso, não se propõe aqui uma crítica a ou restrição do objeto técnico ou de alguma forma específica de tecnologia, mas o reconhecimento de sua capacidade de, em sua dispersão, “atropelar globalmente” inúmeros aspectos da rede interrelacional em que estamos envolvidos, gerando resultados

excludentes, autocentrados e danosos a essa mesma rede. Unindo os elementos apresentados até este ponto, propõe-se aqui uma primeira definição da dispersão a partir de sua ação na sociedade, incluindo efeitos políticos, econômicos e ecológicos: a dispersão é um conjunto de movimentos e concepções (físicos e abstratos) que atropelam aspectos de nossas redes de inter-relação (vida), já que são consequência de atitudes autocentradas, tanto de indivíduos quanto de grupos de indivíduos. Ela é ampliada pelo desenvolvimento tecnológico e se torna global através dele, mas não é sinônimo da tecnologia, nem de seus efeitos danosos, mas da compreensão e do uso da técnica como mecanismo autorreferente. Potencialmente, a tecnologia se apresenta como poderosa ferramenta ao combate da dispersão. Esta é o contrário de qualquer forma de convergência, que considere a pluralidade inter-relacional em que existimos – e sem a qual des-existimos. Nesse sentido, a dispersão é um atentado contra a sobrevivência coletiva. Ela simplesmente se expande em direção a todo o tipo de “extremos” e “limites”, desconsiderando o que se interpõe em seu caminho⁴.



3. LIBERDADE, ESPAÇOS HUMANOS E NOMADISMO

As múltiplas direções humanas, que frequentemente resultam em desorientação coletiva, são curiosamente relacionadas a um paradigma da liberdade (ou mesmo do livre-arbítrio) que é extremamente caro à humanidade. O breve pensamento sobre um formigueiro, sobre funções fixas de indivíduos, causa discordância (e resistência) imediata, porque a “liberdade” é uma aquisição central e fundante da estrutura social contemporânea. Mas essa “liberdade” de pessoas atravessando constantemente os cruzamentos de ruas (a liberdade de Shibuya) é essencial para o sistema econômico operante. Ela é claramente o resultado de uma estrutura humana estabelecida pelo capitalismo e que o sustenta. É por isso que assim como a “teia”, a “liberdade” também precisa ser escrita entre aspas. Pois “escolhemos livremente” todo o curso de uma vida: seguimos um processo educativo, uma profissão, a formação de uma família para mantermos um sistema operante e acabarmos mantendo também a dispersão: cruzando a esquina japonesa, cada hora pra um lado. Ir e vir, ir vir, mas para onde? Praticamente inexistem, sobre a face da terra, respostas

a essa questão que não sejam autorreferentes. Na maioria inegável de seus gestos, nossa dispersão visa sim a algum tipo de ganho, que, ao percorrer correntes de ações concatenadas, usualmente termina na aquisição de dinheiro (uma meta autorreferente). Neste ponto, é indispensável a reflexão sobre a “liberdade” do homem em estruturas capitalistas: somos livres para fazer mais dinheiro? Da mesma forma, a busca por novas experiências, a formação profissional e educacional, a busca por segurança e por reconhecimento são autocentradas. Isso é tudo? E quem são aqueles que deveras precisariam de mais dinheiro nessa estrutura social? Não são exatamente aqueles que trabalham na remediação dos sintomas da dispersão? (“Juntando o lixo”, por assim dizer...).

O somatório de metas individuais na estrutura humana atual (que se deixa ilustrar bem pela metáfora da busca por dinheiro, que conduz uma maior busca e é seguida pelo desejo por mais dinheiro)⁵ se relaciona diretamente a um aumento na dispersão (novamente de movimentos, interesses etc.). Focar as inúmeras direções desses movimentos, que vistos como um todo formam uma “onda” centrífuga em dispersão global, gera a ideia de uma maior liberdade na contemporaneidade. No entanto, o gesto de parar (*stop!*) e revisar a meta de cada movimento revela uma mesma direção: o enriquecimento, o apego pelo ganho, o paradigma de exploração da

Terra e a consequente manutenção do sistema capitalista, de relações, modelos e hábitos sociais (já claramente falidos)⁶. Então: onde está a liberdade em um sistema baseado no ganho autocentrado? – Neste ponto eu não me refiro ao lucro. Um “ganho autocentrado” não necessariamente se converte em moeda, mas usualmente tem valor e significado simbólicos que, no entanto, assim como o dinheiro, motivam a busca por mais ganho. Também não me refiro à primazia do crescimento econômico sobre aspectos sociais, políticos e ecológicos (nomeando-os sinteticamente), mas o “ganho autocentrado” e o crescimento econômico parecem caminhar de mãos dadas, em um ciclo de autoalimentação em que se torna difícil separar o papel do indivíduo (ganho pessoal) e o da sociedade (crescimento econômico), pois eles se espelham e se retroauto-alimentam. Nesse ciclo, também o lucro serve como modelo simbólico para a tentativa de multiplicação do ganho individual. E assim, a questão da liberdade humana se confronta diretamente com o crescimento econômico, e faz com que a proposta de Serge Latouche (2009, 2010) por uma “prosperidade simples” e por uma revisão do conceito de riqueza que a dissocie da quantificação monetária fomentem a construção de um espaço inter-relacional humano e não humano, a partir do qual se possa falar em liberdade.

Uma consequência direta do “desejo por ganho” é a redução imediata da pluralidade dos espaços humanos. Apenas um perfil específico cabe nas grandes cidades, por exemplo, enquanto todos os outros são expulsos para as periferias e frequentemente são esquecidos e deixam de existir com o passar do tempo⁷. Nesse sentido, torna-se clara uma “homogeneização” do cotidiano, hábitos pessoais se tornam estranhamente parecidos, assim como metas pessoais de indivíduos humanos. As ovelhas de um pastor não encontrariam passagem no centro de São Paulo, e nem um pasto. Para a cerimônia do *Quarup* não se encontrariam troncos, penas e cores para os totens. Ainda menos se encontrariam almas de grandes líderes a serem homenageados. Nesse sentido, o conceito de “cidades vivas” apresentado por Hinchliffe e Whatmore (2006) e reafirmado por Houston (Houston *et al.*, 2018) como espaços de interação entre humanos e não humanos apresenta a multiplicidade como fundamento básico da vivacidade de tais espaços. O sumiço de tipos humanos (para não mencionar de animais e plantas) e de sua pluralidade está intrinsecamente relacionado à visão utilitária do mundo, que é o par perfeito do ganho individual, autocentrado, e assim a defesa por um antiutilitarismo que se multiplica na obra Alain Caillé (2000, 2008) tem efeito direto tanto sobre os espaços quanto sobre a questão da

liberdade humana, além de fornecer elementos fundamentais ao estudo de fluxos culturais. Uma linha de metrô presta serviço mais útil e mais lucrativo que o pasto das ovelhas. Lembre-se aqui a descoberta de achados arqueológicos na construção do metrô de Atenas, na década de 1990. Várias das peças encontradas estão expostas para visitação dentro de diversas estações, dentre elas, a Estação Syntagma, na região central da cidade, em frente ao prédio histórico do Parlamento Grego⁸. Note-se, no entanto, que a descoberta de sítios arqueológicos inteiros não é motivo suficiente para interromper as construções. A questão essencial acerca da redução de espaços humanos é que eles reduzem não são a existência do pastor ou do  ndio, mas da sociedade como um todo, uma vez que limita a extensão da rede inter-relacional onde existimos e, conseqüentemente, o horizonte existencial humano. A perda de um sítio arqueológico é uma perda de símbolos e, por isso é ontológica e coletiva, ainda que diversas parcelas da sociedade não o reconheç m. No entanto, com o passar do tempo, a des-existência de modos de vida distintos reduz as perspectivas do outro, do sobrevivente, assim como as da vítima, pois impede a visão da alteridade como possibilidade existencial para si mesmo. Ela manipula aspectos íntimos da formação humana, como a compreensão de sua estadia no mundo, como suas referências e crenças pessoais, já que as

FIGURA 1.
Bertamaria Reetz e Rainer Bonk, *O Rebanho Azul da Paz*, 2009. Fotografia. Fonte: <https://www.thebluesheepfarm.com/english/the-bluesheepfarm/>. Acesso em: 23 mai 2020.



mesmas se dispersam a ponto de impedir a “vivacidade” de espaços, como uma cidade, e o remetimento entre perda simbólica individual e alteração de espaços de convivência é evidente. Frequentemente, a perda de símbolos e do fluxo de sua troca (que deveria ser constante) é diagnosticada através de sintomas do espaço relacional, não em indivíduos isolados, o que provavelmente se deve ao fato de que símbolos existem e se reificam na inter-relação.

Quando pensada sob o ponto de vista de indivíduos humanos e de seus corpos, a dispersão toma a forma de um nomadismo urbano-cosmopolita que caracteriza fortemente a contemporaneidade. Inúmeros cargos em mercados de trabalho em áreas do conhecimento distintas têm, por exemplo, a função de viajar. Não apenas comerciantes (a exemplo dos antigos mercadores), não só empresários, mas cientistas, pesquisadores, artistas e todo o tipo de trabalhadores especializados. Ainda que seu movimento (constante) não trate de se configurar como um “habitar” no sentido usual do termo, as estadias temporárias modificam ambientes distantes ao redor de todo o mundo, transformando realidades díspares em cenários confortáveis, com cafés e quartos de hotel perfeitamente padronizados, independente do local onde se encontram. A real distinção entre o nomadismo atual e o do passado vai além de sua extensão em

torno do planeta, ela se configura como um nomadismo coletivo. Enquanto cada indivíduo guarda locais de origem e destino, a massa humana diária em aeroportos, hotéis etc. provê evidências sobre o quanto uma coletividade nômade é essencial para a manutenção do mercado de trabalho como o conhecemos hoje. Em outra dimensão, trabalhadores não especializados também participam da massa nômade atual, através do fornecimento de mão de obra a grupos sociais que podem pagar pela mesma. No campo da arte, a manutenção do “exótico” continua a fundamentar a circulação de obras e pessoas. O nomadismo contemporâneo inclui não só a discussão do pós-humano, através da insistência em uma locomoção em massa, mas também os movimentos ecológicos, já que essa mesma locomoção ameaça a necessidade de diminuição da emissão de carbono, por exemplo. Se comparado ao nomadismo de grupos humanos do passado, ou mesmo de tribos indígenas atuais, o movimento humano contemporâneo tem as diferenças básicas de ser um fenômeno em massa e de visar ao ganho autocentrado. E, por isso, não pode ser exatamente comparado ao movimento de comerciantes, como, por exemplo, aqueles que percorriam a Rota da Seda, ou cruzavam desertos como nas antigas Anatólia e Pérsia e se albergavam junto a outros comerciantes em estruturas de um *Caravanserai*⁹, um entreposto

à beira da estrada que evoca a estrutura de um “hotel” do passado, onde as caravanas se recuperavam de um dia de viagem e também trocavam informações e alimentavam estruturas locais. Sua diferença essencial em relação à mobilidade humana atual é o anonimato, já que hoje um número praticamente incontável de pessoas se cruza em aeroportos, hotéis e restaurantes através do planeta, sem que um indivíduo chegue a conhecer o outro – o que soaria como uma ideia absurda e contraproducente, pois a massa é nômade, não cada um de seus indivíduos (conhecer o outro? Trocar informações?). Na busca em massa por ganho e no anonimato, somos nômades de novo, baseados em uma mentalidade tanto utilitarista quanto liberalista. Jean-Claude Michéa atesta a relação entre o liberalismo moderno e a formação de uma sociedade baseada no interesse próprio na Europa do século XVII (2014, p. 123), que continua a povoar a mentalidade atual, insistindo na dicotomia que separa modos de vida do passado (a exemplo de sociedades indígenas) e o contemporâneo, urbano e cosmopolita, de maneira abissal e amplamente baseada em interesses próprios. A insistência nesse entendimento dicotômico fabrica a ilusão de uma distância intransponível entre modos de vida distintos, além de fomentar uma dita “certeza” de que herdar formas distintas, e talvez milenares como as dos índios, ou mercadores, não se aplica

ao mundo contemporâneo, já que eles não se configuram como métodos. No entanto, a “volta ao passado” já está pronta. Somos nômades de novo, e a dispersão social é também invariavelmente uma dispersão de corpos, que, assim como apresenta Samsonow (2005) a partir da consideração do corpo como mídia de interação tanto do indivíduo quanto de construção da sociedade, estende-se do social aos aspectos últimos do universal.

4. ALTRUÍSMO

Mas o que seria então o contrário da dispersão? Provavelmente não a tentativa de evitar o avanço da técnica em si, mas a reflexão detida sobre o uso que se faz dela, o que tem sido discutido há algumas décadas, especialmente a partir de “A Questão da Técnica”, de Heidegger (2007), no qual a essência da mesma é apresentada como algo necessariamente distinto do objeto técnico em si. A partir do reconhecimento de seu caráter instrumental – da técnica como um meio para um fim –, torna-se evidente que ela atua em uma esfera distinta de seus próprios

FIGURA 2.
Angela Corrias, *Caravanserai Izadkhast*, 2019. Fotografia.
Localizada na antiga Rota da Seda, atual Irã.
Fonte: <https://www.chasingtheunexpected.com/silk-road-iran-caravanserai/>.
Acesso em: 23 mai 2020.



meios, já que a técnica visa a desvelar (*entbergen*) algo que permaneceria encoberto sem sua ação. Processos de “desvelar” e “encobrir” ocorrem frequentemente no campo da arte. Nesse sentido, também o pensamento de Illich é construído a partir da problemática apresentada por Heidegger, ainda que não se refira diretamente a ele, uma vez que enfoca o uso que se faz da técnica ao sugerir mecanismos que limitem seu avanço, o que também se observa atualmente em propostas de *de-growth* econômico, que, igualmente, questionam o uso da técnica. No entanto, em ambos os casos, um questionamento da técnica pode servir como ferramenta de transformação ou limitação do objeto técnico, o que não se lê em Heidegger.

Em um primeiro momento, o contrário da dispersão é seu diagnóstico (assim como se diagnostica um uso específico da técnica), que necessariamente inclui agentes envolvidos em processos de dispersão e, especialmente, as formas de inter-relação que se estabelecem entre eles. Essas inter-relações serão predominantemente conflituosas e incluirão o aspecto limítrofe da existência “em extremos” (sejam eles sociais, geográficos etc.), pois a dispersão é um processo que envolve “um ponto de fuga”, a partir do qual não uma convergência, mas uma divergência se institui. Em sistemas políticos frágeis, especialmente como os

de países do terceiro mundo, a fuga da democracia, por exemplo, configura-se como mecanismo confortável de manutenção de um sistema oligárquico (imiscuído ao dito sistema democrático, já que uma democracia com divisão de classes não pode ser realmente democrática, e que, em diversos países com sistemas políticos frágeis, uma democracia de fachada tem sido usada para manter sistemas oligárquicos). Mas, ainda que haja aqui a referência a sistemas políticos e às suas consequências sociais, econômicas e ecológicas, o reconhecimento da dispersão como fuga significaria sim, em certa medida, uma postura individual – mantendo em mente o fato de que a vida privada frequentemente estabelece modelos que moldam a esfera pública. Adloff (2018b, pp. 9-10) destaca a centralidade dos processos de associação livre da sociedade civil, da reciprocidade e da possibilidade de “dar e receber” como oposição à existência exclusivamente material e monetarizada de uma sociedade. É necessária uma postura de sair de dentro de si mesmo (*step back*), olhar-se de fora e reconhecer a manutenção de um sistema imputado aos homens através da reprodução de modelos e concepções não devidamente refletidos, como o hábito de considerar a vida como um eterno lidar com consequências não planejadas, um constante remediar do presente, o que só é possível pela redução de horizontes existenciais, como se

evidencia em classes sociais cujo acesso à educação, cultura e aos bens da sociedade como um todo é restrito. Nesse sentido, Paulo Freire (2011), em sua *Pedagogia do Oprimido*, apresenta a tendência dos pobres em reproduzir padrões de vida dos ricos, já que eles são seu único horizonte existencial. Metas que não se relacionem a nenhuma forma de crescimento econômico (pessoal ou coletivo) também representam o contrário da dispersão. Metas que não sejam baseadas em hegemonias culturais (que, por sua vez, também se baseiam na superestima do valor monetário e na busca por crescimento econômico), que incluam definitivamente a reciprocidade nas relações com outros homens e com outros seres, no sentido frequentemente difundido pela literatura pós-humanista. Mas, se as inter-relações entre seres são tomadas como fundamento para novas metas, estas precisam inevitavelmente incluir o altruísmo, já que este se configura como um mecanismo de convivialidade em situações de extremos,¹⁰ como aqueles definidos pela dispersão, e também como a alternativa ao autocentramento, à que medida que considera a alteridade de forma essencial. A relação entre convivialidade e altruísmo é apresentada pela obra de Illich (1973), que, presentificada no contexto de cadeias de dispersão com naturezas diversas, não se refere apenas ao binômio relacional entre “eu” e “outro”, mas se constitui como um

fluxo inter-relacional, que tratamos de ressaltar aqui – pois é o fluxo que permite ao altruísmo ser pensado como um mecanismo de convivialidade, não apenas como uma postura individual e deliberada, mas antes como um método inter-relacional básico, que veremos, a seguir, exemplificado pela fruição da arte. Através do altruísmo, o movimento pós-humano atual, na investigação de “fluxos relacionais”, vê-se relacionado à Teologia da Libertação das décadas de 1960 e 1970 na América Latina (GUTIÉRREZ, 1971), especialmente através da obra de Illich (1973). Como apresenta Sérgio Costa, a Teologia da Libertação atuou como base ao desenvolvimento do pensamento de Ivan Illich, especialmente na fase em que o teólogo e filósofo vienense dirigiu o Centro Intercultural de Documentação (CIDOC) em Cuernavaca, no México, e estabeleceu diálogo com diversos autores latino-americanos (COSTA, 2019, p. 4). Para Illich, o avanço inexorável da técnica deveria ser refreado por ações deliberadamente altruístas e pela renúncia. Illich denuncia qualquer sociedade que baseie seu desenvolvimento em aparatos técnicos como extremamente desigual, por não garantir a seus cidadãos o acesso aos mesmos. Nesse sentido, ele afirma que o controle sobre tecnologias sociais, incluindo infraestruturas e instituições, deve permanecer com a comunidade (ILICH, op. cit.). Em certo sentido, essa concepção

é justamente recapitulada por movimentos pós-humanos atuais, apresentados anteriormente, tais como *fair trade*, *ethics of care*, ou *the new 'commons' thinking*. Muito interessantemente, todos eles regulam usos da técnica através de novos empregos da tecnologia, mas não necessariamente da abdicação à mesma – o que elucidada, ao mesmo tempo, o pensamento de Heidegger e Illich, configurando-se como um “caminho do meio”, onde não só se questiona o uso, nem só se restringem os aparatos, mas colocam-se os mesmos para trabalhar contra uma dispersão que eles poderiam também amplificar.

Como mecanismo de convivialidade, o altruísmo atua através da tecnologia e não a restringe em si, pois ele é uma forma de convivência que serve à rede inter-relacional como um todo (e não a algumas parcelas da mesma), estabelecendo assim uma relação de responsabilidade pelo que se apresenta frente a cada um dos indivíduos nela envolvidos – resguardando suas capacidades individuais de relação e a própria rede, que hoje inclui a tecnologia. Ao refletir a técnica, Vilém Flusser ressalta sua capacidade de “aproximar o distante” através do conceito de telemática. Segundo ele: “Este é o primeiro presságio do que a telemática significa: trazer o distante para bem perto” (FLUSSER, 2008b, p. 248)¹¹, e essa aproximação, ainda de acordo com o autor,

significa imediatamente a tomada de responsabilidade em relação ao que se experiencia, ao que vem até nós, independente de sua distância original, geográfica, uma vez que a mesma é transposta pela tecnologia e, nesse sentido: “A telemática tem a empatia como fundamento. Ela aniquila o humanismo em favor do altruísmo (FLUSSER, 2008b, p. 251)¹². Ao mencionar a dimensão desse altruísmo “global” tornado possível pela tecnologia e pela aproximação do distante, em seus últimos seminários na Universidade de Bochum, na Alemanha, no início da década de noventa, Flusser não menciona Illich, nem a Teologia da Libertação, mas retoma a referência cristã. Em suas palavras: “Eu acredito que a telemática é a técnica do amor ao próximo” (Ibidem, p. 251)¹³, o que transmite ao ouvinte (ou leitor) a dimensão da responsabilidade sobre a qual ele se refere ao refletir sobre a técnica, para enfim relacionar essa responsabilidade que advém da relação distante tornada próxima com o próprio conhecimento. “Existem relações que são tão fortes, e a responsabilidade mútua é tão grande, que elas constituem o centro do conhecimento”¹⁴ (Ibidem, p. 251). Conhecer é relacionar.

Pensando processos de dispersão como “zonas de conflito” de difícil diagnóstico (justamente pelo aspecto disperso de seus elementos), uma das formas de inter-relação que vai de encontro

à sua tendência em reproduzir parâmetros de hegemonias econômicas e culturais é o altruísmo – que, por ser um mecanismo de convivialidade, é também uma forma de conhecimento. Sendo o conhecimento parte da rede inter-relacional que compomos, não é preciso esperar desenvolvimentos limítrofes da tecnologia para só então se perceber a relação estreita entre técnica e altruísmo – que, na obra de Illich, configura-se como um caminho para a renúncia. Qualquer tipo de técnica, assim como o fenômeno contemporâneo denominado tecnologia, estabelece formas de inter-relação entre seres. A técnica em si é uma expressão da inter-relação, e quando esta é pensada a partir da equanimidade dos envolvidos, em detrimento de hegemonias, de atitudes autorreferentes ou do crescimento econômico, ela necessariamente inclui a intenção altruísta. Não é preciso alcançarem-se altos níveis de dispersão e consequente desigualdade para que se reconheça a técnica como meio de consideração da alteridade. É necessário o diagnóstico de direcionamentos e inter-relações que incluam a meta altruísta (que, novamente, se fortalece em uma esfera individual para ser partilhada socialmente). Esse diagnóstico pode vir a existir em qualquer ponto da história da técnica – que talvez signifique a história da própria humanidade e, de forma alguma, estaria relacionada apenas às consequências últimas de seu uso.

O contrário da dispersão, como posso vê-lo hoje, significa ter uma visão que considere a interação e a interdependência entre criaturas. E, ao mencionar uma “visão”, tem-se aqui a intenção deliberada de se apontar o altruísmo como mecanismo de convivialidade capaz de atuar sobre essa rede inter-relacional, além de se defender também que a esfera de atuação da reflexão crítica seja sim, em um primeiro momento, o indivíduo, para que, a partir de coletivos e redes de interação, possa-se falar em uma esfera pública, esta agora democrática. Essa “nova visão” precisa considerar o indivíduo não como cavaleiro solitário a galgar os confins da terra, mas como o contrário: o indivíduo cada vez mais condizente, presente, atuante e pertinente na/à rede que o circunda. O que não significa uma apologia ao “localismo”, à atuação exclusiva em nossas vizinhanças, pois a “rede que nos circunda” e da qual somos parte amplia-se inexoravelmente, e o faz sim tecnologicamente, tanto em sentido espacial quanto temporal. Ou seja: estamos mais próximos do “distante” e respondemos mais rápido a ele. Inclusive em sentido global. É relevante que essa visão que compreende a interação entre criaturas de forma equânime não ganhe um sentido exclusivamente científico, como na necessidade de se rastrear, experimentar e catalogar cada mínimo detalhe das interações químicas, físicas ou planetárias

de criaturas ou elementos – o que, em grande parte, tem sido um valioso ponto de partida de estudos pós-humanos e, como matéria de estudo da interação, urge que seja feito, e o deve ser, só não exclusivamente. Não proponho tal ênfase como prioridade da investigação da interação entre criaturas por duas razões básicas: primeiro porque a vastidão (o escopo) da interdependência entre seres é maior do que a racionalidade humana, segundo porque nossa ciência é uma ferramenta dessa mesma racionalidade. Neste ponto dialogo com o Antropólogo Stelio Marras (2018) que, por sua vez, dialoga com Isabelle Stengers e Ilya Prigogine (1997) e afirma que “viver mostra-se urgentemente como entreviver” (MARRAS, op. cit., p. 256), o que atesta a necessidade de formação de alianças com outros seres, especialmente não humanos, cujos direitos representariam para nós um verdadeiro “alargamento moral” (Ibidem, p. 264). A proposta de uma nova visão vai em outra direção: a de buscar atitudes que considerem a alteridade em cada interação que se nos apresenta (fazer-se responsável pela inter-relacionalidade), independente dos indivíduos sobre os quais elas atuarão, inclusive não humanos. Essa atitude tira o foco do ser humano autocentrado, daquele que deve sempre “tirar proveito” das interações e da ideia de que alterar a visão sobre o lugar e a situação do homem no mundo seria um assunto excessivamente

abstrato e grandioso, que possuiria pouca inter-relação com a vida ordinária de indivíduos ordinários, e de que essa seria uma discussão concernente apenas aos governantes e intelectuais. Qualquer ser humano é capaz de deliberar sobre suas atitudes em detrimento da escolha por efeitos de suas ações exclusivamente em benefício próprio, o que algumas cadeias inter-relacionais apresentam como modelo básico de fruição, como veremos no caso da arte.

5. ARTE E COLETIVIDADE

Qualquer movimento autenticamente globalizador precisa incluir mecanismos que deem voz à coletividade. Como construção conjunta, a arte se constitui como um modelo de participação coletiva. Mesmo em períodos históricos em que a noção de obra e, conseqüentemente, de autoria, cresceram em relevância, como nos períodos clássicos e românticos da arte europeia, em detrimento de corporações de artistas características da Idade Média, por exemplo, a fruição das obras continuou a ser extensamente relacionada à forma e aos mecanismos específicos

de sua recepção. Ainda que a figura do artista exista em diversos grupos humanos, a arte se mantém como um fenômeno coletivo: ela é feita com o público e inexistente sem o mesmo. Note-se aqui a diferença entre afirmar uma arte feita “com” ou “para” o público. Enquanto o primeiro caso insere o público no processo de criação, o segundo caso inclui a ideia de um produto (a arte como produto feito para um alvo) e de sua possível comercialização. Note-se também que uma arte feita com o público não significa uma sociedade utópica de artistas, mas assume o processo criativo como diálogo que não se passa apenas “dentro” da mente de alguma figura criadora (cujo estereótipo romântico é frequentemente representado por certo distanciamento social), mas que opera em cadeias de síntese de elementos que são “externos” àquela mente, que são experienciados por todo um conjunto de indivíduos. O fato de que artistas se detêm em tentativas de sintetizar os elementos que compõem seu entorno, enquanto outros indivíduos o fazem de forma secundária, aponta para a pluralidade de motivações, tendências e atividades que constituem uma coletividade. A figura do artista exemplifica a variedade de expressões intrínseca à sociedade e, nesse sentido, não se difere de outros fazeres. E, novamente, assim como todas as formas de atuação que compõem uma sociedade, a arte é feita para o outro. O elemento

altruísta é condição fundamental para sua existência. Também por esse motivo a arte se vê em uma situação limite frente à dispersão tecnológica e econômica da contemporaneidade: ou sua expressão se adapta ao “produto” ou ela perde sentido para o grupo humano que sofre processos de dispersão. Ainda sobre o altruísmo, é necessário recapitular a teoria de Mauss (1990) sobre o “presentear” como gesto não utilitário, que é um elemento primordial e fundante das interações entre homens. No caso da arte, esse presentear significa presentear símbolos. E esses símbolos vêm da experiência cotidiana de inúmeros elementos que compõe nosso entorno, que é essencialmente relacional. Assim, a arte tem a capacidade de nos situar simbolicamente em nossas redes inter-relacionais. Mais do que a imagem de um ambiente, as experiências humanas têm lugar em uma rede extremamente densa de inter-relações, por isso ela é melhor descrita como uma interface (sem lado de dentro e de fora) do que como uma caixa preta (como aquela que relacionamos à tecnologia). A ação de experienciar algumas dessas interações, ou mesmo apenas alguns de seus aspectos, e sintetizar seus elementos em forma de expressão que pode ser partilhada com outros indivíduos é o que se dá através da arte. E a razão fundamental para o ciclo experiência-síntese-expressão-partilha é a possibilidade de compartilhar sentidos

da rede de inter-relações da qual todos somos parte, elucidá-la, iluminar suas cores, processos, características etc., que dizem respeito diretamente à vida de cada um dos indivíduos presentes (componentes) na inter-relação. Assim, pode-se concluir que a arte descrita aqui atua como um antídoto contra qualquer forma de niilismo¹⁵, já que ela ressalta o sentido das inter-relações e, ao fazê-lo, cria-os nesta mesma partilha. Por isso, a arte é uma forma de convivialidade, cuja condição de existência permanece sendo a razão não utilitária. Elementos que impedem ou dificultam seu fluxo também permanecem os mesmos que fomentam a dispersão humana: um crescimento econômico soberano e sua aceleração tecnológica, que, no caso da arte, relacionam-se diretamente ao estabelecimento de produtos comerciais. Eles podem ser representados pelo esforço em se inserirem caixas-pretas entre os fluxos da interface inter-relacional humana. As caixas geram espaços, brechas que interrompem a fluidez relacional, de forma que se torna necessário sempre manter em mente seu *modus operandi*, de forma a não tropeçar.

A imagem da interface representa um entendimento da rede interrelacional humana e não humana na qual a separação entre indivíduos e ambiente não se sustenta, pois, independente da natureza de qualquer inter-relação, ela continua a se constituir

como um fluxo. E todos os fluxos são interrelacionais. Esses fluxos humanos e não humanos são essenciais à arte. Eles não precisam estar relacionados ao universalismo de uma cultura hegemônica, como denunciavam estudos do cosmopolitismo e estudos pós-coloniais, já que ambos lidam diretamente com classes dominantes e seus sistemas hegemônicos. No contexto dos fluxos culturais não existe a ideia de que todo fluxo teria como fonte uma cultura hegemônica, nem de que “trânsitos culturais” são mais “transferências” do que “trânsitos”, pois os fluxos interrelacionais são cotidianos e antecedem em muito a relação de dominância entre países constituídos como tal. Sua existência tem sido um mecanismo de criação e transmissão da arte não apenas há séculos, mas há milênios da história humana. Negá-lo em uma crítica ao universalismo hegemônico é também negar um método básico de estabelecimento e propagação da arte. Em outras palavras: questionar-se o universalismo não pode significar uma negação aos fluxos interrelacionais. Neste ponto é importante notar que assim como as “fronteiras” entre homem e ambiente, ou homem e animal, caem por terra em interfaces relacionais, também as designações de fluxos culturais, artísticos, econômicos etc., perdem sentido, pois eles só existem em inter-relação. Desse modo, condições e características

econômicas das inter-relações são matéria-prima da arte, assim como cores ou palavras. O único aspecto realmente essencial, nesse caso, no sentido de uma condição para a existência de fluxos interrelacionais, é a coletividade (que não é só humana e que não tem uma meta exclusiva, como a produção de arte ou a geração de lucro, por exemplo), que, por sua vez, significa necessariamente o interesse pelo outro (ADLOFF, 2018b, p. 8), já que a alteridade é a condição básica para qualquer tipo de expressão.

Considerando-se que tudo o que se cria, cria-se para o outro – no sentido de uma expressão cuja meta é a partilha, deve-se ressaltar o fechamento, ou o desinteresse, como método de aniquilação cultural, social etc., como o contrário da coletividade, que garante a fruição através do diálogo (APPADURAI, 2018), que desvela e ao mesmo tempo encobre aspectos do material dialógico, o que, naturalmente, atua como recriação e florescimento do grupo humano em questão, enquanto o não estabelecimento de diálogo pode servir como sintoma do oposto: do desinteresse e de processos que conduzem à aniquilação cultural. Neste ponto, a discussão acerca de um “lugar de fala” precisa também reconhecer sua existência em uma interface relacional, estabelecendo diálogos a partir da “linguagem” de grupos específicos, mas não desconsiderando o papel essencial de uma “língua estrangeira”

para seu próprio discurso, ou seja: o reconhecimento de um grupo específico se dá por outros grupos, o que significa uma horizontalização dos “lugares” e um convite equânime ao diálogo.

A arte tanto se efetiva na dimensão da convivialidade que frequentemente ela nega estruturas hegemônicas, tanto culturais quanto econômicas, e floresce em situações limítrofes de opressão e descaso, o que confirma a tese de Sérgio Costa (2019) acerca de uma conexão entre convivialidade e desigualdade. Por essa razão, a expressão artística atua na revelação de processos mantenedores de estruturas ilógicas de poder, como descreve Mbembe (2001) acerca da sociedade camaronense, na participação conjunta de classes distintas em um mesmo ritual, que acentua seus papéis sociais desiguais. No contexto brasileiro, expressões cuja origem remontam à escravidão, como a capoeira, ou aquelas que representam especialmente a parcela negra da sociedade, como o samba, passam por processos de apropriação pela classe dominante, da forma que lhes apraz, sem, no entanto, alterar conceitos fundamentais de valorização da arte europeia que a relacionam à qualidade artística, enquanto expressões brasileiras continuam a ser compreendidas como manifestações populares (o que significa que elas não são consideradas formas de arte). Essa apropriação frequentemente significa a substituição de

mecanismos de convivialidade gratuitos, como os encontros e a transferência de conhecimento musical que tem lugar em uma roda de choro, por exemplo, por produtos comerciais. Neste ponto, também a relação entre poder público e a manutenção de orquestras sinfônicas ressalta uma forma de valorização da arte europeia, que serve à propaganda relacionada a uma suposta qualidade. Há décadas a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) serve como exemplo da “qualidade” do Governo Estadual de São Paulo, além de prover um modelo para a transformação de outras orquestras, como a Sinfônica de Minas Gerais (OSMG), que deu origem à Orquestra Filarmônica, em 2008, e que serviu de grande material de propaganda para o então governador de Minas e futuro candidato à presidência da república, Aécio Neves. A sustentação de orquestras pelo poder público tem sido condição básica de sua existência e manutenção no cenário brasileiro, sem a qual o fechamento de muitas delas pareceria inevitável. Ao mesmo tempo, a natureza da propaganda que se instaura em torno das orquestras, como imagens de qualidade e excelência, que devem ser entendidas como qualidades dos governos que as apoiam, tem efeito depreciativo sobre a produção artística local. Note-se aqui que governos se associam à imagem da cultura europeia, mas não ao samba, ou a um grupo de Folia de Reis, por exemplo, o que

evidencia o local “de fronteira”, a situação limítrofe da arte no Brasil. Precisamente nessa esfera de tensão entre convivialidade e desigualdade, de um lado a classe dominante se associa à “excelência de uma arte europeia”, ainda que frequentemente desconheça qualquer aspecto técnico da mesma, e que deveras não se interesse pelos mesmos, enquanto de outro lado a existência praticamente exclusiva em ambientes urbanos tem servido como motivação para o estabelecimento de práticas culturais que recuperam formas de convivialidade igualitária, o que determina negociações típicas ao cosmopolitismo de Gilroy (2004, 2013). Aspectos culturais usualmente empregados como fonte de discriminação perdem sua força, como se observa na intensificação dos carnavais de rua, onde expressão musical e instrumentos de origem africano-brasileira passam a ser reconhecidos como próprios à população urbana. E, assim, o círculo do nosso argumento se fecha novamente: se a princípio discutimos a dispersão social e suas consequências, para então chegarmos à arte, agora partimos da arte e chegamos de volta às manifestações políticas e econômicas da sociedade.

6. CONCLUSÃO

A dispersão foi conceituada no decorrer deste trabalho como todo movimento que desconsidere a rede inter-relacional da qual somos parte em prol de atitudes autocentradas, tanto em uma esfera individual quanto coletiva – tanto através do utilitarismo quanto do crescimento econômico que inclua a internacionalização do prejuízo, ou de qualquer tipo de privilégio político ou social. Movimentos de dispersão são amplificados pelo incremento tecnológico da contemporaneidade, mas não são causados por ele, tendo sua presença diagnosticada também em contextos e momentos históricos em que o papel da tecnologia é pequeno ou raro. No entanto, o uso que se faz da tecnologia está diretamente relacionado à dispersão.

Na arte, observa-se também um movimento expansivo e de direção centrífuga, que se espalha através de redes interrelacionais, tanto espacialmente quanto temporalmente. No entanto, ele não necessariamente se relaciona à atitude autocentrada e não se amplia a partir da desconsideração de inúmeros outros aspectos interrelacionais, já que a arte inclui esse movimento em seu

ciclo estético através da fruição e da difusão de obras, processos e ideias que, ao serem transmitidos, expandem-se em sentido interrelacional e se constituem coletivamente. Mas o contrário também pode ser observado. Em alguns casos, a arte pode ser relacionada à propaganda, pode se configurar como produto comercial, ou pode servir como forma de difusão ideológica que privilegie a atitude autorreferente, cuja consequência direta seria a dispersão, o que se observa na atualidade sobretudo através da manutenção de um paradigma universalista, que dificulta a compreensão da arte como objeto epistêmico, a coloca como expressão intangível e ainda se associa frequentemente ao essencialismo e a hegemonias culturais, sociais e econômicas – o que precisa ser tornado amplamente visível, para que seja devidamente questionado.

Em um planeta onde grande parte da troca entre indivíduos é determinada pela monetarização e pelo lucro, é bastante óbvia a tendência de geração de “produtos comerciais”, que permeiam aspectos diversos da vida cotidiana (não necessariamente relacionados à monetarização), como se vê no campo artístico e na relação escorregadia entre obra de arte e produto comercial. No entanto, como o ciclo estético conhece (e se baseia em) movimentos centrífugos que não dispersam as relações, mas as

presentificam ao fazer com que os homens as revisitem e, assim, tornem-se eles mesmos ativos na inter-relação, a arte não perece frente à sua comercialização, mas adapta a dispersão a seu próprio ciclo coletivo – o que, no entanto, pode significar imensa transformação estética, que usualmente é reconhecida através do esvaziamento e da perda de expressões. Esse processo tem duas consequências imediatas: a primeira é de que a arte serve como ferramenta de dispersão ainda mais poderosa que a técnica em si, já que ela contribui para que ideologias permaneçam veladas em sua própria difusão – o que acontece constantemente. A segunda é de que a investigação do próprio ciclo estético pode revelar a corrupção de processos de fruição e esclarecer relações hegemônicas e autorreferentes, usualmente veladas por paradigmas universalistas e essencialistas. Nesse sentido, trabalhos futuros precisam investigar a atuação de tais paradigmas, assim como a relação da arte, como forma simbólica, com a dispersão. O conceito deve também ser investigado em estudos de caso, e a junção metodológica entre formas de investigação próprias às ciências humanas e às artes, como a combinação entre conceitos e imagens, pode também continuar a ter seu escopo delimitado – caminhando em direção a uma metodologia própria à antropologia e sociologia da arte.

NOTAS

1. No original: “It is the trope of our times to locate the question of culture in the realm of the *beyond*”.
2. No original: “Never before has humanity had such a wealth of material resources and technical and scientific expertise at its disposal. Overall, it has become rich and powerful beyond the imagination of anyone in former centuries”. (CONVIVALIST MANIFESTO, 2014, p. 21). Todas as traduções são dos autores do presente trabalho, exceto quando indicado diferentemente.
3. A fila para subir o Monte Everest se configura como uma poderosa metáfora geográfica da existência nos extremos do planeta. Seu fundamento material é, inevitavelmente, o desenvolvimento tecnológico. As edições do Jornal The New York Times dos dias 18 de setembro e 14 de agosto de 2019 reportam o engarrafamento humano, que causou a morte de alguns alpinistas, e incluem a fotografia do escalador nepalês Nirmal Purja, que mostra a fila de pessoas no topo do monte. Disponível em: <https://www.nytimes.com/topic/destination/mount-everest>. Acesso em: 15 abr 2020.
4. A poesia brasileira provê exemplo de encontros inesperados, que representam dificuldades. Ainda assim, em detrimento do ganho individual e do auto-centramento, para-se para considerar a dificuldade e acolhe-se a mesma através da presentificação da memória, como representa Carlos Drummond de Andrade, em seu poema “No Meio do Caminho”: “No meio do caminho tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho / tinha uma pedra / no meio do caminho tinha uma pedra. / Nunca me esquecerei desse acontecimento / na vida de minhas retinas tão fatigadas. / Nunca me esquecerei que no meio do caminho / tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho / no meio do caminho tinha uma pedra.” Ver: Cf. ANDRADE (2013, p. 36).
5. Esse antigo tema humano é representado na arte de diversos séculos. Um exemplo elucidativo da zona de conflito entre necessidades e fabricações é a fábula do pescador e de sua esposa, recontada pelos Irmãos Grimm, em que a esposa é constantemente

tentada pela aquisição de novas posses, mesmo frente à simplicidade da vida de seu marido. Cf. GRIMM; GRIMM (1997).

6. De acordo com o último relatório conjunto da ONU, UNICEF, WHO, United Bank e United Nations sobre mortalidade infantil (2015), 16 mil crianças morrem todos os dias e aproximadamente a metade dessas mortes tem como causa a fome e desnutrição. Um sistema humano que permite tais números evidentemente não tem entre suas prioridades o direito básico à sobrevivência, e por isso não pode ser considerado eficiente sob o ponto de vista da inter-relação entre seres, pois serve a parte deles, enquanto outros são excluídos. Independentemente do lucro que esse sistema seja capaz de gerar, da parcela da população que venha a ter acesso a bens fundamentais, ou da comparação com sistemas anteriores que possam ter sido ainda piores para a humanidade como um todo, uma única criança morta de fome já é indício de que o paradigma que sustenta a estrutura onde ela viveria precisa ser revisto. O relatório está disponível em: https://www.unicef.org/publications/files/Child_Mortality_Report_2015_Web_8_Sept_15.pdf. Acesso em: 1 mai 2020.

7. O Livro *A Caverna*, de José Saramago, retrata esse processo de forma simbólica. Uma família de oleiros assiste à progressiva desvalorização de suas peças de cerâmica, quando um *shopping center* é construído em sua região. Mas em sua dinâmica de “atropelamento” cego do contexto em que se insere, essa construção se depara com um sítio arqueológico que representa o chamado a deixar de olhar para as próprias sombras para ver o mundo “lá fora”. SARAMAGO (2000).

8. Detalhes sobre a escavação de diferentes estações, suas exposições e fotos estão disponíveis em: <https://www.shaunbusutil.com/stories/greece/ancient-athens-metro-archaeology>. Acesso em: 1 mai 2020.

9. O livro *Tales of the Caravanserai* (Fábulas da Caravanserai), de James Fraser (1833), imortalizou histórias sobre a pluralidade das trocas humanas em estruturas de Caravansarai no contexto da literatura inglesa do século XIX.

10. O conceito de “convivialidade” surge no presente trabalho a partir das investigações conjuntas de diversos pesquisadores que compõe o Centro Mecila, em São Paulo. Trato

aqui de apresentar o altruísmo como modo de convivência frente à dispersão, enquanto o escopo investigativo do Centro apresenta a convivialidade em inúmeros aspectos que incluem contextos políticos, sociológicos, legais, ambientais e culturais. Cf. MECILA (2017)

11. No original: “Das ist die erste Vorahnung dessen, was Telematik bedeutet: Ferne ganz nah bringen”.

12. No original: “Die Telematik hat Empathie als Basis. Sie vernichtet den Humanismus zugunsten des Altruismus”.

13. No original: “Ich glaube, die Telematik ist die Technik der Nächstenliebe”.

14. No original: “Es gibt Bindungen, die so stark sind, und die gegenseitige Verantwortung ist so groß, dass sie das Zentrum des Wissens bilden”.

15. Sobre a não queda no niilismo frente os desafios de uma existência ordinária, recordamos a obra de James Joyce, especialmente através da figura de Leopold Bloom, o herói contemporâneo em sua dignidade frente à mera existência. JOYCE (2012)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. No Meio do Caminho. In ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ADLOFF, Frank. **Politik der Gabe**. Für ein anderes Zusammenleben. Hamburgo: Edition Nautilus, 2018a.

ADLOFF, Frank. **Practices of Conviviality and the Social and Political Theory of Convivialism**. São Paulo: Mecila Working Paper Series, no. 3, 2018b.

APPADURAI, Arjun. **The Future as Cultural Fact**: essays on the global condition. Nova York: Verso, 2013.

APPADURAI, Arjun. **The Risks of Dialogue**. São Paulo: Mecila Working Paper Series, no. 5, 2018.

BHABHA, Homi. **The Location of Culture**. London and New York: Routledge, 2004.

CAILLÉ, Alain. Gift and Association. In VANDEVELDE, Antoon (ed.). **Gifts and Interests**. Leuven: Peeters, 2000, pp. 47-55.

- CAILLÉ, Alain. **Anthropologie der Gabe**, Frankfurt/Nova York: Campus, 2008.
- CORRIAS, Angela. **Caravanserai Izadkhast**. Fotografia, 2019. Disponível em: <https://www.chasingtheunexpected.com/silk-road-iran-caravanserai/>. Acesso em: 23 mai 2020.
- CONVIVALIST MANIFESTO. **Convivialist Manifesto**. A declaration of interdependence (Global Dialogues 3). Duisburg: Käte Hamburger Kolleg. Centre for Global Cooperation Research, 2014.
- CONVIVALIST MANIFESTO. **Second Manifeste Convivialiste**. Pour un Monde Post-Néolibéral. France: Actes Sud, 2020.
- COSTA, Sérgio. **The Neglected Nexus between Conviviality and Inequality**. São Paulo: Mecila Working Paper Series no. 17, 2019.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2008a.
- FLUSSER, Vilém. **Kommunikologie weiter Denken**. Die Bochumer Vorlesungen. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008b.
- FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado**. Por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GILROY, Paul. **After Empire: Melancholia or Convivial Cultures**, London, New York: Routledge, 2004.

GILROY, Paul. Postcolonialism and Cosmopolitanism: Towards a Worldly Understanding of Fascism and Europe's Colonial Crimes. In BRAIDOTTI, Rosi et al. (eds.). **After Cosmopolitanism**. Londres, Nova York: Routledge, 2013, pp. 111-131.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Der Fischer und seine Frau**. Kaltenkirchen: Elatus Verlag, 1997.

GRUNWALD, Armin. Technology assessment: concepts and methods. In MEIJERS, Anthonie (ed.). **Philosophy of Technology and Engineering Science**. Handbook of the Philosophy of Science. North Holland: Elsevier, 2009, pp. 1103-1146.

GUTIÉRREZ, Gustavo. **Teologia da Libertação**. Lima: Perspectivas, 1971.

HEIDEGGER, Martin. A Questão da Técnica / trad. Marco Aurélio Werle. **Scientiae Studia**, 5(3), 2007, pp. 375-398.

HINCHLIFFE, Steve; WHATMORE, Sarah. Living Cities: Towards a Politics of Conviviality. **Science as Culture**, 15(2), 2006, pp. 123-138.

HOUSTON, Donna; HELIER, Jean; MACCALLUM, Diana; STEELE, Wendy; BYRINE, Jason. Make Kin, not Cities! Multispecies Entanglements and 'Becoming-World' in Planning Theory. **Planning Theory**, 17(2), 2018, pp. 190-212.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A Queda do Céu**. Palavras de um Xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ILLICH, Ivan. **Tools for Conviviality**, New York: Harper & Row, 1973.

JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.

LATOUCHE, Serge. **Farewell to Growth**. Cambridge: Polity Press, 2009.

LATOUCHE, Serge. **Degrowth**. Journal of Cleaner Production. v. 18, 2010, pp. 519-522.

MARRAS, Stelio. Por uma Antropologia do Entre: reflexões sobre um novo e urgente descentramento do humano. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. n. 69, abr. 2018, pp. 250-266.

MAUSS, Marcel. **The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies**. London: W.W. Norton, 1990.

MBEMBE, Achille. **On the Postcolony**. Berkeley et. al: Univ. California Press, 2001.

MICHÉA, Jean-Claude. **Das Reich des kleineren Übels**. Über die liberale Gesellschaft, Berlin: Matthes & Seitz, 2014.

PANSERA, Mário. The origins and purpose of eco-innovation. **Global Environment**. v. 7/8, 2011, pp. 128-155.

PRAETORIUS, Ina. **The Care-centered Economy. Rediscovering what has been taken for granted, economic and social issues**. Publication Series on Economic and Social Issues, vol. 16. Heinrich Böll Foundation, Berlin, 2015.

REETZ, Bertamaria; BONK, Rainer. **O Rebanho Azul da Paz**. Fotografia, 2009. Disponível em: <https://www.thebluesheepfarm.com/english/the-bluesheepfarm/>. Acesso: 23 mai 2020.

SAMSONOW, Elisabeth von. **Was ist anorganischer Sex wirklich?** Theorie und kurze Geschichte der hypnogenen Subjekte und Objekte. 15th. International Flusser Lecture. Köln: Walther König Verlag, 2005.

SANTIAGO, Silviano. **O Cosmopolitismo do Pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SARAMAGO, José. A Caverna. São Paulo: Companhia das Letras (2000).

STENGERS, Isabelle; PRIGOGINE, Ilya. **A Nova Aliança: metamorfose da ciência.** Brasília: Editora da UnB, 1997.

VETTER, Andrea. The Matrix of Convivial Technology: Assessing Technologies for Degrowth. **Journal of Cleaner Production**, pp. 1-9, 2017.

VAZQUEZ-BRUST, Diego A.; SARKIS, Joseph; CORDEIRO, James J.. **Collaboration for Sustainability and Innovation: A Role for Sustainability Driven by the Global South?** Londres: Springer, 2014.

WIENER, Norbert. **Cybernetics.** Or the control and communication in the animal and the machine. Second Edition. Nova York: MIT Press, 1965.

WIJEN, Frank; ZOETEMAN, Kees; PIETERS, Jan; SETERS, Paul van. **A Handbook of Globalisation and Environmental Policy: national government intervention in a global arena.** Second Edition. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2012.

SOBRE A AUTORA

Marta Castello Branco é professora no Departamento de Música do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da mesma instituição. É doutora em musicologia pela Universität der Künste Berlin (UdK), na Alemanha. Entre suas publicações estão os livros *Reflexões sobre Música e Técnica* (Editora UFBA, 2012), *O Instrumento Musical como Aparato* (Editora UFJF, 2015), a organização, tradução e apresentação do livro *Na Música. Vilém Flusser* (Editora Annablume, 2017). Temas atuais de pesquisa incluem as relações entre música, cultura e sociedade, estudos da relação entre técnica, materialidade e expressão musical, universalismo e essencialismo na música.

Artigo recebido em
24 de maio de 2020 e aceito
em 11 de novembro de 2020.

**APROPRIAÇÃO E
APAGAMENTO COMO
PROCESSOS ARTÍSTICOS:
UMA ANÁLISE
COMPARATIVA DE *TREE
OF CODES*, DE JONATHAN
SAFRAN FOER**

**LUCIANA LISCHEWSKI MATTAR
RENATA TAKATU**

**APPROPRIATION
AND ERASURE
AS ARTISTIC
PROCESSES: A
COMPARATIVE
ANALYSIS OF
TREE OF CODES
BY JONATHAN
SAFRAN FOER**

**APROPIACIÓN Y
APAGAMIENTO
COMO PROCESOS
ARTÍSTICOS:
UNA ANÁLISE
COMPARATIVA DE
TREE OF CODES,
DE JONATHAN
SAFRAN FOER**

RESUMO

O advento e a popularização dos livros eletrônicos não levou à extinção do livro impresso. Ao contrário, o fenômeno dos *e-books* impeliu este formato a melhor explorar suas particularidades. Hoje, graças ao avanço das tecnologias gráficas, abriram-se novas possibilidades para se tirar proveito do suporte impresso na criação de obras literárias. Uma delas é *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer. O autor apropriou-se do livro *The Street of Crocodiles*, de Bruno Schulz, removendo alguns de seus trechos por meio de incisões no papel. O resultado é uma obra produzida pelo apagamento de partes do original. Este artigo analisa o processo de criação de *Tree of Codes*, traçando paralelos com exemplos de apropriação e apagamento do universo da arte.

PALAVRAS-CHAVE design editorial; livro de artista; apropriação; Jonathan Safran Foer

ABSTRACT

The printed book has not been made obsolete by the introduction and dissemination of e-books. Instead, this phenomenon pushed printed media to explore its potential. Currently, thanks to advances in graphic technology, new possibilities in printed media arise, making the full out of the creation of literary books. One of them is *Tree of Codes* by Jonathan Safran Foer. The author has appropriated the work *The Street of Crocodiles* by Bruno Schulz by removing parts of the original through incisions in the paper, which resulted in a work produced entirely through erasing parts of the original. This article analyses the creation process of *Tree of Codes* by tracing parallels with examples of appropriation and erasure in the arts.

KEYWORDS Editorial Design; Artist's Book; Appropriation; Jonathan Safran Foer

RESUMEN

El surgimiento y la popularización de los libros electrónicos no llevó a la extinción del libro impreso. Al contrario, ese fenómeno hizo el medio impreso explotar sus particularidades. Hoy, gracias al avance de las tecnologías gráficas, se abrirán nuevas posibilidades de experimentación del soporte físico para crear obras literarias. Una de ellas es *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer. El autor se apropió del libro *The Street of Crocodiles*, de Bruno Schulz, eliminando algunos pasajes por medio de incisiones en el papel, lo que resultó en una obra creada a través del apagamiento parcial del original. Este artículo analiza el proceso de creación de *Tree of Codes*, estableciendo paralelos con ejemplos de apropiación y apagamiento del universo del arte.

PALABRAS CLAVE diseño editorial; libro de artista; apropiación; Jonathan Safran Foer

Artigo Inédito
Luciana Lischewski
Mattar*
Renata Takatu**

① <https://orcid.org/0000-0002-9150-0902>
① <https://orcid.org/0000-0001-5894-9567>

* Universidade de São Paulo (USP), Brasil
** Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.143716

*How beautiful is forgetting! [W]hat relief it would
be for the world to lose some of its contents!*

Jonathan Safran Foer, *Tree of Codes*

No intervalo entre meados da década de 1980 e meados da década de 1990, os discos de vinil foram gradualmente substituídos pelo *compact disk* na preferência e nas coleções dos consumidores de música ao redor do mundo. Durante esse período, as vendas de discos de vinil declinaram abruptamente, em ritmo equivalente ao do aumento das vendas da nova mídia, que, por sua vez, viria a sofrer subsequentemente, na virada do milênio, similar suplantação pelos formatos digitais – como o MP3 –, popularizados pela ampliação do acesso, primeiramente, aos computadores pessoais e, posteriormente e sobretudo, à internet e aos reprodutores portáteis de áudio digital.

O processo por que passou a difusão de conteúdo em áudio nas décadas da passagem do século XX para o XXI é apenas um – ainda que o mais referenciado – dos exemplos de transição de um

formato estabelecido por outro recém-chegado, em um momento de intensa aceleração do desenvolvimento de novos suportes midiáticos. A crescente velocidade com que estes e diversas formas de mídias são suplantados – muitos caindo, até mesmo, na obsolescência, com seu uso inviabilizado pela incompatibilidade entre sistemas – pode também ser claramente ilustrada pelas mudanças na categoria de armazenamento de dados digitais sofridas durante o século XX até os dias de hoje. Tamanha é a variedade de formatos que grande porcentagem dos usuários desconhece, inclusive, alguns padrões que permaneceram ativos durante suas vidas¹.

A lógica de mercado é, reconhecidamente, o fator preponderante dentre aqueles que impulsionam tais eventos; no entanto, este artigo – cujo objetivo central é discutir as ações de apropriação e apagamento em produções inseridas no campo da arte, examinando relações entre forma e conteúdo, particularmente sobre como o conteúdo é, muitas vezes, configurado pelas condicionantes da forma – passará ao largo das questões mercadológicas que pressionam o processo de mudança, por não influenciarem *diretamente* nos efeitos poéticos e estéticos abordados nesta pesquisa. Em outras palavras, o cerne da presente discussão não perpassa pelas causas das transições

tecnológicas; são de assinalado interesse, por sua vez, os efeitos poéticos e estéticos ensejados tanto pelas novas possibilidades de apresentação do conteúdo como pelos problemas trazidos à tona com o advento e a disseminação de novos suportes.

Tendo esses pontos em mente, podemos prosseguir com a análise de outro exemplo notável de transição midiática: o advento e a disseminação dos livros digitais. Ainda que os dispositivos leitores de livros digitais remontem à segunda metade do século XX, somente a partir da primeira década do século XXI passaram a estar disponíveis em larga escala. Por conta disso, ocorre, de meados dos anos 2000 até o presente momento, um aumento constante da oferta de publicações em formato digital: uma volumosa porção de novos títulos são lançados em ambos os formatos, impresso e digital; obras, que anteriormente estavam disponíveis apenas em papel, gradualmente passam a ser editadas também no formato de *e-book*; e, finalmente, vemos publicações preparadas exclusivamente para o suporte digital, com o consequente crescimento da autopublicação.

A princípio, o impacto causado pelo aumento da disseminação dos formatos digitais ocasionou reações otimistas e pessimistas em similar proporção. A evidente flexibilidade da plataforma digital trouxe grande expectativa quanto às novas e


fascinantes possibilidades de experimentação na literatura e na arte. Livros que desaparecem do dispositivo, livros cujo conteúdo se transforma durante a leitura, oportunidades inexploradas de interação do leitor com a narrativa, narrativas multiplataforma – as opções eram inúmeras. No entanto, ao analisarmos os resultados do emprego da plataforma de leitura digital na arte, a amostragem decepciona – porém, não por falta de ambição ou escassez de projetos. Muitos dos artistas e autores que idealizaram planos de inovação narrativa não contavam com as diversas amarras impostas pela regularização do uso dos dispositivos e conteúdos digitais. Por exemplo, excluir conteúdo da biblioteca digital do usuário e modificar conteúdo posteriormente à aquisição são práticas vetadas pelos termos e condições das grandes empresas proprietárias dos sistemas de leitura digital mais populares do mercado.

Por outro lado, o *boom* da leitura digital acarretara também apreensão, no universo editorial, quanto à obsolescência das publicações impressas – possivelmente devido à impactante experiência de massa com a sequência discos de vinil/*compact disks*/formatos digitais. No entanto, a extinção da publicação impressa não dá quaisquer sinais de estar por vir; ao contrário, estatísticas indicam crescimento da procura por livros impressos

nos últimos três anos (PRESTON, 2017, não paginado). O fenômeno da suplantação de um suporte por outro, portanto, não ocorreu da mesma forma como fora o caso dos suportes de áudio.

Seja ou não uma causa para a recente retomada dos livros impressos, é patente que a produção editorial tem, em casos exemplares, tirado excelente proveito do suporte físico, engendrando obras que, exclusivamente por meio do livro impresso, são capazes de atualizarem-se em sua total potência poética e estética. Uma delas é *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer. O livro, publicado apenas em formato impresso, é constituído integralmente de páginas recortadas, deixando clara a remoção de porções volumosas da narrativa.


Ao tomarmos a peça em nossas mãos pela primeira vez, a impressão imediata é a de que o autor pretendia inviabilizar a leitura. O conteúdo verbal de *Tree of Codes* permanece obscuro à primeira vista, diferentemente de trabalhos como *Newspaper Blackout*, de Austin Kleon – no qual o autor desvela poemas por meio de intervenções em artigos de jornais, apagando grandes porções do texto com a tinta negra de um marcador permanente –, e *Counternarratives*, de Alexandra Bell – também com tinta preta sobre notícias de jornal, a artista edita o texto de modo a, ao mesmo

 **FIGURA 1.**
(na próxima página)
Livro *Tree of Codes*, de
Jonathan Safran Foer. Foto:
Luciana Lischewski Mattar,
2018.



tempo, ocultar e denunciar discursos de viés racista na grande mídia. Após alguns segundos ou minutos dedicados ao manuseio, à exploração do livro – a obra de Safran Foer pode ser considerada um exemplo de ficção tátil² e de objeto escultural –, vem à tona a sequência narrativa composta pelas palavras remanescentes em suas frágeis páginas. Ainda que sejam imprescindíveis certas estratégias para viabilizar a leitura do texto, logo se torna aparente que ele segue um encadeamento inteligível, que as palavras impressas nas delicadas, miúdas pétalas de papel, quase que flutuando em meio ao vazio material da peça, compõem uma história que Safran Foer tem a nos contar.

Ele apropriou-se da obra *Lojas de canela*, do escritor polonês Bruno Schulz, removendo trechos do original para fazer emergir sua obra. Nada é acrescentado; o texto de *Tree of Codes* é inteiramente composto por retalhos da obra de Schulz. Obedecendo ao mesmo método de composição, o título é formado por resíduos do título original: na tradução para a língua inglesa, *Sklepy cynamonowe*, literalmente “lojas de canela”, foi convertido para *The Street of Crocodiles*, que, por meio do apagamento de quatro trechos, transformou-se em *Tree of Codes*.

 **FIGURA 2.**
Interior do livro *Tree of Codes*,
de Jonathan Safran Foer. Foto:
Luciana Lischewski Mattar,
2018.



THE STREET OF CROCODILES

Tree of Codes não reorganiza o texto original de Schulz, diferentemente de um poema-colagem ou centão. Este último termo deriva de *cento*, palavra latina que designa “colcha de retalhos”. Um centão é um estilo de poesia composta inteiramente por versos oriundos de outras obras do gênero já publicadas, podendo ser de autoria de um ou mais poetas. Os primeiros exemplos de que temos notícia remontam à Antiguidade Clássica, mas a modalidade poética ainda está ativa na contemporaneidade; um exemplo é o poema *The Dong with the Luminous Nose* (1998), do poeta John Ashbery. Eis a primeira estrofe:

*Within a windowed niche of that high hall
I wake and feel the fell of dark, not day.
I shall rush out as I am, and walk the street
The lights begin to twinkle from the rocks
From camp to camp, through the foul womb of night.
Come, Shepherd, and again renew the quest.
And birds sit brooding in the snow.³*

O título foi apropriado de um poema homônimo escrito por Edward Lear em 1877, e os versos da estrofe aqui apresentada originam-se, respectivamente, nos poemas *The Eve of Waterloo* (1812), de Lord Byron; *I wake and feel the fell of dark, not day* (ca. 1885), de Gerard Manley Hopkins; *The Waste Land* (1922), de T.S. Eliot; *Ulysses* (1833), de Alfred Tennyson; *Henry V* (ca. 1599), de William Shakespeare; *The Scholar-Gipsy* (1853), de Matthew Arnold; e *Winter* (1597), também de Shakespeare. Como nessa amostra, é comum que um centão extraia seus insumos de múltiplas obras, todas amplamente conhecidas, tecendo uma colcha de retalhos com padrões dos mais distintos, mas, ainda assim, cuja procedência é de fácil reconhecimento para leitores, pesquisadores e críticos.

Ainda que com menor frequência, alguns centões coletam material de fontes mais específicas, como é caso dos centões homéricos, poemas constituídos inteiramente de versos provenientes da *Iliada* e *Odisseia* nos quais as modificações ou adições são inexistentes ou ocorrem em grau mínimo. O mais conhecido – e também o mais longo – deles é de autoria de Eudócia Augusta, imperatriz-consorte romana do oriente, esposa do imperador Teodósio II, e foi composto no século V,

contendo 2344 versos. Eudócia combina e reordena versos daquelas obras com o intuito de tecer uma versão própria acerca de temas bíblicos, como a criação do mundo, o Jardim do Éden e a vida de Jesus Cristo. O poema obteve recepção desfavorável tanto na antiguidade quanto em tempos mais modernos. Para diversos pesquisadores e críticos, os centões são embustes que atestam a ausência de habilidade poética de seus autores e destroem a integridade do texto original. Para a poeta vitoriana Elizabeth Barrett Browning, Eudócia estraçalhou o ouro de Homero em pedaços, e o processo pelo qual a obra foi composta não é de qualquer interesse, ela continua, pois o fato de tê-la criado já é sacrilégio suficiente. Compartilharam dessa visão, por exemplo, o filólogo alemão Arthur Ludwich, estudioso de Homero, que se recusou a finalizar a edição do poema, e Joseph Golega, pesquisador de literatura grega, que declarou que os centões não estão à altura do papel no qual estão impressos (USHER, 2013, pp. 1-9).

O ato de apropriação com fins artísticos tem uma história tão antiga quanto a história da própria arte, e sua trajetória tem sido continuamente acompanhada pela repulsa à sua execução. Na arte ocidental, o termo *apropriação* é comumente associado a produções e movimentos do início do século XX em diante,

ganhando força em sua segunda metade, especialmente a partir da década de 1980. Entretanto, como podemos testemunhar pelos exemplos supracitados, o artista apropriador é uma figura milenar, que sobrevive com vigor até a contemporaneidade. Se a apropriação nos parece um fenômeno afinado com a arte em sua fase contemporânea, é porque o *zeitgeist* artístico da era pós-duchampiana engendrou um ambiente hospitaleiro para produções baseadas em tal processo. Segundo Lucy Soutter (in EVANS, 2009, p. 166), a apropriação já se tornou tão onipresente que chega a passar despercebida. Hoje, o objeto de apropriação não precisa se referir a um significado em específico, como a morte do autor, uma crítica às representações da mídia de massa, ou um comentário sobre o capitalismo de consumo. A apropriação parece, ao contrário, ter se tornado uma ferramenta de expressão para uma nova subjetividade; a escolha do artista por referências ou imagens pré-existentes representa sua busca por autenticidade: minha coleção de discos, minhas fotografias de infância (EVANS, 2009, p. 166).

A autorreferência por meio de um material apropriado é uma forma de compreender a centelha de ignição para *Tree of Codes*. Safran Foer é um escritor estadunidense de ascendência



FIGURA 3.
Livro *The Street of Crocodiles and Other Stories*, de Bruno Schulz, com prefácio de Safran Foer. Foto: Luciana Lischewski Mattar, 2018.

judaica, tema que permeia todo o conjunto de sua obra. Bruno Schulz foi um escritor judaico-polonês assassinado por um oficial da Gestapo no período que compreendeu a Segunda Guerra. Com ele, desapareceram várias de suas criações inéditas; *The Street of Crocodiles* é um de seus dois únicos livros que sobreviveram até os dias de hoje – o segundo é *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*. Safran Foer conta – tanto no posfácio de *Tree of Codes* quanto no prefácio à edição de 2008 de *The Street of Crocodiles and Other Stories* da editora Penguin – que, quando questionado sobre qual seria seu livro favorito, a difícil resposta frequentemente era *The Street of Crocodiles*. Para ele, a obra de Schulz é um objeto

de afeição ativa. “Certas coisas você ama passivamente; outras, ativamente. Nesse caso, eu senti uma compulsão por fazer algo com ela”⁴. Para Safran Foer, é uma obra para ser qualificada como genial, ou, senão, sem qualquer valor; um tópico sem lugar para nuances, ou é tudo ou é nada, “como a religião. Deus não ‘meio que’ existe – ou ele existe, ou não”⁵.

Kill your idols, ou a morte do pai. O “fazer algo” do escritor Safran Foer atualiza-se no apagamento da obra de seu mestre. Aqui, torna-se inevitável lembrar o célebre *Erased De Kooning Drawing* (1958), de Robert Rauschenberg. O artista tomou um dos desenhos a lápis de Willem De Kooning, a quem também via como um mestre por quem tinha imenso respeito e admiração, e, literalmente, apagou todos os traços do papel. Safran Foer, por sua vez, executa a ação de apagamento dilacerando aquele que é considerado por ele o maior livro dentre toda a literatura mundial, tão grandioso que ou é tomado como genial, ou não poderá ter qualquer valor. Ele constrói sua própria obra deliberadamente apagando Schulz; aquilo que sobrevive ao apagamento o jovem autor denomina, enfim, de “meu livro” (WAGNER, 2010, não paginado). Ainda que Safran Foer alegue que *Tree of Codes* não tem qualquer relação com a história de Schulz – ao declarar humildemente que o seu é apenas

um experimento pessoal, enquanto *The Street of Crocodiles* é uma obra prima –, quando a obra de Safran Foer nasce, uma espécie de cordão umbilical atrelado à de Schulz é preservado, uma curiosa espinha dorsal que sustenta as narrativas em ambas as histórias: a figura central do pai e seu declínio gradual rumo à insanidade.

The Street of Crocodiles pode ser lido como um romance linear, ou como uma sequência de quadros – treze, no total – visitados por um mesmo narrador: *August, Visitation, Birds, Tailor's Dummies, Nimrod, Pan, Mr. Charles, Cinnamon Shops* – que intitula tanto o original em polonês como algumas das traduções, incluindo a brasileira –, *The Street of Crocodiles, Cockroaches, The Gale, The Night of the Great Season* e *The Comet*. Logo que a história se inicia, deduzimos que o pai enfrenta problemas de saúde; ele se ausenta com destino a uma região de águas medicinais, deixando a mãe e os dois filhos em casa durante o verão. Após algumas páginas, obtemos a confirmação: é o filho mais novo, o narrador da obra, que nos conta que o pai adoecera. A princípio, a enfermidade parece algo comum: o pai passa dias seguidos de cama, cercado por xaropes e comprimidos e os livros de contabilidade da alfaiataria familiar, trazidos à casa por seus funcionários. No entanto, não tarda para a “doença” adquirir traços fantásticos. O pai passa a

diminuir de tamanho gradualmente, sem que isso, no entanto, fosse acompanhado da redução de sua força – “ao contrário, parecia haver uma melhora nas suas condições gerais de saúde, no seu humor, na sua mobilidade”⁶. Simultaneamente, ele começa a colecionar aves no sótão da casa familiar, eventualmente transfigurando-se, também, em uma espécie de pássaro.

Durante a metamorfose, sua identidade se fragmenta. Trilhando um caminho em direção ao interior de si mesmo, o pai parece ter passado a habitar um mundo paralelo, com diversas identidades convivendo e engalfinhando-se nesse interior de si.

It seemed as if his personality had split into a number of opposing and quarreling selves; he argued loudly with himself, persuading forcibly and passionately, pleading and begging; then again he seemed to be presiding over a meeting of many interested parties whose views he tried to reconcile with a great show of energy and conviction. (SCHULZ, 2008, p. 15)

Antes de atribuímos a esses episódios a classificação de esquizofrenia, é imperativo ter em vista o tom fantástico com que Schulz apresenta o universo de *The Street of Crocodiles*. Os elementos mais mundanos – personagens, cenários, objetos, fenômenos da

natureza – adquirem, sob a pena de Schulz, traços metafísicos, enquanto os acontecimentos mais fortuitos, as paisagens mais utópicas e os seres mais bizarros que povoam a narrativa são descritos como elementos ordinários, sem qualquer quê de inusitado. Mais parece que o pai adentrou um mundo paralelo, habitado por seus próprios personagens e atributos; sua aparente “personalidade fragmentada” seria tão-somente recortes desse universo no qual ele assume papel de demiurgo.

Aqui, torna-se inevitável traçar uma analogia com o processo do escritor, que, por uma fresta no espaço-tempo, passa a, simultaneamente, arquitetar e habitar um universo paralelo e interior, tecendo uma narrativa tangente à realidade dos demais indivíduos que o circundam, interno somente até o momento em que alguém consegue espreitar pela tal fresta e, ao despender sua própria energia interna, hospedar-se por instantes nessa edificação.

A princípio, o garoto, assim como o restante do círculo familiar, ignora os “disparates” do pai – “his harmless presence... his soft babbling, and that childlike self-absorbed twittering” (SCHULZ, 2008, p. 17). A partir do momento em que a empregada da casa, Adela, que exerce ao mesmo tempo intenso domínio e fascínio sobre o pai, libera suas criações para o mundo – no

equinócio da primavera, ela escancara a janela do sótão e liberta as aves em direção ao ambiente exterior –, o garoto admite que o pai é um herói solitário capaz de, sozinho, abater o tédio abismal que afligia suas vidas.

The affair of the birds was the last colorful and splendid counteroffensive of fantasy which my father, that incorrigible improviser, that fencing master of imagination, had led against the trenches and defense works of a sterile and empty winter. Only now do I understand the lonely hero who alone had waged war against the fathomless, elemental boredom that strangled the city. Without any support, without recognition on our part, that strangest of men was defending the lost cause of poetry. (SCHULZ, 2008, p. 25)

No prólogo de *The Street of Crocodiles*, Safran Foer relata que, em sua primeira leitura do livro, a narrativa não lhe apeteceu. Era muito pouco palpável, rebuscada, intensa e absurda para que o então leitor pudesse reconhecer nela qualquer relação com o elemento de sua própria vida. Como o garoto narrador, ele “deixou de dar atenção a essas excentricidades nas quais o Pai passou a ficar cada vez mais absorto”⁷. Com o tempo, porém, Safran Foer declara que começou a reconhecer na escrita de Schultz o desvelamento dos mais verdadeiros aspectos de nossas vidas, aqueles grandes


demais para serem expressos em meros fatos e que acabam por passar a maior parte do tempo escondidos por trás do fastio, do ordinário de nossa existência cotidiana.

There are things, Schultz wrote, “that cannot ever occur with any precision. They are too big and too magnificent to be contained in mere facts. They are merely trying to occur, they are checking whether the ground of reality can carry them. And they quickly withdraw, fearing to lose their integrity in the frailty of realization.” Our lives, the big and magnificent lives we can just barely make out beneath the mere facts of our lifestyles, are always trying to occur. But save for a few rare occasions – falling in love, the birth of a child, the death of a parent, a revelatory moment in nature – they don’t occur; the big magnificence is withdrawn. Stories rub at the facts of our lives. They give us access – if only for a few hours, if only in bed at the end of the day – to what’s beneath. (FOER, 2008 in SCHULZ, 2008, p. ix)

Safran Foer, aqui, assume a forma, sob nossa perscrutação, do garoto narrador, admirando a obra do pai que, sozinho, abateu o tédio abismal que afligia suas vidas. Na afirmação “stories rub at the facts of our lives”, o emprego do verbo *rub* remete a outra analogia, construída por Safran Foer no mesmo prólogo. A metáfora do ato de *esfregar* tem origem em uma história verídica

relacionada à vida de Bruno Schulz. Também desenhista e pintor, Schulz foi contratado, em troca de proteção, por um oficial da Gestapo, Felix Landau, para pintar murais nas paredes da sala de brinquedos de seu filho. Landau, certa vez, assassinou um judeu protegido por outro oficial, que, por vingança, assassinou Schulz. “Você matou meu judeu, eu matei o seu”, teria dito ele a Landau. Décadas mais tarde, um documentarista, Benjamin Geissler, saiu à procura desses murais. Encontrou a antiga casa de Landau convertida em um edifício de apartamentos. As paredes haviam sido cobertas por tinta branca, mas ele pôde reconhecer, em uma delas, os traços esvanecidos das ilustrações de Schulz, “como cobertas por uma grossa camada de gelo” (FOER, 2008, in SCHULZ, 2008, p. 8, tradução nossa). Geissler *esfregou* a tinta com as mãos, e as imagens gradualmente emergiram. Safran Foer, então, desenvolve a seguinte relação: a vida humana desenrola-se em uma estrutura fina como uma camada de tinta em uma parede. A ficção, especialmente a criada por Schulz, seria uma forma de *esfregar* essa camada delicada para trazer à vista as formas sobre as quais nossa existência está fundamentada.

Quando Safran Foer dilacera a obra com a intenção de trazer à vista *Tree of Codes*, Schulz – aqui de forma metonímica – é quem vai “vagarosamente desaparecendo, murchando diante de nossos

 **FIGURA 4.**
(na página seguinte)
Página do livro *Tree of Codes*,
de Jonathan Safran Foer. Foto:
Luciana Lischewski Mattar,
2018.

were whole generations Everyone

his

mask

fallen asleep

the children

greeted each other with

iar

masks

paid

on their faces

pain.

with we pass; they smiled at each other

The cleaning

smiles

olhos”⁸, “nó após nó”, “ponto por ponto”. “Aquilo que ainda restou dele”⁹ foi nomeado, diagramado e “emoldurado”, como a obra de Rauschenberg, e a autoria, tomada para si.

Todos trechos remanescentes são mantidos na mesma posição de que dispunham em *The Street of Crocodiles*. Para cada página do livro, projetou-se uma faca especial, individual. Os recortes que se abrem em cada uma delas deixam entrever as páginas seguintes, dotando a obra de um caráter escultórico; camada após camada, a trama vai se desenrolando. Além disso, cria-se um jogo de desaparecimento e revelação simultâneos. É pelo apagamento de um trecho que o restante da obra se prenuncia.

Em função disso, *Tree of Codes* pode ser enquadrado como livro de artista, ainda que muitos possam desmerecer essa classificação com base em sua tiragem – e venda – de mais de 30 mil exemplares, como, por exemplo, Anne Gerber, uma das diretoras da editora britânica Visual Editions, responsável pelo livro. Em entrevista à pesquisadora, professora e designer Iara Pierro Camargo (2016), por ocasião de sua tese de doutorado, Gerber afirmou que a intenção não era produzir livros de artista, mas obras que estimulassem experiências de leitura:

Então *Tree of Codes* foi nosso *best-seller* e foram vendidas 30 mil cópias, o que era muito considerando-se que éramos uma editora completamente

desconhecida, num momento em que o livro também era muito extremo, é uma experiência de leitura extrema, algo que nunca tinha sido feito antes, portanto estávamos muito orgulhosos, porque isso significa que ele realmente alcançou grandes públicos. Essa tem sido nossa ambição em toda a trajetória, não estávamos muito interessados em ser uma editora limitada ou de livros de artista, estávamos realmente interessados em alcançar o público geral. (GERBER apud CAMARGO, 2016, p. 202)

Fica explícita a persistência do discurso e da crença equivocada de que a arte se opõe ao “público geral” e associa-se a “edições limitadas”. Graças aos aparatos técnicos e tecnológicos disponíveis para sua produção, *Tree of Codes* foi capaz de atingir toda sua potência como livro de artista precisamente por conta de sua volumosa tiragem e de sua disponibilidade em milhares de livrarias pelo mundo por um valor acessível. Fosse um livro em edição única ou pequena tiragem, a leitura de *Tree of Codes* estaria bastante limitada devido à fragilidade de sua estrutura. Ainda que o texto fosse reproduzido para ser consumido por outras vias que não a do manuseio do livro, a “experiência de leitura extrema”, parte importantíssima da poética da obra, seria perdida. O caráter tátil da ficção e a qualidade literária do objeto escultural se divorciariam no momento da recepção. *Tree of Codes* existe em sua potência máxima precisamente por sua dita “massificação”.

O escritor holandês Michel Faber é um dos que qualificam essa obra de Jonathan Safran Foer como um objeto de arte. Em um artigo para o jornal britânico *The Guardian*, Faber (2010) subscreve à ideia de que, em *Tree of Codes*, forma e conteúdo dialogam intimamente – como o presente artigo afirmou de início, a obra só existe em sua total potência poética e estética por meio do livro impresso. Faber acrescenta: o formato de brochura faz a peça ainda mais vulnerável; um movimento em falso de um dos dedos é o bastante para destruí-la. Os tipos de papel escolhidos também contribuem para a sensação de impermanência do objeto: as bordas da capa lentamente se esfacelam, as margens do miolo amarelam com o tempo. Curiosamente como a figura do pai em Schulz: “What still remained of him – the small shroud of his body and the handful of nonsensical oddities – would finally disappear one day”. É preciso concordar com Faber: “a ideia de *The Street of Crocodiles* sobreviver sob disfarce, retalhado até o limite de sua vida, mas ainda agarrando-se à sua alma, me arrebatava como uma ironia agri-doce, uma homenagem estranhamente adequada. O livro também possibilitou o surgimento da obra de arte mais potente que Jonathan Safran Foer já produziu”¹⁰.

NOTAS

- 1.** A respeito de suportes de armazenamento de dados e seu período de atividade, o estúdio de design holandês Experimental Jetset produziu um catálogo em constante desenvolvimento, no qual compila formatos obsoletos de grande parte do século XX. O catálogo está disponível em: <https://www.experimentaljetset.nl/archive/lostformats>. Acesso em: 25 out. 2020.
- 2.** Ficções táteis são livros que jogam com o formato de modo a enfatizar sua materialidade, além de permitir a seus leitores um envolvimento notadamente físico com a obra. Dentre as subcategorias de ficções táteis podemos incluir os romances epistolares multimodais, obras compostas por cartas soltas e livros com páginas recortadas. Alguns exemplos são *Albert Angelo*, de B.S. Johnson, a trilogia *Griffin e Sabine*, de Nick Bantock, e *Composition Nº. 1*, de Marc Saporta. (BRAY; GIBBONS; McHALE, 2012)
- 3.** Retirado de ASHBERY (1998).
- 4.** “Some things you love passively, some you love actively. In this case, I felt the compulsion to do something with it” (WAGNER, 2010, não paginado). Tradução nossa.
- 5.** “Like religion. God doesn’t ‘kind of’ exist – he either does or doesn’t” (Ibidem, sem paginação). Tradução nossa.
- 6.** “On the contrary: there seemed to be an improvement in his general state of health, in his humor, and in his mobility” (SCHULZ, 2008, p. 16). Tradução nossa.
- 7.** “We ceased to pay attention to these oddities in which Father became daily more and more involved” (SCHULZ, 2008, p. 17). Tradução nossa.
- 8.** “My father was slowly fading, wilting before our eyes” (SCHULZ, 2008, p. 15). Tradução nossa.
- 9.** “Knot by knot, he loosened himself from us; point by point, he gave up the ties joining him to the human community. What still remained of him – the small shroud of his body and

the handful of nonsensical oddities – would finally disappear one day [...]” (SCHULZ, 2008, p. 17). Tradução nossa.

10. “The idea of *The Street of Crocodiles* surviving in disguise, chopped to within an inch of its life but still clinging to its soul, strikes me as a bittersweet irony, an oddly fitting homage. It has also given rise to the most potent work of art that Jonathan Safran Foer has yet produced” (FABER, 2010, não paginado). Tradução nossa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASHBERY, John. **Wakefulness**: poems. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

BRAY, Joe; GIBBONS, Alison; McHALE, Brian. **The Routledge Companion to Experimental Literature**. Londres: Routledge, 2012.

CAMARGO, Iara Pierro. **O livro de literatura**: entre o design visível e o invisível. 2016. 175 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

EVANS, David (ed.). **Appropriation**. Documents of Contemporary Art. Londres e Cambridge: Whitechapel e MIT Press, 2009.

FABER, Michel. Tree of Codes by Jonathan Safran Foer – review. **The Guardian**, 18 de dezembro de 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2010/dec/18/tree-codes-safran-foer-review>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

FOER, Jonathan Safran. **Tree of Codes**. Londres: Visual Editions, 2010.

PRESTON, Alex. How real books have trumped ebooks. **The Guardian**, 14 de maio de 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2017/may/14/how-real-books-trumped-ebooks-publishing-revival>>. Acesso em: 10 nov 2017.

SCHULTZ, Bruno. **The Street of Crocodiles and Other Stories**. Londres: Penguin Books, 2008.

USHER, M. D. **Homeric Stitchings: The Homeric Centos of the Empress Eudocia**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1998.


WAGNER, Heather. Jonathan Safran Foer Talks Tree of Codes and Conceptual Art. **Vanity Fair**, 10 de novembro de 2010. Disponível em: <<https://www.vanityfair.com/culture/2010/11/jonathan-safran-foer-talks-tree-of-codes-and-paper-art>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

SOBRE AS AUTORAS

Luciana Lischewski Mattar é graduada em Design pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) (2013) e mestre na linha de pesquisa Teoria e História do Design pela mesma instituição (2020). Com experiência nas temáticas de design de produto, design visual, processos criativos e linguagens, foi membro da equipe do Laboratório de Pesquisa em Design Visual (LabVisual) da FAU-USP (2018-2020) e, atualmente, é pesquisadora do Núcleo de Inovação do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da USP (HCFMUSP), o Inova HC.

Renata Takatu é graduada em Design pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) (2012) e atua como tradutora nas áreas de arte, design e arquitetura. É autora da versão em inglês dos textos que compõem obras como *Arquitetura contemporânea: 1999-2015* FGMF Arquitetos (Acácia Cultural, 2016) e *Biselli Katchborian Arquitetos* (Acácia Cultural, 2019), entre outras.

Artigo recebido em
22 de fevereiro de 2018 e
aceito em 17 de outubro de 2020.



O PARADIGMA PERIÓDICO NA ARTE: A COMUNIDADE DA ESCRITURA

THE PERIODIC
PARADIGM IN
ART: THE WRITING
COMMUNITY

EL PARADIGMA
PERIÓDICO
DEL ARTE: LA
COMUNIDAD DE LA
ESCRITA

PAULA ALZUGARAY

THE BLACK PANTHER

RESUMO

O texto parte da natureza comum e contínua entre ensaios de Maurice Blanchot e Jean-Luc Nancy que, a partir da crítica ao fracasso do projeto comunitário do comunismo, conjugam-se na reelaboração de um pensamento de comunidade. Por meio da reflexão sobre o papel que esses ensaios e outras publicações e jornais tiveram na organização de projetos coletivos e na construção de consciências de comunidade e identidade, o intuito é argumentar a respeito de um paradigma periódico que se expande na contemporaneidade, ganhando campo em manifestações de caráter estético-político, estéticas e escrituras urbanas e em dinâmicas digitais, articulando lutas, resistências e insistências.

PALAVRAS-CHAVE comunidade; arte; política; periódico; escritura urbana

ABSTRACT

The text begins with the common and continuous nature between essays by Maurice Blanchot and Jean-Luc Nancy, who, based on the critic of the failure of communism's communitarian project, come together in the re-elaboration of a community thought. Through reflection on the role that these essays and other publications and newspapers played in organizing collective projects and building community and identity awareness, our aim is to argue in favor of a periodic paradigm that expands in contemporary times, gaining ground in manifestations of aesthetic-political character, aesthetics and urban scriptures and in digital dynamics, articulating contentions, resistances and insistences.

KEYWORDS Art; Politics; Community; Periodical; Urban writing

RESUMEN

El texto parte de la naturaleza común entre ensayos de Maurice Blanchot y Jean-Luc Nancy que, al criticar el fracaso del proyecto comunitario del comunismo, se conjugan en la reelaboración de un pensamiento de comunidad. Por medio de la reflexión acerca del rol que esos ensayos y otras publicaciones y periódicos tuvieron en la organización de proyectos colectivos y en la construcción de conciencias de comunidad y identidad, intentamos argumentar en favor de un paradigma periódico que se alarga en la contemporaneidad, ganando espacio en manifestaciones de carácter estético-político, estéticas y escritos urbanos y en dinámicas digitales, articulando luchas, resistencias y insistencias.

PALABRAS CLAVE comunidad; arte; política; periódico; escrita urbana

Artigo Inédito
Paula Alzugaray*

<https://orcid.org/0000-0003-3661-8956>

* Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.174554

A comunidade é uma questão reincidente, evocada hoje em debates e ativismos que envolvem consciência e identidade de raça, classe, gênero e lugar. Donna Haraway fala em um “mito político chamado nós”¹, Slavoj Žižek (2020, p. 41) aponta para a reinvenção do comunismo sob a Covid-19, Angela Davis usa o substantivo no plural para se referir à reverberação das causas afro-americanas em comunidades de trabalhadores, imigrantes e LGTBs², assim como o movimento *Black Lives Matter* expande a noção de comunidade à condição de uma global composta de novas identidades grupais.

A reincidentia da comunidade no debate contemporâneo remonta a 1983, quando Jean-Luc Nancy e Maurice Blanchot estabeleceram, em um diálogo intertextual, a célula do que poderia ser identificado como uma “comunidade de textos”. Os artigos “La Communauté Désœuvrée” [A Comunidade Inoperante], de Nancy (1983)³, e “La Communauté Inavouable” [A Comunidade Inconfessável], de Blanchot⁴, estão de tal forma entrelaçados que poderiam ser considerados duas edições sequenciais de um mesmo periódico.

O artigo de Nancy foi objeto de comentário de Blanchot. Este, por sua vez, serviu de estímulo para a reedição de “A Comunidade Inoperante”, acrescido de notas sobre o texto-comentário. Na segunda edição, Nancy aponta para a natureza comum e contínua entre os dois textos, que dissertam sobre a ideia de que o pensamento e o imaginário ocidental se estruturam sobre a promessa de uma “comunidade universal” – perdida na origem ou aguardada no futuro. Em suas arguições sobre a nostalgia da perda da comunidade e do convívio, os autores elaboram um lamento do fracasso do projeto comunitário do comunismo e atualizam a crítica ao fascismo.

Um disparador da reflexão é a relação entre as palavras comunidade e comunismo⁵ – mais especificamente, o “defeito de linguagem que as palavras comunismo e comunidade parecem conter, se pressentimos que trazem algo inteiramente diferente do que pode ser comum entre aqueles que pretenderiam pertencer a um conjunto, a um grupo” (NANCY, 2000, p. 54). Em sua crítica ao uso feito da palavra comunismo por autores e lideranças ao longo da história recente, Nancy afirma que estes teriam logrado “se comunicar com um pensamento da arte, da literatura e do pensamento [...], mas não puderam se comunicar verdadeiramente, explicitamente e tematicamente [...] com um pensamento de comunidade” (NANCY, 2000, p. 19).

Às escritas comunistas, inscrições proletárias e revoluções culturais, portanto, teria faltado essa capacidade básica de comunicar um pensamento de comunidade. E a derrocada das esquerdas, tanto nos anos 1980 quanto neste início dos anos 2020, vem confirmar esse diagnóstico. Colocando-se como insistência e resistência em reconstituir a comunidade perdida, o diálogo Blanchot-Nancy assume seu ponto de origem nas ideias de Georges Bataille sobre a comunidade negativa, ou “a comunidade dos que não têm comunidade” (BLANCHOT, 2031, pp. 38-39), e na revista *Acéphale* (Paris, 1936-1939), identificada por eles como um lugar que logrou comunicar um pensamento de comunidade e onde Bataille teria chegado mais perto da experiência comunitária, comum, ou comunista.

No afã de reconstruir a comunidade perdida, Nancy e Blanchot propõem o início de uma “comunidade de textos”, à qual outros autores são convidados a se agregar, publicando “...textos intercalados, alternados, compartilhados, como os textos que oferecem o que não pertence a ninguém e que remete a todos: a comunidade da escritura, a escritura da comunidade. Incluídos aqueles que não escrevem nem leem, e aqueles que não têm nada em comum” (NANCY, op. cit., p. 54)⁶.

No mesmo ano de 1983, Benedict Anderson produziu o ensaio “Comunidades Imaginadas”, em que analisa a “condição nacional” – a nação, nacionalismo, nacionalidade – como o valor de maior legitimidade na vida política dos séculos 19 e 20 e sua incorporação a uma vasta variedade de terrenos sociais, produtos culturais e constelações ideológicas (ANDERSON, 2008, p. 30). Em recentes anos, o debate vem ganhando adesão de movimentos culturais, na forma de exposições artísticas, simpósios e publicações. Em 2019, uma curadoria de arte contemporânea realizada em São Paulo propôs uma articulação conceitual inversa à condição de “comunidade política imaginada”, formulada por Anderson.

Uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles (Ibidem, p. 32).

Em contraposição aos nacionalismos e ultranacionalismos emergentes neste início de século, o *statement* curatorial propunha “uma utopia de reconstrução do mundo que parte de novas

articulações e coletividades, relacionadas a identidade, afeto e afinidade” (COMUNIDADES Imaginadas, 2019). O tema também tangencia as discussões propostas na publicação *Saturation – Race, Art, and the Circulation of Value*, coeditada pelo New Museum e MIT Press (LOWE, 2020, p. 30), que recoloca a questão a partir de um questionamento da soberania do Estado-nação, em um mundo redefinido politicamente por movimentos decoloniais e pela coexistência entre diásporas transnacionais, culturas indígenas e comunidades fronteiriças, aproximando imaginários pautados não pela soberania nacional, mas por renovadas identidades grupais e afinidades sobrepostas.

O presente artigo soma-se a essa comunidade de textos e teses curatoriais, refletindo sobre as experiências estético-políticas de caráter contínuo e/ou periódico que vêm acontecendo na forma de atos e manifestações no espaço público urbano. O intuito é investigar de que forma a antiga retórica dos jornais de partidos e jornais comunitários se traduz hoje em estéticas urbanas e dinâmicas digitais, articulando lutas, resistências e insistências.

O QUE NÃO PERTENCE A NINGUÉM, REMETE A TODOS

De acordo com pesquisas publicadas pelo *The New York Times*, os participantes de protestos pela morte de George Floyd, em Minneapolis, somaram, entre 4 e 22 de junho de 2020, nos Estados Unidos, algo entre 15 e 26 milhões de pessoas (BUCHANAN, 2020, não paginado). A extensão das manifestações alçou a organização *Black Lives Matter* à condição de maior movimento da história dos Estados Unidos. Com entrevistas com pesquisadores de movimentos sociais, a reportagem aponta para um volume de produção e disseminação de autorrelatos (*self-reports*) sem precedentes. A rápida disseminação nas redes da imagem do policial branco ajoelhado sobre o pescoço de George Floyd, que morreu asfixiado, deu-se concomitantemente à vertiginosa propagação de um vírus de letalidade também assombrosa.

Com as populações mundiais confinadas em casa, grande parte dessa revolução deu-se efetivamente diante de telas, via disseminação de linguagem, em compartilhamentos de imagens, textos, memes, áudios e vídeos. Já os manifestantes que foram para as ruas frequentemente replicaram, com seus corpos, a imagem

do policial ajoelhado, acrescentando à coreografia o braço direito erguido com o punho cerrado, símbolo do movimento *black power*, consagrado pelo Partido dos Panteras Negras.

A replicação desse gesto é um fator-chave para a tese deste texto, pois o procedimento de repetição é determinante na definição e estruturação de um periódico, ou jornal. A repetição que se observou nas coreografias de manifestações antirracismo é comparável àquela a que Agamben se refere ao tratar o cinema situacionista: “Quando Debord diz que deveria construir situações, ele está sempre se referindo a algo que pode ser repetido, mas que também é único”. Agamben afirma que a repetição não é o retorno do idêntico. A repetição reinstaura a possibilidade, quando, no final de *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni* (1978), em vez da tradicional palavra “fim”, o realizador sentencia: “*A reprendre depuis le début*” [voltar ao princípio] (AGAMBEN, 2020, p. 318).

A retomada cíclica de levantes contra o racismo – e o sexismo, homofobia, xenofobia e violência de gênero, entre outros extremismos – faz-se diante da permanência de desigualdades históricas⁷. Nas semanas seguintes ao evento em Minneapolis, o brasileiro assistiu à repetição do gesto de sufocamento praticado pelo policial em casos no Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo, em um ciclo macabro que Vladimir Safatle define como “rituais

periódicos de destruição de corpos”: “O fim da Nova República terminará em um macabro ritual de emergência de uma nova forma de violência estatal e de rituais periódicos de destruição de corpos” (SAFATLE, 2020, não paginado).

Análises arriscam explicações sobre por que esse novo ciclo de manifestações do *Black Lives Matter* foi diferente. As pesquisas publicadas no NYT apontaram que, diferentemente de protestos anteriores, quase três quartos dos participantes eram brancos, com sensível expansão da comunidade envolvida em torno da organização criada em 2013. A escala do alcance mundial é impossível de ser estabelecida, mas a indignação com a violência policial e social às comunidades negras tem hoje maior adesão de populações engajadas em lutas migratórias, ecológicas e políticas. No contexto brasileiro, a revolta é agravada diante da necropolítica exercida pelo governo Bolsonaro, na forma como ignorou a gravidade da pandemia da Covid-19, conduzindo o país ao agravamento de seu quadro de desigualdade social⁸.

Em texto sobre a obra da filósofa e ativista Angela Davis, publicado meses antes da pandemia, a pesquisadora Maria Cristina Longo Cardoso Dias aponta que, “se fizermos uma análise concreta da sociedade, veremos que as formas de opressão estão interligadas e relacionadas à forma como o capitalismo se reproduz a cada

novo ciclo” (DIAS, 2020, pp. 152-153). Baseada em Marx, para quem o capital é uma relação social entre pessoas intermediada por coisas (MARX, 2013, p. 836 apud ibidem, p. 152), Angela Davis ressalta como racismo e sexismo estão ligados à opressão classista, retroalimentados em prol de lucros capitalistas. A resposta a essas opressões interligadas, segundo ela, deve ser formulada na mesma moeda: em campanhas relacionadas, protagonizadas por todas as pessoas tornadas excedentes pelo capitalismo global: “O feminismo envolve muito mais do que a igualdade de gênero. E envolve muito mais do que gênero. O feminismo deve envolver a consciência em relação ao capitalismo” (DAVIS, 2018).

Segundo a autora, embora o movimento sufragista dos Estados Unidos tenha nascido no seio do movimento antiescravagista, ele falhou em não incorporar às demandas feministas as causas das mulheres negras e das mulheres trabalhadoras, que, nos anos 1840, eram as líderes da militância operária naquele país.

Se o reconhecimento concedido às mulheres da classe trabalhadora no encontro de Seneca Falls foi praticamente irrisório, não houve nem mesmo uma menção aos direitos de outro grupo de mulheres que também ‘se rebelou contra a vida em que nasceu’. No Sul, elas se revoltaram contra

a escravidão e, no Norte, contra uma ambígua condição de liberdade chamada racismo. (DAVIS, 2016, pp. 66-69)

Além do apontado viés classista e racista do movimento sufragista, não havia a compreensão de quanto o capitalismo que avançava no Norte também era um sistema opressivo, que criava impeditivos para que as classes trabalhadoras se organizassem sob a bandeira de partidos políticos, ou em torno de publicações periódicas⁹.

Assim como partidos políticos, os jornais sempre se configuraram como um lugar em que as comunidades afirmaram suas lutas, colocando em prática a vontade coletiva de organização em torno de identidades – fossem elas de classe, raça, gênero ou lugar. Cabe lembrar a centralidade que o jornal teve para a organização política durante o comunismo leninista e para a comunicação do que Nancy definiu como um “pensamento de comunidade”. Para Lenin:

O papel de um jornal não se limita, no entanto, apenas à difusão de ideias, apenas à educação política e à atração de aliados políticos. Um jornal não é apenas um propagandista coletivo e um agitador coletivo, mas também um organizador coletivo. A esse respeito, pode ser comparado aos andaimos montados em torno de um edifício em construção, que marca

os contornos da estrutura, facilita a comunicação entre os construtores e permite que eles distribuam o trabalho e visualizem os resultados comuns alcançados pelo trabalho organizado. (LENIN, 1901, não paginado)

A associação entre imprensa e ativismo político tem longa história nas diásporas negras dos Estados Unidos e do Brasil. O abolicionista norte-americano Frederick Douglass (1818-1895), precursor de várias frentes de luta e ícone na história dos movimentos pelos direitos civis, foi um dos pioneiros no entendimento do jornal como ferramenta de autorrepresentação e emancipação, tendo fundado, aos 29 anos, seu próprio jornal, *The North Star* (Rochester, 1847), no qual defendia a luta abolicionista e o sufrágio feminino¹⁰.

Uma década antes, o jornal *O Homem de Cor* (Rio de Janeiro, 1833) surgiu como marco zero da imprensa negra no Brasil, criado apenas 13 anos após a liberdade de imprensa outorgada por dom João VI no país. Mesmo que de circulação restrita às comunidades negras, veículos como *O Homem de Cor*, *Quilombo* (Rio de Janeiro, 1950) ou *A Voz da Raça* (1933-1937), este, de propriedade da Frente Negra Brasileira (FNB) – reconhecida como o mais destacado movimento negro do país na primeira metade do século 20 e convertida em partido político, em 1936¹¹ –, tiveram papel central da construção de uma consciência de comunidade.

Surgido durante a redemocratização e a consolidação do regime de direito, com a derrocada do Estado Novo, o jornal *Quilombo* destaca-se por tecer um elo entre ativismos de naturezas política, social, artística e cultural. Embora não fosse diretamente relacionado a um partido político – apesar de seu diretor, o economista, professor universitário, artista e dramaturgo Abdias do Nascimento (1914-2011), ter se tornado o primeiro deputado federal do Brasil a lutar pelos direitos dos afrodescendentes –, o *Quilombo* era publicado pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), o que lhe conferia uma identidade fortemente ativista¹².

Como braço impresso do TEN, o *Quilombo* introduziu o direito de acesso à cultura na pauta das reivindicações políticas. Em seu primeiro editorial, Abdias do Nascimento demarcava que o diagnóstico do jornal seria “criar um problema para o País”, desmascarando o mito da democracia racial, e anunciava que a “tomada de posição” do negro brasileiro “nada mais é do que uma resposta do Brasil a um apelo do mundo que reclama a participação das minorias no grande jogo democrático da cultura”. Colaborador da primeira edição, o dramaturgo Nelson Rodrigues (que escreveu *O Anjo Negro* especialmente para o TEN) reforçava a tese: “É preciso uma ingenuidade perfeitamente obtusa ou uma má-fé cínica para se negar a existência do preconceito racial”¹³.

Quilombo foi, no Brasil, uma fração do que *The Black Panther Newspaper* de fato representou para a comunidade negra norte-americana e de países da diáspora africana. A integrante Angela Davis aponta que o programa do Partido dos Panteras Negras, fundado pelos estudantes Bobby Seale e Huey P. Newton, em Oakland, na Califórnia, em 1966, recapitula as pautas abolicionistas do século 19 e continua a ecoar essas pautas no século 21. Seu manifesto de dez pontos reivindica terra, pão, moradia, educação, vestimenta, justiça, paz, liberdade, emprego e o fim da violência policial. Tudo pelo que o movimento *Black Lives Matter* luta até hoje.

Embora fundado como “Partido dos Panteras Negras para a Autodefesa”, com o projeto de formar patrulhas comunitárias para monitorar e confrontar o abuso e a repressão policial às comunidades afrodescendentes, amparando-se na legislação que permitia o porte de armas¹⁴, o partido teve a argúcia de entender que o racismo extravasava o âmbito policial e se alastrava de forma estrutural no desamparo social e educacional.

O braço impresso do movimento nasceu concomitantemente ao partido com o título *BLACK PANTHER Community News Service* e constituiu arma tão ou mais potente do que os rifles usados para enfrentar o aparato repressivo estatal. Com a função

educacional de fomentar a consciência política entre as comunidades afro-americanas e de construir uma contrainformação às campanhas de invisibilização e difamação promovidas por poderes políticos e corporações midiáticas, o jornal centralizava a forma com que o movimento se organizava e se fazia visível.

Desenhado pelo artista Emory Douglas, ministro da Cultura do Black Panther Party, *The Black Panther Newspaper* foi o principal braço gráfico do movimento, formado também por cartazes e panfletos. O poder comunicacional do jornal e do partido seria equivalente à expansão que o *Black Lives Matter* alcança hoje, ganhando terreno em mais de 50 cidades dos Estados Unidos e com forte influência além-mar¹⁵. Sua relevância era tanta que o jornal ganhou a alcunha de *intercommunal* [entre comunidades], e o movimento realizou o que viria a ser preconizado uma década depois por Blanchot e Nancy: a ideia de que “aquilo que não pertence a ninguém, remete a todos”¹⁶.

Há divergências se o partido chegou a assumir as lutas por direitos de mulheres e comunidades LGBTs. A pesquisadora Carol Wells, do Center for the Study of Political Graphics, de Los Angeles, aponta que o BBP foi um dos primeiros movimentos negros a convidar homossexuais a participar da cena política e a defender seus direitos (FAJARDO, 2017, p. 26), mas a respeito

do apoio às lutas das mulheres não há unanimidade. Angela Davis defende que o grupo não tinha uma abordagem machista junto às militantes, diferentemente de outras organizações afro-americanas, mas Elaine Brown, membro do Partido e candidata à Câmara Municipal de Oakland em 1973 conta em um livro várias histórias sobre o caráter machista do movimento (BROWN, 1992). Ainda assim, poucos veículos de imprensa comunitária promoveram a articulação entre comunidades com a potência alcançada pelo jornal dos Panteras Negras.

Atualmente, a sociedade segue desafiada a integrar e comunicar suas causas, diante da realidade distópica que se coloca com o avanço da extrema-direita e a reedição de discursos fascistas. Reconhece-se aqui que os veículos periódicos com maior capacidade de integração e difusão de causas sociais operam hoje para além do jornalismo comunitário, no âmbito das ruas e das redes, em atos e acontecimentos estético-políticos, que replicam, em imagens e textos, as respostas aos acontecimentos. “Todo dia uma bomba”, estampa o estandarte do Ato 3 do Grupo de Ação em manifesto estético-político.

COMUNICAÇÃO EXPLOSIVA OU A ORDEM DESORDENADA DAS RUAS

A sobreposição de crises sanitária, política e econômica em 2020 é rebatida por uma vigorosa reação de opiniões postadas em telas planas, expostas no asfalto e projetadas na alvenaria das fachadas urbanas. Espaços físicos e virtuais equalizam-se nas ações de rua do movimento Fumaça Antifascista, formado por artistas ligados à Galeria Reocupa, da Ocupação 9 de Julho, em São Paulo, nas postagens de estandartes e palavras de ordem pelo grupo reunido em torno da *hashtag* #coleraalegria, nos lambes e bandeiras de André Parente, em declarado contra-ataque às guerrilhas cibernéticas que instauram uma guerra cultural nas redes, nas pinturas do artista No Martins, com a representação de pessoas negras e a *hashtag* #JáBasta, que circulam em estandartes urbanos e no Instagram. “A *hashtag* é uma apropriação da linguagem das redes sociais, como forma de defender ideias e difundir imagens. A intenção é que se torne repetitivo, como uma maneira dar um grito”¹⁷.

A dimensão do espaço público virtual potencializa-se ainda nas ações do coletivo @projetemos, rede de projetonistas

independentes que irrompeu em mais de 40 pontos em todo o Brasil, trabalhando em sincronismo conceitual e temático. Refletindo pautas urgentes, o coletivo projeta diariamente no espaço público denúncias de ações criminosas, informações de saúde pública, prevenção à Covid-19, combate ao racismo, ajuda aos povos indígenas, feminismo e outras lutas, fazendo sua crônica cotidiana e periódica a partir de uma base de fotos e vídeos compartilhados *on-line*, em linguagem breve e rápida como a dos memes. A cada dia, um tema é escolhido, projetado e então disseminado nas redes, com *hashtags*. Os conteúdos renovam-se a partir de fatos de relevância nacional, mas também de vivências, pesquisas e singularidades dos integrantes.

Também em formato periódico de atuação, o Grupo de Ação, formado por ativistas, trabalhadores da arte e profissionais da cultura, do direito, da saúde e da comunicação, responde à crise política e social com sucessivos atos estéticos-políticos no espaço urbano, acompanhados de manifestos e videoprotostos postados nas redes. O Ato 1 promoveu uma liturgia do luto às vítimas de violência do Estado – assassinados pela Polícia Militar, pela ditadura militar ou pela Covid-19 –, mortos sem direito ao ritual de despedida. O Ato 2 homenageou indígenas e animais ameaçados de extinção pelas queimadas amazônicas. O Ato 3 reproduziu

a tese, já apontada neste texto, de que a opressão se relaciona ao neoliberalismo. “Quem lucra com a reforma da Previdência? Quem lucra com o coronavírus? Quem lucra com o desmatamento? Quem lucra com as nossas mortes?”, são perguntas lançadas nos videoprotostos, que animam a fauna brasileira das notas de real.

Ao longo de junho, a frase “eu não posso respirar” – a última dita por George Floyd antes de morrer sob o peso do policial branco – foi repetida por manifestantes de todo o mundo, e a decapitação de símbolos do passado colonial foi replicada em cidades dos Estados Unidos e da Europa. Com o pescoço amarrado por cordas e arrancada do pedestal onde se apoiava há 125 anos, a estátua do traficante de escravos rolou pelas ruas de Bristol, no Reino Unido, foi atirada ao rio e substituída, por algumas horas, pelo monumento de uma ativista do movimento *Black Lives Matter*.

A fúria iconoclasta que fez com que cabeças históricas rolassem é um ato equiparável à ação subversiva e subterrânea que a revista *Acéphale* – a “grande comunidade” praticada por Georges Bataille, segundo Jean-Luc Nancy – impetrou contra o fascismo histórico, cem anos atrás¹⁸. Na decapitação indicada no título da revista publicada por um grupo de intelectuais ligados a Bataille,

entre 1936 e 1939, se reconhece a ação implacável de destruição do poder soberano e da primazia do Estado-nação sobre outras categorias comunitárias.¹⁹

A privação da Cabeça não excluía, portanto, somente o primado daquilo que a cabeça simbolizava, o chefe, a razão razoável, o cálculo, a medida e o poder – inclusive o poder do simbólico –, mas a exclusão, ela mesma entendida como um ato deliberado e soberano, que teria restaurado a primazia sob a forma de sua decadência. A decapitação que devia tornar possível ‘o desencadeamento sem fim (sem lei) das paixões’, só podia se cumprir pelas paixões já desencadeadas, elas mesmas se afirmando na inconfessável comunidade que sua própria dissolução sancionava. (BLANCHOT, 2013, p. 29)

Aos atos impetrados por Bataille, *Acéphale* e sua comunidade de textos contra a lógica fascista do século 20 equiparam-se as ações estéticas e políticas que combatem hoje os “rituais periódicos de destruição de corpos”. Eles são praticados repetida e desordenadamente por torcidas organizadas de times de futebol, estudantes, artistas e profissionais da cultura. As ações periódicas que jornais, revistas políticas e diversas “comunidades de textos” organizaram no século 20 dão lugar à poesia cotidiana das bandeiras urbanas e virtuais.

Documentadas, reproduzidas e compartilhadas, elas se tornam atos midiáticos que coexistem na comunicação explosiva e na ordem desordenada das ruas e das redes, reafirmando a nostalgia de uma “comunidade inconfessável, porque demasiado numerosa, mas também porque se desconhece a si mesma, e não tem de se conhecer”, em que “cada membro da comunidade é toda a comunidade” (BLANCHOT, 2013, p. 26). Afinal, “como explicar a Lei Rouanet para quem não assimilou a Lei Áurea?”, indaga o #cóleraalegria, tristemente, em sua bandeira.

NOTAS

1. “Quais são as identidades que fundamentam esse mito político tão potente chamado nós e o que pode motivar o nosso envolvimento nessa comunidade?” (HARAWAY, 2000, p. 47)
2. Angela Davis, em palestra online promovida pelo Birmingham Civil Rights Institute, em 19 jun. 2020, declarou que “todo ser humano, toda mulher, todo homem, toda pessoa transexual, toda pessoa não binária do planeta merece ter seus direitos humanos reconhecidos e defendidos. Ninguém pode ser excluído desse abraço humano planetário. Nem brasileiros indígenas, nem muçulmanos na Índia, nem curdos em Rojava, certamente não palestinos na Palestina ocupada por Israel.” Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=25&v=XOWn9zF4XQY&feature=emb_logo. Acesso em: 22 ago 2020.
3. Publicado na França, em fevereiro de 1983, na revista literária *Aléa*, dedicada ao tema da comunidade, que reuniu textos de Jean-Christophe Bailly, Jean-Luc Nancy, Jean-Luc Parant, Jean-François Lyotard, Jean-Marie Gibbal, Henri-Alexis Baatsch e Michel Deutsch.
4. Publicado na França pela Éditions de Minuit, Paris, 1983, e, no Brasil, pela Editora Universidade de Brasília, 2003.
5. O luto pela derrocada do comunismo e dos movimentos de contestação política e social dos anos 1960 pauta o diálogo entre Nancy e Blanchot, assim como de outros autores, como Félix Guattari e Antonio Negri, que, na escritura partilhada de *As Verdades Nômades* (1985), empenham-se em resgatar o comunismo da condição de infâmia que os regimes coletivistas que se reportam ao socialismo lhe impingiram, devolvendo-lhe a condição de “liberação das singularidades individuais e coletivas, ou seja, o exato oposto da arregimentação dos pensamentos e desejos” (NEGRI; GUATTARI, 2017, p. 5).
6. A essa “comunidade de textos” que os autores afirmam ter origem na ideia de “exigência comunitária”, de Georges Bataille, podem ser associados *A Comunidade Que Vem* (1990), de Giorgio Agamben; *Comunidades Imaginadas*, de Benedict Anderson; *Communitas-immunitas*, de Roberto Esposito; *A Hospitalidade Incondicional*, de Jacques

Derrida; *A Comunidade e a Segurança*, de Zygmunt Bauman; *A Partilha do Sensível*, de Jacques Rancière; e *Multidão*, de Antonio Negri e Michael Hardt.

7. No Brasil, a violência policial contra negros não respeitou o isolamento social. De acordo com levantamento da plataforma Fogo Cruzado, a cada 84 minutos a polícia mata uma pessoa, em uma escalada da violência policial desde 2015. Segundo dados da Corregedoria da PM, de janeiro a maio de 2020, durante a quarentena, o número de mortos por policiais subiu 38% na região metropolitana de São Paulo e 30% na capital em relação a 2019.

8. No ensaio “Necropolítica”, o filósofo e pensador camaronês Achille Mbembe, estudioso da escravidão, da descolonização e da negritude, parte do pressuposto de “que a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer”, razão pela qual “matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais” (MBEMBE, 2018, não paginado).

9. Em agosto, a prefeitura de Nova York inaugurou, no Central Park, um monumento em homenagem às pioneiras na luta pelos direitos das mulheres, reunindo em torno da mesma mesa a ativista negra Sojourner Truth e Susan B. Anthony e Elizabeth Cady Stanton.

10. Em 1851, o jornal *The North Star* seria rebatizado como *Frederick Douglass’ Paper* e publicado até 1861. Cf. PRIMEIROS Ensaios, (2020).

11. Antes de ser extinto pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, juntamente com todas as organizações políticas brasileiras, a FNB criou um significativo trabalho socioeducativo e cultural, com escola, um grupo musical e teatral, um time de futebol e suprindo as comunidades afrodescendentes com assistência jurídica para combater o racismo. (LEITE, 2017, não paginado)

12. O Teatro Experimental do Negro foi um grupo de artistas afrodescendentes atuantes entre as décadas de 1940 e 1960, no Rio de Janeiro e em São Paulo, com ramificações em outras cidades brasileiras. Criado por Abdias do Nascimento e Aguinaldo Camargo, o TEN tinha como metodologia a criação de alternativas de “alfabetização cultural” e valorização étnico racial, buscando a sensibilização da comunidade negra e o apoio da classe média intelectual branca.

13. Citado por Abdias Nascimento em texto sobre *O Quilombo* publicado no jornal *Folha de S.Paulo*, em outubro de 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/920231-leia-texto-de-abdias-do-nascimento-sobre-o-jornal-quilombo.shtml>. Acesso em: 22 ago. 2020.

14. Os assassinatos dos líderes Malcolm X, em 1965, e de Martin Luther King, em 1968, acabam demonstrando para muitos ativistas que o caminho da não violência não levaria ao fim da segregação racial e aos direitos civis da comunidade afro-americana. (FAJARDO, 2017, p. 27)

15. As ações do BPP alinharam-se, por exemplo, às lutas de libertação do *American Indian Movement*, da União Nacional Africana do Zimbábue, da Frente de Libertação Nacional da Argélia, da República da China, da República Democrática da Coreia, dos movimentos revolucionários com prática de guerrilha de Cuba, Peru, Uruguai, Israel, Europa, Escandinávia etc.

16. “O jornal do partido, finalmente chamado *Black Panther Intercommunal News Service*, tornou-se não apenas a fonte primária de informação sobre o partido, relatando nossa ideologia, história e desenvolvimento, mas também se tornou a voz das pessoas, articulando a luta do povo negro e outros povos oprimidos dentro dos EUA e ao redor do mundo. Além disso, o jornal cresceu e tornou-se a nossa principal fonte de recursos para a manutenção de nossas oficinas (bases, *offices*) e nossa escola, o *Oakland Community Learning Center* e de programas de sobrevivência como o *Free Breakfast for Children*.” (HILLIARD, 2007, p. VII , tradução minha)

17. Depoimento de No Martins para a reportagem “Manifestações: Política e estética em tempo de crise”, de Leandro Muniz, Nina Rahe e Paula Alzugaray, publicada no site da revista *seLecT* em julho de 2020. Disponível em: <https://www.select.art.br/manifestacoes-politica-e-estetica-em-tempo-de-crise/>. Acesso em: 22 ago. 2020.

18. As edições nº 3 e nº 4 da *Acéphale* se propuseram a resgatar Nietzsche das garras do fascismo.

19. A revista surge em 24 de junho de 1936 e tem seus membros bem definidos. É publicada por Georges Ambrosino, Georges Bataille, Pierre Klossowski e André Masson. Seus cinco números se distribuem ao longo de quatro anos, entre 1936 e 1939, quando a revista termina anunciando a inevitabilidade da Guerra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Difference and Repetition: On Guy Debord's Films. In MCDONOUGH, Tom. **Guy Debord and the situationist international: texts and documents**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2004.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BLANCHOT, Maurice. **La Communauté Inavouable**. Editora Universidade de Brasília, 2003.

BLANCHOT, Maurice. **A Comunidade Inconfessável**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

BROWN, Elaine. **A Taste of Power: A Black Woman Story**. Nova York: Parthenon Books, 1992.

BUCHANAN, Larry; BUI, Quoctrung; PATEL, Jugal K. Black Lives Matter May Be the Largest Movement in U.S History. **The New York Times**, 6 jul 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/03/us/george-floyd-protests-crowd-size.html>. Acesso em: 17 jul 2020.

COMUNIDADES Imaginadas - 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil. São Paulo: SESC Edições, 2019.

DAVIS, Angela. Ativismo Político e Protesto dos Anos 1960 à Era Obama. In DAVIS, Angela. **A Liberdade é uma luta constante.** São Paulo: Boitempo, 2018, pp. 99-111.

DAVIS, Angela. Classe e Raça no Início da Campanha pelos Direitos das Mulheres. In DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe.** São Paulo: Boitempo, 2016, pp. 66-69.

DIAS, Maria Cristina Longo Cardoso. A Questão da Opressão para Angela Davis. **Princípios: Revista de Filosofia**, 27(52), Natal, jan-abr 2020.

FAJARDO, Juan Pablo. Todo Poder ao Povo!. In **Todo poder ao povo! Emory Douglas e os Panteras Negras.** São Paulo: SESC, 2017.

HARAWAY, Donna J. **Manifesto Ciborgue** – Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Ponta Grossa: Editora Monstro dos Mares, 2000.

HILLIARD, David. **The Black Panther Intercommunal News Service 1967-1980.** New York: Atria Books, 2007.

LEITE, Roberto Saraiva da Costa. A Frente Negra Brasileira. Portal Geledés, 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/frente-negra-brasileira-2/>. Acesso em: 17 jun 2020.

LENIN, Vladimir. Where to Begin?. Publicado originalmente no jornal Iskra, nº 4, maio de 1901. In **Lenin Collected Works, Foreign Languages**. Vol. 5. Moscou: Progress Publishers, 1961, pp. 13-24. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1901/may/04.htm>. Acesso em: 28 jul 2020.

LOWE, Lisa. Metaphors of Globalization and Dilemmas of Excess. In SNORTON, Riley; YAPP, Hentyle. **Saturation – Race, Art, and the Circulation of Value**. Massachusetts: The MIT Press, 2020.

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

NANCY, Jean-Luc. La Communauté Désœuvrée. Aléa, **La communauté, le nombre.**, nº 4, Paris, 1983.

NANCY, Jean-Luc. **La Comunidad Inoperante**. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.

NEGRI, Antonio; GUATTARI, Félix. **As Verdades Nômades**: Por novos espaços de liberdade. São Paulo: Editora Politéia, 2017.

PRIMEIROS Ensaios: publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo / org. Fundação Bienal de São Paulo; curadoria Jacopo Crivelli Visconti. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2020, pp. 33-35.

SAFATLE, Vladimir. **Bem-vindo ao Estado Suicidário**. n-1 edições. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/004> . Acesso em: 27 jul 2020.

ŽIŽEK, Slavoj. **Pandemia – Covid 19 e a Reinvenção do Comunismo**. São Paulo: Boitempo, 2020.

SOBRE A AUTORA

Paula Alzugaray é curadora, crítica de arte e jornalista especializada em artes visuais. Pós-doutoranda em História, Crítica e Teoria da Arte na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA USP. É editora da revista de arte e cultura contemporânea *seLecT* e autora do livro *Regina Vater: Quatro Ecologias* (Oi Futuro/Fase 3, 2013). Entre seus projetos curatoriais incluem-se *Circuitos Cruzados – Centre Pompidou Encontra o MAM*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo / MAM SP (2013) e *Video Brésilienne: un Anti-Portrait*, no Centro Georges Pompidou, em Paris (2010).

Artigo recebido em
5 de setembro de 2020 e
aceito em 13 de novembro de 2020.

DESIGN E TIPOGRAFIA COMO ELEMENTOS DA EXPRESSIVIDADE DA POESIA DE AUGUSTO DE CAMPOS* ■

TIAGO SANTOS

**DESIGN AND
TYPOGRAPHY
AS EXPRESSIVE
ELEMENTS IN
THE POETRY OF
AUGUSTO DE
CAMPOS**

**DISEÑO Y
TIPOLOGÍA COMO
COMPONENTES
EXPRESIVOS DE
LA POESÍA DE
AUGUSTO DE
CAMPOS**

* **NOTA DOS EDITORES: UMA VERSÃO DA PARTE INICIAL DESTA TEXTO FOI PUBLICADA EM 2018 NO LIVRO DE ATAS DO 9º ENCONTRO DE TIPOGRAFIA DA ATIPO - ASSOCIAÇÃO DE TIPOGRAFIA DE PORTUGAL, REALIZADO NO INSTITUTO POLITÉCNICO DE TOMAR, EM TOMAR, PORTUGAL. COMO O PRESENTE ARTIGO APROFUNDA E AMPLIA AS IDEIAS EXPOSTAS EM TAL OCASIÃO PELO AUTOR, CONSIDEROU-SE QUE ELE ESTÁ DE ACORDO COM AS BOAS PRÁTICAS EDITORIAIS ADOTADAS POR ESTE PERIÓDICO E OPTOU-SE POR PUBLICÁ-LO, APÓS AVALIAÇÃO REALIZADA POR PARES.**

■ **NOTA DA REVISORA: OPTOU-SE POR PRESERVAR O TEXTO NA VARIANTE LINGUÍSTICA DO PORTUGUÊS DE PORTUGAL. FORAM FEITAS APENAS ADEQUAÇÕES AO ACORDO ORTOGRÁFICO EM VIGÊNCIA, COMUM A TODOS OS PAÍSES LUSÓFONOS.**

RESUMO

Artigo Inédito
Tiago Santos*

<https://orcid.org/0000-0001-9983-0490>

*Universidade de
Coimbra, Portugal

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.160035

A poesia de Augusto de Campos afirmou-se concreta ao abandonar as convenções aceites pelas gerações modernistas imediatamente anteriores. Avançou em prol de uma nova pluralidade de sentidos atingidos pela exploração intensiva do potencial expressivo da palavra e da sua materialidade. É um poeta de invenção, que recuperou a funcionalidade da página, controlando o tempo e o silêncio, que manipulam as sensações através do espaço em branco, e deslocou-se para as galerias e ruas. Neste artigo é analisada a poesia de Augusto de Campos considerando como o texto, na sua forma visual e tipográfica, activa as camadas de significação verbivocovisual e, subsidiariamente, as referências culturais e simbólicas associadas às formas da letra e aos *media*.

PALAVRAS-CHAVE macrotipografia; microtipografia; Futura, poesia concreta; Augusto de Campos

ABSTRACT

The poetry of Augusto de Campos affirmed itself as concrete when it abandoned the conventions accepted by immediately previous modernist generations. It advanced in benefit of a new plurality of meanings through intensively exploring the word's expressive potential and materiality. Campos is a poet of innovation who recovered the functionality of the page by controlling time and silence, which mobilize the senses through blank space, and who dislocated its work to exhibition spaces and to the streets. In this article we analyze his poetry considering the ways in which the text, in its visual and typographical form, activates the layers of the verbivocovisual meaning and, consequently, the cultural and symbolical references linked to the shape of letters and the media.

KEYWORDS Macrotypography; Microtypography; Futura, Concrete poetry; Augusto de Campos

RESUMEN

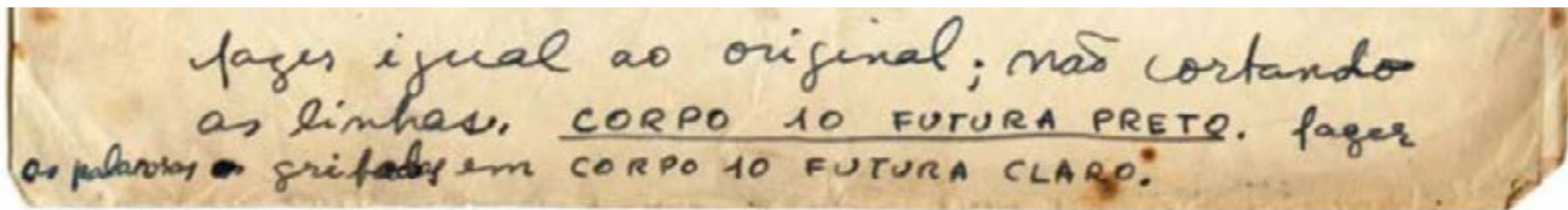
La poesía de Augusto de Campos se afirmó concreta al abandonar las convenciones aceptadas por las generaciones modernistas inmediatamente anteriores. Avanzó en beneficio de una nueva pluralidad de sentidos obtenidos al explotar intensamente el potencial expresivo de la palabra y de su materialidad. Es un poeta de invención, que recuperó la funcionalidad de la página controlando el tiempo y el silencio, que movilizan las sensaciones a través del espacio en blanco, y se dislocó hasta las galerías y las calles. Este artículo analiza la poesía de Campos considerando como el texto, en su forma visual y tipográfica, activa las camadas de significación verbivocovisual y, consecuentemente, las referencias culturales y simbólicas de la forma de las letras y de los *media*.

PALABRAS CLAVE macrotipografía; microtipografía; Futura, poesía concreta; Augusto de Campos

1. A MATERIALIDADE DA POESIA CONCRETA

A Poesia Concreta surgiu na sequência das manifestações do modernismo do entreguerras e em consequência do clima de censura e perseguição aos movimentos de arte moderna, tendo se expressado com maior preponderância em países “chamados” periféricos. A influência a este e oeste dos movimentos literários e artísticos levou os poetas a assumir total controlo sobre os parâmetros materiais e estéticos da sua poesia. Identificando essa intencionalidade em relação à visualidade e materialidade, não poderá ser surpresa ver que os poetas concretos brasileiros do grupo Noigandres tenham especificado, no seu “Plano piloto para poesia concreta”, que o texto deveria ser diagramado conforme ali descrito, usando a letra futuro negro com o tamanho de 10 pontos.

FIGURA 1.
Rodapé do “plano piloto
para poesia concreta”.



Além da sua plasticidade, a Poesia Concreta surgiu no Brasil após a Segunda Guerra com o optimismo próprio de uma época de progresso e de crescimento económico – fruto da expansão industrial, que promovia um estilo de vida moderno e próximo ao do “primeiro mundo” –, que podiam ser sentidos na sociedade por vários factores, entre eles, com a comunicação de massas – que, ancorada nesse progresso económico, tanto vê possibilitada a criação da TV Tupi, o primeiro canal de televisão sul-americano, como a proliferação de jornais, livros e revistas com um custo de produção cada vez menor – o que significou, conseqüentemente, a liberdade de imprensa, devido a uma menor dependência económica desta em relação ao poder político. Já este modificava profundamente o país com o desenvolvimento pujante de “cinquenta anos em cinco”, promovendo-se, além da industrialização, a construção da capital, Brasília, que dotou o país de nova centralidade. Além do desenvolvimento socioeconómico da região Centro-oeste, a cidade tornou-se ícone do “novo clima modernista”, que, rompendo com o tradicional, impôs novos conceitos espaciais ao cerrado brasileiro. O Plano Piloto de Brasília e o modernismo da capital foram o mote para a transposição, pelo grupo Noigandres, desse espírito para a página, fundindo-o aos contributos do modernismo pré-guerra, em específico aqueles da

literatura de Mallarmé, Pound, e. e. cummings e Joyce; da música de Stockhausen, Webern e Boulez; e da espacialidade proposta pela arte e pintura concreta de Van Doesburg. São influências que viriam a ser manifestadas em expressões análogas, mas mediadas por mudanças tecnológicas que permitiram a renovação de práticas e a liberdade artística, outrora limitadas pela capacidade técnica, o que abriu espaço para as novas dinâmicas textuais e plásticas que a poesia concreta veio a propor. Contudo, essas novas propostas textuais não são somente virtudes mediais, mas, sobretudo, autorais, que expressam, no mesmo plano, um conjunto de influências da arte de vanguarda e de rectaguarda ou, se quisermos assim o chamar, do arquivo.

A poesia concreta tem como um dos seus criadores, a par com Eugen Gomringer, o poeta brasileiro Augusto de Campos. A sua primeira publicação ocorreu em 1951 com “O Reino menos o Rei”, que inaugurou o processo de “indagação material sobre o ato da escritura poética” (AGUILAR, 2005, p. 358), tendo a I Bienal de São Paulo, realizada no mesmo ano, provocado um despertar para os conceitos da arte abstracta, que revolucionara a “poesia paulista [com] de repercussão internacional” (REIFSCHNEIDER, 2001, p. 246). No ano seguinte, formou-se o grupo Noigandres com a publicação do primeiro número da revista homónima, ocasião

em que o grupo deparou-se com as limitações de composição da tipografia tradicional face às composições por ele idealizadas, como a revisitação do ovo de Símias de Rodes, de 300 a.C., com o poema “Ovonovelo”, que alerta para a chegada de um tempo em que o novo está presente no velho, e o velho, sendo revisitado no tempo presente, vem despertar novas formas literárias.

A poesia concreta afirmou-se no Brasil, como um movimento artístico, por ocasião da Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em 1956 em São Paulo e, no ano seguinte, no Rio de Janeiro, que promoveu seu carácter participante apelando à manipulação e interação do público com poemas de artistas de ambas as cidades. Tal evento marca o início da presença da poesia em espaços não tradicionais à literatura, embora a sua expressão já se servisse da linguagem de outras artes. Essa relação interdisciplinar trouxe, à dimensão temporal da poesia, a dimensão espacial, herdada das características formais da pintura concreta. A partir dos espaços de exibição, a poesia concreta ocupa progressivamente também os espaços tradicionais dos meios de comunicação de massa e o espaço urbano, evidenciando a tensão entre ler/ver e verbo/imagem que virá a definir muitas obras concretas. A fruição do poema vai além do literário, relevando-se como uma experiência concreta, metarreferencial, que inaugura

experiências (GRÜNEWALD, 1964, p. 134) concretizadas de forma verbivocovisual, por oposição à descrição.

O uso da Futura é comum aos poetas concretos e surge por influência dos movimentos da nova tipografia de Tschichold e do funcionalismo *bauhausiano*¹, integrando ao texto poético a forma gráfica, isto é, tornando a tipografia parte integrante e funcional da obra poética. Perpetuando a filosofia *bauhausiana* da arte como catalisador do desenvolvimento da indústria, do comércio e das sociedades, a Futura é uma tipografia sem adornos, que privilegia o funcionalismo, a “economia e a transparência” (AGUILAR, 2005, p. 364), indo ao encontro do carácter da poesia concreta, isto é, tornando a materialidade literária o ponto de encontro entre a palavra, a voz e o visual (SOLT, 1971, p. 15).

Análoga à poética concreta, a geometria da Futura permite explorar outros espaçamentos e disposições, como o quadricular, e construir outras formas de ler e de olhar para o texto em busca do sentido de leitura, da significação poética e de sentidos secundários. A Futura é o reflexo da modernidade e da funcionalidade que era fundamental comunicar esteticamente na década de 20 do século XX, sendo uma das fontes geométricas sem serifa com mais ritmo e graciosidade, graças às formas humanizadas (BRINGHURST, 2004, p. 212, 257) construídas pelos ajustes ópticos introduzidos

por Paul Renner. Como instrumento poético, a Futura cumpre a sua função de catalisador da significação desses poemas, permitindo que se formem, do ponto de vista macroscópico, autênticas constelações tipográficas constituídas pelo espaço e contra-espaço dos caracteres. A geometria “perfeita” da tipografia não indica, nem pode especificar, o início da leitura, restando ao leitor a tarefa de instintivamente seguir o sentido lógico da conjugação de letras e palavras.

Essa (dis)funcionalidade é observável nos poemas “Lygia Fingers” (1953), da série autobiográfica poetamemos; “Ovonovelo” (1955) e “Tensão” (1956), de Augusto de Campos; “Beba Coca Cola” (1957) e “Terra” (1956), de Décio Pignatari, o que torna evidente o carácter da Futura, que vai ao encontro do corolário primeiro do processo *mallarmeano*: a exigência de uma tipografia funcional, que espelhe, com real eficácia, as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento (CAMPOS et al., 1975, p. 18). Essa fase foi também caracterizada pela recorrência do uso da letra de “caixa-baixa” – que, na geometria da Futura, era a “nova tipografia” aplicada à poesia concreta –, constituindo-se cada letra a partir da mesma forma e promovendo a economia material e de formas. O uso conjugado por outros poetas concretos dessa família tipográfica, em especial por Hansjörg Mayer, tornou a Futura

bandeira do movimento da poesia concreta (SOLT, 1971, p. 8) e, em particular, do concretismo brasileiro durante o seu período ortodoxo (de 1956 a 1960). Esse intervalo distingue-se pelo uso expressivo da cor, que cria camadas significantes adicionais, além da disposição espacial, que controla o ritmo e as possibilidades de leitura, bem como as representações e subversões do seu tempo presente (SHELLHORSE, 2017, p. 98).

O “plano piloto para poesia concreta” (1956) atestava a intencionalidade em controlar cada um dos aspectos materiais da poética presente nos poemas concretos que o antecedem, entendendo-se, como a sua execução prática, a série *poetamenos*, composta em 1953 e publicada no segundo número da revista *Noigandres*. A revolução que *poetamentos* trouxe fez-se pela transposição, para o campo da visualidade, da melodia de timbres, “criando palavras, aglutinando e decompondo-as” (KHOURI, 2015) e, também, associando-as à semiótica da expressividade de cor. Vermelho, verde, amarelo, roxo e azul medeiam o perigo, a paixão, a tranquilidade, a doença, a segurança, a advertência ou, ainda, “a união do vermelho e do azul, do masculino e do feminino, da sensualidade e da espiritualidade” e do poder (HELLER, 2014).

 **FIGURA 2.**

“Lygia Fingers”, poema da série *poetamenos*, de Augusto de Campos (1953).

lygia

finge

rs

ser

digital

dedat illa(grypho)

lynx lynx

assim

mãe felyna com ly

figlia me felix sim na nx

seja: quando so lange so

ly

gia

la

sera

sorella

so only lonely tt-

I

A história da produção da série *poetamentos* é importante para percebermos o contexto de produção e de inovação da poesia do grupo Noigandres. Do desenho à mão, passando pelo decalque em papel químico colorido ou *letraset*, até a procura do impressor certo, que, num processo incomum, além da precisa operação tipográfica, manipulava a cor através de máscaras e impressões sucessivas no mesmo plano, são algumas das adversidades técnicas que os poetas paulistas enfrentaram. O resultado é um poema livre, em função das possibilidades da geometria, que libertam o leitor dos sentidos de leitura tradicionais e imputam-lhe a tarefa de instintivamente seguir o sentido lógico de letras e palavras. O restante processo de significação vem pela cor, que informa e comunica, respectivamente, na ambivalência do tom e da semiótica que podemos associar a cada palavra, e pelo espaço, que pautadamente define o ritmo de leitura, como uma escala musical. Essa série, ao longo do tempo, é revisitada, obtendo contributos de outros artistas que lhe dão corpo e voz, ampliando os seus sentidos de significação.

Os poemas concretos são um exercício exímio da operação tipográfica, indicando e deixando em aberto os sentidos de leitura. O lugar e a escolha de cada caractere são pensados em função do tempo e ritmo de leitura que cada poema exige. Isso

proporcionou a abertura da interpretação literária além do texto, olhando de igual forma à materialidade da linguagem, na qual se incluem, entre outras, as opções tipográficas, em específico a macro e a microtipografia. É em função do tamanho do suporte de inscrição que se tomam escolhas macroscópicas, definindo o formato da impressão, o tamanho das colunas, as hierarquias de informação; é nessa área, por sua vez, que operam as decisões microtipográficas, de detalhe – como os entrelinhamentos, espaçamento entre letras, entre palavras, goteiras –, que otimizam a experiência de recepção do texto, nomeadamente a legibilidade e a leiturabilidade do texto (HOCHULI, 2009, p. 7). Além da carga cultural e linguística associada a cada palavra, é possível olhar a tipografia e a composição ideogramática como agentes de internacionalização, uma vez que levam o texto do domínio verbal para o domínio visual. Como os efeitos visuais funcionam em retroação com a camada semântica da palavra, o domínio verbal puxa de novo o macrossigno visual para o seu contexto discursivo e social particular.

A Futura teve sempre uma procura superior à oferta, limitada aos espaços dos países europeus e norte-americanos até que, após a Segunda Guerra Mundial, chega à América Latina (EISELE et. al., 2017, p. 493). Devido às políticas económicas

proteccionistas, a importação de bens tinha um custo elevado, motivando a fundição dos tipos localmente. A empresa argentina Serra Hermanos, a partir de Buenos Aires, tornou-se o primeiro ponto de disseminação na América do Sul dessa família tipográfica, sem que, em dez anos, fosse satisfeita a sua procura. A indisponibilidade da Futura motivou os poetas concretos a usar outros tipos de geometria semelhante.

As alternativas surgiram pelo uso da Kabel, criada por Rudolf Koch em 1927, e da Metro, desenvolvida por William Addison Dwiggins em 1929. O seu uso verifica-se de forma intercalada ao longo das primeiras três edições da revista *Noigandres* e, posteriormente, na revista *Invenção*. A Kabel acabou por ser a única fonte geométrica a que os poetas tinham acesso aquando da primeira impressão de *poetamenos* e que lhes satisfazia a necessidade da expressão *bauhausiana* (REIFSCHNEIDER, 2011, p. 248), sendo o instrumento possível para reflectir a modernidade e funcionalidade (BRINGHURST, 2004, p. 212) que eles ambicionavam expressar nos poemas concretos. A Kabel é uma letra adornada por traços expressionistas e terminações angulares, distinguindo-se da Futura pela irregularidade com que assenta na *baseline* e, assim, tem uma expressão menos estática. A Metro apresenta um pouco do espírito *art deco*, expressando

ritmo e estilo mais extravagantes distintivos no universo sem serifa (HALEY *et al.*, 2012, p. 21).

A tipografia na poesia concreta é um instrumento essencial para definir a espacialização visual da escrita, a expressão da linguagem, pelo espírito, ritmo, entoação e silêncio, que se transformará na expressão sonora do poema. Assim, se o “domínio do poema concreto”, constituído pelos domínios verbal, vocal e visual, é atingido de forma consciente, ao se rejeitar as tradições e hábitos enraizados na “literatura literária” em prol da exploração do espaço da página, da inovação tipográfica de Mallarmé, da liberdade de sintaxe de Holz e da “purificação da linguagem” que a arte Concreta de Van Doesburg trouxe (BIERM, 1985, p. 5), o que resulta desse domínio é a transformação do poema, da página, das letras, das palavras ou partes destas em instrumentos ou materiais úteis para a construção de um objecto artístico, e que, por ser artístico, é capaz de se expressar universalmente para além do nível estrita ou predominantemente verbal.

A poesia concreta é uma construção feita em contracorrente, pelo uso expressivo da tipografia sem olhar directamente à sua tarefa primordial, comunicar, procurando pela expressividade da forma e do material de inscrição, aos leitores livres de preconceitos literários, internacionalmente. Assim, o

poema mostrar-se em autonomia, engajando o leitor para outras formas de ver e ter a experiência de ler, contendo em si, igualmente, o vínculo a uma língua, a referências culturais e históricas locais. Essa é uma tensão fundamental para se compreender o poema concreto como um objeto que ambiciona à instantaneidade da comunicação globalizada, actuando, sobretudo, no eixo da significação, e não dos significados. Ao mesmo tempo, está vinculado a contextos locais muito específicos, promovendo novas perspectivas para o *design*, a publicidade e a prática tipográfica e tornando muito ténue a fronteira entre a publicidade e a poesia concreta (AGUILAR, 2005, p. 113). É um trabalho que se faz pela “intervisualidade como processo de construção, de reprodução ou de transformação de modelos” (PLAZA, 2003, p. 11) e que, pela intersemiose com a publicidade, vê as suas fronteiras definidas em função dos seus contextos de publicação. O duplo exemplo “Disenfórmio”, de Décio Pignatari (1967), e “Break-Up Cough”, de Herb Lubalin (1956) é revelador da partilha de códigos semânticos entre a poesia concreta e publicidade, apesar do universo dos seus autores não se ter cruzado. Será por via da intersemiose e da intervisualidade que a poesia ocupará com tanta presença os locais não tradicionais da literatura, permitindo a participação integrada e colectiva na criação artística, ao tomar-se opções

conscientes sobre cada um dos aspectos formais das obras à luz dos contextos materiais e culturais do seu tempo.

Evolutivamente, a poesia de Augusto de Campos atinge formas mais controversas, incisivas, indo ao encontro de uma posição política e social bem definida e uma nova exigência: a criação de sentido a partir da exploração material da linguagem (BIERMA, 1985, p. 13). Esse caminho chega com o final do período ortodoxo do grupo de Noigandres, estabelecendo-se entre 1960 e 1962. Inicia-se um salto participante com uma aparente mudança, a união com outros artistas e artes, como a música e o cinema. Abandonada a fase ortodoxa com as suas ‘fenomenologias e matemáticas da composição’, observa-se, no *corpus* editado, a introdução de novas tipografias, como em “Organismo”, de Décio Pignatari (1960), composto com uma letra clássica *garalde*, ou “Cubagrama”, de Augusto de Campos (1960-62), combinando a Univers, letra “moderna *lineale* grotesca” de Adrian Frutiger, à geometria da Metro, o que permite “ampliar as possibilidades de leitura sem reduzi-las à totalidade da estrutura” (AGUILAR, 2005, p. 223), atingindo-se composições mais expressivas visualmente. A proliferação de novas formas tipográficas nos anos 1960, devido à introdução do *letraset* e do fotolito, diluiu o “carácter programático” da tipografia, justificando-se as suas escolhas devido a “contextos

particulares e pela imanência do texto” (AGUILAR, 2004, p. 223). Solidariamente à evolução dos meios de comunicação e de produção literária, o grupo, especialmente Augusto de Campos, produziu poesia usando alta tecnologia, como a holografia, a computação gráfica e animação *flash*, explorando os limites do signo como significação poética.

PÓS-ORTODOXISMO E O POP-CONCRETO OU O ROCK’N’ROLL DA POESIA

O período após o ortodoxismo concreto é marcado visualmente pelo abandono do rigor matricial e do uso recorrente da Futura, abrindo-se a composição dos poemas a outras formas tipográficas, visuais e materiais. Inicia-se a produção independente de cada poeta do grupo Noigandres e o caminho para uma poesia de invenção em detrimento da dura poesia concreta. Dá-se o período do “salto participante” e dos “poemas semióticos”, cunhados pela crítica social e a temática antropofágica de 22 (AVILA, 1962, p. 55), que colidem com os paradigmas do modernismo (AGUILAR, 2004, p. 95). A produção

FINE GENTLE ART

O "Rock'n Roll" da POESIA

MOVE ATÉ PROPAGANDA DE DESINFETANTE
NO RECITAL, ONTEM, DE POESIA CONCRETA

Bandeira vendeu
seu primeiro
poema concreto

PANICO NA POESIA

POESIA CONCRETA, A FLOR DA CIVILIZAÇÃO DA RAIVA

Teatro
Recital de poesia concreta

Menotti:
matam
a poesia

MESMO SENDO "CONCRETOS", NINGUÉM
ENTENDEU NEM POESIAS NEM QUADROS

Poetas concretos
respondem
aos seus criticos

Querem mudar
a maneira de
ler e escrever

- Isso é coisa de
debeis mentais!

POETAS E PINTORES "CONCRETISTAS": LEVAM
AGITACAO AOS MEIOS ARTISTICOS CARIOCAS

OS CONCRETISTAS, ESTES MOZAMBIOS

CONCRETISTAS

FIGURA 3.

Pormenor de uma página do livro *À Margem da Margem* sobre "a Noite de Arte Concreta na UNE 1957". Originalmente publicado na revista *Cruzeiro*. Foto: do autor.

de Augusto de Campos nessa década divide-se entre uma curta fase participante, a produção dos popcretos, retomando o estreito diálogo com Waldemar Cordeiro, e a produção dos poema-objectos, em conjunto com o artista espanhol Julio Plaza.

Paralelamente, o movimento da poesia concreta brasileira implementou um programa de internacionalização, o que permitiu “o alargamento do seu âmbito conotativo (*sic*) e a amplificação dinâmica da sua influência sociológica para lá dos círculos fechados dos Laboratórios artísticos do começo do século” (MELO E CASTRO, 1966, p. 1). Essa é a década de afirmação e consolidação da teoria da poesia concreta assente numa dupla-estratégia, composta pelo contacto regular com as suas congêneres internacionais e pela distribuição “bumerangue”, que, ganhando, em primeiro lugar, um prestígio internacional, se afirmaria no Brasil, inclusive nos círculos que a teriam, em primeira instância, ignorado.

A criação e invenção dessa fase participante transportam os contextos da actualidade para dentro da temática da poesia concreta de Augusto de Campos. O poema mais marcante dessa fase participante é certamente “Greve” (1961). Ele teve três concretizações diferentes: a primeira, em 1962, no segundo número da Revista Invenção; a segunda em *Viva-Vaia Poesia*

1949-1979, de 1979; e uma terceira, de 1999, em animação *gif* desenvolvida para o *website* do poeta Augusto de Campos. Tipograficamente, a primeira e a terceira são similares, fazendo o uso de tipografia geométrica, *Metro Black* e *Futura Regular*, respectivamente. A segunda é composta usando a tipografia Helvética. Funcionalmente, as três representam a dicotomia de um poema em greve, isto é, de um poema em luta consigo mesmo, cuja escrita sobre a escrita adiciona novos sentidos para a leitura. Estes podem ser percebidos como ruído ou como novas conjugações para o primeiro plano do poema. Esse primeiro plano tem duas concretizações materiais diferentes: em folha transparente, nas versões mais antigas, e em exibição intercalada, na imagem animada. O primeiro plano do poema é composto por cinco linhas em bloco justificado, cada uma com quatro palavras, à exceção da última linha, com três. Esse primeiro plano manipula o espaço para encetar um diálogo com as palavras “greve” do segundo plano do poema.

A exploração material e o uso não tradicional das formas de composição do texto usadas nesse poema (em) “greve” formalmente inauguram a fase participante. Uma fase que provoca o leitor a alcançar os vários caminhos para a compreensão do poema. O poema promove uma forma de opacidade textual

que, pela manipulação material, pode dar ao leitor diferentes pontos de vista: evidenciar o ruído, a repetição ou o silêncio; e, ao artista uma procura incessante pela novidade. Augusto de Campos mudou as possibilidades tradicionais da combinatória material literária ao introduzir e explorar a semitransparência da página. Dividindo-se em duas folhas ou planos, a primeira translúcida e a segunda opaca, o poema opera pelo seu conjunto, que ora é grifado pelas onze linhas de GREVE, ora se expressa individualmente, usando elementos da poesia de verso, como a redondilha. Segundo Augusto de Campos, o poema “Greve” é sobre “o poeta em greve de Mallarmé e é (sobre) a própria greve” (CAMPOS *apud*. TEIXEIRA, 2006, p. 39) de 1961, entre outras. Nos cinco versos, o poeta debate-se com a finitude do tempo e com a importância dos actos que nos permitem viver além-vida (“arte longa vida breve”), marcando o nosso lugar na história (“escravo não se escreve”) através de atos singulares (“escreve não descreve”). A singularidade atinge-se pela greve *mallarmaica*, isto é, ao se rejeitar as convenções e ir ao encontro do novo (CAMPOS, 1991, p. 20), por isso se “grita grifa grafa grava”, se experimenta a experimentação. A experimentação que se faz pelo ato e a que se atinge pela reflexão. É uma Greve do poeta que recusa toda a tradição e, por isso, pode propor um novo modelo,

um modelo mais próximo do “isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento” (CAMPOS *et al.*, 1956, p. 2), operando tanto na linguagem popular e de massas como atraindo os círculos burgueses num “vernissage representativo do exotismo tropical” (DUPRAT, 1963, p. 8). Um exotismo que tira partido da greve como um ruído de fundo para explorar os “limites de sua própria anulação, flertando com o silêncio” (TEIXEIRA, 2006).

Os “novos” modelos da fase participante trouxeram uma composição mais flexível, sem renunciar aos princípios do “plano piloto” (JACKSON, 2007), aproximando a poesia concreta das práticas da arquitectura e do *design* ao procurar a utilidade e valorização social enquanto explora a tensão entre forma e conteúdo (AGUILAR, 2004, p. 236). Ao mesmo tempo, o deslocamento da poesia concreta para o domínio do *inter-artístico* promove-o como objecto de (experiência de) (hiper) consumo, cuja função é somente a promoção de “experiências e sensações”², encontrando a teorização de Max Bill sobre como “bens de consumo se tornarão bens cultural [...] como parte integrante e de suporte [do quotidiano]” (BILL, 1953, p. 80). O salto participante da poesia concreta caracteriza-se por essa relação tensa entre a literatura e os suportes mediais e processos criativos, abandonando-se o *ready-made* em prol de

uma leitura interpelada e possibilitada pela radicalização da condição do meio de inscrição e das formas de identificação, interpretação e percepção do que é compreendido como literatura (SHELLHORSE, 2017, p. 11).

“Cubrogramma”, produzido durante a transição do ortodoxismo concreto para a fase participante, veio evidenciar o núcleo poético por “um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema” (CAMPOS *apud*. PIGNATARI, 1967, p. 107). Constituído por nove secções rectangulares, três tamanhos e duas famílias tipográficas – Univers e Metro –, este poema-cartaz permite uma pluralidade de leituras e sentidos que coloca no mesmo plano a literatura e a política. Simultaneamente, liberta e/ou obriga um olhar em constante movimento e possibilita múltiplas leituras sobre o embargo americano a Cuba. As nove bases são preenchidas por coloridas formas macrotipográficas distribuídas de forma irregular, que, operadas pela microtipografia, funcionam como se fossem elementos da Batalha Naval, da qual não se permite “extrair uma forma (...) que funcione, simultaneamente, como suporte estrutural e forma significante” (AGUILAR, 2005, p. 214). Cromaticamente, recuperam-se os sentidos de cores usados em *poetamenos*, ao qual se junta o verde do Brasil. O vermelho em letras góticas alerta

para o lema “Cuba sim, Ianque não”, distribuído espacialmente pelas partes superior e inferior do cartaz e complementado por “gramma de açúcar”. Essa “*gramma*”, pelo contraste, apresenta-se como elemento central semântico do poema, olhando a duas camadas principais: as formas de inscrição medial e os conflitos políticos. Apontam-se várias leituras filológicas do termo: *grámma*, do grego, refere-se às letras e ao registo escrito; gram(m)a, como unidade de medida do peso, remeterá ao grama de açúcar, cultura que terá sido uma das primeiras motivações para a colonização portuguesa do Brasil, e expõe os interesses neocolonialistas norte-americanos da década de 60; e os meios de comunicação de massa, especificamente o jornal do partido comunista cubano *granma* (SHELLHORSE, 2017, p. 10). É ainda, segundo óptica derridiana, a experiência e a origem do sentido.

A amarelo lê-se “Deus Salve a América”. Uma advertência da autoridade imposta pelos Estados Unidos como reguladores sociais, económicos e políticos do continente, sendo essa lógica de grande espacialidade marcada pela separação latitudinal de “DE” e “US”. “US” complementado a azul pelo caractere \$, ou seja, “US\$”, que, assertivamente, pelo carácter informativo da cor azul, nos diz que a economia americana “do lar (dollar) sabe” / “de açúcar” (a vermelho). A advertência maior surge a laranja, apontando

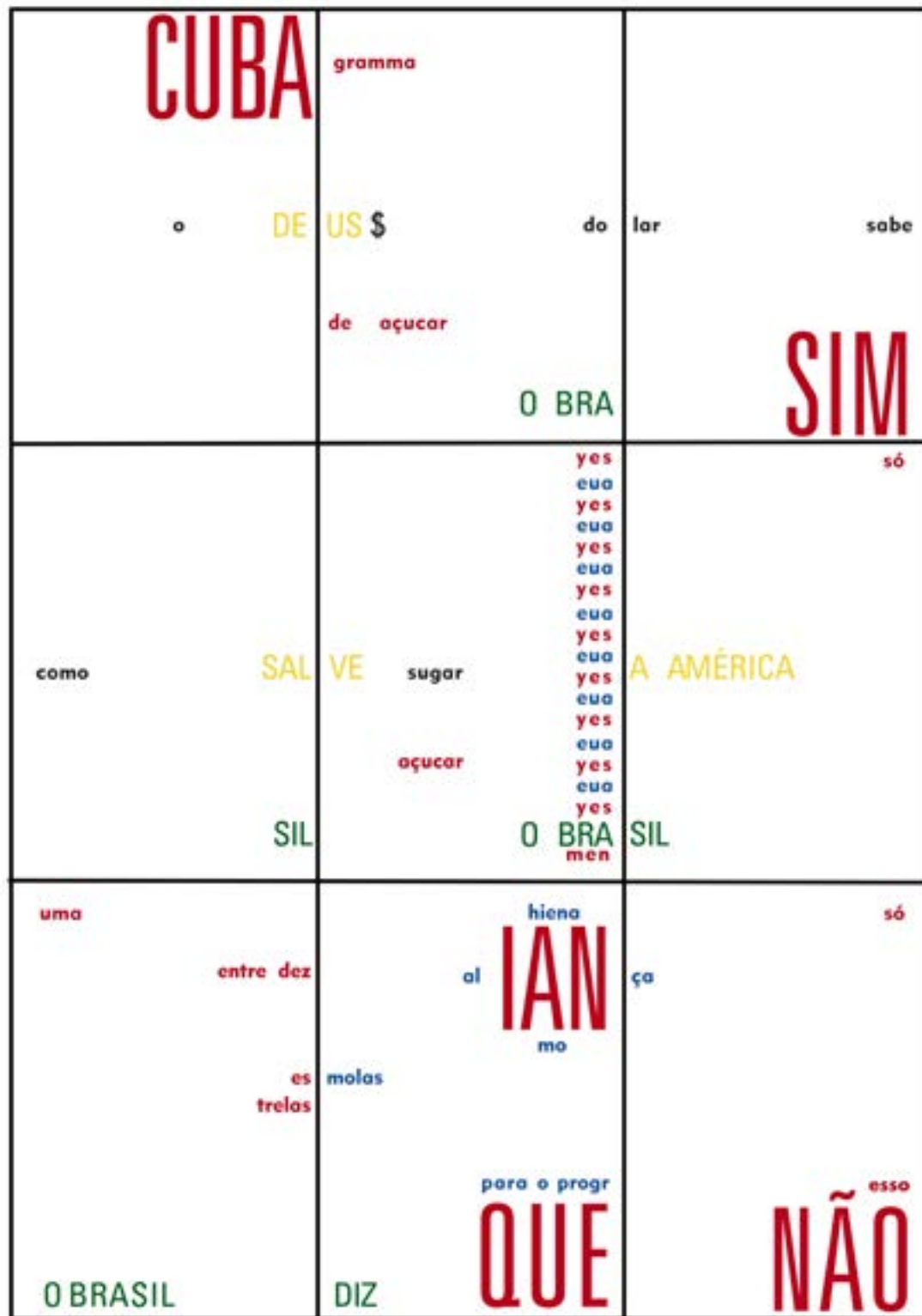


FIGURA 4.
 Reprodução de "Cubagramma", de Augusto de Campos (1960-1962). O poema foi publicado no 2º número de *Invenção*.

às tentativas hegemónicas dos Estados Unidos dominarem e padronizarem as economias e sociedades, seja através da intervenção militar, o repetido “yes men”, ou das mudanças introduzidas na comunicação de massas e da publicidade, com “uma entre dez estrelas”, que informa e manipula a opinião pública³. Importa referir que, antes da criação do *outdoor*, a publicidade era veiculada primariamente nos jornais, revistas, rádio e meios de transporte colectivos. “O \$ do lar sabe / como sugar A AMÉRICA” confirma, se houvesse dúvidas, a crítica ao embargo económico a Cuba e os reais interesses americanos de uma *alIANça* hienanista (*hienaIANmo*) com esmolas para o progresso a que o Brasil (verde), encarnando o poeta (encarnado), “diz QUE NÃO”. De acordo com Shellhorse, “Cubagramma” articula a mediação autorreflexiva e antiliterária pelo mapeamento entre a gramática estrutural e sintática, explorando blocos, cores e os limites da composição, e interpela o leitor a criticamente mediar o referido impasse político a partir de uma perspectiva construtiva, por oposição a esquemas abstractos e aos discursos políticos oficiais (2017, pp. 10-11).

A produção da fase participante de Augusto de Campos é constituída somente pelos poemas “Greve” e “Cubagramma”, mas repercute-se na sua produção futura. Segundo Julio Plaza, outras

referências dessa “poesia de participação” são “petróleo”, de José Lino Grünewald (1957); “estrela cubana”, de Décio Pignatari (1960-62); “popcreto para um popcrítico”, de Waldemar Cordeiro (1964), e os “poemas semióticos”, de Luiz A. Pinto e Pignatari (1964), em que uma chave verbal mínima introduz e encoraja a expressão do leitor (PLAZA, 2003, p. 12).

A fase participante, ou militante, abriu espaço às novas perspectivas de expressão que Augusto de Campos atingirá com Waldemar Cordeiro. Coletivamente, eles fundem a *pop-art* e a poesia concreta ao articularem a arte *pop* em “parâmetros concretos: construção, intencionalidade crítica”, respondendo ao ímpeto do crescimento econômico: “inventariar & inventariar” e “quantilificar a qualidade em quantilates”, usando “no escolha da quantidade a qualidade da escolha: o olho” (CAMPOS, 2014, p. 124). Os *popcretos* (1964-65) emanam “mensagens recorrentemente ambíguas” com uma preocupação formal construtiva e semântica, isto é, a junção da banalidade do cotidiano com a figuração matemática e a ordenação (BENSE *apud*, ITAÚ, 2013), manipulando e absorvendo a linguagem dos meios de comunicação de massa (REBECHI JUNIOR, 2009, p. 13) e da publicidade. Construídos por recortes de imprensa, conduzem o leitor a uma posição crítica, induzida pelo poeta, sobre o cotidiano brasileiro, resultando num

poema sem palavras. A ambiguidade das imagens como sintaxe poética é o culminar da “pancada ditatorial de 64”, que abalou a utopia concretista e propiciou o início do processo de devoração da expressão regida pelo funcionalismo *bauhausiano* e pelo racionalismo de Ulm para assaltar todos os meios (AGRA, 2004, p. 186). Esse processo de devoração apropria-se do maior parque tipográfico do mundo, a imprensa, e do seu conteúdo para dar-lhe um direcionamento crítico, transformando a “arte [...] em pura informação programada” (CAMPOS, 2015b, p. 532), intervindo próximo das questões político-sociais, num ritmo frenético que se ressignifica intertextualmente ao longo do diálogo entre o conteúdo das palavras no texto e a imagem de cada recorte (CORREA, 2012, p. 57, 62, 63).

Os *popcretos* seriam mostrados ao público pela primeira vez em dezembro de 1964 na Galeria Atrium, São Paulo, contribuindo, tal como a pop art, para esbater as definições tradicionais da arte e do/s seu/s lugar/es, mostrando como os “objectos triviais da cultura de massa” podem ser arte (CAMPOS, 2015b, p. 509). Os *popcretos* são poemas que contestam implicitamente o objecto artístico de “cunho mercadológico e pós-milionário que se apropriava [...] da arte não representacional, com acenos psicologizantes e persuavisos ao público” (CAMPOS, 2015, b, p. 459). Meio século após a exposição,



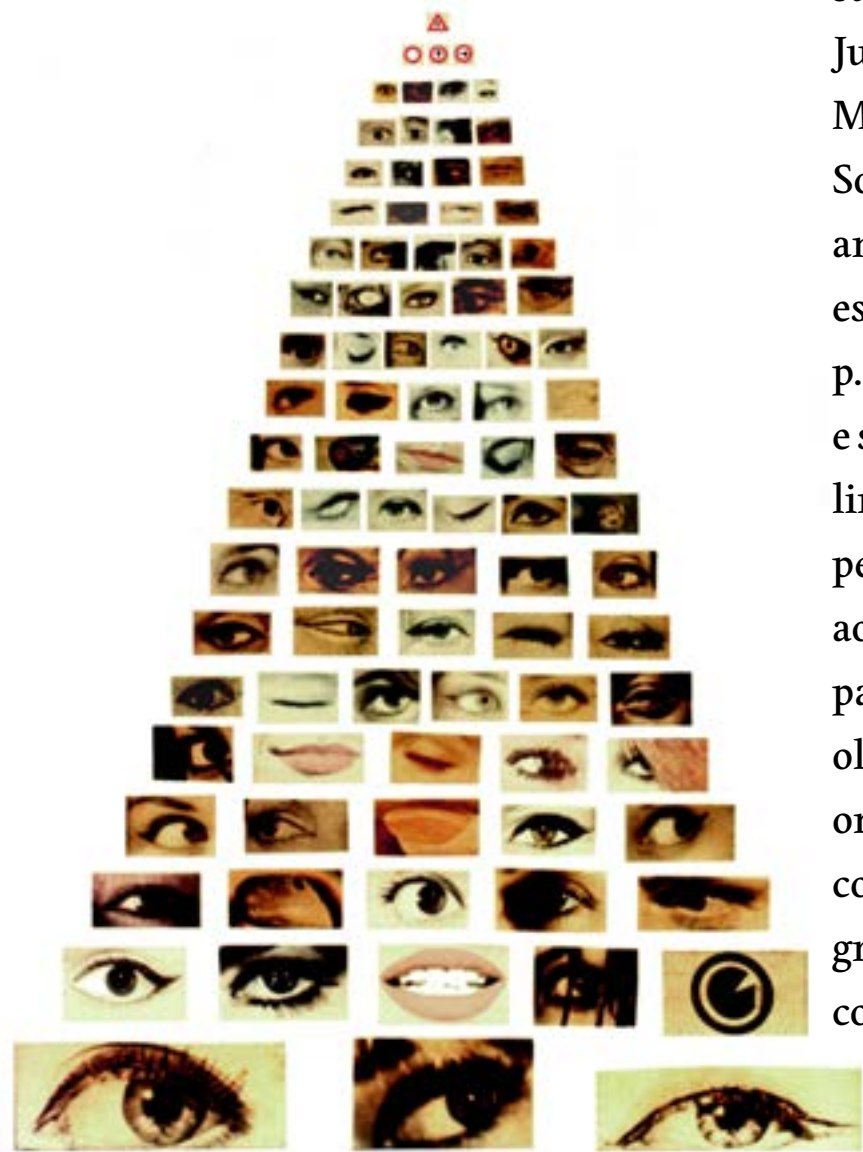
poder-se-á afirmar que os *popcretos* cumpriram os objetivos propostos, dado que

não foram vendidos, mas permissivamente insultados e danificados por espectadores nem passivos nem compassivos... Inclusive os poemas-cartazes “anarconcretos” que apresentei, os quais, entre estilhaços verbais e não verbais, escarneciam da ditadura militar instalada em março daquele ano. (CAMPOS, 2015 b, p. 459)

Os poemas *popcretos* são moldados pela macroescala que se forma e vem moldar o movimento ocular, diferenciando-se da produção anterior no sentido de que já não é a tipografia o meio por excelência de veiculação de sentido, mas sim os contextos tecno-sociais associados a cada elemento que compõe o poema. Esses contextos, ancorados na ação participada e informada do leitor, transformam a sua participação da dimensão de consumidor para a produtor de arte (CAMPOS, 2015b, p. 530; Lupton, 2010; Benjamin, 1931, p. 771). O exemplo pródigo dessa operação é “olho por olho”, no qual a expressão da *pop art* é aplicada a um tema bíblico em consonância com aquele tempo presente (SOLT, 1971, p. 15), nomeadamente, as mudanças políticas e sociais ocorridas naquele ano no Brasil, a massificação dos meios de comunicação e o modo como estes manipulam a opinião pública pela criação

FIGURA 5.
Popcretos de Augusto de Campos: “psiu”, de 1966, e “Anti-ruído” e “olho por olho”, de 1964.





e exploração de novos ícones. É apropriando-se dessa linguagem dos *media* que o poeta realiza um alerta de perigo geral: a esquerda é proibida. e a direita, livre para avançar. Nas linhas seguintes surgem “os olhos de Fidel, Arrais, Sousandrade, Pignatari, Juscelino, Pele, entre olhos e bocas de Brigitte Bardot, Marilyn Monroe” (CAMPOS *apud.* MATOS, 2002, p. 19), Elizabeth Taylor, Sofia Loren, bem como marcas comerciais como a Westinghouse, animais, como a onça-preta e a águia, e obras de arte, como estátuas e pinturas, bem como o próprio poeta (JACKSON, 2004, p. 17). Esses elementos tanto representam uma hierarquia política e social como são equiparados entre si quando dispostos na mesma linha. O caminho até ao topo da torre começa nos ícones que são permitidos às massas, afunilando-se até chegar progressivamente aos elementos esquecidos e proibidos pelo regime militar. Sem palavras, mas pleno de semântica (SOLT, 1971, p. 15), “olho por olho” abriu caminhos para uma continuada postura crítica da nova ordem social Brasileira. Sua primeira reprodução a cores surgiu na contracapa do álbum “todos os olhos”, de Tom Zé (1973). O projecto gráfico do álbum foi dirigido por Décio Pignatari e, numa inusitada composição, retrata a censura do estado sobre os brasileiros⁴. A

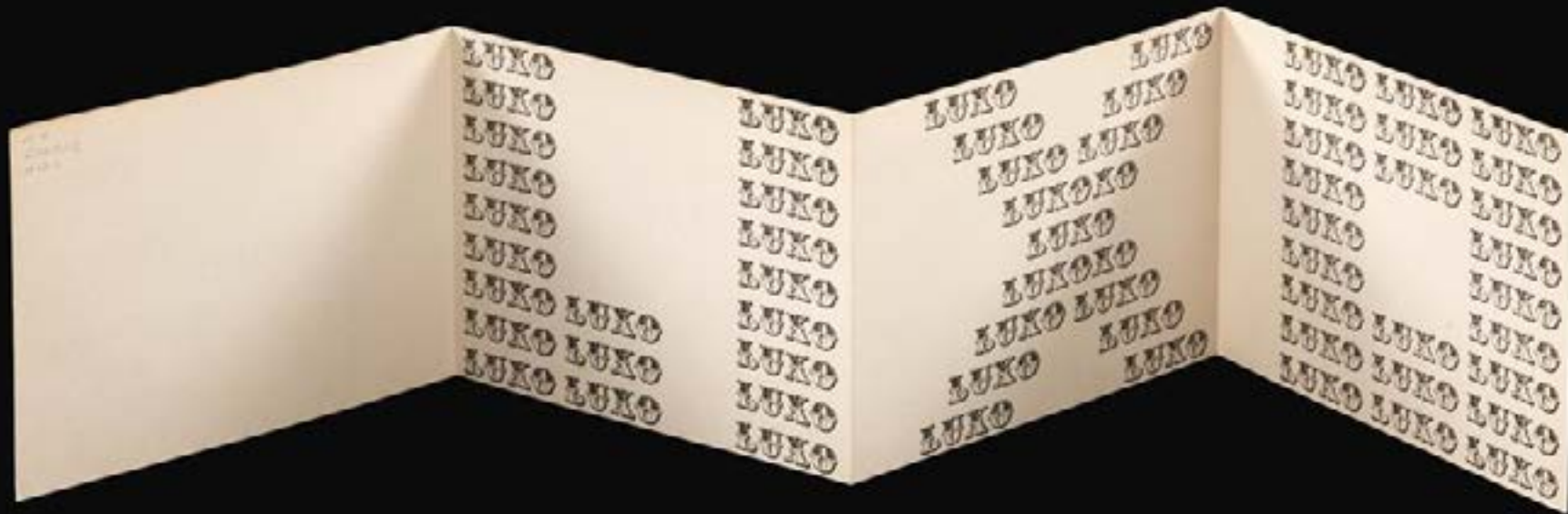


FIGURA 6.
“Luxo”, de Augusto de Campos (1965).

associação do poema a esse disco perpetua a sua função de crítica social, num álbum marcado também pelo experimentalismo e invenção contra a censura da música de Tom Zé.

Um dos comentários recebidos anonimamente na exposição da galeria Atrium é que as obras expostas seriam um lixo. Esse comentário motivou Augusto de Campos a criar o poema homónimo, considerado por alguns críticos o expoente da estética *popcreta*. O poema teve inspiração em anúncios de novos condomínios de luxo. Apropriando-se a forma tipográfica usada, o poeta a explorou macrotipograficamente, formando a palavra “lixo”, composta microtipograficamente pela repetição da palavra

“luxo”. Outros dos poemas mais icônicos desta fase é “psiu”. Ele destaca a frase do governador Miguel Arraes “Saber viver, saber ser preso, saber ser solto”, proferida ao partir para o exílio na Argélia, a 16 de junho de 1965, e publicada, provavelmente, no jornal *A Última Hora*. O uso dessa frase surgiu em reação a um contexto sufocante de “atos’ ditatoriais” (CAMPOS *apud*. MATOS, 2002, p. 19).

Na década seguinte, em 1976, Augusto de Campos, em conjunto com Julio Plaza e Caetano Veloso, reúne parte da sua produção numa Caixa-negra, análoga às usadas na aviação, um registo vivo da sua viagem poética elaborada numa íntima colaboração colectiva. Essa caixa reúne um conjunto intertextual e transmedial de obras artísticas que trazem para o mesmo plano a música, a poesia e as artes plásticas. Recupera-se a poesia de William Blake e Bernard de Ventadorn para a língua portuguesa, usando a expressão contemporânea e cultural brasileira na forma de *intraduções*. A caixa traz, ainda, o primeiro disco musical editado no seio da poesia concreta, que, sob a influência da musicalidade de Webern, revisita o ciclo *poetamentos*, especificamente o poema “dias dias dias”, que Caetano Veloso “interpreta admiravelmente” (CAMPOS *apud*. MATOS, 2016, p. 5). (re)Encontramos ainda, nessa caixa, a poesia não verbal de “olho por olho”, “cidade/city/cité”, na sua forma impressa e digital; na forma de cartão-

perfurado, as primeiras versões de “o pulsar”; e a homenagem ao exilado Caetano Veloso pelo monumento à vaia “viva vaia”. Esse conjunto significativo da produção de Augusto de Campos veio demonstrar a “autonomia da linguagem poética contraposta a de uma poesia [...] guiada pelo ‘conteúdo’, fosse ela subjetivista, egoizada, ou de natureza participante” (CAMPOS apud. MATOS, 2002, p. 19), colocando em evidência a materialidade da literatura e a sua capacidade intertextual e transmedial, como os hibridismos de sentidos e significados da poesia concreta.

2. OS NOVOS MEIOS DA POESIA

2.1. OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA

Os meios de comunicação de massa foram sistematicamente utilizados pelos poetas concretos para a difusão e discussão da teoria literária concreta, da sua produção poética e para a introdução de autores internacionais de relevo junto a um público alargado. Essa abordagem conseguiu-lhes a exposição nos meios mediáticos – primeiro no *Jornal do Brasil* e, posteriormente, no

Correio Paulista (FRANCHETTI, 2012, p. 172) – que não obteriam em determinados círculos eruditos. Essa ação continuada contribuiria para o processo de educação literária no Brasil, além de proporcionar aos poetas concretos um espaço mediático relevante no cotidiano da população do país (CAMPOS, *apud*. SÜSSEKIND; GUMARÃES, 2004, pp. 37-38; AGUILAR, 2005, p. 57). Essa presença reflectia-se tanto junto do público-geral, resultado de uma estratégia de catequização, como do erudito, o qual, pela “imprensa escrita” ou pelas revistas *Noigandres* ou *Invenção*, tinha a oportunidade de conhecer os movimentos de vanguarda da literatura (FRANCHETTI, 2016). Similarmente, os poetas concretos eram publicados em circuitos internacionais, como o *Times Literary Supplement*, *Futura9* ou o suplemento *Artes e Letras* do *Diário de Notícias*, visando à internacionalização da sua poesia num circuito que se cria e se retroalimenta do trabalho dos vários artistas intervenientes, mas que também estabelece uma “escola” de criação que se veio a reflectir na poesia experimental portuguesa (LEDESMA, 2018, p. 58).

Simultaneamente, a canibalização da linguagem dos meios de massa para as criações desses poetas motivou um diálogo intertextual e intermedial, deslocando a literatura para fora dos contextos tradicionais. Nesse movimento, a poesia concreta

expressa igualmente, e de forma crítica, os valores simbólicos e culturais associados a determinados tipos de letra. Essa semântica é absorvida na poesia a partir do *design* gráfico, da cultura de massas (publicidade, imprensa e cinema) e dos meios técnicos de reprodução e difusão. Tal trabalho crítico veio “desautomatizar” a linguagem construída pela iconicidade das imagens *ready-made* e despertar a consciência crítica das leituras naquela “sociedade do espectáculo” (SHELLHORSE, 2017, p. 90, 107).

A década de 1960 é marcada pelo término da revista *Noigandres* e pelas cinco edições da revista *Invenção*. Nessas publicações, Augusto de Campos tanto intervém como poeta/artista/ensaísta/autor quanto é referido como alvo de notícia no panorama internacional da poesia concreta. O que fica patente da *Invenção*, além de ser a revista oficial do movimento (pós) concreto, é a intersemiose com as demais artes, destacando-se a música, a arquitectura, as artes plásticas e o cinema. Em cada edição, verifica-se a predominância de um campo artístico sobre os outros em colaboração com a poesia. Se os *popcretos* surgiram da relação próxima com as artes plásticas e a canibalização da linguagem dos meios de comunicação de massa, a transcrição de “Cidade”, por Gilberto Mendes, vem tornar plenamente evidente tanto o diálogo da poesia com o espaço urbano da

cidade como a apropriação dos objectos do quotidiano enquanto objectos artísticos, realçando a dupla influência dos *ready-made* de Duchamp e da indeterminação de John Cage.

Esse “salto participativo” é também formativo do papel que as artes têm de se renovar e se questionar. A revista *Invenção* certamente abriu caminho para que, nas décadas de 1970 e 1980, surgissem outras publicações de perfil editorial semelhante, mas de carácter mais prático, como “*Navilouca, Pólem, Código, Poesia em Greve, Qorpo Estranho* [...] sendo nelas recorrente a colaboração de Augusto e Haroldo de Campos” (ÁVILA, 2006, p. 100). Esses passos, apesar da sua multiplicidade e de se continuar a publicação em suplementos e colunas de opinião, evidenciam uma consolidação da teoria e da prática concreta, bem como do domínio sobre a expressividade dos meios de comunicação de massa. Observando a capa da única edição da revista *Navilouca*, estamos perante um grupo que se promove e dá a cara pelas suas práticas, um conjunto de autores que defende a sua obra. *Código* foi também uma revista dedicada à criação e menos à reflexão literária, incluindo, muitas vezes, a publicação de inéditos, como a revisitação do *corpus* dos intervenientes. Ainda no âmbito da publicação nos *media*, além da cobertura noticiosa da actividade



FIGURA 7.

Capa da revista *Navilouca*, colocando em evidência os protagonistas da Tropicália e da poesia concreta.

de Augusto de Campos, o momento de maior impacto mediático foi a publicação e a recepção do poema “Pós-Tudo”, publicado no Folhetim da *Folha de S. Paulo* em janeiro de 1985.

Esse percurso, percorrido no terceiro quartel do século XX, proporcionou a criação transdisciplinar e a proximidade com a comunidade artística. Uma das parcerias mais regulares de Augusto de Campos foi com o artista plástico espanhol Julio Plaza; juntos, copublicaram por três ocasiões: em 1968, com *objectos*, 1974, com *poemóviles*, e 1976, com Caixa Preta. Ambos questionaram as definições da literatura e da linguagem e as transportaram para o campo das artes plásticas. Os primeiros *objectos* e os *poemobiles* são poemas-cartão cujo texto “salta” da página com recurso às técnicas dos livros *pop-up*. Da mesma forma, em *poemobiles* são apresentados ao leitor 13 poemas de Augusto de Campos que Julio Plaza explora tridimensionalmente. A *Caixa Negra* vem, de certa forma, agregar, numa “publicação”, uma parte importante da produção de Augusto de Campos entre 1953 e 1975, ao mesmo tempo que nela encontramos os meios em que (também) a sua poesia irá se fixar. Ao nos deparamos, nessa *Caixa Negra*, com “o pulsar” e “o quasar”, revemos todo o universo de Augusto de Campos daquela época na junção da música erudita, das artes plásticas, do *design* e, sobretudo, no uso

dos novos meios em simbiose com a literatura. É uma prequela das humanidades digitais, mas, sobretudo, da futura produção computacional⁵, apostando-se já na transcrição de “o pulsar”, que se revelaria o “primeiro videoclip de alta poética”; uma peça de computação gráfica produzida, em 1975, em parceria com o “grupo do Olhar Electônico no Laboratório de Sistema Integrados da Universidade de São Paulo musicada por Caetano Veloso (SÜSSEKIND, GUIMARÃES, 2004, p. 22; AGRA, 2004, p. 187).

2.2. OS MEIOS DIGITAIS E TECNOLÓGICOS

O início da incursão da poesia de Augusto de Campos no campo digital deve-se a Ethos Albino de Souza, um engenheiro da Petrobras que, a partir da década de 1970, tem papel fundamental na promoção da poesia concreta, do experimentalismo e da arte computacional no Brasil, editando a revista *Código*, que teve 12 edições, em Salvador, Bahia. Waldemar Cordeiro, do grupo Ruptura, também realizou um contributo importante nessa, uma vez que, antes da generalização das tecnologias de informação, implementou peças de arte computacional programadas somente em papel.

Os anos 1980 são um período de forte experimentação, sendo também marcados pela acesa discussão com Roberto Schwarz sobre “pós-tudo”. A sofisticação de meios usados na obra poética de Augusto de Campos trouxe parcerias, à primeira vista, improváveis para a poesia concreta, como Moyses Bannstein no holograma, Gilberto Mendes, Adriana Calcanhoto e Cid Campos na música, Tata Amaral e Ivan Cardoso no cinema. Em meados daquela década, inicia-se a revolução digital, democratizando-a. A criação poética é alargada aos novos meios tecnológicos, incorporando o holograma, a computação gráfica, o áudio digital, os discos interactivos, o que culmina na internet. Culmina-se na internet porque além, de ser um meio para a exibição da poesia de Augusto de Campos, é, sobretudo, um meio de distribuição, tanto pelos sites próprios do autor como pelas revistas poéticas especializadas que para ela migraram. É nessa renovação constante que a obra de Augusto de Campos se inscreve em várias tecnologias – tipografia, offset, *letraset*, computação gráfica, letra animada, vídeo –, explorando crítica e esteticamente as virtudes mediais de cada tecnologia, sem que, contudo, verifique-se o abandono total do “receptáculo do verbo: o livro”.

Essa viagem pelo espaço digital começa com “o pulsar”. Trata-se de uma constelação macrotipográfica composta

microtipograficamente por uma versão personalizada da fonte Baby Teeth (1968), de Milton Glaser, com a letra “o” na forma de quasar – um objecto de grande energia, maior que uma estrela, mas pouco menor que o mínimo para ser considerado uma galáxia, contendo vários buracos negros – e a letra “e” na forma de pulsar – uma estrela de neutrões que, em virtude do seu campo magnético, transforma energia rotacional em energia electromagnética⁶. Essa constelação apresenta um universo distante entre duas personagens separadas pelo tempo e espaço, cuja relação é “alimentada” por um “pulsar”. O espaço do poema é remediado por várias versões e meios. Nos *videoclips*, produzidos nos anos 1980, são exploradas duas perspectivas; um plano geral macrotipográfico e um grande plano do poema que evidencia a componente microtipográfica. Nessas composições, é explorado, sincronamente, o movimento, música, voz e tipografia, especialmente a expressividade da microtipografia. A composição é dinâmica, apresentando a relação do quasar e do pulsar, (eis) os amantes deste universo. A partir do momento em que se lê “O pulsar quase mudo”, a relação entre quasar e pulsar é alterada, explorando-se uma relação inversamente proporcional, sendo que os quasar vão crescendo, representados a amarelo no momento da sua leitura vocal e musical, numa clara alusão ao Sol, e os pulsar,

• ND★

QU★R

QU★

V•C★

★ST★JA

★M

MART★

•U

★LD•RAD•

ABRA

▲

JAN★LA

★

V★JA

•

PULSAR

QUAS★

MUD•

ABRAÇ•

D★

AN•S

LUZ

QU•

N•NHUM

SOL

▲QU•C•

•

•

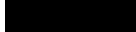
OCO

•SCURO

•SQU•C•

emanando uma luz azul, diminuindo de tamanho até ser a estrela mais pequena e “distante” (CAMPOS, 2011) do Universo.

Musicalmente, os “o” / quasar são acompanhados de tom grave igual, e os pulsar / “e” emitem um timbre agudo aquando do seu momento de leitura. A última estrofe, “E o oco escuro esquece”, é a que apresenta o elemento mais surpreendente. O primeiro “o” de “oco” remete visualmente ao vazio do universo, com um quasar que é, simultaneamente, uma pulsar, mas, visualmente, um elemento anómalo na galáxia tipográfica, tendo o valor de “o” e também de um “e” fisicamente mais pequeno em relação aos outros, mas distinto. Poder-se-á pensar na significação deste “œ” de várias formas: em primeiro lugar, como uma ligadura tipográfica que auxilia a gestão e o eficiente uso do espaço; em segundo lugar, como sobreposição do pulsar sobre o quasar e sua “luta” para não ser sugado pelos buracos negros supermassivos presentes no quasar; em terceiro, em referência ao *trompe-l’œil*, a ilusão de óptica que a poesia retira da linguagem da pintura e que nos leva a acreditar na personificação dos astros para contar uma história de amor. A formalidade tipográfica potencia a metáfora de uma relação entre dois apaixonados que se encontram separados, mas também do fim dessa mesma relação. O pulsar da luz emanada pelo próprio

 **FIGURA 8.**
“o pulsar”, de Augusto de Campos (1975).

pulsar atua da mesma forma que o coração, que nos mantém vivos e alimenta uma relação entre “dois sujeitos” que é sugada pelos buracos negros do quasar, que se pode entender como a saudade, “*Que nenhum sol aquece / E o oco escuro esquece.*”

A viagem pelo *corpus* poético de Augusto de Campos promove, além da pluralidade de discursos mediais, a provocação da leitura em sentidos não convencionais, algumas com uma barreira macrotipográfica que dificulta o início da leitura antes de torná-la evidente. O poema vive do desafio que é a (aprendizagem da) leitura, uma tarefa de grande complexidade, e se transforma em acto inconsciente e retiniano, sob a exploração e explosão da tensão entre forma e conteúdo. Essa tensão, nos anos 1980, pode ser encontrada em “Cabeça/coração”, que promove uma leitura alternada entre: “MEU / CORAÇÃO / NÃO CABE / EM MINHA / CABEÇA” e “MINHA / CABEÇA / NÃO CABE / EM MEU / CORAÇÃO”, ou “SOS” (1983), que, numa leitura em espiral do exterior para o interior, promove um mergulho introspectivo e multicultural na relação do ego (eu) com a perda das referências basilares da vida, pai e mãe, e como estas se equiparam ao sol, fonte de vida e do visível, face à noite silenciosa.

O engenho da manipulação macrotipográfica e da transmedialidade da obra de Augusto de Campos tem um dos

seus expoentes em “POEMA BOMBA”. A sua animação em “videoforma” foi produzida em 1992 pela Tv Cultura (SÜSSEKIND; GUIMARÃES, 2004, p. 24), apresentando uma síntese minimalista a partir da forma *bauhausiana* da letra, que, na sua espacialidade visual, se “explode e expande”, permitindo uma leitura conjectural através dos “elementos mínimos do poema: ‘poema’ e ‘bomba’” (AGUILAR, 2005, pp. 271-272). A metamorfose dos signos tipográficos (‘b’ e ‘p’, ‘a’ e ‘o’, ‘m’ e ‘e’) só é possível pela forma da família tipográfica Bauhaus, que, por semelhança e equivalência icônica, utiliza somente três caracteres distintos. Estes são plurissignificados através de operações algébricas de rotação e translação que se expandem no espaço poético, criando-se, assim, uma sucessividade discursiva atingida pela montagem linguística (AGUILAR, 2005, p. 272). O poema surge da metáfora-ideia política de Mallarmé de que os poemas podem ser bombas que exploram e esgotam as relações dos significantes que abarcam, culminada numa frase de Sartre, “*le poème est la seule bombe*” (GAGLIANONE, 2015). Essa âncora promove o posicionamento utilitário e próximo do arquivo da poesia concreta, pois, se há uma derradeira transformação possível nas sociedades, é através da cultura que é operacionalizá-la.

No Cinema, Tatá Amaral realizou o documentário *Poema: Cidade*, uma retrospectiva curta-metragem do trabalho poético, da reflexão teórica e do diálogo de vanguarda promovido por Augusto de Campos em contraposição com a sua vaia. O que vinga é a complementaridade dada à criação original, o ambiente e a textura tridimensional própria da obra de arte, mas também a cumplicidade que só é possível quando os conceitos e processos de criação são naturais a toda a equipa de criação. Essa estética colectiva está presente desde o início da carreira de Augusto de Campos, ampliando-se após o contacto como grupo Ruptura. Tal prática buscava promover a diversidade criativa, ao invés do egocentrismo do autor (CAMPOS *apud* MATOS 2002, p. 12), reflectindo um período de grandes modificações políticas, sociais e culturais no Brasil, e permitia ao poeta conjugar subjectividade e objectividade nas suas obras. Mas, acima de tudo, ela veio ressuscitar a exploração do espaço poético em novos *media*, novos suportes de escrita, de modo que Campos pudesse incorporar-lhes novos conteúdos gráficos, promovendo uma expressividade singular dentro do espectro concretista mundial.

Ao longo do *corpus poético* de Augusto de Campos, são constatáveis a revisitação e reconfiguração das criações, ou traduções, nos termos do autor, mas também um diálogo de

continuidade interpoemas. Na sua generalidade, exploram-se os modos de ler e significação possibilitados tanto pelo contexto medial como pela formação e contexto sociocultural do leitor, modeladoras da sua ação perante o poema na leitura e na interactividade. Seria fácil agrupar material ou editorialmente a obra de Augusto de Campos, mas é pelas temáticas e segundas leituras de cada poema que é possível configurar um caminho simbólico dialogante do percurso percorrido pelo poeta na vida, da linguagem e *egos* (PORTELA, 2006, p. 7).

Um percurso feito de liberdade poética e criativa sem se restringir aos modelos pré-concebidos, promovendo novas diagramações do seu corpo textual (MARCOLINO, 2013, p. 142). Exemplo de parte desse caminho é “sem saída” que, partilhando a mesma base tipográfica de “pulsar”, dialoga com “cidade/city/cité” pela perspectiva “babélica, múltipla e caótica do espaço urbano”, explorando, dessa vez não, o espaço expandido, mas a construção claustrofóbica de um labirinto urbano, colocado em evidência pelo palimpsesto, pleno de vozes, caminhos e encruzilhadas (JORGE, 2011, p. 211) e com uma leitura mediada pelo tempo de familiarização com o processamento simbólico e o olhar modelador que permite a *decoupage* dos percursos entrecruzados – e que leva o poeta a um “caminho [...] sem saída” (PORTELA,

2013, p. 354). Este é um poema de natureza de leitura performativa e instanciador de eventos textuais (Ibidem, p. 359), atingindo-se a sua legibilidade textual pelo domínio das suas formas textuais, sendo que as repetidas trans/criações transmediais do poema, na forma impressa, performática, digital, interactiva e musical, carregam esse “labirinto interativo-reiterativo” (CAMPOS *apud*. CARVALHO, 2007, p. 81) de novos elementos semióticos.

“As curvas que enganam o olhar” na sua forma macrotipográfica operam como uma barreira *fanopaica*, seja o labiríntico percurso ou o olhar frontal de uma parede *grafitada* num beco “sem saída”, pela forma como a tipografia Baby Teeth se mostra disposta, sem espaço entre letras, em linhas entrecruzadas somente diferenciadas pela sua cor. Da disposição macrotipográfica não existe um ponto inicial e um sentido claro leitura, sendo esta operada nos vários sentidos possíveis do plano. Só depois de *decoupada* a forma *fanopaica*, apresentada pela macrotipografia, é possível atender ao plano *logopaico* formado pelas opções microtipográficas, evidenciado o seu carácter expressivo. Nesse processo de “reconhecimento visual e processamento simbólico”, ocorre uma “transformação material da forma visível em legível” que se repete iterativamente e interactivamente, à medida que o leitor se familiariza com “os códigos de leitura”, num fenómeno



SEM SAÍDA BLIND ALLEY. (2000) – A ESTRADA É MUITO COMPRIDA It's a long long long road
 O CAMINHO É SEM SAÍDA the path leads to a blind alley CURVAS ENGANAM O OLHAR
 curves always deceive the eyes NÃO POSSO IR MAIS ADIANTE I can't follow any further NÃO POSSO
 VOLTAR ATRÁS I can't turn around from here LEVEI TODA A MINHA VIDA It took me
 all my life to go NUNCA SAÍ DO LUGAR I never moved from that place

FIGURA 9.
 “sem saída”, Augusto de Campos (2000).

concreto e único para cada leitor que aqui encontra a/uma hipérbole do tempo e do espaço vividos e explorados pelo poeta, na medida proporcional à “passagem real do tempo na leitura” (PORTELA, 2013, p. 354). Na perspectiva de Geraldo Jorge, a *elipse* de cidade até aqui (“sem saída”) acontece porque o leitor já não é espectador do veloz comboio composto pelas qualidades urbanas e toma o papel activo, calcorreando as ruas labirínticas representadas pelos sete versos (ventos?) representados no ecrã em função da interação do utilizador, retratando uma “experiência de isolamento e exaustão” (JORGE, 2011, p. 211). Esta, para Manuel Portela, é materializada pela percepção e consciência autoral transferida para o leitor, que, pela interação, ação e qualidade da experiência de leitura (PORTELA, 2013, p. 359), vê-se também “confrontado ‘sem saída’ no seu próprio percurso da vida, da linguagem e do seu egos” (Idem, 2006, p.7).

“sem saída” é o *status quo* da poesia de Augusto de Campos, presa sem uma saída do “labirinto do modernismo”, vivendo no “paradoxal ‘lugar’ quase inabitável: o limite, o do umbral, o do infinitesimal instante [...] [que] por força da obstinação, se transforma em outra coisa” (AGUILAR, 2004, pp. 48-49). A “auto-reflexividade da obra poética no espaço electrónico em que os olhos e a mão” (PORTELA, 2006, p. 7) percorrem as curvas que enganam

o olhar “até dissipar (...) o engano” (AGUILAR, 2004, p. 49), esta é a proposta de Augusto de Campos, “numa reiteração tecno textual da escrita (...) [n]uma rede inter-cruzada de inscrições” (Portela, 2013, pp. 360-361). Nesse sentido, Geraldo Jorge aponta que “no arco temporal representado”, entre “cidade/city/cité” e “sem saída”, “pode-se ler uma progressiva consciencialização do fracasso da história moderna como forma de intervenção” e tratamento do espaço urbano, surgindo “um discurso de exaustão (...) característico na estética *expoética* de Augusto de Campos” (JORGE, 2011, p. 211). “sem saída” pode, ainda, ser lido como “uma autobiografia retrospectiva do artista com um olhar devoto à experimentação da linguagem e da forma” e “uma reflexão geral da produção do autor sobre os elos de significação da linguagem”, colocando em evidência o “eu como sujeito de escrita e leitura” (PORTELA, 2013, pp. 360-361).

Certo é que, no sétimo verso, quando já teríamos percorrido essa viagem pela linguagem, ficamos presos, com o poeta, no mesmo lugar de onde ele nunca saiu, vendo-nos novamente confrontados com o limiar – agora, após a experiência vivida do percurso percorrido – da tangível, legibilidade do poema, que se faz acompanhar da algazarra de vozes características do espaço citadino. Esse “burburinho infinito”, que surge na segunda

parte do poema, alude ao “lugar da não-transparência, onde se é impossível orientar: o escopo de uma circulação ‘sem saída’” (JORGE, 2011, p. 212). Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, o poeta afirma que “sem saída” tinha como objetivo uma reflexão pessoal, para “desestabilizar o ego poético e apontar para o drama existencial do ser humano, o dilema da vida, o seu labirinto, o seu lugar sem lugar”. Contudo, hoje, talvez possa “ser apreciado até por um viés político, com o Brasil não só sem sair do lugar mas indo para trás, num retrocesso grotesco” (CAMPOS *apud*. FIORATTI, 2019). A relação intertextual, na obra de Augusto de Campos, não se esgota em “sem saída”, mas foi um ponto de partida para explorar esse campo na perspectiva dos “novos *media*”.

Numa referência breve, “instante”, também incluído no CD *Expoemas* (anexo de Não Poemas) (2003), tira partido da forma visual ao promover a decomposição das seis palavras *instante*, *bastante*, *diminuto*, *distante*, *infinito* e *restante*. Em sequência rápida, os adjetivos são exibidos ao leitor em decomposição vertical de duas letras sem qualquer preocupação formal. O poema só se inicia com a ação do utilizador. É o início da sua vida, numa alusão antropofágica a Clarice Lispector (“Se em um instante se nasce, e se morre em um instante, um instante é bastante para a vida inteira”) (1974), sendo a ação do leitor o bastante para que,

FIGURA 10.
“infini inistante” é formado pelos radicais *in, ins, fini, tante* presentes nas palavras do poema.

em diminuto tempo, se encurtem as distâncias que o separam do autor. Ao longo da restante execução do poema são exibidas 12 estrofes à primeira vista similares, contudo, a partir do terceiro grupo é visível a omissão acíclica a *distante, restante e instante*. Findo o poema, o leitor é confrontado com o “infiniinistante”, o contraste brutal entre duas dimensões opostas próprias ao dilema existencial que é a utilidade e o termo da vida terrena. Assim se poderá justificar, na 12^a estrofe, a omissão de *distante* e *restante*, palavras próximas na definição de pequena escala e que colocam

in* *in* *fini* *stante

em evidência a reflexão existencial sobre se “instante” é “bastante”, o que fazer com o “diminuto” (restante) período de vida, para me projectar no (distante) “infinito”.

Apesar dos clip-poemas serem, sobretudo, uma criação individual de Augusto de Campos com o seu computador, a sua carreira é marcada pelas colaborações com artistas de outras artes. Nos anos 1990, Augusto de Campos alargou as suas parceiras para o espectro da televisão e da performance, com Walter Silveira, Cristina Fonseca e Cid Campos, mas efectuou uma manobra em sentido, e não em direção, contrária, ao trazer para primeiro plano a componente sonora da poesia verbivocovisual. O que o poeta ambicionava em cada uma dessas parcerias era “encontrar o ambiente” adequado a cada projecto. A naturalidade do entrosamento entre Cid e Augusto proporcionou a criação do “tratamento sonoro” dos poemas, criando-se um programa que tanto resultou na forma do álbum *Poesia é Risco* (1996) como do espectáculo de performance homónimo, apresentado pela primeira vez no 11º Festival Internacional Videobrasil/Sesc Pompéia, em São Paulo, em novembro do mesmo ano. Em “Poetas de Campos e Espaços”, de Cristina Fonseca, chegam os tvgrammas, em que a TV é reconhecida como o meio de comunicação de massa mais influente, pois “tudo acaba em tv”.

Os anos 1990 são, ainda, uma época de retomada. É editado o livro *Despoesia* (1994), quinze anos depois de *Viva Vaia* (1979), e é produzida a curta-metragem-pop-creta *Hi-Fi* (1999), com realização de Ivan Cardoso e argumento de Augusto de Campos. Nela, a obra do poeta é alvo de um enquadramento geral dentro de uma estrutura narrativa, face aos diferentes *media* e artes, colocando, contra a natura cinematográfica, a expressividade do trabalho manual im/ex/presso na imagem⁷.

O início do século XXI é marcado pela grande onda da produção digital de Augusto de Campos; além dos clip-poemas, o poeta continua a produzir e entra no novo grande “meio” de comunicação de massas, a internet, e, em específico, as redes sociais, continuando um trabalho profícuo de alerta social e crítica política através do derrube das fronteiras da linguagem. A relação do poeta com os meios de comunicação tradicionais terá arrefecido tanto pelo silêncio propositado aquando da atribuição do prémio Janus Pannonius quanto pela apropriação da *Folha de S. Paulo* do poema “Viva Vaia” para criar uma infografia sobre os insultos proferidos à Presidente do Brasil num jogo de futebol. Esse conjunto de situações o motivou à apropriação de *agritprops* e a criar uma corrente de *contrapoemas* disseminados pelos circuitos digitais e redes sociais, alertando para a situação incomum do

panorama social e político do Brasil contemporâneo.

O diálogo entre forma e função não se esgota nos suportes digitais. “Cláusula Pétrea” (2018) é um manifesto, citando a constituição do Brasil, em prol da liberdade e presunção de inocência dos cidadãos e, em específico, de Lula da Silva. A acção directa do poema é promover a consciência de que a prisão prematura é um “dano irreparável” que tanto priva o cidadão da sua liberdade quanto o coloca numa situação desmoralizante e desigual durante um processo judicial (CAMPOS *apud*. FERRAZ, 2019) cujo tempo, medido pela forma macrotipográfica de uma



FIGURA 11.
“Cláusula Pétrea”, Augusto de Campos (2018).

ampulheta, se esgota. Augusto de Campos pergunta: “como indemnizar um prisioneiro afinal inocentado?” (CAMPOS *apud*. FERRAZ, 2019).

3. NOTAS CONCLUSIVAS

Os velhos e os novos meios, combinados, dotam a poesia concreta de Augusto de Campos de uma fenomenologia característica da descoberta, da revelação e de uma partilha de experiências directa entre leitor e autor. Evidentemente, a relação existente entre a tecnologia e a poesia concreta pode, de facto, trazer a obsolescência, muitas vezes programada, aos objectos artísticos, mas cria também outras oportunidades, como o estudo e a manutenção de suportes tecnológicos mais antigos, reaproximando campos cuja relação não é evidente à primeira vista, como a museologia e as tecnologias de informação. Essa relação reitera, de certa forma, a relação próxima de Augusto de Campos com o arquivo, com o velho colocando o passado em contacto com o futuro construído pelo presente.

Os prêmios literários atribuídos durante o percurso de Augusto de Campos conferem-lhe uma reputação única no mundo, não sendo concebível como um prêmio cunhado pelo *The New York Times* como o “Nobel da Poesia” possa ter sido ignorado pelos principais meios de comunicação social do Brasil enquanto tal atribuição honorífica era notícia em todo o mundo. A resposta saiu, valendo-se dos novos meios digitais, em específico as redes sociais, por “Poemanifesto”, um dos vários episódios polêmicos envolvendo a *Folha de S. Paulo* e o poeta concreto.

Uma das principais características da obra de Augusto de Campos é a inovação e a motivação para ir além margem da margem da página, além do convencional e das áreas de conforto, conseguindo promover a simbiose entre forma e conteúdo através das escolhas tipográficas, mediais e materiais e do modo como estas podem contribuir como hibridismos para os sentidos e significação do texto. Esse caminho recorrente da exploração da forma e do conteúdo sob tensão tem promovido uma constante aprendizagem sobre o domínio da expressão transversal aos suportes mediais. Assim, a poesia de Augusto de Campos vive em transcendência medial, podendo-se dela retirar semântica em função da história das suas transcrições, sem se perder a

premissa de que a sua leitura parte de uma experiência pessoal sem um significado certo e exacto, mas capaz de criar uma relação diferenciada, iterativa e, muitas vezes, existencial com o leitor, uma vez que cada indivíduo possui diferentes formas de ver, sentir e perceber o mundo que o rodeia.

A experiência da poesia concreta não se esgota na primeira iteração. A prática da sua leitura promove o diálogo com os seus próprios discursos, “gerando uma metalinguagem expandida (metapoética)” (CORREA, 2012, p. 103) e promovendo a reaprendizagem ou uma nova forma de abordar a leitura do poema. É um contributo para “uma ascensão do público a padrões mais altos de exigência” no consumo da oferta cultural e educativa (CAMPOS *apud*. MATOS, 2002) e cuja forma evoluiu, desde 1951, do “caráter geométrico dos poemas, característico do auge da vanguarda, [até os] novos suportes [que] integram a obra (recortes de jornais e revistas, embalagens de produtos etc.), [fazendo] uso da cor” até voltar à forma do verso, mantendo “os valores de inovação, a condensação poética e a metalinguagem, herdadas da vanguarda” (CORREA, 2012, pp. 103-104).

Com uma carreira plena de reconhecimento e tendo promovido sua poesia em todos os meios que lhe eram contemporâneos, Augusto de Campos encontrou na internet

um lugar natural para lançar as suas premissas criativas. O seu *website* oficial, criado em 2007, segue disponível⁸, e ele expandiu sua presença digital a outros canais: o seu canal youtube (lingua viagem), com 315 subscritores e 27 vídeos; o perfil de Facebook, com 5098 seguidores; e o seu perfil de Instagram, @poetamenos, que conta com 21300 seguidores. É nesta última plataforma, de carácter visual e capaz de incluir pequenos vídeos, que o poeta tem conseguido maior alcance com as suas publicações, que incluem novos poemas inéditos, *ready-mades*, contrapoemas e agitprops ou retrospectivas pessoais e da sua obra édita. Adicionalmente, publica intraduições de partes de obras de outros autores de vanguarda, como Salvatore Quasimodo, Machado de Assis e até da Constituição, respondendo ao “conturbado momento político brasileiro” (CAMPOS, 2019, p. 145), usando a linguagem publicitária e da *websocial* (CONDE, 2019, p. 12).

É pelo seu exercício de liberdade que lhe tem sido restrito o espaço nos jornais, encontrando nas redes sociais os meios para obter uma difusão imediata das suas mensagens junto de um grande público (CAMPOS, 2019, p. 145). Esse facto, na análise da sua obra, obriga a um maior detalhe na investigação dos acontecimentos próximos das datas de publicação nesses espaços. Na era do ultramoderno (CAMPOS, 2015b, p. 501), Campos

continua a defender o paideuma concreto, “relacionando com a história literária em que o olhar amplo do panorama, a observação de traços gerais de uma época, dessem lugar ao filtro apertado por

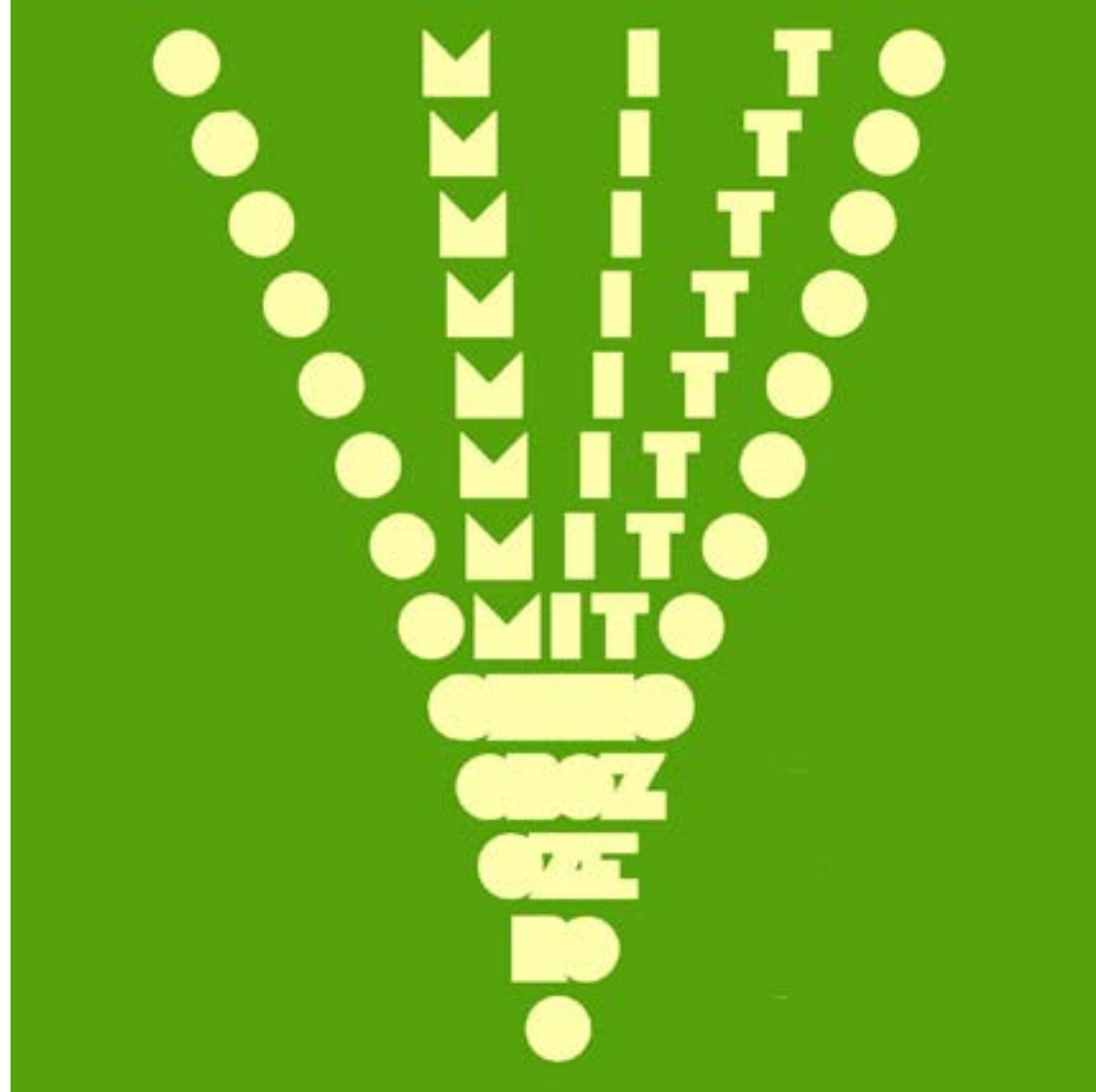


FIGURA 12.
“O MITO”, de Augusto de Campos, publicado no início de 2019, comprova a vivacidade e a necessidade de se promover uma poesia de combate ao espírito acrítico.

onde passa apenas aquilo que interessa reivindicar como valor para a produção do presente, entendida em chave combativa”, advertindo para os perigos da “adesão automática imposta pelos memes e palavras de ordem das disputas políticas nas redes sociais” (CONDE, 2019, p. 13, 15).

“O MITO”, desenhado pelas letras de Baby Teeth, foi publicado a 3 de janeiro, dois dias depois de Jair Bolsonaro tomar posse como Presidente do Brasil, e apropria-se “do epíteto utilizado pelos [apoiantes] do capitão para saudá-lo” durante a campanha eleitoral presidencial (CONDE, 2019, p. 13). A operação macrotipográfica em forma triangular invertida é suportada pela gestão microtipográfica em que o espaço entre letras é reduzido até surgirem novos vocábulos, como “OMITO”, “OMITO O MITO”, “OBOZO”, até que seja condensado, num círculo perfeito, um zero, uma bola, numa reminiscência à outradição de “Brazilian Football” (1964), publicado em outro (CAMPOS, 2015a). Ainda nessa leitura, próxima do Estado Novo Brasileiro, o círculo é o símbolo da censura, usado para evitar a conspiração dos cidadãos durante o consumo de bens culturais e de entretenimento. “O BOZO” é, ainda, o nome de um popular palhaço que tinha um programa de TV direccionado ao público infantil no período de

1980 a 1991. O mito é omitido pela operação tipográfica, mas, em sentido inverso de leitura, macrotipograficamente olhamos para um V, de “vaia” que é transferida pelo poeta de Dilma Rousseff para a *Folha de S. Paulo* e Jair Bolsonaro⁹. Na sua base tem um “o”, de ovo, que, na perspectiva de Miguel Conde, pode ser entendido como “um buraco e fim de linha” ou “um ovo de onde o mito eclode [associação que nos remeteria, por sua vez, ao tropo do fascismo como a cria do ovo de uma serpente]” (CONDE, 2019, p. 14).

Na introdução de outro, Augusto de Campos afirma que “chegou muito tarde a um mundo muito novo”. Talvez seja esta uma resposta para a naturalidade com que o poeta participa nesse espaço virtual, mas não deixa de ser curioso que este seja um encontro do “novo com o velho”, dada a popularidade da rede entre os mais jovens e a continuação do trabalho de catequização do grande público para as vanguardas literárias.

Ao longo deste artigo, foram apresentadas algumas das estratégias usadas por Augusto de Campos para, pela macro e microtipografia, operar parte da materialidade literária dos seus poemas que se apresentam na tensão entre forma e conteúdo. Essa intrínseca relação foi coerentemente promovida pelos poetas concretos, incorporando, no lugar do verso, também o espaço para os elementos sonoros e visuais. Dessa forma, é natural que

nos, novos *media*, “a materialidade textual e as interpretações de leitura tornam-se entrelaçadas na exibição configurada e na forma percebida” (PORTELA, 2013, p. 366). A percepção e descodificação dos poemas de Augusto de Campos decorre num processo iterativo em que, ao longo da leitura, encontra-se a legibilidade do texto e o seu conteúdo, enquanto promove e questiona a capacidade de interpretação e de aprendizagem do leitor ao longo do eixo de significação. É um processo de exploração e explosão linguística que resulta em uma experiência, ao invés de explicitá-la verbalmente, num processo iterativo e cognitivo que conduz o leitor ao sentido do texto.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do projecto de investigação “ReCodex: Formas e Transformações do Livro (2015-2022)” do Grupo Mediação Digital e Materialidades da Literatura do Centro de Literatura Portuguesa (CLP) da Universidade de Coimbra, Portugal. O autor gostaria de agradecer aos orientadores Prof. Doutor Manuel Portela e Prof. Doutor Jorge dos Reis pelo apoio dado à presente investigação. O autor agradece, ainda, à FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, que financiou esta investigação com a bolsa PD/BD/113768/2015.

NOTAS

1. Cf. EISELLE et al. (2017, pp. 21, 322-323), REIFSCHNEIDER (2011, p. 248), HILDER (2016, p.113) e BIERMA (1985, p. 56)
2. Cf. LIPOVETSKY; SERROY (2014).
3. Essa expressão deriva de uma campanha publicitária ao sabonete “Lux”. Quando Hollywood começou a ser um negócio lucrativo, o setor corporativo perspectivou no cinema uma forma de se promover a partir das âncoras que estrelavam no grande ecrã. Dessa forma, a Lever Brothers, hoje Unilever, a partir dos anos 1930 até ao final dos anos 1980, promoveu o seu produto recorrendo a atrizes, como Marilyn Monroe, Judy Garland ou Grace Kelly, que eram adoradas pelo grande público, para formular o slogan “nove em cada dez estrelas de cinema usam o sabonete Lux”. Assim, “uma entre dez estrelas” é um antislogan para um Brasil que rejeita tanto o embargo americano a Cuba como as esmolas americanas para se sujeitar a esse neocolonialismo.
4. A intenção do projecto gráfico era usar uma bola de gude sobre a imagem de um ânus, revelando à censura um outro olho. As fotografias não conseguiam atingir uma composição agradável para a capa do álbum, e a solução visual mais próxima foi usar uma boca segurando a bola de gude. Dada a morfologia da face, tornou-se mais fácil obter um grande plano desses elementos sem que fossem identificadas as áreas circundantes ao ânus. A presença da obra de Augusto de Campos nesse álbum marca também a continuação de uma relação próxima do poeta com a música popular brasileira, ainda antes do movimento Tropicália se formar a partir da influência da poesia concreta.
5. Referimo-nos às experiências em holografia e computação gráfica dos anos 1980 e 1990 e aos clip-poemas em tecnologia flash na primeira década do século XXI. A transcrição de Erthos A. de Souza sobre o poema “cidade/city/cité”, em 1974, é o alicerce da transcendência medial de vários poemas de Augusto de Campos.
6. O poema inicialmente foi composto com a tipografia Futura *Light*.

7. Cf. SANTOS; FONTES (2018).
8. Ver www.augustodecampos.com.br.
9. Cf. SALGADO (2016); CONDE (2019).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGRA, Lucio. De Não em Não, o “Eco no Escuro”. In SÜSSEKIND, Flora; Guimarães, Júlio C. (ed.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, pp. 179-205.

AGUILAR, Gonzalo. O olhar excedido. In SÜSSEKIND, Flora; Guimarães, Júlio C. (ed.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004,

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira**. São Paulo: EduSP, 2005.

AVILA, Affonso. Carta do Solo - poesia referencial. **Invenção**, n. 2, São Paulo, 1962, pp. 55-60.

ÁVILA, Carlos. (2006). “Invenção” – Uma reedição necessária. **O Eixo E a Roda**, v. 13, 2006, pp. 95-101.

BENJAMIN, Walter. The Author as Producer. 1934. In JENNINGS, Michael W.; EILAND, Howard; SMITH, Gary (eds.). **Selected Writings** - Volume 2, Part 2 1931-1934. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, pp. 768-782.

BIERMA, Tineke. **Concrete poetry: the influence of design and marketing on aesthetics**. Master of Arts in German. Portland State University, USA, 1985.

BILL, Max. Continuity and Change. In BILL, Max. **Architecture Words 5: Form, Function, Beauty = Gestalt**. London: Architectural Association London, 1953, pp. 71-80.

BRINGHURST, Robert. **The Elements of Typographic Style**. 4 ed. Vancouver: Hartley & Marks, 2013

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta** – textos críticos e manifestos 1950-1960. 5.^a ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Augusto de. **Entrevista de Cadão Volpato na Balada Literária /** Manu Sobral (realizador), David Vivade (editor), 2011.

CAMPOS, Augusto. **Viva Vaia - poesia 1949 - 1979**. São Paulo, Brasil: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Augusto. **Outro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015a.

CAMPOS, Augusto. **Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia**. São Paulo: Editora Schwartz, 2015b

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. **plano-pilôto para poesia concreta**. São Paulo, 1956.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Raquel B. **Entre vivos e vaias**: a visualidade concreta de Augusto de Campos. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

CARVALHO, Audrei Aparecida Franco de. **Poesia concreta e mídia digital**: o caso Augusto de Campos. 2007. 113 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

CONDE, Miguel. Pela via “augusta” do poema e da política. **Suplemento Pernambuco**, Especial Augusto de Campos, nº 159, maio 2019, pp. 12-15.

CORREA, Thiago M. (2012). **A metalinguagem na poesia de Augusto de Campos**. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral). 111f. – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

DUPRAT, Rogério. Em tórno do «pronunciamento». **Invenção**, nº 3, São Paulo, 1963, pp. 7-11.

EISELE, Petra; LUDWIG, Annete; NAEGELE, Isabel. **Futura: The Typeface**. Londres: Laurence King Publishing, 2017.

FERRAZ, Marcos Grinspum. Augusto de Campos abre nova exposição e chama o momento atual do Brasil de “deplorável”. **ARTE!Brasileiros**, 27 mar 2019. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/topo/augusto-de-camposabre-nova-exposicao-e-chama-o-momento-atual-do-brasil-de-deploravel/>. Acesso em: 14 jul 2019.

FIORATTI, Gustavo. Augusto de Campos confronta prisão de Lula e política da direita em mostra. **Folha de S. Paulo**, 31 mar 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/insatisfacao-orienta-mostra-deaugusto-de-campos.shtml>. Acesso em: 14 jul 2019.

GAGLIANONE, Isabela. Filósofos e literatos que pontuam Mallarmé como o principal marco de ruptura com a poesia progressista. **O Benedito**, 26 Jun 2015. Disponível em: <https://obenedito.com.br/filosofos-e-literatos-que-pontuam-mallarme-como-oprincipal-marco-de-ruptura-com-poesia-progressista/>. Acesso em: 24 ago 2018.

GRÜNEWALD, José Lino. Viver o cinema ou Godard ou A objectividade total. **Invenção**, n. 4, São Paulo, 1964.

HALEY, Allan; POULIN, Richard, SEDDON, Tony; LEONIDAS, Gerry; SALTZ, Ina; HENDERSON, Kathryn; ALTERMAN, Tyler. **Typography Referenced**. Beverly, MA: Tockport Publishers, 2012.

HELLER, Eva. **A Psicologia das Cores**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

HILDER, Jamie. **Designed Words for a Designed World: The International Concrete Poetry Movement, 1955-1971**. Londres: McGill-Queen's University Press, 2016.

HOCHULI, Jost. **Detail in Typography**. 2nd ed. Londres: Hyphen Press, 2009.

Itaú Cultural. **Fantasia Exata - Waldermar Cordeiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

JACKSON, D. J. Augusto de Campos e o trompe-L'oeil da poesia concreta. In SÜSSEKIND, Flora; Guimarães, Júlio C. (ed.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, pp. 11-36.

JACKSON, Kenneth D.. Introduction: POEM/ART Brazilian Concrete Poetry. **CiberLetras**: revista de crítica literaria y de cultura, nº 17, 2007.

JORGE, Gerardo. La ciudad en la poesía de Augusto de Campos: del conjuro y la ciudad-falansterio a la ciudad moderna pero babélica. **Confluente**, 3(2), 2011, pp. 197–217.

REBECHI JUNIOR, Arlindo. Entre o marco histórico e a dialética da maledicência: a polêmica entre Roberto Schwarz e Augusto de Campos em torno do poema “Póstudo.” **Diadorim** – Revista Científica Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Vernáculas, 5, 2009, pp. 11-26.

KHOURI, Omar. A Poesia do Grupo Noigandres não nasce Concreta: torna-se. Escritos de Lisboa, 12, dez 2015. Disponível em: <http://www.nomuque.net/escritosdelisboa/uncategorized/12-a-poesia-do-grupo-noigandres-nao-nasce-concretatorna-se/>. Acesso em: 12 out 2017.

LEDESMA, Eduardo. Lembras-te de quando era tudo diferente?. **Luso-Brazilian Review**, 55(1), 2018, pp. 51-84.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **O capitalismo estético na era da globalização**. Lisboa: Edições 70, 2014.

LISPECTOR, Clarice. A Maçã no escuro. 4.^a ed. Rio de Janeiro, Brasil: Paz e Terra, 1974.

LUPTON, Ellen. **The Designer as Producer**. 2010 Disponível em: <http://elupton.com/2010/10/the-designer-as-producer/>. Acesso em: 29 abr 2020.

MARCOLINO, Francisco F. V. Antirretórica do menos: A poesia pós-concreta de augusto de campos. 190 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

MATOS, Cláudia N. de. Augusto de Campos - Entrevista. **Gragoatá**, 7(12), pp. 7-22, 2002.

MELO E CASTRO, E. M de. **Artes e Letras**. Número especial, 13 jul 1966.

PIGNATARI, Décio. Poesia de Exportação: Noticiário Internacional. **Invenção**, nº 5, 1967, São Paulo, pp. 101-118.

PLAZA, J. Arte e interatividade, autor-obra-recepção. **ARS (São Paulo)**, 1(2), 2003, pp. 9-29.

PORTELA, Manuel. Concrete and Digital Poetics. **Leonardo Electronic Almanac**, nº 14, 2006, pp. 1–11.

PORTELA, Manuel. Script Reading Emotions · The Codex and the Computer as Self-Reflexive Machines. Londres: The MIT Press, 2013.

REIFSCHNEIDER, Oto. Arte e invenção: a materialidade do concreto. **Revista Brasileira**, 7 (69), 2011, pp. 247-257.

SALGADO, Luciana S. Sobre a produção de valor: a recente circulação do poema “Viva Vaia,” de Augusto de Campos. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, 2(47), 2016, pp. 71-96.

SANTOS, Tiago; FONTES, Bruno. Montagem, Colagem, Justaposição; A Poesia Concreta como meio do Cinema. **AVANCA | CINEMA 2020**, International Conference Cinema – Art, Technology, Communication. Avanca, Portugal, 2018, pp. 125-141.

SHELLHORSE, Adam. **Anti-Literature** . The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2017.

SOLT, Mary Ellen. **Concrete Poetry: A World View**. Londres: Indiana University Press, Bloomington, 1971.

SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio C. (orgs.) **Exposição Augusto de Campos** - Poemas, Publicações, Manuscritos, Vídeos e Gravações. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

TEIXEIRA, JERÔNIMO. Ruído de Fundo. In STERZI, Eduardo (org.). **do céu do futuro** – cinco ensaios sobre Augusto de Campos. São Paulo: Marco editora, 2006.

SOBRE O AUTOR

Tiago Santos é Doutorando em Materialidades da Literatura na Universidade de Coimbra e membro do Centro de Literatura Portuguesa da mesma universidade. A sua investigação actual debruça-se sobre o uso expressão da tipografia e da letra tipográfica na obra poética de Augusto de Campos. Tem como interesses adicionais de investigação a intersecção entre arte e tecnologia, cinema, *branding*, tipografia e design de comunicação. É licenciado e pós-graduado em Tecnologias de Informação Visual e Mestre em Design e Multimédia pela Universidade de Coimbra.

Artigo submetido em
18 de julho de 2019 e aceito
em 26 de outubro de 2020.

TRADUÇÃO

**O CINEMA DO
AGORA - SINAIS DE
VIDA: UMA CARTA
DE APICHATPONG
WEERASETHAKUL¹**

ALEXANDRE WAHRHAFTIG E EDUARDO CHATAGNIER

**THE CINEMA OF
NOW - SIGNS
OF LIFE: A
LETTER FROM
APICHATPONG
WEERASETHAKUL**

**EL CINE DEL AHORA
- SEÑALES DE
VIDA: UNA CARTA
DE APICHATPONG
WEERASETHAKUL**

Artigo Inédito
Alexandre Wahrhaftig*
Eduardo Chatagnier**

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3994-2284>

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4861-1324>

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

**Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.172883

RESUMO

Uma espécie de diário de quarentena que se transforma em uma ficção científica, na qual o futuro do cinema pós-pandemia de Covid-19 é imaginado pelo cineasta Apichatpong Weerasethakul de forma fabular e fantástica em algo como uma viagem no tempo ao primeiro cinema.

PALAVRAS-CHAVE cinema; covid-19; Apichatpong Weerasethakul

ABSTRACT


A kind of diary of quarantine that transforms itself into a science fiction, in which the future of cinema after the Covid-19 pandemic is imagined by the movie director Apichatpong Weerasethakul in a fabular, fantastic way in this somewhat time travel to early cinema.

KEYWORDS Cinema; Covid-19; Apichatpong Weerasethakul

RESUMEN

Una especie de diario de cuarentena que se transforma en una ciencia ficción, en la cual el futuro del cine post-pandemia de Covid-19 es imaginado por el cineasta Apichatpong Weerasethakul de modo fantástico y a la manera de las fabulas en algo como un viaje en el tiempo hasta el primer cine.

PALABRAS CLAVE cine; covid-19; Apichatpong Weerasethakul



Fiquei comovido com a carta do Jia Zhangke², o que me fez ver a importância das afinidades nesse nosso tempo de confinamento. Almejo provocar o mesmo ao compartilhar a pequena reflexão a seguir.

Hoje de manhã estive pensando em uma palavra, “jornada”, e em como nos relacionamos com ela. Quando éramos pequenos, em uma viagem de carro, nossa mente inquieta nos impelia a repetir: “Já chegamos?”, “Ainda vai demorar muito?”. Conforme ficávamos mais velhos, prestávamos mais atenção à paisagem que transcorria. Olhávamos as árvores, as casas, as placas, os outros veículos. Treinávamos ficar calmos em uma jornada. Sabíamos que havia um destino.

Um filme em si é uma jornada. Ele nos leva rumo a diferentes pontos dramáticos. No caminho até os pontos, há preenchimentos que funcionam como minidestinos. Quanto mais a cineasta ou o cineasta preenchem o caminho de forma integrada e fazem a plateia esquecer-se do tempo, mais perto ela ou ele estão da “arte” do cinema. No fundo, o figurinista, o maquiador, o microfonista, a equipe de

iluminação, o montador, o músico e assim por diante, todas e todos trabalham duro para impulsionar a plateia aos destinos.

Ao contrário de um filme, o destino dessa jornada de Covid-19 é vago. Ao contrário de uma viagem de carro, nós não estamos nos movendo. A maioria de nós ficamos fechados em casa. Nós olhamos pela janela para a mesma paisagem e... seguimos olhando.

Sentimos a vulnerabilidade de nossa mente e nosso corpo. Estamos conscientes de nossos relógios – internos e externos. Minha rotina matinal se consolidou. Eu me lembro de cada passo que dou enquanto preparo meu café da manhã. Eu me lembro de qual a direção do sol lá fora a qualquer hora do dia.

Para manter a sanidade, alguns de nós abraçaram técnicas de *mindfulness*. Tentamos observar o que está à nossa volta: as emoções, as ações, o tempo, a impermanência. Quando o futuro é incerto, o agora torna-se valioso.

Hoje de manhã, depois do café (um prato de frutas, cereal e dois ovos cozidos), eu imaginei um possível cenário. Talvez essa situação atual faça florescer um grupo de pessoas que tenham desenvolvido a habilidade de permanecer no momento presente por mais tempo que outros. Elas podem observar certas coisas por um longo tempo. Elas prosperam em total consciência.

Depois que tivermos derrotado o vírus, quando a indústria do cinema tiver acordado de seu estupor, esse novo grupo, enquanto frequentadores de cinema, não vai querer embarcar naquela velha jornada filmica. Eles dominaram a arte do olhar vendo os vizinhos, os telhados, as telas de computador. Eles treinaram através de incontáveis chamadas de vídeo com amigos, através de jantares capturados por um único e contínuo ponto de vista. Eles necessitam de um cinema que esteja mais próximo da vida real, em tempo real. Eles querem o cinema do Agora, o qual não possui nem preenchimentos, nem destinos.

Então eles serão introduzidos aos filmes de Béla Tarr, Tsai Ming-Liang, Lucrecia Martel, talvez Apichatpong e Pedro Costa, entre outros. Por um período de tempo, graças a uma enxurrada de vendas de bilheteria, esses obscuros cineastas se tornariam milionários. Eles iriam adquirir novos óculos de sol e tropas de seguranças particulares. Eles comprariam mansões e carros e fábricas de cigarro e parariam de fazer filmes. Mas, em pouco tempo, o público acusaria esse cinema da lentidão³ de ser rápido demais. Surgiriam cartazes de protestos com os dizeres: "Exigimos zero enredos, nenhum movimento de câmera, nenhum corte, nenhuma música, nada".

Um Manifesto do Cinema Covid-19 (MCC) seria elaborado para o cinema se libertar de sua estrutura e de sua própria jornada. "Não há lugar em nosso cinema para gratificações psicológicas. O destino perpétuo é o público, os iluminados."

Nas salas escuras das grandes cidades, as pessoas encarariam a pura luz branca. O próximo filme talvez fosse um pouco menos luminoso. Certo filme seria de uma luz tão fraca que dentro da sala quase não se veriam as silhuetas das cabeças dos espectadores. Porém, haveria uma vibração de energia de consciência-total que teria sido compartilhada entre as pessoas e a tela. É como o que Jia descreveu em sua carta: "...sentados juntos, lado a lado." E sim, "esse é o gesto mais belo da humanidade."

O movimento ganhará força em todo o mundo como uma pandemia. O Festival de Cinema Nenhum™ irá proliferar. Enquanto isso, os "facilmente distraídos", os indivíduos "apegados" terão se tornado uma minoria. Em espaços públicos, para não chamar a atenção, eles fingem serenidade. Respiram e mastigam devagar. Raramente demonstram raiva. Então, retornam para suas casas para gritar, dormir e gritar um tanto mais em seus sonhos.

Em breve, a minoria começa a se aglomerar em becos escuros. Eles correm juntos e falam rápido. Eles não esperam os outros terminarem suas frases. Eles incorrem em múltiplos

pensamentos ao mesmo tempo. Um dia, um jovem diz que fez um filme. Ele leva seus amigos agitados para seu porão e lhes mostra sua criação. O grupo fica chocado ao descobrir que o filme contém algo. Por três horas, eles encaram incrédulos a imagem projetada de uma paisagem vista pela janela de um carro. Pela primeira vez, eles conseguem se sentar imóveis, suas mentes quietas.

As perigosas projeções continuam, apesar das proibições oficiais. Em *bunkers*, em galpões, pessoas nervosas se espremem para ver algo – galhos de árvores, o mar, o vento, por horas. Materiais proibidos circularão. Eles vão sendo montados às pressas.

Em uma determinada noite, a tela mostra um homem dormindo por cinco horas, seguido de:

Três homens sentados em uma mesa à tarde. Um deles está fumando e lendo um jornal, os outros dois estão jogando baralho. O fumante chama uma mulher que lhes traz uma garrafa de vinho. Ele serve o vinho nos copos, oferecendo-os a seus amigos. Eles se animam e bebem. A mulher ressurgue com uma bandeja e leva embora o copo do fumante. (Nesse momento, uma pessoa da plateia não consegue suportar mais toda a ação. Ela sai e fecha os olhos.) O homem que fuma continua a ler seu jornal. Ele mostra um artigo para seus amigos. Todos riem com gosto. Enquanto

isso, ele tira de dentro de seu maço de cigarro algo que parece ser um pedaço de papel, ou um envelope. O filme termina. A plateia permanece sentada em silêncio. Os três homens claramente não são iluminados – eles estiveram perdidos em suas mentes dispersas e em seus vícios por 67 segundos.

Então,

Um trem se aproxima da estação. Sua locomotiva move-se para fora do enquadramento pela esquerda. Pessoas na plataforma cumprimentam os passageiros conforme eles desembarcam.

O plano dura 50 segundos.

Em um dia claro, uma porta se abre,
e os trabalhadores saem de uma fábrica
durante 46 segundos.

NOTAS

1. Publicado originalmente como "'The cinema of Now -- Signs of life: a letter from Apichatpong Weerasethakul". Disponível em: , publicado em <https://filmkrant.nl/opinie/signs-life-a-letter-from-apichatpong-weerasethakul/>. Acesso em: 7 de jun 2020.
2. "Still Walking - Signs of life: a letter form Jia Zhang-ke". Disponível em: <https://filmkrant.nl/opinie/a-letter-from-jia-zhang-ke/> . Acesso em: 7 de jun 2020. [N.T.]
3. Os cineastas citados por Apichatpong, incluso ele próprio, muitas vezes são agrupados por uma parte da crítica dentro do que se convencionou-se chamar de *slow cinema* – cinema da lentidão –, em uma tentativa de agrupar obras diversas dentro de um mesmo paradigma caracterizado por planos longos e por um ritmo menos ditado pelas exigências dramáticas da narrativa, se comparado com a produção cinematográfica mais comercial. [N.T.]

SOBRE OS AUTORES

Alexandre Wahrhaftig é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na Universidade de São Paulo (PPGMPA-USP). Atualmente, pesquisa o cinema brasileiro dos anos da ditadura civil-militar. Formou-se em Audiovisual pela USP, em 2011, com monografia sobre Apichatpong Weerasethaku e concluiu mestrado no PPGMPA-USP, em 2015, com dissertação sobre *Cópia fiel*, de Abbas Kiarostami. Diretor, fotógrafo e montador, codirigiu os curtas-metragens *Salomão* (2013), *E* (2014) e *O Castelo* (2015), e montou o documentário *Diz a ela que me viu chorar* (de Máira Bühler, 2019).

Eduardo Chatagnier é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na Universidade de São Paulo (PPGMPA-USP). Atualmente, pesquisa o cinema de Apichatpong Weerasethaku e sua relação com as estruturas narrativas orais e implicações temporais. Formou-se em Audiovisual pela USP, em 2011, com monografia sobre os processos criativos de Mike Leigh e John Cassavetes. Montador, diretor, roteirista e produtor, montou diversos longas-metragens, entre eles *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017) e *Casa* (Letícia Simões, 2019); dirigiu os curtas-metragens *Copan* (2007) e *Café* (2010), e codirigiu a série *Cidade no Brasil* (2018).

Artigo submetido em
27 de julho de 2020 e aceito
em 19 de novembro de 2020.

INSTRUÇÕES AOS COLABORADORES

As contribuições para a revista podem ser enviadas em português, inglês ou espanhol. O conteúdo deve ser submetido em formato MS Word (.doc) ou OpenOffice usando fonte Times New Roman, corpo 12. Os parágrafos devem ser justificados e com entrelinhas em espaço 1,5. As páginas devem ser tamanho A4, com margens superiores e inferiores de 2,5 cm e margens laterais de 3 cm. Os textos não devem exceder o número de palavras indicado.

ARTIGOS

1. Os artigos devem ter **entre 4.000 e 10.000 palavras**;
2. No cabeçalho do artigo deve ser indicado o título sem qualquer menção à autoria, haja vista a avaliação cega por pares;
3. Todas as informações de autoria e instituição/afiliação (Departamento, Faculdade e Universidade na qual leciona ou realiza pós-graduação) devem ser preenchidas no campo “autoria/metadados” do sistema OJS e não devem ultrapassar o limite de 120 palavras;
4. O artigo deve ser acompanhado de: a) **título**, com a respectiva versão em inglês; b) um **resumo**, com a respectiva versão em inglês (abstract), de no máximo 120 palavras que sintetize os propósitos, métodos e

conclusões do texto; c) um conjunto de **palavras-chave**, no mínimo 3 e no máximo 5, que identifique o conteúdo do artigo, com a respectiva versão em inglês (*keywords*);

5. Todas as referências bibliográficas devem ser indicadas em nota de rodapé. Referências adicionais e imprescindíveis, que porventura não tenham sido citadas ao longo do texto, devem ser incluídas ao final do arquivo sob a chancela “Bibliografia complementar”;

6. As notas de rodapé devem ser indicadas por algarismos arábicos em ordem crescente;

7. As citações de até três linhas devem estar entre aspas e no corpo do texto. As intervenções feitas nas citações (introdução de termos e explicações) devem ser colocadas entre colchetes;

8. Já as citações com mais de três linhas devem ser destacadas em corpo 11, sem aspas e com recuo à esquerda de 2 cm. As omissões de trechos da citação podem ser marcadas por reticências entre parênteses;

9. Os termos em idiomas diferentes do idioma do texto devem ser grafados em itálico;

10. No corpo do texto, títulos de obras (pintura, escultura, filmes, vídeos etc.) devem vir em itálico. Já títulos de exposições devem vir entre aspas;

11. As citações bibliográficas, nas notas de rodapé e na bibliografia complementar, devem seguir as normas da ABNT-NBR 6023.

PARA OUTRAS INFORMAÇÕES

<http://www.revistas.usp.br/ars/>
ars@usp.br

LISTA DE DEFESAS

DOUTORADO

Título: "Táticas artísticas para subverter a necropolítica."

Aluno: Jenny Fonseca Tovar

Orientador: Dária Gorete Jaremtchuk

Data da Defesa: 14/08/2020

HISTÓRIAS DA ARTE SEM LUGAR

EDIÇÃO DE NÚMERO ESPECIAL DA *ARS*

N 42

HISTÓRIAS DA ARTE SEM LUGAR

EDIÇÃO DE NÚMERO ESPECIAL DA *ARS*

LINHAS GERAIS DO PROJETO EDITORIAL

Com curadoria de Liliane Benetti e Sônia Salzstein, e a colaboração dos pós-graduandos do PPGAV-ECA-USP Janaína Nagata Otoch, Lara Rivetti, Leonardo Nones e Paula Mermelstein, a revista *ARS* organiza número especial para sua edição de número 42, com lançamento previsto para agosto de 2021. Sob o título de *Histórias da arte sem lugar*, o volume será dedicado ao exame do impacto de largo alcance que um ambiente artístico e cultural em rápida transformação desde os anos 1960 terá produzido na disciplina história da arte e no debate da arte em geral. Propõe, dessa maneira, discutir os desafios e impasses que se apresentam a quem quer que se ponha, hoje, a refletir sobre a arte e a prática artística, a interrogar o tipo de escrita que poderia alcançar a ambos à luz da experiência desde então acumulada pelo campo disciplinar – ou a contrapelo desse campo –, desafios e impasses que interpelam, enfim, aqueles que se lancem à experiência de “ouvir” as múltiplas histórias da arte que potencialmente emergem na geografia global contemporânea.

De fato, a partir dos anos 1960, a disciplina história da arte viu seus antigos limites progressivamente flanqueados – e redefinidos – num quadro geral de notáveis transformações sociais, sob a pressão de movimentos políticos e culturais que levavam ao colapso a ordem polarizada imposta pela guerra fria, precipitando por toda parte um ânimo de crítica generalizada do legado do Iluminismo. O fenômeno da nova esquerda, o movimento feminista, as lutas por igualdade racial, a liberação sexual e de costumes, a crítica radical do *status quo* protagonizada pelas vanguardas da contracultura e pelas guerras de independência de derradeiros redutos coloniais no continente africano haviam tido papel decisivo nas transformações do campo cultural, trazendo novas agendas, novos repertórios e novas expectativas. Não por acaso, foi nesse momento que se renovaram profundamente as áreas das ciências sociais, da história, da crítica literária, da psicanálise, dos estudos da cultura em geral e, em particular, da história da arte, premidas, como elas se viram, não apenas por uma viravolta substantiva em suas antigas premissas e protocolos, mas também pela experiência das abordagens transdisciplinares.

Ao invocar a história da arte em seu título, a edição especial de **ARS** sinaliza, enfim, uma discussão para muito além da jurisdição da disciplina, uma vez que as fraturas na esfera disciplinar tradicional da arte **ecoam** guinadas e rearranjos profundos nos campos político, social e cultural da arte em geral, da produção artística à instância que tradicionalmente se considerava sua “esfera pública” (os museus, as instituições culturais, a crítica, o colecionismo, o mercado etc.); desta às instituições e agentes sociais da arte, ao sistema cultural inteiro em que a arte circula, ao estatuto do público que tradicionalmente acorria a museus e espaços de arte e, enfim, ao estatuto do artista e do próprio trabalho de arte.

QUESTÕES-CHAVE DA EDIÇÃO 42

1. A disciplina história da arte como legado da modernidade; os vínculos da disciplina com o modernismo;
2. A legitimidade da noção de “história”, tal como forjada na tradição ocidental moderna, enraizada em premissas do Iluminismo;
3. Os vieses do colonialismo e do etnocentrismo na história da disciplina história da arte;
4. As inflexões, sobre uma nascente disciplina história da arte, dos nacionalismos emergentes no século XIX, associados à construção da figura do Estado-Nação; o impasse da disciplina em face dos múltiplos nacionalismos no mundo contemporâneo;
5. As tensões entre história da arte e teoria da arte e entre história da arte e crítica de arte, considerando-se ainda, em face desta última polaridade, a dissolução contemporânea da instituição moderna da crítica, tal como inaugurada em Baudelaire;

-
6. A história da arte em face dos novos regimes de circulação do trabalho de arte, confrontada ainda ao colapso da noção clássica de “esfera pública” e à ascendência do mundo digital;
 7. A disciplina confrontada ao novo estatuto do público, convertido a cifras indetermináveis, revelando inédita amplitude geográfica e social, mas também notável atomização;
 8. O estiramento dos limites tradicionais da história da arte com o ingresso de novos protagonistas no antigo sistema de especialistas e profissionais, protagonistas que são a um só tempo produtores e parte ativa do público;
 9. Arte brasileira e história da arte: revendo premissas.
-

CONTRIBUIÇÕES DE AUTORES

Com os textos de autores convidados e o acolhimento de artigos mediante chamada pública, a edição de **ARS** de N. 42 pretende abrir-se a duas modalidades principais de intervenção. De um lado, a incursões que visem um foco teórico e crítico na história da disciplina, nos pioneiros que a propuseram como objeto da pesquisa científica – a chamada Escola de Viena e seus seguidores, seus métodos e protagonistas principais desde o final do século XIX. De outro, a explorações que já coloquem em prática novas abordagens, testando ferramentas alternativas de análise histórica, crítica e teórica de temas no campo da arte, em diálogo com a tradição disciplinar ou em tensão com ela.

CHAMADA PÚBLICA

Junto às intervenções de um rol de autores convidados, a **ARS** abre chamada pública para selecionar textos que integrarão o número especial de agosto de 2021, com a expectativa de atrair interessados num universo mais amplo e diversificado de ideias.

Estão previstos dois tipos de colaboração – **textos de natureza mais ensaística**, com cerca de 6000 palavras, e **textos mais propriamente acadêmicos**, com até 12.000 palavras – fica a critério de cada autor o formato que mais se adequar ao tipo de intervenção que pretenda oferecer;

1. A contribuição deve ser **original** e **inédita**, não sendo permitida sua apresentação simultânea em outro periódico nacional;
2. Não serão aceitas submissões múltiplas de um mesmo autor;
3. Os artigos enviados serão avaliados e selecionados por um comitê externo especialmente constituído para a chamada. Os membros desse comitê serão divulgados nos próximos meses no site e nas redes sociais da revista;

-
4. Poderão ser selecionados **até 10 textos** para publicação. O comitê de avaliação tem a prerrogativa de eleger uma quantidade menor de artigos para publicação;
 5. Excetuando-se o limite de palavras, que deverá obedecer às indicações descritas nesta chamada, o autor deverá consultar as **Instruções para preparação de artigos** disponíveis no site [<http://www.revistas.usp.br/ars/about/submissions>] da *Ars*;
 6. As inscrições deverão ser feitas pelo site da revista (<http://www.revistas.usp.br/ars>) do dia **4 de janeiro de 2021** às 23h59 do dia **4 de abril de 2021**;
 7. No momento da inscrição, o autor deverá selecionar a seção **Chamada aberta – ARS42** no menu de submissão. Artigos que não forem enviados para essa seção **não** serão avaliados e eventualmente publicados no âmbito desta chamada.

DÚVIDAS E MAIS INFORMAÇÕES: ars@usp.br

Apoio:



ARS é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou de seus representantes legais.

© 2020 dos autores e da ECA | USP

distribuição on-line / dos editores

textos Edita Book

títulos e notas Univers LT Std

capa Ana Linnemann