

sumário

EDITORIAL	2
DOSSIÊ	
A INSISTÊNCIA DA IMITAÇÃO por <i>Luiz Costa Lima</i>	3
CONSERTANDO CONCEITOS por <i>Alberto Tassinari</i>	11
A CONDIÇÃO MOURA por <i>Raul Antelo</i>	15
CINCO ENGANOS COM UMA OBRA SÓ por <i>Sheila Leiner</i>	21
JUÍZO PARALISADO por <i>Kathrin Rosenfield</i>	28
MUDAR DE IDEIA, REAVALIAR, ERRAR por <i>Inácio Araujo</i>	30
EQUÍVOCO E CEGUEIRA por <i>Kelvin Falcão Klein</i>	33
OS ARTISTAS E A CRÍTICA	
TATA AMARAL	41
NUNO RAMOS	46
RICARDO LISIAS	47
DUDI MAIA ROSA	54
ROBERTO ALVIM	55
ENTREVISTA	
JOSÉ RESENDE por <i>Rafael Vogt Maia Rosa</i>	56
ENSAIO VISUAL	
CAPTURAS DE TELA por <i>Raul Mourão</i>	67
O TRABALHO DA ARTE	
DAVID BATCHELOR	70
FABRICIO LOPEZ	73
RODRIGO ANDRADE	77

editorial

ADRIANO SCHWARTZ E MAURÍCIO SANTANA DIAS

Crítica, crise, juízo, julgamento são termos que costumam andar juntos no universo das artes, ainda que às vezes de modo meio disfarçado.

Escamoteada ali, em meio a eles, está, necessariamente, a possibilidade do erro, da avaliação equivocada. E é sobre este ponto incontornável que fala esta edição de Celeuma.

Discutir os próprios erros não é tarefa fácil e não raro a menção a tal possibilidade vem seguida de uma resposta que pode ser sintetizada na fórmula paralisante de Bartleby: “I would prefer not to” (eu preferia não). Nem sempre é assim, contudo, como mostram nas próximas páginas, ao discutir seus equívocos críticos de modos tão distintos, pessoais e relevantes, Luiz Costa Lima, Alberto Tassinari, Raul Antelo, Sheila Leirner, Kathrin Rosenfield e Inácio Araújo. Para completar a seção inicial desta edição, Kelvin Falcão Klein analisa o potencial produtivo do erro.

A seção seguinte de Celeuma inverte o jogo: em textos e vídeos, os artistas Nuno Ramos, Tata Amaral, Ricardo Lísias, Dudi Maia Rosa e Roberto Alvim falam da crítica e de seus críticos.

A edição traz ainda uma entrevista com o artista plástico José Resende, o trabalho visual de Raul Mourão e depoimentos de David Batchelor, Fabricio Lopez e Rodrigo Andrade, que expõem suas obras até 13 de outubro no Centro Universitário Maria Antonia.

EDITORES

*Adriano Schwartz
Maurício Santana Dias*

EDITOR ASSISTENTE

Rafael Vogt Maia Rosa

DIRETOR DE ARTE

João Bandeira

DESIGNER

André Wigman

REDAÇÃO

*Lara Rivetti
Thierry Freitas*

REDAÇÃO

Thierry Freitas

CAPTAÇÃO E

EDIÇÃO DE VÍDEO

Caroline Gabriel Pedro

FOTOS

*Caroline Gabriel Pedro
Rafael Vogt Maia Rosa*

TRADUÇÃO PARA LEGENDAS VÍDEOS

*Ana Cândida de Avelar
Christopher Mack*

A INSISTÊNCIA DA IMITAÇÃO

LUIZ COSTA LIMA *discute seus equívocos na interpretação de Graciliano Ramos e Carlos Drummond de Andrade*

Em vez de converter o tema proposto em algo semelhante a uma confissão leiga, equivalente a “confesso sim que errei quando não apreciei o valor do autor x”, pareceu-me preferível estabelecer uma reflexão mais ampla sobre a questão do erro cometido em modalidades distintas de escrita.

Para quem tenha uma meta previamente estabelecida, a ser alcançada mediante a reprodução de uma fórmula, a escrita é apenas um meio. A escrita não tem então mistério algum. Para seu praticante, trata-se apenas de dominar um padrão rotineiro. Suponho que esta modalidade tem no escrivão seu modelo por excelência. Sua função é reproduzir algo que outro escrivão faria do mesmo modo; seu erro consistiria em desviar-se do rotineiro. Não sei como se dá a aprendizagem do escrivão, se há escrituras menos bem redigidas ou apenas o mesmo tipo. A questão do erro/não erro na escrita ou não se põe ou é identificada automaticamente.

Já não é o caso para o praticante das chamadas ciências “duras”. Esse acerta ou erra ou, pela repetição dos procedimentos legitimados, nem sequer ousa falhar. Mas o *hard scientist* ainda não cabe na indagação a ser aqui feita. Como ele trabalha com conceitos, seu limite ou é o horizonte de conceitos já estabelecidos ou a busca de conceituar o ainda desconhecido. O novo a conquistar, porém, será acatável desde que esteja formulado em conceitos, tornando-se passível de ser testado. Se o cientista for da estirpe dos inventores, de Niels Bohr, de Einstein, de Oppenheimer ou de outros poucos, poderá saber que sua descoberta é passível de ser desdobrada. Mas, sendo próprio dos conceitos nas ciências duras reunir à unicidade de seu enunciado a possibilidade de materializar-se em uma técnica operacional, a inquietude do inventor,

mesmo quando exista, não é inerente à sua condição; ou seja, não é uma marca que o caracterize. Este segundo caso, por conseguinte, se restringe a uma área em que a formulação estabelecida só adquire dignidade por sua inteireza conceitual.

Sucedem que a linguagem conhece, além do conceito, campo de maior extensão: o campo da imagem, de que a metáfora é sua figura mais difundida. Nessa extensão, há por certo metáforas ornamentais, apenas astutas ou que não passam de aproximações do conceituável. Mas, como Hans Blumenberg começará a explorar nas últimas décadas do século passado, há “metáforas absolutas”, isto é, que dizem de uma experiência de mundo que não cabe na univocidade de um conceito. Como, por exemplo, se poderia conceituar ‘mundo’? Wittgenstein dirá que “o mundo é tudo que acontece” (“Die Welt ist alles, was der Fall ist”). Não sei se os wittgensteinianos concordarão; a mim a formulação parece irônica e propunha a inconceitualidade do mundo.

O máximo da linguagem imagética está na poesia. Quando Ungaretti escreve sua primeira “Mattina” – “M’illumino / d’immenso” – escreve um estado ou instante que não se formula senão por uma metáfora absoluta, inscrita por cada particular e pela fonética italiana de seus dois versos.

Ao referir-me ao caso da poesia, não pretendo insinuar que a crítica literária seja entendida como um gênero literário! Sua luta, neste ponto idêntica a do cientista social e do filósofo, é estar obrigada a buscar conceitos, sabendo de antemão que, no máximo, alcançará conceitos fantasmiais, ou seja, afirmações cujo lastro metafórico, ainda que reduzido ao máximo, não provoque a dissipação de uma certa plurivocidade metafórica. (Seja por exemplo o conceito weberiano de *Entzauberung* (desencantamento), tomado como característico do mundo moderno. É claro que o desencantamento supõe a perda do prestígio do religioso, por extensão do teológico. Mas significará isso que o moderno tem uma base própria em que assenta? Ou a *Entzauberung* apenas remete a um embasamento teológico, mantido enquanto denegado? Na impossibilidade de haver um laboratório em que se verifique se o mundo moderno tem tal base, abre-se lugar para a obra magistral de Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit* (A Legitimidade

dos tempos modernos), que, apesar de seu tamanho e dos argumentos desenvolvidos, não calará a polêmica entre os que aceitam ou os que negam a aludida legitimidade. (A proximidade que estabelecimento entre o conceito weberiano e a nomeação da obra de Blumenberg não é acidental. A *Entzauberung* encontra sua formulação mais precisa em *A Ética protestante e o espírito do capitalismo*, cuja segunda e mais completa edição é de 1920, ao passo que o livro que, radicalmente, abre a questão da legitimação dos tempos modernos é a *Politische Theologie* (Teologia política) de Carl Schmitt, de 1922. É verdade que o adversário explícito do argumento levantado por Blumenberg era o livro bem mais recente de Karl Löwith – publicado antes em inglês *The Meaning of history. The Theological presuppositions of of the philosophy of history* (1949). Mas, além de o pequeno ensaio de Schmitt, por seu cunho antiliberal, sua defesa da legitimação teológica das instituições sócio-políticas não modernas e por uma força argumentativa muito maior, progressivamente ganharia como contraposição sobre o livro de Löwith. Este seu crescimento ainda ganharia peso porque, sendo a primeira versão do livro de Blumenberg de 1966, Carl Schmitt o confronta explicitamente na *Politische Theologie II*, de 1970)

Não invoco o exemplo de Weber, Schmitt e Blumenberg para que o desenvolva senão para assinalar que há uma enorme área da experiência humana em que a plena conceitualidade não conta; portanto, em que a imagem, em seus diversos graus, desde a ociosamente ornamental até a insubstituível, é presença obrigatória. Se a imagem ornamental não merece maior cuidado, a metáfora que não se pode substituir precisa de uma atenção que permanece em seus primórdios.

Durante séculos, no Ocidente, desde os gregos até o século XIX inclusive, o pensamento ocidental manteve o conceito e a imagem em uma relação hierarquizada. O que não pertencesse ao campo da indagação grave – na Grécia clássica, a filosofia, nos séculos de dominância do cristianismo, a teologia, a partir da abertura dos tempos modernos, progressivamente as ciências “duras” – era visto com desprezo, mal disfarçada condescendência ou aceitável apenas em situações especiais – a oratória senatorial ou judiciária, o púlpito para a pregação religiosa, o teatro. Nos dias de agora, nos países periféricos, tal hierarquia mantém-se nas

instituições de fomento à cultura e entre suas autoridades. Nessa família de nações, a crítica literária, à semelhança do que sucede na história – pela manutenção do privilégio do fato – e nas ciências sociais – pelo domínio positivista – ,quando, não na filosofia - pela chamada filosofia analítica - ,procura justificar-se por explicações que se assemelhem à causalidade rigorosa, tendencial ou efetivamente determinista, das ciências “duras”.

*

Aqui termino a introdução que nos pareceu indispensável para vir a tratar da questão que me foi proposta. Mas, em vez de passar de imediato do abstrato introdutório para o empirismo de uma experiência pessoal, consideremos ainda uma maneira de mediação. É neste rumo que se dirige a formulação: na crítica literária, as leituras que se mostram erradas ou resultam da tentativa de seguir o padrão privilegiado do conceito operacionalizável – exemplo típico foi a já esquecida semiologia de Greimas – ou de tentar uma via metafórica que se revela de alcance curto ou nulo. Entre nós, um exemplo grosseiro do primeiro tipo era dado pelo patrono da crítica literária brasileira, Sílvio Romero, ao acusar de postiço o humor em Machado de Assis, fosse porque o *wit* seria anglo-saxônico, fosse porque, pelo procedimento imitado, Machado procuraria esconder sua condição de mestiço. A explicação hoje nos soa grosseira pelo desprestígio que envolveu a antropologia biológica, baseada na diferença de talento das raças e na inferioridade inevitável dos mestiços. Quanto ao segundo tipo, baste-nos assinalar o que se costuma chamar de crítica impressionista, reavivada pela crítica que se pretende poética.

*

A passagem intermediária, mediadora entre a abstração introdutória e o caso pessoal, aqui se encerra. Venhamos sem mais demora à consideração dos erros de interpretação que reconheço haver cometido.

Suas vítimas foram o *São Bernardo* de Graciliano Ramos e o Carlos Drummond, da fase iniciada com o *Claro enigma*. Como na reedição do livro que continha a grosseria sobre a poesia drummondiana (*Lira e*

antilira, Rio de Janeiro, Topbooks, 1995), já me penitenciei de haver estragado uma intuição que ainda julgo oportuna – a saber, de a poesia de Drummond ter por eixo condutor o que chamava de princípio-corrosão, cuja efetividade era corrompida pelo que então intitulava de corrosão – opacidade, por ela entendendo um poema que se restringia ao entrançado do engendramento verbal, com a perda da visada crítica da realidade, limito-me a assinalar erro anterior. Ou seja, à maneira como, em meu livro de estreia, *Por que literatura* (1966), entendia o romance de Graciliano Ramos. Nele, explicava a rudeza de Paulo Honório, sua vitalidade concentrando-se na força de astúcia em tornar-se proprietário da fazenda que afinal seria sua, o que se daria por efeito da reificação nele provocada pelas condições miseráveis da vida que o cercava. Reificado, incapaz então de reconhecer a complexidade afetiva do ser humano, era levado a desconhecer o amor que sentia por Madalena e, dominado pelo ciúme provocado por a mulher ter um horizonte que não conseguia acompanhar, se torna um Othello que não precisou de nenhum Iago e que não precisou matar Madalena, porque ela comete suicídio. Tomava portanto o personagem principal do romance e a construção da narrativa como “aplicação” de um conceito prévio de reificação.

Não preciso me estender para que se entenda a grosseria do erro. Ele consistia em implicitamente afirmar que a qualidade de uma obra ficcional estava em mostrar a presença de algo que tipificaria a fisionomia de uma sociedade. Afirmava deste modo que o valor do ficcional estava em reiterar, tornar mais limpo e evidente o que, antes da própria obra, já se encontrava no tecido da sociedade.

Ao dizê-lo, eu próprio tinha consciência que não pretendia defender uma posição reflexológica, que peculiariza a versão stalinista do marxismo. Mas meus cuidados eram insuficientes para que me afastasse por completo da órbita do reflexo. E por que insuficientes? Porque não considerava que ali continuava por tomar o plano da realidade social como o dominante, que, para o alcance da qualidade literária, haveria de revelar-se sem a mistura de acidentes e contingências, quaisquer que fossem os recursos técnicos usados pelo narrador.

Declarar agora o reconhecimento do erro continuaria insuficiente se não

atinasse para dois aspectos: (a) embora o *Lira e antilira* fosse originalmente publicado dois anos depois, embora, assim como no livro de estreia, houvesse recorrido à concepção do imaginário em Sartre e neste agora houvesse um longo preâmbulo em que procurava, conquanto sem êxito, alcançar uma abordagem fenomenológica, tais tentativas não eram suficientes para desvencilhar-me de uma concepção da ficção literária como reduplicadora, que poderia ser entendida como refinada ou sofisticada sem que, por isso, deixasse de ser reduplicadora da realidade. Em poucas palavras, a tentativa, fosse através de Sartre, fosse de divulgadores de Husserl, de escapar da camisa-de-força aprisionadora do reconhecimento do ficcional, fracassava porque não percebia que me mantinha sob o jugo da velha concepção da literatura como *imitatio*.

Em suma, reconhecer o erro cometido nos dois casos é alguma coisa, muito embora ainda insuficiente. Associá-lo à suposição de tomar-se o texto ficcional como subordinado ao plano da realidade social já era outro pequeno passo. Para que a ruptura de fato se completasse era preciso arrancar uma venda que só deixaria de cobrir meus olhos no momento em que *conseguisse rasgar a distância que se mantinha* – e, em geral, continua a se manter nos dias de agora – entre a prática analítica e a penetração teórica do que é próprio do discurso ficcional.

Não é por acaso que a percepção de permanecer praticante de uma concepção imitativa da literatura só veio a ser compreendida plenamente por mim em 1980, quando, com *Mímesis e modernidade*, comecei a entender que tinha de questionar o próprio ostracismo a que a *mímesis* estivera secularmente submetida. Digo-o muito sumariamente: essa sujeição se dera desde Horácio até os poetas renascentistas ao considerarem a *mímesis* aristotélica correspondente ao termo latino *imitatio*. Sucede então um curto hiato com a denúncia da *imitatio* pela ênfase do primeiro romantismo de F. Schlegel e Novalis na expressão da individualidade. Ainda que se pudesse esperar que a continuação da indagação dos primeiros românticos viesse a escapar da ênfase em que ainda incorriam nas características subjetivas do poeta ou prosador, tal depuração e aprofundamento foram rapidamente postos de lado pela mudança de rumo que o romantismo assumiria, em decorrência da

queda de Napoleão e a restauração monárquica. Ou seja, para que o retorno dos reis aos tronos de que haviam estado afastados não levasse a se pensar que o poder restabelecido se opunha ao nacionalismo que se desenvolvera por reação à expansão napoleônica, isto é, que o sistema reinante se opunha ao sentimento nacional que se expandira por toda a Europa, a monarquia restaurada favoreceu, ao lado das cadeiras de letras clássicas, a introdução nas universidades dos cursos de literatura. Mas de qual literatura se trata, enfaticamente, das literaturas nacionais? Ou seja, a legitimação pelo poder do chamado “espírito do povo”, implicando o realce das histórias literárias nacionais, supunha tanto o afastamento da reflexão filosófica sobre o próprio da literatura – tão presente nas duas séries de *Fragments* (1797 e 1798) de Friedrich Schlegel – como a permanência do critério de *imitatio*, já agora sem o respaldo da retórica e sim da história. Ou seja, “o nacionalismo literário implicou a manutenção, sem que os historiadores da literatura dissessem conta, da velha *imitatio*”. Para que se evitem incompreensões, devo acrescentar que a qualidade do critério de nacionalidade é meritório na área da política; que, como já intuía o nosso Machado, em seu ensaio sobre o “Instinto de nacionalidade”, sua passagem para o campo da literatura e das artes é simplesmente desastroso.

Em poucas palavras, a “penitência” por meus erros de interpretação seriam absolutamente inócuos se não atinasse na urgência do salto que me levaria a enfrentar a questão da dimensão teórica própria ao discurso ficcional. A própria afirmação das categorias de “discurso” e de “ficcionalidade” serão desdobramentos consequentes à ênfase na dimensão teórica. É nisso que me tenho empenhado desde o já mencionado *Mimesis e modernidade*. (À semelhança do que dizia acima sobre o estado apenas inicial da reconsideração da imagem e da metáfora, estou ciente de que o que tenho feito ainda não passa de uma etapa bastante preliminar, que não poderá depender de um único pesquisador).

Seria por certo extrema ingenuidade pensar que o aprofundamento da base teórica impedisse que erros interpretativos voltassem a se dar. A ingenuidade chegaria às raias do inacreditável, pois o ato interpretativo não se dá diretamente a partir da base teórica. “Essa funciona como

fundamento do qual deriva a ponta operacional da crítica.” A vantagem imediata da teoria consiste em dar melhores condições para que o analista considere o que está sendo levado em conta na operação crítica. Ou seja, para que ele melhor se habilite a seu próprio exame. Assim, no meu caso específico, tal abertura para a dimensão teórica teve como consequência imediata perceber mais claramente que os erros já reconhecidos decorriam da insistente presença da imitação, apenas agora fundada em argumento de ordem histórico-social.

Aqui chegando, o próximo passo consistiria em sumarizar como creio que podemos nos armar contra erro tão grosseiro como com frequência cometido. Fazê-lo contudo me levaria para além do que me foi pedido.

LUIZ COSTA LIMA é crítico literário e professor emérito da PUC-RJ. Publicou *História. Ficção. Literatura* (Cia. das Letras, 2006), *A ficção e o poema* (Cia. das Letras, 2012), entre outros.

CONSERTANDO CONCEITOS

ALBERTO TASSINARI *aponta um erro em suas reflexões sobre a arte*

Chamo “espaço em obra” o espaço de uma escultura ou pintura contemporâneas. Sinais do fazer que as teriam produzido as caracterizam por toda a extensão delas. Daí a expressão “em obra”, pois os sinais nos mostram a obra, embora pronta, como que ainda se fazendo.

Os sinais do fazer não mostram, porém, o fazer concreto que realizou a obra. Entre os sinais do fazer na obra à mostra e o fazer concreto há um hiato. Não vemos o pintor pintando, mas pinceladas (sinais) que remetem ao pincelar (o fazer), sem mais.

Compreendo a relação entre os sinais do fazer e o fazer que teria originado a obra como uma imitação. Num espaço em obra, assim, sinais imitam o fazer da obra. Os sinais são os imitantes, e o fazer, o imitado.

Surge aqui um problema. O fazer imitado, continuando com o exemplo de pinceladas numa pintura, é o pincelar que se vislumbra nas pinceladas e não o fazer concreto que teria feito as pinceladas.

Há uma diferença, assim, entre o fazer concreto que originou a pintura e o fazer nela imitado por sinais. Diferença que corresponde a uma assimetria.

Dos sinais do fazer para o fazer imitado o caminho não encontra obstáculos. O imitante põe o imitado. Esse último é função do primeiro. Já do fazer concreto que teria originado a obra em sua relação com a obra, o caminho é totalmente intransponível.

Essa assimetria na imitação entre o imitante e o imitado parece ser uma

propriedade de qualquer tipo de imitação na arte. Numa pintura em perspectiva, essa imita uma visão. Uma visão natural, porém, não imita uma pintura. E, por mais que o pintor olhe para o que pinte e o perspective, a perspectiva é que põe o perspectivado, e não o inverso.

Também numa pintura perspectiva – diferente da que chamei uma pintura contemporânea e que possui um espaço em obra – há um hiato entre o perspectivado posto pela perspectiva e o perspectivado enquanto tal. Isso se existir o ultimo, pois a perspectiva pode ter se baseado inteiramente em algo não visto, mas que surge apenas pela perspectiva da pintura.

Esse hiato num espaço em obra, que mostra sinais do fazer da obra e que imitam o fazer dela, mas não imitam seu fazer concreto, leva a diferenciar o fazer imitado e o fazer concreto. Na obra, imitado está o fazer imitado. O fazer concreto inexistente depois da obra pronta.

A essa diferença entre o fazer concreto e o que dele resulta pode-se chamar “diferença operativa”, ou, para seguir com termos tradicionais, diferença poética. Pois a poiesis, que corresponde ao fazer, para Aristóteles, é justamente o tipo de ação em que o produto da ação sobrevive depois dessa terminar. Em oposição à praxis, ou prática, cujo bom exemplo é a fala, em que o produto se extingue junto com o término da ação.

E aqui surge um segundo problema. No qual persisti por um bom tempo numa solução que hoje julgo errônea.

A história da estética dá boas razões para atribuir ao fazer concreto de uma obra a fonte de seu caráter artístico. Para ficar em apenas dois grandes pensadores, Dewey e Pareyson, neles a obra de arte mostra, e bem o mostra, o fazer delas, e de tal modo que a artisticidade da obra é assim garantida.

Para Dewey, a experiência estética do espectador com uma obra de arte reproduz de maneira análoga a experiência, também estética, que o artista teve ao produzi-la. Posição teórica que constitui um grande

avanço se é no fazer da obra que se procura sua artisticidade. Se no fazer concreto da obra se encontrar a raiz de sua arte, conceitos como o de gênio se tornam obsoletos. Pois o que é o gênio? Alguém que transmite arte a uma obra, que assim será artística, de um modo como nem ele sabe. Se soubesse, a arte seria um saber com regras. Aplicadas essas regras, o resultado seria um produto técnico, não artístico. Há uma transmigração inexplicável do gênio para arte que redundava no círculo vicioso de que o gênio é quem produz obras geniais e essas assim seriam por serem produtos do gênio.

Com uma teoria ancorada no fazer concreto da obra anda-se muito mais em relação ao que se passa de terreno e de vital no domínio da arte. Assim como a arte nos leva a uma experiência não cotidiana, a algo que nos eleva e nos revigora, também o artista terá se apoiado numa experiência igual, num destacar-se do cotidiano para uma experiência que, se dela der o relato, esse será uma obra de arte.

Entretanto, se há, como proposto mais acima, uma diferença poética entre o fazer concreto e o que dele resulta, de novo surge um círculo vicioso. Artística será a obra que se fundou numa experiência, num fazer, artístico. E a prova de que a experiência, ou o fazer artístico, fundamenta a obra de arte é a própria obra de arte.

Mas se na obra de arte, e penso na arte contemporânea, em que sinais do fazer estão por toda a sua extensão, há uma diferença, como visto, entre o fazer concreto e o fazer imitado, como ultrapassar essa diferença? Como saber exatamente, ou de modo muito próximo, a experiência e o fazer concreto do artista?

Minha resposta a essa questão é que é impossível saber o que se passa com o artista e o fazer concreto da obra por meio da obra. Os sinais do fazer imitam o fazer da obra, mas como fazer imitado não é o fazer concreto da obra. É a **noção de imitação do fazer da obra por meio de sinais** que me parece ser a resposta à questão. Mas é um fazer imitado, não um pretense e inatingível fazer concreto diante da obra pronta.

Como toda solução, ou conserto, de um problema, ele costuma levar a

outros. Mesmo que o artista contemporâneo não o saiba, ele trabalha sempre já no registro da imitação? E de uma imitação que não é a do que faz, mas daquilo que faz para ser visto como imitação do que faz?

Não há aqui também uma circularidade? Creio que não. Mas, como me foi pedido que apontasse o que julgava um erro, não mais que um, em minhas reflexões sobre arte, e como com tal erro lidei, minha tarefa está feita. Com a probabilidade, sempre presente, de que para consertar um erro tenha cometido vários outros, seja já ao abordar o assunto, seja no modo de conduzi-lo, seja em ambos. Assim como, supostos os dois erros anteriores não cometidos, seja nos erros que da solução possam decorrer.

ALBERTO TASSINARI é doutor em Filosofia pela FFLCH-USP e crítico de arte. Publicou *O espaço moderno* (Cosac Naify, 2011), *Rodrigo Andrade* (Cosac Naify, 2008), entre outros.

A CONDIÇÃO MOURA

RAUL ANTELO *rememora sua trajetória acadêmica para discutir as dificuldades na vida de um pesquisador*

Um momento na carreira em que tenha me equivocado... Não posso menos do que evocar a própria passagem pela Universidade. Minha formação de base se deu na tradição filológica hispânica, primeiramente, nos estudos de bacharelado, onde já se impunha forte erudição. Não tinha mais de quinze anos quando, em 1965, ouvi uma palestra, “*Simples achegas no sétimo centenário de Dante*”, feita por Ángel J. Battistessa, cujos gestos de *grand seigneur*, bastante afetado, aliás, imitava em sala, despertando o riso dos colegas. Mas, para além da chacota, a erudição era, então, um valor. Abruptamente, numa noite de 1966, passei, no entanto, do *exemplum* pedagógico à laus mística. Deixei a sondagem dos abismos de cobiça e luxúria, no paródico e carnavalizado *Libro del buen amor*, guiado pelo mestre Andrés Avellaneda, daí em diante refugiado no campus universitário de Gainesville e, sem delongas, acompanhados dessa vez por uma professora de família patricia, adentramos nos *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. Súbita passagem. Decididamente, algo estava errado. Era a Revolução Argentina.

Já na faculdade, esse pendor pela erudição só cresceu e, nesse sentido, é muito esclarecedor meu primeiro “erro crítico”. Prestava as provas finais da disciplina Literatura Espanhola II, cujo conteúdo girava sempre sobre o Século de Ouro. Daquela vez, tinha sido um semestre inteiro para ler o *Quixote*, sua exaustiva bibliografia crítica e, em particular, alguns textos preparatórios, como o *Amadís de Gaula* e outros que a história não conservou. Tratava-se de uma orientação talhada pelo Instituto de Filologia da Universidade de Buenos Aires, marcado desde os anos 20 por Américo Castro, esse filólogo “brasileiro”, uma vez que nascera no Rio de Janeiro. Como se sabe, o Instituto teve, em suas origens, um debate muito acalorado entre os partidários da obediência irrestrita a Menéndez Pidal ou Tomás Navarro Tomás, que pretendiam ter um

Instituto espanhol em Buenos Aires, e os jovens e não tão jovens continuadores de Amado Alonso, cujo contato com variantes locais os conduziu a encarar a tarefa dos estudos pan-hispânicos a partir de Buenos Aires. Por isso, para minha geração, em pleno clima 68, de forte impugnação dos cânones, as aulas de Frida Weber de Kurlat ou Celina Sabor de Cortazar, por exemplo, eram, até certo ponto, inadmissíveis, porque, em mais de vinte conferências de duas horas cada, jamais incluíram, para o nosso espanto, o *Pierre Menard* do Borges na leitura hiper-minuciosa que elas propunham do *Quixote*, atraídas que estavam pela tradição canônica medieval hispânica, de que o monumental livro de Curtius era então emblema.

Embora precedido por avaliações muito boas, no exame final da disciplina, feito, como de praxe, diante de banca examinadora integrada pelas duas titulares e mais três ou quatro professores assistentes, fui convidado a desenvolver um tópico para, a seguir, me examinarem sobre mais três ou quatro temas aleatórios. A certa altura, a professora Weber de Kurlat me questiona acerca de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de frei Antônio de Guevara, bispo de Mondonhedo, que, em 1539, publica um volume, “dirigido al muy alto y poderoso Señor Rey de Portugal, don Juan, tercero de este nombre”. Estávamos em casa. Se Guevara era bispo em Mondonhedo, um outro antepassado meu, pela linhagem dos Riveiro, fora também autoridade eclesiástica e, morando em Negreira, desempenhara-se mais perto da civilização, em Santiago de Compostela. No alto da nossa arrogância e insolência adolescentes só podíamos nos identificar com a questão do desprezo em relação ao *ancien regime* universitário que, intuíamos, estava com os dias contados. E nossa atenção resgatava esses valores emergentes logo no *incipit* do tedioso tratado:

Después que este muy ilustre príncipe Filipo venció a los atenienses, aconteció que, como una noche estuviese cenando y se moviese plática entre él y los filósofos que allí se hallaban sobre cuál era la mayor cosa que había en el mundo, dijo un filósofo: «La mayor cosa que hay en el mundo es a mi ver el agua, pues vemos que hay más de ella sola que de todas las otras cosas juntas.» Otro filósofo dijo que la mayor cosa del mundo era el Sol, pues sólo su resplandor abasta a alumbrar al

cielo, y al aire, y a la tierra, y al agua. Otro filósofo dijo que la mayor cosa del mundo era el gran monte Olimpo, la cumbre del cual sobrepujaba al aire y que de lo alto de él se descubría el mundo todo. Otro filósofo dijo que la mayor cosa del mundo era el muy famoso gigante Atlas, sobre la sepultura del cual estaba fundado el espantable monte Etna. Otro filósofo dijo que la mayor cosa del mundo era el gran poeta Homero, el cual fue en la vida tan famoso y en la muerte tan llorado, que pelearon entre sí siete muy grandes pueblos sobre quién guardaría sus huesos. El postrero y más sabio filósofo dijo: «Nil aliud in humanis rebus est magnum nisi animus magna despiciens.» Quiso por estas palabras decir: «Ninguna cosa con verdad se puede en este mundo llamar grande si no es el corazón que desprecia cosas grandes.» ¡Oh!, alta y muy alta sentencia, digna por cierto de notar y aun de a la memoria encomendar, pues por ella se nos da a entender que las riquezas y grandezas de esta vida es muy más digno y de mayor gloria el que tiene ánimo para menospreciarlas que no el que tiene ardid para ganarlas.

Aliás, a essas alturas aprendera já na *História da literatura ocidental* de Otto Maria Carpeaux (comprada em Buenos Aires, naquele mesmo ano, de Christóvam de Camargo, o antigo camarada de Mário de Andrade) e mais até, compreendera a congenialidade estrutural, não mediada por influência direta, entre Guevara e John Lyly, um dos *metaphysical poets*. Mas Weber de Kurlat, pautada por seu mestre, Américo Castro, que estudara Guevara em *Hacia Cervantes*, ou tocada por Raymond Foulché-Delbosc, esse erudito conterrâneo de Menard, ou mesmo pela edição de Martínez de Burgos, apenas se interessava pelo contexto: o príncipe estava jantando quando este debate começa, e ela só queria saber, portanto, das metáforas gastronômicas. Citei algumas. Não convenci. Ela só me disse: “O senhor está citando exemplos dados por Maria Rosa Lida de Malkiel em seu artigo “Frei Antonio de Guevara. Idade Média e Século de Ouro espanhol”, publicado na Revista de Filologia Hispânica em 1945. Cite cinco metáforas que Maria Rosa Lida não cite”. Só consegui lembrar de três e o veredito foi inapelável: “O senhor não está preparado”. Reprovei. Muito mais tarde, desempenhando-me como professor na Duke University, vim estreitar laços com Alberto Moreiras quem, muitos anos depois de minha então humilhante reprovação,

dedicaria um ensaio a outro livro de Guevara, *El Arte de marear*, em que Moreiras via despontar a autonomização do texto literário. Voilà. Era isso o que já nos incomodava em 1971. A autonomia transformada em reivindicação técnica apolítica, quando ela se exercia como privilégio da erudição estéril. Não nos atraía aos jovens estudantes daquela época a matéria e forma em poesia, título do canônico texto de Amado Alonso, lido logo em meu primeiro curso no secundário, mas nos fascinavam os meandros da potência do pensamento, tal como elaborada já pelos autores da tradição medieval e da Renascença. Não nos preocupava, em poucas palavras, o *auctor*, mas éramos atentos, porém, ao *scriptor*. Talvez isso explique um segundo “erro”, a leitura radicalmente ideológica com que abordei o intertexto latino-americano na biblioteca de Mário de Andrade, cujos volumes comecei a manusear em 1973. Obviamente, Emir Rodríguez Monegal, um historiador da literatura que, a seu modo mais atualizado, não realizara uma crítica dos pressupostos historicistas da autonomia, e não estava, de fato, muito além da filologia histórica em que eu mesmo me formara, só podia considerar “errada” minha leitura da vanguarda, que ele simplesmente tachava de dogmática e bisonha. *Cum grano salis*, Monegal absorvia, por aquela época, a versão Yale do desconstrucionismo. Tempo depois, no entanto, eu mesmo viria a compreender que, sem uma leitura em plus d’une langue, não poderia ter acesso a uma autêntica leitura política e derraparia constantemente na interpretação judicativa e ideológica.

Mais ou menos na mesma época, em *Infância e história*, Giorgio Agamben definia a filologia como essa progressiva observação da particularidade de um texto que, magicamente, fixa a ele o seu leitor. Mais do que me interessar pela estabilidade das leituras, é evidente que me interessava o movimento delas e, nesse sentido, era a magia que me atraía em meu trabalho. Entretanto, o último Agamben, o de *Signatura rerum*, por exemplo, explicitaria, porém, o enfoque retificado, quando alerta que a atenção dispensada aos documentos do passado não pode nunca limitar-se à filologia histórica. A *arché* que eles manifestam não é nunca uma origem fixa no tempo, mas um valor que, no cruzamento ambivalente de diacronia e sincronia, torna inteligível tanto o presente do pesquisador quanto o passado do seu objeto. Nos lemos, lendo. É isso que define a perícia crítica ao examinarmos os documentos de um

arquivo. Como disse recentemente Jerome McGann,

the elementary act of preservation marks the value of these materials when their normal values, whether for use or exchange, have been lost. More crucially, philological attention continues to be paid even as we recognize that the value of what we preserve may never again be realized. “Never again” is crucial. For the philologist, materials are preserved because their simple existence testifies that they once had value, though what that was we can never know completely or even, perhaps, at all. If our current interests supply them with certain kinds of value, these are but Derridean supplements added for ourselves. For the philologist, the dead and their trace memories are precious and honorable as such.[1]

Em *Chacais e árabes*, Franz Kafka narra o desafio imposto ao narrador para acabar com a disputa que dividia o mundo em dois. Nossos antepassados descreveram aquele que irá fazê-lo, exatamente assim como você é — disse-lhe um sujeito que chega em caravana — porque precisamos de paz com os árabes, precisamos de um ar mais respirável. Não ouvir, por exemplo, nenhum grito de lamúria de um carneiro que o árabe esfaqueie. Limpeza, só limpeza, era a palavra de ordem, e para tanto, lhe entregam ao visitante uma tesoura que, quase um século depois, ainda não acabou de completar sua tarefa[2]. Em um dos episódios intercalados do *Quixote*, o do curioso impertinente (esses episódios que devíamos citar cronologicamente e sem hesitar), Anselmo, o marido ciumento, encomenda a Lotário perseguir a sua mulher para descobrir a verdade: houve traição? A certa altura, porém, Lotário, irritado, diz ao amigo que sua atitude de desconfiança e dúvida, de incerteza diante dos fatos, de absoluta descrença com relação ao positivismo, lhe relembra

uma espécie de arremedo dos mouros: aos mouros não se pode mostrar o erro da sua seita com as citações da Escritura, nem com razões que assentem em especulação do entendimento, ou se fundem em artigos de fé; não admitem senão exemplos palpáveis, fáceis, inteligíveis, demonstrativos, indubitáveis, como demonstrações matemáticas das que se não podem negar, como quando se diz: “Se de

duas partes iguais tiramos partes iguais, as restantes serão também iguais”. E quando nem isto mesmo entendem de palavra; como de feito o não entendem, há de se lhes mostrar com as mãos, e meter-se-lhes pelos olhos; e assim mesmo ninguém consegue convencê-los das verdades da nossa santa religião. No mesmo aperto me vejo eu contigo, porque esse teu desejo é tão sem caminho, e tão fora de toda a racionalidade, que me parece será tempo perdido o que se gastar para te convencer da tua simpleza, que por enquanto lhe não quero dar outro nome; e quase que estou em deixar-te lá com o teu desatino, para castigo do teu mau desejo; mas vale-te a amizade que te professo; ela é que me não consente de te desamparar e em tão manifesto perigo de perdição[3].

O bom pesquisador é sempre, para si mesmo, um árabe e deve aprender de sua própria condição moura se não quiser dar à tesoura um uso abjeto.

[1] MCGANN, Jerome – *Philology in a new key*. *Critical Inquiry*, Vol. 39, nº 2, inverno 2013, p. 345-346

[2] HANSSEN, Jens – *Kafka and arabs*. *Critical Inquiry*, Vol.39, nº1, outono 2012, p.167-197

[3] CERVANTES SAA VEDRA, Miguel de – *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo, Nova Cultural, 2002, p.217

RAUL ANTELO é doutor em Letras pela FFLCH-USP e professor de literatura na UFSC. Publicou *João do Rio: o dândi e a especulação* (Timbre/Taurus, 1989), *Algaravia: discursos de nação*. (Edufsc, 1998), entre outros.

CINCO ENGANOS COM UMA OBRA SÓ

SHEILA LEIRNER *conta como se equivocou repetidas vezes com a Guernica, de Picasso*

"Mais difícil fazer uma coisa do que falar sobre ela? De jeito nenhum. Aí está um estúpido equívoco popular! É muito mais difícil falar sobre uma obra do que fazê-la." [1]

"Erros de julgamento não são naturais? Fazer crítica é tão fácil? A verdadeira crítica de arte não é tão rara quanto a arte?(...)" [2]

Dentro do tema proposto preferi evocar os "equívocos de percepção" que mudam de figura com o tempo, às vezes podem durar a vida inteira e levar, de fato, a "equívocos críticos". Isso, até mesmo em relação a uma única obra.

Nesse sentido, nada mais nada menos do que a *Guernica*, de Picasso, sofreu cinco equívocos de minha percepção. O primeiro passou-se em 1953, na segunda Bienal de São Paulo, quando eu media 1 metro e 8 centímetros, pesava cerca de 16 quilos e - enquanto a olhava - meus pais me seguravam pela mão. Pelo que tinha ouvido antes em casa, compreendi apenas que estava vivendo um momento extraordinário diante da "pintura mais importante do mundo", feita pelo "pintor mais genial do universo".

Naquela idade, evidentemente, eu não podia saber o que a tela tinha [3]. Nem imaginava o que era uma bomba, quanto mais conhecer o sentido das palavras "denúncia" e "engajamento" como os adultos definiam a ação pictórica do artista. E o que era a pintura "moderna" da qual falavam tanto na hora do almoço?

Eu julguei a tela gigantesca, deslumbrante, assustadora e totalmente incompreensível comparada às imagens que eu via nos filmes de

desenhos animados ou nas histórias em quadrinhos. Além do que, quando pensava no quadro depois, sempre o via muito colorido.

Quantos segredos seriam desvendados se ouvíssemos as vozes da inocência... O pintor Philip Guston costumava dizer que queria pintar como se fosse "a primeira vez". Dizia que "a pintura é uma ilusão, um passe de mágica, de forma que o que você vê não é o que você vê". Bem ou mal, com ou sem equívocos, quem pode percebê-la originalmente, se não os que foram privados do "conhecimento"?

*

O meu segundo equívoco com a *Guernica* foi em Nova York. Aos 16 anos, aquela cidade tinha sobre mim o mesmo efeito de uma bola de cristal de Murano. Pura felicidade e exaltação! Mescla de inquestionável fascínio com apreensão, uma espécie de desejo abstrato e impaciente que eu não conseguia discernir e que me causava até mesmo desconforto. Eu seria capaz de mergulhar e divagar infinitamente naquela paisagem de sonho à procura das estórias que imaginava existir dentro de cada janela, que para mim nada mais era do que uma bolha de luz! Diante do sonho absoluto dos arranha-céus e aglomerados, como encarar o "pesadelo" de destruição urbana da *Guernica* que agora se encontrava lá?[4]

Eu já media 1 metro e 65 centímetros, estava com alguns quilos abaixo do meu peso normal e, enquanto constatava que a tela não era colorida e nem tão gigantesca, na sala ainda não reformada do MoMA (Museum of Modern Art) meu irmão, adolescente, pulava em volta de mim para afastar o meu mau humor. Eu que, segundo nossa mãe, "precisava me entusiasmar", tinha ficado bastante cansada no andar de baixo, visitando a primeira exposição coletiva dedicada à Pop Art, do museu.

Era 1964 e eu sabia que fora dali existiam várias outras coisas interessantes para me entusiasmar.[5] Com a minha pouca idade, já havia testemunhado ou captado, sem saber precisamente, certas revelações do contexto artístico da época.[6] Como não me cansar com aquela enciclopédica e repetitiva exposição Pop do MoMA?

Naturalmente, além de confirmar que a *Guernica* tinha sido pintada como se fosse uma fotografia em branco e preto com nuances de cinza, e de me certificar que os 349,3 x 776,6cm dela não eram tão monumentais quanto uma criança de 1 metro e 8 centímetros podia imaginar, não consegui ver mais nada, pois meu irmão já saía apressado da sala, minha mãe atrás dele, os dois fazendo menção de passar pelo mural *Suicídio coletivo*, de David Alfaro Siqueiros, com o intuito de colocar o pé na escada rolante.

*

"(...) A crítica não é inocente. Vinda de um dado contexto, deve ser relativa, política, parcial, injusta, imperfeita. Jamais lucrativa".[7]

O meu terceiro equívoco com a *Guernica* já começava a fazer parte da série de outros prováveis erros de compreensão (e também de apreciação) que devo ter cometido desde então, pelo simples fato de que já era, de fato, crítica de arte.

Eu media 1 metro e 66 centímetros, estava alguns quilos acima do meu peso normal e - enquanto olhava o quadro, de novo no MoMA - o amigo com quem eu me encontrava se queixou de fome. Eu tentava observá-la, mas ele disse: "Vamos? Vamos àquele nosso lugar comer hambúrguer?". "Aquele nosso lugar" era o P.J. Clarke's, em Nova York, o melhor hambúrguer do final dos anos 70 - de modo que a pergunta não era blasfêmia, mesmo (ou sobretudo) diante de Picasso, que adorava viver e portanto comer bem. Como exigir atenção estética a um homem, mesmo que ele seja amador e experto de arte, no momento em que a sua concentração só pode estar voltada ao estômago?

Pedi alguns minutos, explicando que, se eu não conseguisse olhar atentamente a obra antes de voltar ao Brasil no dia seguinte, seria a terceira vez que ela me escaparia. O fato é que, sob pressão, naqueles minutos só consegui registrar na minha memória, de maneira aproximativa, o que a tela contém.[8]

Sair de uma experiência estética com a descrição pura e simples do que se

viu, sem conseguir entrar nas relações formais e significados, foi sem dúvida um equívoco bastante significativo. E um castigo também, pois, por causa da indesculpável fraqueza terrena, um ligeiro sentimento de culpa me perseguiu durante as quase três décadas seguintes, a cada vez que eu via uma reprodução dela.

*

"Apenas o crítico não se comporta como o artista. Ele não tem obra de arte a fazer. Não vê obra de arte em sua frente. Ele vê todas as obras de arte atrás dele, como coisas já feitas."[9]

O meu penúltimo erro com a *Guernica* ocorreu em julho de 2008. Decidi ver a tela sozinha, já no Reina Sofia [10] em Madri. Nada mais no mundo, pensava eu, poderia perturbar o nosso momento de intimidade. Finalmente, *Guernica* e eu!

Era cedo e até mesmo a sala quase vazia do museu contribuía para o reencontro. Fiquei, de fato, tão comovida que não conseguia concatenar as idéias. Pior do que isso, eu via sem ver por causa da emoção de estar em momento e lugar tão esperados. Não me espanta que o meu cérebro vazio tivesse sido invadido, então, pelas imagens de um trabalho de apropriação em 3D que havia me indignado pouco antes.

Eu olhava a *Guernica* e só via aquele *Exploration of Picasso's Guernica*, da alemã Lena Gieseke [11]. Refazia a tela inteira, como ela, transformando-a, na minha imaginação, em videoclipe tridimensional. Justo eu, para quem assistir a deturpação da *Guernica* tinha sido mil vezes mais triste do que ouvir os remixes musicais em que os DJ's desrespeitam compositores e intérpretes!

O que restava do sentido trágico, paradoxalmente aprofundado pelo achatamento das formas e pelas cores sombrias da obra do gênio? Onde estavam a incisão e a virtualidade violenta do traço e dos volumes que transformam o manifesto em grito surdo? Ao dar volumes reais aos volumes virtuais de Picasso, ao transformar a obra-prima que é *Guernica* em assombroso e gratuito exercício técnico, a moça esvaziava totalmente

a linguagem do mestre!

Quando desisti de ficar inutilmente em pé diante do quadro e fui ao pátio interno do museu me despedir do *Oiseau lunaire*, de Miró, só conseguia imaginar Picasso comunicando-se mediunicamente com Lena Gieseke e se revirando no seu túmulo [12]... "Se alguém personificou e fundou o espírito crítico, dizia Albert Thibaudet [13], foi Sócrates, que sabia tão bem que não sabia nada". Deixei Madri, com a estranha sensação de não ter estado lá.

*

"A arte celta-gaulêsa está, ao mesmo tempo, tão longe e tão próxima de nós, é tão arcaica e tão moderna, que tivemos que esperar as últimas conquistas da arte moderna para compreendê-la." [14]

"Se, ao menos, me fosse concedido tempo suficiente para terminar a minha obra, não deixaria eu, primeiro, de nela marcar a chancela deste Tempo cuja ideia hoje se impõe a mim, com tanta força (...)" [15]

O meu último equívoco com a *Guernica* aconteceu em junho deste ano. Voltei ao Reina Sofia para ver a exposição de Cildo Meireles e, é claro, para tentar remediar os mal-sucedidos encontros com ela em minha vida. Qual o quê! A sala estava repleta de turistas, era impossível nos aproximarmos e mal se via a parte inferior do quadro. Menos ainda por mim que, agora, passei a ter 1 metro e 63 centímetros. A minha frustração foi tamanha que me vinguei um pouco fazendo uma (única) foto com o meu telefone - o que me valeu a repreensão severa da vigia em uniforme.

Como se isso não bastasse, um homem francês de óculos, alto e bem vestido, que acabara de se colocar a meu lado para fugir da multidão, não se conteve e disse, em voz alta:

- Oh là là! Estou para ver tela mais feia no planeta!

E não é que ele tinha razão? O tema e as formas que relatam e, ao mesmo

tempo, expressam a dor dos habitantes de uma cidade destruída pela barbárie não podem ter nada de formoso. Com o seu poder narrativo que continua a suscitar centenas de estudos no mundo inteiro, a *Guernica* é talvez, efetivamente, a tela mais extraordinária e pavorosa do planeta. Apenas que - mesmo se foi o que suspeitei quando a vi pela primeira vez na minha infância - naquela sala, novamente - eu não consegui atinar por que. Talvez ela seja tão arcaica e contemporânea que, como acontece com a "arte celta-gaulêsa, eu tenha que esperar por mais conquistas da arte contemporânea para compreendê-la". Em todo caso, espero, como Proust, que me seja concedido tempo para um dia concluir alguma coisa e "nela marcar a chancela deste Tempo cuja ideia um dia se imporá a mim".

[1] WILDE, Oscar. *O Crítico enquanto Artista*.

[2] MIES VAN DER ROHE, Ludwig. *Das Kunstblatt*, 1930.

[3] Tinha o nome de uma cidade basca bombardeada num ataque aéreo no dia 26 de abril de 1937 por 44 aviões da Legião nazista alemã, 13 aviões da aviação fascista italiana, como apoio ao golpe de Estado nacionalista espanhol.

[4] Pois Picasso havia recusado que a tela voltasse à Espanha enquanto a liberdade civil não fosse restabelecida.

[5] Antes de chegar a Nova York, o governador Nelson Rockefeller e o "curador" da exposição universal, Robert Moses, tinham censurado o famoso *Most Wanted Men*, mural de Andy Warhol onde ele retratava 13 fugitivos procurados pela FBI. A obra estava instalada justamente na fachada do pavilhão de Nova York, projetado pelo famoso arquiteto Philip Johnson, junto com outros trabalhos de Roy Lichtenstein e Robert Indiana, o que exprimia não só a nova tendência Pop como uma certa impertinência da arte americana daquele tempo. Rockefeller, que certamente não entendia coisa alguma de arte, deu 24 horas para Warhol retirar a obra, pretextando que os tais criminosos já não estavam mais sendo procurados pela polícia e que portanto não havia razão para exibir os seus retratos. Como se vê, os Estados Unidos também são um país de piada pronta! Warhol deve ter compreendido isto, pois propôs a substituição dos delinquentes pela imagem de Robert Moses. Enfim, como ninguém ficou de acordo com aquela proposta subversiva, quando cheguei, lá estava a solução que o artista tinha encontrado para denunciar a censura: uma pintura monocromática de alumínio com a qual cobriu os retratos dos 13 bandidos. Eu adorei!

[6] A emergência da Pop Art numa conjuntura marcada pela herança do expressionismo abstrato, a emancipação de uma imagética associada à cultura do consumo, o questionar do lirismo da pintura monocromática, a reabilitação do Dada e do modelo duchampiano e, do ponto de vista específico de Warhol, o recurso às técnicas de reprodução mecânica, reciclagem de imagens fotográficas, a predileção pelas iconografias funestas e... o glamour!

[7] MIES VAN DER ROHE, Ludwig. *Art Criticism*, 1930.

[8] A figura central, iluminada por uma lâmpada, é uma égua aterrorizada cujo corpo, recoberto de linhas verticais, foi transpassado por uma lança. À esquerda, uma mulher carrega a sua criança morta e grita de dor. Atrás dela, está um touro. Embaixo à esquerda, um homem deitado com os braços esticados segura uma espada

quebrada. Uma pequena flor aparece tímida, quase esmagada entre as patas do jumento e a espada quebrada. À direita do quadro, três mulheres desconjuntadas, uma delas ferida, choram e gritam; a do alto estende uma lâmpada a óleo em direção ao centro da tela. No fundo, formas geométricas evocam casas incendiadas, sendo que as chamas são representadas por triângulos claros.

[9] THIBAUDET, Albert. *Physiologie de la Critique*.

[10] Para onde ela tinha voltado em 1981, seis anos depois da morte de Franco - como forte símbolo do final de uma longa ditadura e da transição democrática.

[11] Fotógrafa que mora em Nova York e foi mulher de Tim Burton.

[12] No parque do castelo Vauvenargues.

[13] Crítico literário francês (1874-1936), que escreveu para a NRF (*La Nouvelle Revue Française*) de 1912 até a sua morte.

[14] ESTIENNE, Charles. Crítico de arte e escritor francês (1908-1966).

[15] PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido*.

SHEILA LEIRNER nasceu em São Paulo. É crítica de arte, jornalista e curadora independente. Vive e trabalha em Paris desde 1991. Publicou *Arte como Medida* (Perspectiva) e *Arte e seu Tempo* (Perspectiva), entre outros, e foi curadora de duas Bienais de São Paulo (18ª e 19ª).

JUÍZO PARALISADO

KATHRIN ROSENFELD *explica por que, quase contra a vontade, se reconciliou com o pensamento de Heidegger*

Lembro num passado mais recente um interessante erro de avaliação que me aconteceu com o romance de J. M. Coetzee, *Diário de um ano ruim*. Li algumas páginas e fiquei irritada, pois pensei já ter adivinhado para onde ia levar esta história do homem envelhecido que se encanta com a moça gostosa que frequenta a lavanderia do prédio exibindo suas curvas. Lembrava os inícios dos contos desalmados de Carver de que eu tinha gostado até um dia simplesmente cansar do gênero. Com esse tédio em mente, quase larguei o livro, não tivesse um amigo retificado meu juízo, o que levou à descoberta de um romance maravilhoso que li e reli várias vezes.

Mas esse é um caso menor e menos grave que os erros mais “ancorados” em sistemas de convicção coletivos que simplesmente paralisam nosso juízo, nossa capacidade de ver e avaliar de modo autônomo. Esse erro também cometi, por exemplo, com Jung e Heidegger. Como tantos de minha geração, Heidegger era o pensador suspeito número um e nem sequer a amizade e admiração duradouras de Hannah Arendt foram capazes de me inspirar uma abertura mais crítica. Quem olha pelo ângulo da suspeita encontra, é claro, tudo aquilo que confirma o comprometimento do pensador com o nazismo: os temas (gleba, solo, terra, luta), a escolha das obras como o templo grego, dos autores e topoi patrióticos, dos rios germânicos, o patos solene e... a omissão dos autores contemporâneos relevantes – Musil e Mann, Döblin e Brecht, entre muitos outros.

E devo dizer que nem hoje superei completamente os preconceitos com relação à ontologia heideggeriana: pois, mesmo quando queremos superar nossas limitações, uma aversão cultivada durante muito tempo nos prega peças. Apenas cheguei a reconhecer, tardiamente e quase

contra vontade, o quanto o pensamento de Heidegger recorta – e provavelmente influenciou desde o início – minhas próprias críticas à Estética hegeliana ou a minha leitura de Hölderlin. Me defendi contra a influência heideggeriana fixando os olhos na crítica de Adorno, que diz no seu ensaio *Parataxis*:

Não há como contrastar e opor nada ao método heideggeriano. Ele erra na medida em que, enquanto método, afasta-se da matéria poética (Sache); [e ao] infiltrar naquilo que é filosoficamente carente na poesia de Hölderlin uma filosofia importada do exterior. Trata-se de encontrar o corretivo onde Heidegger interrompe [sua interpretação] a favor do tema a ser provado: na relação do conteúdo (também do conteúdo de pensamento) para com a forma.[1]

Mas, ao pensar praticar um método totalmente diverso, a influência de Heidegger, na verdade, veio à tona. Não posso negar o que meus colegas (heideggerianos ingleses e americanos) percebem de imediato: que minhas interpretações de *Antígona* e de *Édipo Rei* ampliam, como hermenêutica das obras integrais, as sugestões heideggerianas de abordagem da obra de arte: leituras dos detalhes insignificantes, escuta do nada e do silêncio com o qual dialogam as formas manifestas, cuidado pelas tensões implícitas que estruturam o texto (ou a imagem) à revelia das significações manifestas.

Pois mesmo quem se despojou do vocabulário típico de Heidegger e dos seus seguidores – ente, ser, *différance* etc. – pode navegar nas correntes trilhadas por ele. E provavelmente teria sido menos custoso defender-se (em vão) destes caminhos trilhados.

[1] ADORNO, Theodor W. in *Noten zur Literatur* III, 182

KATHRIN ROSENFELD é doutora em Ciência da Literatura pela Universidade de Salzburg (Áustria) e professora do Depto. de Filosofia da UFRGS. É autora de *Grande Sertão: veredas roteiro de leitura* (Topbooks, 2008), *Antigone: Sophocles 'Art, Hölderlin's Insight*. (The Davies Group, Publishers, 2010)

MUDAR DE IDEIA, REAVALIAR, ERRAR

INÁCIO ARAÚJO *comenta as dificuldades das avaliações feitas em cima da hora*

É difícil conhecer o valor de um filme antes de, pelo menos, dez anos de seu lançamento. Mais do que qualquer outra arte, o cinema mistura-se à vida, a seus problemas imediatos, deixa-se penetrar por emoções existenciais ou mesmo políticas do momento.

Só para tomar um exemplo clássico: nossas chanchadas, que a tantos pareceram meras vulgaridades na sua época, hoje podem ser vistas como expressão das mais legítimas e por vezes das mais criativas de seu tempo. Ou, para ser ainda mais clássico: foram precisos mais de 30 anos até que *A regra do jogo*, de Jean Renoir, fosse reconhecido como o grande filme que hoje conhecemos (nem no lançamento em 1939, nem na reprise de 1946 o filme chamou a atenção).

Não há crítico ou cinéfilo no mundo que não tenha arrependimentos profundos a computar. Nem consigo lembrar muitos dos meus: tal filme, que me chamou tanto a atenção no seu lançamento, hoje, alguns anos depois, não consigo nem olhar para o cartaz. São as famosas “obras-primas que ninguém se conforma em reler” de que falou Borges certa vez. Reler ou rever, tanto faz.

Na minha lembrança, no entanto, existe um arrependimento imediato.

Eu havia visto e apreciado *Linha de Passe*, o filme em que Walter Salles trata de uma família pobre cujo centro é a mãe solteira de quatro filhos. Um deles, Denis, trabalha como motoboy. Dario faz testes na tentativa de se tornar futebolista. Dinho é o crente que trabalha no posto de gasolina. E Reginaldo o menino que, obcecado pela ideia de encontrar o pai, passa boa parte da vida andando de ônibus, pois o pai, ele sabe, é motorista. O filme me interessou como painel de destinos possíveis de

jovens da periferia paulistana. Mas talvez também tenha me influenciado o fato de ter ganho o prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes (o que significa que foi apreciado pelo júri etc. e tal). Em poucas palavras, pesou também a autoridade. Como fiquei sabendo?

Poucos dias depois de ter escrito e publicado a crítica, uma amiga contou que tinha visto o filme e estava um pouco decepcionada. “Eu teria gostado mais se ele tivesse tratado de quatro crentes, ou quatro motoboys, ou quatro futebolistas”. A ficha caiu na hora. O painel, claro, é uma abstração que organiza e submete certos problemas sociais do Brasil à visão – falsa ou verdadeira, não importa, mas certamente de boa vontade – do realizador. Mas a diversidade que apresenta é falsa. A única diversidade possível, humana e cinematograficamente, consistiria em apresentar quatro irmãos com idênticas profissões, porém experiências diversas. Digamos, quatro motoboys, um dos quais poderia se tornar criminoso, outro, crente, o terceiro aspirar a jogar futebol e um quarto a buscar o pai. Cada um teria um comportamento diferente sobre a moto, decorrente de suas várias escolhas ou dos acasos que determinaram suas vidas. O filme seria não só muito mais interessante, ou seja, profundo, como verdadeiro (uma coisa vai com a outra), em vez de ser, essencialmente, um “espetáculo da periferia”.

É muito ruim perceber o engano uma semana apenas após ter visto o filme. Foi o que ocorreu daquela vez. É mais constrangedor, no entanto, quando sua avaliação é menos generosa por motivos, digamos, fúteis. Lembro bem que estávamos em 1995 ou 96 e, num festival de Brasília, assisti a dois belos, surpreendentes filmes brasileiros, num momento em que mal se conseguia filmar: *Baile perfumado*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, e *Um céu de estrelas*, de Tata Amaral. Pouco depois vi *Os matadores*, de Beto Brant.

E me pareceu impossível que, naquele momento tão ruim, houvesse três bons filmes, de diretores estreados todos eles. E me recusei a levar *Os matadores* em conta. Não era pelo filme, era por acreditar que minha percepção estava alterada, talvez necessitada de encontrar bons filmes brasileiros. Foi um erro muito pior, pois dessa vez eu desconsiderara um filme por motivos extracinematográficos. Nesses casos não há muito o

que fazer: foi, foi. Vamos para a próxima.

INÁCIO ARAÚJO é crítico de cinema da Folha de S. Paulo e autor, entre outros, de *Hitchcock, o Mestre do Medo* (Brasiliense, 1984) e *Cinema, o Mundo em Movimento* (Scipione, 1995).

EQUÍVOCO E CEGUEIRA

KELVIN FALCÃO KLEIN *analisa o potencial produtivo do erro a partir de uma discussão sobre Paul de Man, Harold Bloom e Bernardo Carvalho*

Pode ser produtivo pensar o equívoco crítico não apenas através de exemplos pontuais – recusas, reavaliações e querelas –, mas também através de uma reflexão sobre o equívoco como potencialidade, possibilidade e produtividade. Ou seja, a incorporação do equívoco e de sua realidade ao trabalho crítico e teórico, numa espécie de consciência da sombra, numa espécie de percepção prática dos pontos cegos que inevitavelmente fazem parte de todo gesto de leitura. E são os *pontos cegos da leitura* que ocupam Paul de Man em seu trabalho *Blindness and Insight*, por exemplo, no qual se ocupa teoricamente dessa inescapabilidade do equívoco. Toda iluminação leva a uma cegueira, já que todo foco de luz deve necessariamente levar a uma área de sombra. A história da literatura (e também a da crítica literária) seria o encadeamento e a acumulação desses momentos de luz e de sombra e, principalmente, a tensa convivência entre as duas esferas [1].

Paul de Man exemplificou a complexidade dessa dialética tanto em sua obra como em sua vida – e aqui faço referência à bastante conhecida polêmica envolvendo seu passado antissemita durante a Segunda Guerra Mundial. Quando entrei em contato pela primeira vez com a obra de Paul de Man, especificamente o volume *Alegorias da leitura*, o que chamou minha atenção de imediato foi a atmosfera descrente e desconfiada das ideias e dos argumentos, uma espécie de terreno movediço criado por de Man para impedir a identificação e manter o leitor sempre alerta, em estado de dúvida. Alguns comentaristas de Paul de Man, como Barbara Johnson, por exemplo, afirmam que a construção deliberada dessa resistência diante daquilo que está sendo enunciado é uma espécie de compensação, um trabalho contínuo de de Man tendo em vista a perspectiva crítica cada vez mais acentuada de seu passado

“equivocado”[2]. Em certa medida, a conceituação empreendida por de Man ao longo de sua carreira estaria direta e irremediavelmente ligada a esse trauma inicial, um trauma ainda mais intenso por ter sido absorvido a *posteriori* – pois é evidente que, enquanto escrevia suas resenhas literárias no jornal colaboracionista *Le Soir*, de Man não tinha consciência da repercussão futura que tanto ele quanto suas ideias alcançariam. Nenhuma vida sem exame é digna de ser vivida.

Uma reflexão conceitual mais ampla sobre o tema do equívoco crítico, portanto, não pode abrir mão de um mapeamento dessas cenas traumáticas específicas, pontuais. Tal é o caso de Paul de Man, mas também poderia ser o de Ezra Pound, Louis-Ferdinand Céline, Pierre Drieu La Rochelle ou Lucien Rebatet. No caso desses escritores, a leitura de suas obras envolverá sempre uma consideração (mesmo que inconsciente ou involuntária) complementar que diz respeito aos seus posicionamentos políticos – posicionamentos que podem ou não ser tomados como equívocos. Não há posição fixa ou segura nesse contexto, pois o equívoco crítico pode se anunciar tanto na leitura exclusivamente literária ou estética dos autores em questão, quanto na leitura exclusivamente política ou ética. Os campos estão mesclados, e toda possibilidade de equívoco deve ser historicamente situada. George Steiner, ao escrever sobre a dificuldade de ler Céline, pergunta: “A criatividade estética, mesmo de primeira grandeza, pode justificar de alguma maneira a apresentação favorável da desumanidade, para nem mencionar a instigação sistemática à desumanidade? Pode uma literatura que sugere racismo, que apregoa ou faz atraente a exploração sexual infantil, merecer publicação, estudo e apreço crítico?”[3].

No que diz respeito ao difícil dilema entre o literário e o extra-literário, a posição de Harold Bloom pode ser mencionada. Isso talvez se justifique pela intensa presença de sua obra no cenário intelectual e acadêmico brasileiro, com traduções em circulação ao menos desde a década de 1990. Seu apelo se torna ainda mais direto com livros como *Gênio e O cânone ocidental*, que tomam uma feição bastante apreciada pelos estudantes de graduação e mesmo leigos interessados em literatura, que é a feição do manual prescritivo – uma estratégia que alcança o ápice com *Como e por que ler*. Para Bloom, o equívoco está justamente no excesso de

abertura da perspectiva crítica, que redundaria, segundo ele, em um abandono do literário em prol de inúmeras reivindicações de ordem social, racial e política. Sua posição é muito clara e foi reiterada muitas vezes e em muitos livros ao longo das últimas décadas: a literatura “esteticamente forte”, manejada pelo “gênio”, tem a capacidade de extrapolar todo tipo de reivindicação pontual e, dessa forma, sobreviver.

O equívoco crítico, para Bloom, não diz respeito à incapacidade de abarcar múltiplos pontos de vista, mas à tendência de sobrecarregar a obra estética com pontos de vista que não são intrínsecos a ela, que não partem dela e que não são por ela requisitados. Há sem dúvida um engessamento por parte de Bloom, uma insistência na manutenção de certos preceitos críticos da Teoria Romântica, por exemplo. Eu mesmo, quando estudante, fui um leitor bastante atento de Bloom, e lembro que o ponto mais importante da experiência de leitura de seus livros foi, para mim, constatar que havia ali uma paixão, um comprometimento, um real envolvimento do sujeito que estava por trás daquelas escolhas estéticas. Por mais raivoso e preconceituoso que Bloom pudesse se mostrar, era possível estabelecer uma sorte de identificação com esse desejo de leitura onívora que ele tão bem consegue passar. O problema é que a frase pode muito bem ser reformulada: mesmo na evidência do desejo de leitura, a raiva e o preconceito ainda são bastante evidentes. Até que ponto essa problematização posterior das ideias de Bloom influencia na minha memória como leitor? Até que ponto minha atividade como crítico literário deve dar conta seja da experiência do desejo de leitura, seja da experiência da raiva e do preconceito?

É curioso que sejam os elementos externos à argumentação crítica aqueles envolvidos em boa parte dos movimentos de recusa da obra e da figura de Bloom – uma espécie de irônica vingança em direção àquele que defende justamente a pureza estética do literário. Nesse cenário de divergência, falta a maleabilidade do equívoco e sobra a rigurosidade da dicotomia que se resolve em certo e errado. Isso porque a ideia de equívoco, ao ser processada como procedimento crítico, pode dissolver em parte o idealismo estético defendido por Bloom, que postula uma forma superior que sobrevive à história. No movimento crítico que ficou conhecido como a Estética da Recepção, especialmente na apropriação

feita por Hans Ulrich Gumbrecht das ideias pioneiras de Hans Robert Jauss, o cenário em questão fica um pouco mais arejado: “a verdadeira inovação da estética da recepção consistiu em ter ela abandonado a classificação da quantidade das exegeses possíveis e historicamente realizadas sobre um texto, em muitas interpretações 'falsas' e uma 'correta'. Seu interesse cognitivo se desloca da tentativa de constituir uma significação procedente para o esforço de compreender a diferença das diversas exegeses de um texto”[4]. Para além do “falso” e do “verdadeiro”, portanto, existe um tipo de leitura crítica que toma o equívoco como um suplemento da obra de arte, como algo que diz respeito simultaneamente ao momento de sua criação e ao momento de sua recepção.

Mas é claro que esses dois eventos, criação e recepção, são heterogêneos em suas relações recíprocas, e geram, conseqüentemente, equívocos de naturezas diversas. Para melhor dissecar essa heterogeneidade e essa diversidade entre criação e recepção, proponho como exemplo um ensaio de Bernardo Carvalho. A escolha não é aleatória, uma vez que o próprio Bernardo Carvalho insistiu em vários momentos na potencialidade do equívoco para sua ficção e seu estilo, mantendo a posição de que a função da arte – se existe uma – é a de frustrar expectativas. E mesmo aquele que se propõe a ler metodicamente a obra até aqui publicada de Bernardo Carvalho se vê envolvido por uma série de possibilidades divergentes: estabelecendo como ponto-chave a publicação de *Nove noites*, é possível encarar títulos posteriores como *Mongólia* e *O sol se põe em São Paulo* tanto como aprimoramentos quanto como redundâncias; da mesma forma, os livros anteriores a *Nove noites* podem ser lidos como etapas preparatórias para a realização do livro decisivo ou, pelo contrário, uma série de esboços independentes e que não apresentam a coesão ou a ideia de conjunto que os três livros citados acima poderiam apresentar. Além disso, à complexidade da obra ficcional de Bernardo Carvalho é acrescentada também a complexidade de suas inúmeras e regulares intervenções ensaísticas, que frequentemente abordam de forma direta temas que surgem apenas incidentalmente em seus livros de ficção.

No caso do ensaio que pretendo resgatar, está em jogo uma discussão sobre o campo das artes plásticas no tempo presente, mas com repercussões argumentativas que permitem pensar também a literatura e

a crítica literária, e que podem servir para condensar todos os fios que puxei ao longo deste texto. O ensaio de Bernardo Carvalho intitula-se “O espírito de corpo contra o espírito de porco” e foi publicado na nona edição da revista *Serrote*, em novembro de 2011. Nele, Carvalho comenta uma temporada que passou em Berlim e, mais especificamente, sua visita ao ateliê de Olafur Eliasson na cidade, no qual ocorrem “encontros interdisciplinares” com a presença de artistas, instrutores de meditação, fotógrafos, cientistas, estudiosos e mais uma vasta gama de curiosos e seguidores. A partir da descrição desconfiada da sessão interdisciplinar – intensamente registrada e encenada –, Bernardo Carvalho vai montando uma reflexão sobre os contatos entre ironia, produtividade, individualidade e, claro, equívocidade no cenário artístico contemporâneo. Existe uma espécie de manto benevolente e comunitário envolvendo as atividades no ateliê de Eliasson, uma valorização do trabalho em equipe, da criação coletiva, da confluência de interesses e da reciprocidade sem conflitos nas relações. Um jogo que, segundo Bernardo Carvalho, poderia indicar uma domesticação dos seguidores e uma intensificação irônica e escamoteada da figura de Olafur Eliasson como figura do autor, do criador e do gênio.

“Todas as manifestações tendem a reiterar o mesmo ponto”, escreve Carvalho, “a obra é o resultado (ou a transcrição) de uma ação (ou de uma não ação) coletiva. O grupo é um corpo – e o corpo coletivo é o artista. É um lugar-comum do nosso tempo” [5]. *É um lugar-comum do nosso tempo*, escreve Bernardo Carvalho, ou seja, é um lugar seguro, de bases já demarcadas e discursos já estabelecidos, uma zona de conforto dentro da qual a possibilidade de erro é minimizada, dentro da qual a possibilidade do equívoco é cercada, esvaziada e inutilizada. Bernardo Carvalho apresenta em seu ensaio um diagnóstico: o coletivo e o comunitário transformaram-se em discurso comum, em moeda corrente na esfera da arte, banalizando seu instrumental e a amplitude de seus esforços. A gramática do coletivo, por conta da circulação e adesão massivas, torna-se, portanto, previsível. Mas essa previsibilidade torna o cenário ainda mais complexo, pois, ao mesmo tempo em que garante certa aprovação compulsória em sua circulação mundial, sobretudo no que diz respeito ao público interessado exclusivamente na recepção da obra de arte e não em sua criação, garante também uma entrada bastante

desconfortável no jogo da equívocidade da crítica.

Eis como esse jogo se dá na prática, na percepção de Bernardo Carvalho: o artista “precisa da troca, da companhia, da presença dos outros, embora termine por criar um trabalho que é absolutamente autoral e individual. Por isso, precisa convencer seus colaboradores de que só há arte coletiva. Não foi à toa que o modelo do artista romântico se tornou o bode expiatório, o inimigo número um, o demônio e o mal, a imagem do anacronismo, e talvez por isso mesmo volte em breve a adquirir algum valor subversivo” [6]. De alguma forma que não deixa de ser “equivocada”, penso que seja possível, mesmo que superficialmente, unir as perspectivas de Harold Bloom e Bernardo Carvalho – e talvez do absurdo desse contato extrair alguma lição crítica. Isso é possível pela menção ao “modelo do artista romântico”, o artista individual com plena posse de seu gênio, que para Harold Bloom é uma realidade constante e supra-histórica, e que para Bernardo Carvalho pode surgir como uma possível figura de vanguarda num futuro próximo. Essa irônica confluência de termos me parece bastante representativa de uma postura crítica que leve o equívoco em consideração e que passa a trabalhar em torno dele, elaborando suas possibilidades de intervenção sobre a história. Porque se o equívoco diz respeito à mobilidade conceitual, dirá respeito também a uma história, a um passado e a um arquivo que estão todos abertos, disponíveis à intervenção.

Retomando a ideia da cegueira e do *insight*, é possível dizer que tanto Bloom quanto Carvalho veem o mesmo fenômeno, mas dele retiram conclusões completamente diversas. Se para Bloom o gênio romântico é a representação de uma persistência ideal, de algo que diz respeito à completa ultrapassagem das etapas históricas e à manutenção de uma realização artística plena e perfeita, para Carvalho essa ideia surge como desvio e perversão do estabelecido, que terá validade artística somente até o início de sua pacificação – exatamente como aconteceu com a “arte como coletividade”. Para Bloom, trata-se do gênio como um fluxo contínuo, como um processo de larga escala independente das contingências históricas, que é percebido apenas por poucos leitores privilegiados e altamente treinados. Para Carvalho, por outro lado, a figura do criador individual serve como elemento subversivo, como

categoria operatória a ser reivindicada criticamente, a ser utilizada em sua irrupção violenta diante de um estado de coisas pego de surpresa – interessa mais a impetuosidade e a monstruosidade do gênio, e não sua constituição clássica, sua monumentalização, sua fetichização.

Como uma mesma imagem do pensamento pode surgir de forma mais ou menos contemporânea e, ainda assim, tão divergente em sua interpretação? O que está em jogo aqui é aquilo que George Kubler chama de *a forma do tempo, the shape of time*, conceito que permite a Kubler uma análise mais precisa dos elementos artísticos que, mesmo ocorrendo de forma simultânea historicamente, dizem respeito a temporalidades completamente diversas. Em sua reflexão sobre as “séries simultâneas”, Kubler realiza, mesmo que indiretamente, uma defesa do equívoco produtivo ou, ao menos, um esclarecimento acerca do uso contínuo do equívoco dentro da história das artes. Eventos simultâneos podem ter “idades sistemáticas” completamente diversas, afirma Kubler, pois nem passado nem presente são tecidos homogêneos [7]. O risco aqui é tanto negativo quanto positivo, pois existe a possibilidade, no ato de leitura crítica, de utilização de critérios formulados por uma idade em direção a obras artísticas desenvolvidas no âmbito de outra idade, distinta e heterogênea; e esse descompasso, por fim, pode levar tanto ao *insight* quanto à cegueira – daí a construção contingente de todo percurso crítico.

A heterogeneidade da temporalidade envolvida na formação dos artefatos artísticos, no entanto, não impede o contato entre eles, muito pelo contrário: é justamente na inevitabilidade desse contato que se funda a possibilidade de leitura, de crítica e de interpretação. O próprio Kubler aponta isso, vinte anos depois da publicação de seu livro, afirmando que dois grupos muito distintos se formam a partir da leitura de *The shape of time*, aqueles que não entendem “uma única palavra” e aqueles que entendem tudo, “sem dificuldade”, “já na primeira leitura”. Mas, ainda segundo Kubler, a distinção entre os dois grupos não se dá no contato com suas palavras e suas reflexões, e sim a partir das concepções prévias dos dois grupos no que diz respeito às obras de arte – ou seja, ao sistema avaliativo que antecede a leitura e que forma a percepção dos críticos [8]. Para Kubler, a validade de seu livro e de suas ideias reside

nesse intervalo de controvérsia e contradição, nesse espaço aberto ao equívoco e a sua mobilidade. Não só seu livro e suas ideias, eu acrescentaria, mas boa parte dos esforços da crítica e da teoria.

- [1] DE MAN, Paul. *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Nova York: Oxford University Press, 1971.
- [2] JOHNSON, Barbara. *The wake of deconstruction*. Oxford: Blackwell, 1994.
- [3] STEINER, George. “Homem gato”. In: *Tigres no espelho: e outros textos da revista The New Yorker*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Globo, 2012, p. 253.
- [4] GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação”. In: JAUSS, Hans Robert et. al. *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Organização e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 191.
- [5] CARVALHO, Bernardo. “O espírito de corpo contra o espírito de porco”. São Paulo, Instituto Moreira Salles, *Serrote*, n. 9, novembro de 2011, p. 81.
- [6] Ibidem. p. 80.
- [7] KUBLER, George. *The shape of time*. New Haven: Yale University Press, 1972.
- [8] Idem. “The shape of time. Reconsidered”. *Perspecta*, v. 19, (1982), pp. 112-121, Yale University, School of Architecture (a citação está na página 112).

KELVIN FALCÃO KLEIN é doutor em Teoria Literária pela UFSC e autor de *Conversas apócrifas com Enrique Vila-Matas* (Modelo de Nuvem, 2011). É responsável pelo blog [Um túnel no fim da luz](http://falcaoklein.blogspot.com.br/) (<http://falcaoklein.blogspot.com.br/>).

TATA AMARAL

CINEASTAS

Uma das definições de “cineasta” é “um entusiasta do cinema”. Há o complemento: “pessoa envolvida no fazer cinematográfico”.

Vou adotar esta definição. Sempre gostei dela pela sua abrangência e complexidade. Tendemos a excluir da categoria “cineasta” aqueles que escrevem e/ou pensam os filmes. Para nós, o cineasta é somente aquele que dirige, monta, realiza, enfim, o filme. Quase que chegamos a excluir os produtores da categoria “cineasta”.

Na definição adotada, a do entusiasta do cinema, quero incluir os teóricos e críticos. Claro! São entusiastas do cinema.

OS CRÍTICOS E A PRODUÇÃO BRASILEIRA

Aqui no Brasil desenvolvemos uma relação bastante criativa entre a crítica e o fazer cinematográfico. Há críticos que se tornam diretores, roteiristas, atores (ressalto especialmente meu grande parceiro criativo, Jean-Claude Bernardet, crítico, roteirista, diretor, ator). Há, ainda, diretores e/ou roteiristas que se debruçam a estudar teoria e a produzir reflexões e críticas.

Esta relação criativa acontece também pelo papel que os críticos desempenham no discurso sobre a obra e, conseqüentemente, na própria obra. Certa vez, Jean-Claude me contou que escreveu um texto sobre algum filme estrangeiro, francês talvez. Acho que isto aconteceu na época das reuniões da Sociedade Amigos da Cinemateca, no início dos anos 60. Ele se deu conta de que o autor do filme nunca iria ler seu texto e que suas reflexões não fariam a menor diferença na sua produção, no seu trabalho, nas suas obras futuras. Segundo me lembro. Foi então que Jean-Claude decidiu debruçar-se exclusivamente sobre os filmes brasileiros: ele queria intervir, provocar, fazer diferença na produção

cinematográfica através de suas reflexões.

A CRÍTICA E O FILME *HOJE*

Eu gosto bastante de ouvir as reflexões que outras pessoas fazem e gosto de conversar sobre o que eu faço. Não sei se pela convivência com Jean-Claude, que está sempre pensando, refletindo, provocando e tem sempre um ponto de vista original sobre as obras e seus processos, talvez porque eu goste das trocas também.

Uma das poucas visitas ao nosso (apertado) set de filmagem foi a de Luz Carlos Merten. Ele esteve presente na filmagem de uma das cenas finais e... soube do desenlace, quase antes mesmo de saber da história do filme. Foi muito discreto quanto a isto e, em seu texto, contornou lindamente o segredo. Porém, o que quero ressaltar foi a experiência com a entrevista para o jornalista: suas perguntas provocaram as primeiras verbalizações sobre o que estávamos fazendo. Foi para Merten que, pela primeira vez, falei do não-realismo com que é tratado o espaço e o tempo no filme, e de como *Hoje* é extremamente pessoal sem ser realmente minha história. Era a primeira vez que expressava a subjetividade do filme para alguém que não era da equipe, mas que iria comunicar o que estávamos fazendo.

Meses depois, estreamos no Festival de Brasília e, novamente, encontramos ouvidos atentos, receptivos, curiosos em relação ao nosso trabalho, por parte dos jornalistas e críticos presentes. Memorável para nós foi a relação do crítico Luiz Zanin Oricchio com o filme, que apontou Denise Fraga como atriz dramática e publicou uma interessante matéria sobre seu trabalho no filme: como a atriz se preparou para o papel, como foi a relação criativa comigo, a dinâmica de trabalho com a equipe, como acontece seu processo criativo etc. Denise foi consagrada melhor atriz pelo festival e, posso dizer, Zanin foi o primeiro a atuar iluminando-o. Foi também um dos primeiros a ressaltar aspectos narrativos estruturantes do filme: a importância do apartamento como o espaço confinado que se transforma constante e lentamente, e vai permitindo à Vera acessar seu passado a partir do presente sem o uso do dispositivo do flash back, pois ele não seria suficiente para a narrativa que buscamos construir. Este, digamos, é um dos aspectos mais importantes da construção narrativa do filme. Estes aspectos narrativos são complexos e

compreendê-los e refletir sobre eles é um trabalho criativo de envergadura.

Mais tarde, durante o lançamento de *Hoje* fui agradavelmente surpreendida com a notável receptividade do filme pela crítica. A repercussão de *Hoje* na mídia foi enorme e inédita! A surpresa vem do fato de que o mercado de cinema está saturado de novas estreias, o que torna o espaço nos veículos de comunicação reduzido. Este espaço não é disputado apenas pelos lançamentos cinematográficos mas por toda a produção cultural que acontece hoje no Brasil.

Nosso filme foi amplamente noticiado em todos os veículos de comunicação: televisões, jornais, revistas, blogs, sites, incluindo uma capa generosíssima no *Caderno 2*, o caderno de cultura de *O Estado de S.Paulo*, no dia de seu lançamento.

A ampla e positiva repercussão do filme junto à crítica alcançou a televisão, que lhe dedicou também generosos espaços.

O *clipping* de *Hoje* está reunido em quatro grandes pastas que guardamos com muito orgulho e amor. Tão significativa quanto a presença massiva do filme nos veículos de comunicação foi a qualidade dos textos produzidos sobre ele.

Hoje não foi apenas notícia. Ele provocou reflexões. Produziram-se pensamentos, construíram-se ideias a partir dele. Serei bastante injusta, a partir de agora, pois gostaria de citar nominalmente cada reflexão feita e o que provocaram. Isto será impossível.

Gostaria de apontar alguns dos aspectos do filme iluminados pela crítica, a relação com o passado: como já disse, todo o filme se passa dentro de um apartamento para onde Vera se muda, graças a uma indenização que recebe do estado brasileiro pelo desaparecimento do marido. No dia em que ela se muda, o marido volta e eles têm um encontro de amor/acerto de contas. O tempo e o espaço se condensam nesta situação. Vera faz um mergulho no passado. Para alguns críticos, o filme problematiza o esquecimento, para outros, como o crítico Carlos

Alberto Mattos, o filme fala da solução de um trauma. Ambas as visões discutem a necessidade de refletirmos sobre nossa relação com o passado recente e os traumas da ditadura militar.

Outra reflexão sobre o uso do tempo no filme veio do crítico José Geraldo Couto, que o define como híbrido: a história acontece na intersecção (José Geraldo usa a expressão “interpenetração”) entre presente e passado. O crítico reflete sobre a paródia e sobre formas dramáticas de expressar uma relação com o passado, e a relação com a sociedade brasileira hoje. Cassio Starling Carlos ilumina o desenrolar da narrativa e a relação da personagem com a perda num texto bastante tocante. Daniel Schenker, Rodrigo Fonseca, Orlando Margarido, Sergio Rizzo, para citar alguns, refletem sobre os dispositivos narrativos e a relação do filme com o momento presente. A *Revista da Cultura* destaca *Hoje* como um fato de transformação criativa e apresenta uma grande entrevista com Denise e eu. A Revista *Veja*, em seu site, publica uma entrevista comigo cuja manchete é “Tata Amaral: No Brasil aceitamos a violação dos direitos humanos”. O filósofo e ensaísta Peter Pal Perbert me escreve: ... “adorei, o tempo, a respiração, a delicadeza, um cinema que não explora violência alguma, mas a revela da maneira mais tocante - salve o cinema!”.

A crítica se debruçou sobre nosso filme abordando aspectos formais, estruturais e sua relação com o presente, com a realidade brasileira, o momento atual. Estas reflexões, matérias, reportagens foram produzidas por pessoas “entusiastas do cinema”, empenhadas em produzir pensamentos e relações criativas com a obra.

OS CRÍTICOS SÃO CINEASTAS

Creio que o crítico de cinema é um cineasta e atende, portanto, à definição da pessoa “entusiasta do cinema”.

Quanto à segunda parte da definição, “a pessoa envolvida no fazer cinematográfico”? Continuo incluindo os teóricos e críticos. Um filme não acontece por si só. Na hipótese de um filme ser realizado e imediatamente guardado, ele faria pouca diferença no mundo. Faria diferença para as pessoas envolvidas no seu fazer, mas seu potencial é

muito maior quando é exibido e encontra seu público. Um filme acontece quando provoca, quando repercute, quando adquire subjetividade. Esta subjetividade, um filme adquire através dos diversos pensamentos sobre ele. Quem mais pensa sobre um filme, depois do diretor, produtor, equipe, é o crítico. No meu entender, o teórico ou crítico são também “pessoas envolvidas no fazer cinematográfico” na medida em que estão discutindo ideias, iluminando obras e seus aspectos, construindo subjetividade. Este é um processo criativo. Eles estão fazendo filmes.

TATA AMARAL é cineasta. Dirigiu curtas e longa-metragens como *Um céu de estrelas* (1997), *Antônia* (2006), *Hoje* (2011). Publicou o livro *Hollywood: Depois do Terreno Baldio* (O Nome da Rosa, 2007).

NUNO RAMOS



RICARDO LÍSIAS

UMA CRÍTICA PESSOAL

Publiquei minha primeira resenha no início de 1999, acho que no jornal *O Globo*. Meu primeiro romance saiu no final do mesmo ano. Na década seguinte, dividi meu tempo entre a redação de uma boa dissertação de mestrado, uma tese de doutorado mediana, um conjunto numeroso de resenhas para a grande imprensa, alguns ensaios de maior fôlego para revistas especializadas e a produção de outros dois romances e um livro de contos. No sentido amplo do termo, vivi de literatura.

Naquela época, jamais pensei em separar o trabalho de criação do que pode ser algo mais propriamente reflexivo. Até hoje, inclusive, não me sinto muito confortável fazendo isso: há algum tempo tenho tentado incluir na ficção uma análise sobre o seu próprio estatuto.

Ainda assim, percebo agora que cumpri um percurso quase oposto no que diz respeito a essas formas diferentes de se aproximar da literatura. Em 2005, quando publiquei o romance *Duas praças*, eu era um crítico popular e, ao mesmo tempo, um ficcionista conhecido apenas por um certo grupo de leitores. Hoje, oito anos depois, publico quase apenas ficção e meus livros, guardadas as proporções da realidade brasileira, são bem conhecidos e discutidos. Enquanto parei de falar dos outros, estão cada vez mais falando de mim.

Não quero, porém, deixar a impressão de que existe necessariamente uma relação de causa e consequência no que estou levantando. Trata-se de outra coisa: na verdade, perdi o ânimo para escrever textos críticos. Espero que seja passageiro.

Minha colaboração mais estreita, no que diz respeito aos grandes jornais, deu-se em *O Estado de S. Paulo*. Colaborei eventualmente com os outros, mas foi no tradicional diário paulistano que publiquei a maioria

absoluta das resenhas que escrevi na década passada. O relacionamento com a redação era excelente. De vez em quando me propunham alguns livros e eu também era livre para sugerir outros. Talvez houvesse um acordo tácito: eu não recusava ofertas da redação e em contrapartida nenhuma das minhas propostas era negada.

As resenhas ocupavam aproximadamente três vezes mais espaço que as de hoje. Não havia direcionamento e nunca fui censurado ou recebi qualquer reprimenda por algo que tenha escrito.

Em algumas ocasiões, redigi textos maiores. Devo ter publicado por volta de uma ou duas páginas inteiras por ano e certa vez assinei um artigo de duas páginas sobre o incrível romance *As benevolentes* de Jonathan Littell. Eu gostava muito de escrever esses textos.

*

Nos seus quatro anos de existência, colaborei constantemente com a revista *Entrelivros*. Eu costumava escrever textos longos, às vezes de quatro páginas. Como a revista tinha boa circulação entre leitores de literatura contemporânea, sei que muitos souberam de minha ficção através do pé biográfico que acompanhava as críticas. Nos números especiais que a revista publicou cheguei até mesmo a redigir um pequeno guia do *Ulysses* de James Joyce. Ele continua útil em alguns cursos de graduação por aí.

Publiquei com menos constância mas grande afinho um conjunto de artigos em veículos especializados, como a revista *Novos Estudos* do Cebrap. Nesse caso, reforçava o que naquela época parecia ser o meu destino profissional: a carreira acadêmica.

Sinto um pouco de melancolia ao observar agora que, se em 2001 era esse um cenário claro e agradável para mim, e em 2005 ele parecia estabilizado, no final da década tudo havia mudado. À melancolia acrescento certa dose de vertigem por conta da velocidade com que a rota se alterou.

Com relação à carreira acadêmica (e portanto minha colaboração mais interessada e estreita com veículos especializados), participei na mesma década de um concurso para professor da USP. Apesar de naquele momento contar com um bom currículo e de ter redigido uma prova escrita, sem cabotismo, que me satisfez bastante, fiquei em décimo primeiro lugar em um total de, salvo engano, doze candidatos. Tentei também prestar um concurso similar na Unicamp, mas fui desclassificado, antes das provas, por aparentemente não ter entregue uma cópia do meu documento de identidade. Por fim, na mesma Unicamp, inscrevi-me em 2010 para uma pesquisa de pós-doutorado. Um antigo professor com quem eu discutira vários anos antes achacou o novato que aceitara ser o supervisor do meu trabalho e então desisti da ideia. Com isso coloquei um ponto final na minha carreira acadêmica, ao menos por enquanto e no Brasil.^[1]

Escrevo tudo isso sem nenhum assombro ou constrangimento. Minha relação com o meio universitário é excelente. Tenho diversos amigos trabalhando em várias universidades, de vez em quando vou a alguma falar sobre os meus livros e críticos do porte de Leyla Perrone-Moisés e Pedro Meira Monteiro escreveram sobre a minha ficção. Da mesma forma, meus textos vêm sendo estudados em pesquisas que vão da iniciação científica ao pós-doutorado. Às vezes, como na recente coletânea *O futuro pelo retrovisor*,^[2] aparece um ótimo artigo assinado por um professor universitário sobre o meu trabalho.

Não tenho dúvida de que estão no interior das boas faculdades os discursos mais consistentes e interessantes sobre literatura, inclusive a contemporânea. Ainda assim, creio que a universidade brasileira precisa compreender os escritores não apenas como objeto de estudo, mas também como colaboradores.

Aqui, noto outra vez o percurso de mão dupla: enquanto vou me afastando da vida acadêmica como profissão, a universidade cada vez mais acolhe os textos que assino.

Em 2008, a revista *Entrelivros* fechou. Alguns números especiais foram publicados depois, como se representassem uma espécie de último fôlego do cadáver. A morte definitiva deve ter acontecido no final da década. Quando acabou, a revista era bem conhecida no meio literário e circulava entre professores, escritores, editores e admiradores de literatura. Mesmo assim, e até onde foi divulgado, ela não produzia o lucro desejado pelo proprietário da companhia que a publicava.

Salvo engano, nunca uma revista exclusivamente de literatura ultrapassou pouquíssimas décadas de vida no Brasil. *Bravo e Cult* mantêm-se nas bancas, mas as duas abrem suas páginas para outros gêneros artísticos e, sabemos, equilibram o orçamento com dificuldade. *Piauí* é uma revista híbrida também, embora de outra natureza.

Não consigo entender as razões disso e tentarei expressar meu constrangimento de maneira bastante objetiva. Qualquer pessoa que for às maiores livrarias de São Paulo em um sábado à tarde testemunhará a enorme quantidade de público. E pouca gente está ali só por causa do café ou esperando o amigo para ir ao cinema. As filas no caixa são enormes. Sabemos que edições caras de alguns livros destinados ao público adolescente (como por exemplo os que se convencionou chamar de “fantasia”) vendem muitas vezes mais de meio milhão de exemplares.

Existe público interessado em livros de ficção no Brasil. Talvez ele não se importe tanto com o que chamamos de “alta literatura”. Mas nem disso estou bem certo. No momento em que escrevo, *Toda poesia* de Paulo Leminsky continua na lista dos mais vendidos. E a Festa literária de Paraty aparece no Jornal Nacional. Então, o problema não deve ser esse...

Não sei qual é, mas tenho outro constrangimento. Existem ao menos duas revistas que tratam exclusivamente de aeromodelismo no Brasil, outras duas que só falam de pôquer e no mínimo cinco voltadas para a corrida de rua. Há vários periódicos especializados em musculação, inclusive um voltado apenas para os suplementos alimentares, as chamadas “bombas”. São publicações de nicho, mas que alcançam seu público e geram lucro. Se não existir algum grave equívoco de concepção, circulação, publicidade e todo o resto nas revistas literárias que nascem e

morrem entre nós, sou obrigado a concluir que os viciados em pôquer e os caras bombados gostam mais de ler e conhecer seus hábitos do que os interessados em literatura no Brasil.

*

No final da década, recebi a recomendação de que minhas resenhas precisariam ser mais curtas. A redução não era exclusiva dos suplementos literários. Os jornais diários como um todo passaram a publicar textos menores. Alguns chegaram até mesmo a promover oficinas internas na redação, para que seus jornalistas aprendessem a ser mais concisos.

A explicação é conhecida de todos: perdendo muito público para a internet, os jornais resolveram aderir à tendência da rede pelo texto curto. Não deve ter dado muito certo, pois o tempo passa e com ele o público dos jornais diários vai cada vez mais optando por se informar com agilidade redobrada no meio online. Para os jornais impressos, certamente as chamadas *hard news* estão com os dias contados.

Ainda assim, em vez de oferecer um produto alternativo, os grandes veículos resolveram adotar um formato parecido com a internet para tentar concorrer com ela. Algo como se eu, em um dia meio infeliz, resolvesse arranjar briga com o Anderson Silva... Vislumbro apenas duas conclusões: ou os controladores dos grandes jornais têm graves problemas cognitivos, ou estão de caso pensado conduzindo-os ao fim.

Acabei perdendo o interesse. As resenhas que os jornais publicam hoje equivalem a posts no Facebook. Dá para fazer um por dia, o que inevitavelmente barateia a reflexão. Em 1800 caracteres, consigo apenas dizer o nome do livro, o autor e mais nada. Logo chega o pé biográfico. Não consigo sequer mais ler os suplementos culturais. Não lembro há quanto tempo folheei o último.

Não quero encerrar em um tom melancólico. Minha vida está bacana. Ao contrário de muitos autores da minha geração – da mais velha nem se fala – ,não tenho nada contra o meio digital. Ainda prefiro os livros

impressos, mas apenas porque posso escrever nas margens. Assim que meu hábito for atendido pelos *tablets* (se ainda não tiver sido), vou aderir a um deles.

Talvez eu esteja simplesmente em compasso de espera. No final deste texto, me faz bem pensar que estou aprendendo mais sobre o meio digital para poder depois usá-lo melhor com a crítica e a reflexão.

*

Não é mesmo adequado concluir com um tom de melancolia. Como a empolgação sempre me pareceu vulgar, vou apostar na via de mão dupla que me trouxe até aqui. Recebi o convite, há alguns dias, para reunir meus textos críticos em uma coletânea que será publicada exclusivamente online. Enfim, mesmo que minha identidade de crítico tenha sido ofuscada pela de ficcionista, os textos que escrevi com tanto prazer na década passada serão resgatados e felizmente deixarão de embrulhar peixe.

Mas preciso observar um detalhe: sou hoje um ficcionista com certo reconhecimento, e é isso que vai orientar a leitura dos meus textos críticos, até porque não escrevo nada nesse gênero há alguns anos... O ciclo se completou: a crítica será algo exótico e complementar na minha obra, embora absolutamente contra a minha vontade.

Não existe hierarquia entre gêneros. O que há no Brasil é uma forte tendência à acomodação e à pureza dos espaços, provavelmente em busca de assimilações mais rápidas. Tudo se encaminha para uma espécie de pureza boba. O bom comportamento de muitos de nossos escritores, mesmo no que diz respeito aos gêneros literários, é um sinal de que eles aceitam com facilidade esse confinamento. Qual grande ficcionista brasileiro foi também professor em uma das nossas maiores universidades? A vida intelectual brasileira recusa seu lado estético.^[3] É uma pena, pois para mim um bom ensaio é uma obra de arte. E qualquer manifestação artística de qualidade faz pensar com profundidade.

Não sei se os intelectuais brasileiros continuam gostando de miséria,

mas permanecemos fiéis à pobreza, inclusive nas possibilidades de reflexão.

[1] Depois da minha decisão, vivi ainda um incidente sintomático. Uma pessoa com quem conversava esporadicamente durante o meu curso de mestrado, e que hoje dá aulas em uma universidade pública, procurou-me para dizer que seu departamento abriria um concurso para professor em que ela “teria poder” e garantia que se eu me inscrevesse, seria “provavelmente” aprovado. Como foi insistente, voltando a me procurar dias depois, resolvi dizer que então escreveria um memorial e esqueci o assunto. Um pouco antes da abertura das inscrições, com toda tranquilidade, a mesma pessoa voltou a me procurar para dizer que infelizmente outro candidato de sua preferência iria se inscrever... Tudo isso ainda antes de as inscrições serem abertas! Não escrevo para fazer nenhum tipo de denúncia: há dez anos esse tipo de coisa me irritava bastante; hoje acho curioso observar a importância com que muita gente trata os seus meios de ganhar a vida.

[2] VIDAL, Paloma. Stefania Chiarelli e Giovanna Dealtry (org.) *O futuro pelo retrovisor. Inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

[3] Mesmo Nuno Ramos, que tornou nebulosa sua identidade artística com o mesmo brilhantismo de seus melhores textos, não costuma fundir gêneros. Mas estou indo além do assunto do meu texto.

RICARDO LÍSIAS é doutor em Letras pela FFLCH-USP, autor dos romances *O livro dos mandarins* (2009) e *O céu dos suicidas* (2012) e *Divórcio*, publicados pela Alfaguara. Foi eleito um dos vinte melhores jovens escritores brasileiros pela revista *Granta*.

DUDI MAIA ROSA



ROBERTO ALVIM



O RESTO ERA RISCO

JOSÉ RESENDE *por* RAFAEL VOGT MAIA ROSA



foto: Christiana Carvalho

José Resende (São Paulo, 1945) manteve no desenvolvimento de sua obra uma tridimensionalidade resistente a um processo de transformação que a dissolvesse em outras possibilidades que caracterizaram o momento em que se iniciou nas artes plásticas. O artista, que integrou o grupo Rex nos anos de 1960 e foi um dos mentores da Escola Brasil, na década seguinte, apesar de ter realizado exposições que estiveram no limite da instalação – e mesmo, como ele diz, “cometido” algumas raras pinturas –, tem o corpo de seu trabalho voltado à escultura. Entretanto, em vez disso poder ser tomado como uma predisposição formalista, parece dizer mais respeito a um aspecto temático de fundo: uma aproximação específica com a figuração e com o corpo. Desde os tempos de seu diálogo com Wesley Duke Lee, quando a prática do desenho representava uma forma de constituição do olhar e uma espécie de “alfabetização visual”, Resende já partia para experimentações que engendravam alguma

figuração, como se brotada de uma predisposição endêmica e, de certa maneira, imune aos deslocamentos associados ao ready-made. Em suas peças, nas quais a matéria se articula de forma explícita e se procura uma escala imprevisível relacionada à presença do espectador, nunca deixa de ocorrer o reconhecimento de uma imagem de certo modo empática, que geralmente acaba trazendo apelidos à sua frequente não intitulação.

Na entrevista a seguir, o artista fala sobre como esses aspectos estão ligados em seu percurso a uma relação com um tipo de crítica marcada pela proximidade com a gênese do trabalho em sua inserção cultural e, por outro lado, independente de uma conjunção com um fator vivencial, do componente urbano em sua poética e sobre de que modo a experiência com um “ensino” relativamente alternativo e embates com o meio artístico fizeram sua obra reagir de modo independente e deliberadamente avesso à figura emblemática do próprio artista.

Este número da Celeuma é dedicado aos “erros críticos”. Há depoimentos de críticos de várias áreas a respeito de equívocos que tenham cometido em suas trajetórias e depoimentos de artistas a respeito de sua relação com a crítica. Como foi ou é sua relação com esse segmento?

Resende – Eu vejo um momento ímpar entre a geração que me antecede imediatamente, que teve tanto com Mario Pedrosa e Ferreira Gullar uma relação produtiva, entre trabalhos e a questão crítica. Houve um intercâmbio mais internalizado com a questão crítica que colaborou com o desenvolvimento de uma série de artistas. Minha geração teve ainda essa proximidade, centrada principalmente no Ronaldo Brito, e também no Paulo Sergio Duarte, e com aqueles que por seu entusiasmo acabaram se aproximando das artes plásticas, embora não fossem inicialmente ligados a isso, como o Paulo Venâncio, o Rodrigo (Naves), o Beto (Alberto Tassinari), que são, mais ou menos, desdobramentos de um encanto que marca exatamente o momento dessa relação mais íntima com a produção.

Esse “encanto” se refere a quê?

Resende – O encanto que o Ronaldo de alguma forma exercia como profissional por uma relação tão direta e tão absoluta com a questão

plástica. Quer dizer, embora seja poeta e desenvolva outras atividades, ele tem uma intimidade com a questão do *olho* que esses outros críticos têm em um grau muito menor. Isso pode ter a ver com o número de produtores e os desdobramentos que isso teve, mas, seguramente, embora a relação deles fosse próxima com artistas da geração posterior, por exemplo, a Casa 7, ou, enfim, artistas mais jovens, há uma diferença muito grande entre uma relação mais produtiva e próxima à produção de outra relação crítica que é mais julgadora, mais distanciada, que tenta colocar sua posição com diferenças em relação à produção, aderindo a ela, mas com *adjetivos*, e não de forma internalizada. Talvez a única exceção em que há um diálogo mais denso com a crítica, nesse caso, com uma qualidade muito específica, é o Nuno (Ramos). Quanto aos outros, acho que são acolhidos, mas de uma maneira qualificativa.

E no caso do Nuno, como você pensa que isso ocorre?

Resende – No diálogo do Nuno isso se aproxima de uma questão mais literária, que permeia todas essas preocupações. Ou até mesmo no caso do Beto (Tassinari), por exemplo, com a questão da filosofia. Há um diálogo que aproxima, mas acho que não tem muito a ver com os processos mais íntimos que o Ronaldo manteve em relação ao meu trabalho, ao do Tunga, do Waltercio (Caldas). E mesmo na recuperação do trabalho e integração grande com o (Eduardo) Sued. Ou seja, mesmo depois de uma mudança para uma preocupação de retornar a produções anteriores sob um prisma de uma visada mais contemporânea, no caso do Sergio Camargo e Iberê Camargo, há um entrosamento entre a escrita do Ronaldo e a produção plástica de uma forma muito mais intensa e integrada, diversa de um distanciamento mais crítico, de dar qualidades e não substância aos trabalhos.

É um elogio claro à troca efetiva entre crítico e artista.

Resende – Eu acredito que seja o exemplo mais produtivo que se tem, e não sei se é viável hoje, que se reproduza novamente. Porque as especialidades ganharam proporções muito maiores, pois as carreiras profissionais ganharam uma ênfase maior do que suas relações culturais enquanto tal. As relações de poder, de interferência, ganharam um sentido de carreira profissional diversa daquela que anteriormente permitia maior entrosamento entre uma coisa e outra.

Você acredita, por outro lado, que o artista esteja mais preocupado com essa profissionalização, com o mercado, e que por isso o papel do crítico também tenha se alterado?

Resende – Não só o mercado. A produção teórica ou crítica se transferiu mais para a universidade. Anteriormente, o Ronaldo nunca teve ligação com a universidade, o Mario Pedrosa nunca foi da universidade.

Institucionalmente, tudo se profissionalizou. Há um endosso universitário que anteriormente nunca foi considerado, fazendo com que a relação de poder esteja mediada pela universidade. Isso é uma coisa que não existia na própria universidade, nunca houve.

E com quem você acha que o artista está dialogando hoje?

Resende – Acho que o que acontece neste momento é que o campo das artes plásticas se expandiu de uma maneira brutal e de uma forma muito abrupta. Ou seja, você tem, no início dos anos 80... não que a gente queira dividir a história por décadas, mas, no Brasil, esse período coincide muito com um crescimento de todo um processo de profissionalização e transformação muito grande. É muito diverso, vamos dizer, a concretude de uma carreira profissional como artista a partir dos anos 80 em diante, do que era anteriormente. Tanto que você pode ver que a geração anterior fez galerias, fez revistas, fez escolas... fez, enfim, tudo. Porque nada existia. A partir de 80, você tem um terreno profissional muito mais concreto, trazido pelo mercado, sim, mas trazido também por todas as outras relações que a instituição começa a abarcar; o advento das curadorias, que é outro campo profissional que não é próprio da produção de arte, uma série de atividades que se condensam com um projeto que passa a ser mais de concretização de uma *carreira* do que propriamente de intervenção cultural. Essa é que eu acho que é a grande diferença. Porque a briga anterior era para fazer reconhecer, legitimar um processo de expressão e manifestação das artes plásticas que estava completamente descaracterizado de qualquer conotação. E isso se estende a outras áreas: a diferença entre um diretor do Cinema Novo e um diretor de hoje que, de certa forma, está envolvido num processo de produção que econômica e institucionalmente tem outro desenho, outra forma.

E a partir desse crescente processo de especialização, o que você diria

que qualifica ou distingue as artes plásticas de outras expressões?

Resende – Se você pensar no trabalho do Wesley (Duke Lee), que foi por onde nós entramos, já há uma provocação nesse sentido. Quer dizer, a primeira obra que eu expus foi o “Bonecão” (*Homenagem ao Horizonte Longínquo*, realizada em 1967, que dialoga diretamente com experimentos espaciais pouco ortodoxos de Duke Lee). Eu nunca expus desenho. “Cometi” pinturas, mas foi sempre uma relação de diversificar mais do que de especializar.

Agora, mais especificamente em sua produção, como vê a relação com o corpo e com a figuração?

Resende – No meu trabalho, a relação com o corpo sempre esteve vinculada a uma tensão com a situação de escala dele com quem o vê. E não só no dimensionamento e em uma provocação que ele ocasiona, mas também na possibilidade da construção, de ela ser o mais declarada possível para que haja um entendimento de como foi produzida. Uma certa figuração, vamos dizer assim, no sentido da evocação de uma imagem que se torna caracterizável pelo trabalho sempre foi uma espécie de critério. Ou seja, o trabalho sempre teve uma visualidade que lhe dá uma unicidade. Tanto que a maior parte das minhas obras não tem título e, no entanto, eu consigo de alguma forma que você possa ter uma referência que vem através da imagem delas.

Nesse sentido parece que seu trabalho tem um desenvolvimento em que a gente não encontra muitas rupturas. E não se vê, no seu percurso, um momento em que a *apropriação* ou o gesto intelectual substituía a produção de fato.

Resende – A condição foi sempre anticonceitual porque qualquer relação que o trabalho tenha buscado foi a partir da sua necessidade de confronto com a presença dele. Se não for isso, ele não subsiste. Eu me lembro de uma conversa com a Mira (Schendel), quando fiz uma exposição que tinha umas lâminas de vidro encostadas na parede, e ela dizia “se eu for ao vidraceiro não tem nada, eu chego aqui e *tem*.” Então há uma diferença que eu acho que é muito própria. O deslocamento, a ideia que isso possa ter, necessita de uma relação da presença da coisa como provocadora do seu sentido, por mais conceitual que seja a justificativa para se fazer esse deslocamento. Tanto que a questão dos

materiais, no meu caso, não vem de uma questão artesanal de produção escultórica, mas de uma ideia de construção, de agregar coisas. A submissão dos materiais ao trabalho é absoluta. E pode-se dizer, por paradoxo, que no meu trabalho o menos significativo sejam os materiais, embora você encontre nele uma diversidade muito grande de qualidades de materiais utilizados. Mas é através de uma re colocação daquilo em outra situação que o trabalho é gerado. Podem ser até os vagões (referência à obra realizada com vagões de trem suspensos, em 2001). Os vagões estão lá, mas o vagão em si não é a questão, seria o inverso de você, vamos dizer assim, dar, no momento da escolha, um caráter conceitual. É o inverso porque aquilo só se torna uma atitude que remete à paisagem, que remete às ideias e aos conceitos, na hora em que o material subverte uma relação que é cotidiana, normal, de um material que não tem significado nenhum, até que essa transformação dote-o de um outro sentido.

Mas há aí também uma relação talvez com a arquitetura e com a natureza.

Resende – Há uma relação com um repertório de elementos que são articulados na questão urbana, estão na sua vivência da urbanidade: é a folha de vidro, o cano, o cobre, enfim, são elementos que têm essa tensão em relação à cidade.

A propósito disso eu queria lhe mostrar uma imagem (trabalho depredado, instalado em 1979, na Praça da Sé, em São Paulo). O que dizer do processo que levou da idealização e realização desse trabalho ao momento atual, em que ele é literalmente consumido por sua condição urbana?

Resende – Eu acho que não é o meu trabalho particularmente. Aquela situação que ali se constituiu é uma relação muito pouco resolvida. Em contraponto a isso, você pode pensar na *Vênus* (trabalho de 1991) lá no Rio, que tem um uso, que é substituída de tanto em tanto porque o pessoal do skate às vezes interfere, mas é uma peça que nunca foi pichada, nunca foi desvirtuada.

Ou o *Passante* (trabalho de 1995), no Rio também.

Resende – O *Passante* também, por ele se autodefender melhor, por ser

muito alto... Então o que acontece ao nível do chão não mexe muito.

E isso poderia ser atribuído ainda ao fato de essas duas últimas obras que você mencionou, no Rio, serem “figurativas”?

Resende – Não acho que seja. Mas de qualquer maneira há uma relação de maior proximidade que o trabalho acaba constituindo e que trouxe um viés para que isso tivesse uma diferenciação das outras coisas que não são tão bem tratadas no convívio. O problema aí não é da arte, mas do convívio.

Em depoimento sobre a Maria Martins, você falou no elemento libidinal como fator de conexão da sua poética com a dela. Você vê esse teor mais “natural”, digamos, esse impulso como algo menos articulado, que extrapola o componente cultural da urbanidade?

Resende – Olha, o que eu posso antepor ao que você está dizendo, e é quase uma piada, mas aconteceu e foi fotografado – devia ter sido filmado. Eu expus, em 1982, um trabalho no IAB de São Paulo, era aquele de borracha com tubos vermelhos se debatendo sobre aquele negócio e isso foi inaugurado às sete horas da noite, na General Jardim, no meio de todos os inferninhos que ali estavam. Então o público que aderiu àquilo achou um sentido imediatamente, não teve dúvida e ficou ali assistindo como se fosse um espetáculo pornô, explícito. Então eu acho que essa questão não passa tão ao largo da cidade. Eu estou pensando no que você me perguntou sobre se o trabalho era mais “figurativo”. O fato de a negona ter um movimento, se movimentar e acabar sambando, no Rio de Janeiro, tem um sentido, sim, que vai além da coisa da figura, vai da condição que a rua de alguma forma acrescenta a ela. Ali ela motiva de alguma forma a coisa da dança. Ao mesmo tempo, se você pensar essa coisa de as pessoas jogarem pedras e tirarem um som de meu trabalho no Parque do Ibirapuera, é algo que acrescenta um sentido que é a relação da obra com onde ela está. Eu não diria que seja a origem do trabalho, mas, de alguma maneira, a perspectiva dessa interação é possível, não é descartada, e não é conceitual.

Você teve um acidente de carro que alterou sua visão. Essa situação traumática teve ressonância na sua poética?

Resende – Na época eu não permitia absolutamente que afetasse. A

situação imediatamente posterior foi até uma reação impedindo que isso tivesse algum sentido. O que mais me alarmava no momento, e que logo se desfez, era que você, perdendo a acuidade de uma das visões, você perde profundidade, e eu pensei que pudesse alterar o entendimento da montagem de uma exposição. E isso eu não tinha ainda experimentado quando fui fazer uma mostra em Hartford, nos EUA. Tanto que eu fui com o (Carlos) Fajardo para me apoiar se a coisa ficasse complicada, e de fato foi ótimo, uma força que ele me deu... Mas isso se resolveu porque são certas circunstâncias de luz e contraluz que na verdade você não perde tanto.

E se arriscar em nome de uma aproximação deliberada entre vida pessoal e atividade artística?

Resende – Em relação ao trabalho houve sempre riscos assumidos que foram levados para sua produção, sem grandes temores. Acho que o trabalho nunca teve nenhum resguardo meu de assumir riscos com ele, desde sempre. Eu estava fazendo coisas cujo entendimento eu tinha muito relativamente, algo acontecendo ali... O resto era risco. Agora, essa relação “arte-vida” de alguma maneira ocorreu ao contrário do que você me pergunta. A expectativa que se tinha, também no caso de pessoas com as quais eu estive junto – umas mais, outras menos –, a identidade maior ocorreu com aquelas com as quais você se surpreendia exatamente por não corresponderem ao que seria a figura do artista. E nisso eu sempre fui muito rigoroso. Eu nunca tive cara de artista. Ao contrário, a surpresa sempre veio a meu favor por eu não ser identificado como tal. Se você tiver que colocar uma atividade em que mais intrinsecamente as duas coisas estejam relacionadas, trabalho e vida, essa aproximação não vai caracterizar o grupo com o qual eu estaria mais identificado. Os riscos nunca vieram provocados por um desafio de vida. Eu não sou aventureiro, eu não criei situações-limite para qualquer experimento que fosse incorporado ao trabalho, mas também nunca tive preconceito com quem tivesse. O fato é que tive contato e identidade com artistas, companheiros muito próximos como o Tunga e o Waltercio (Caldas) – dos dois eu nunca me desliguei –, embora a relação com o trabalho venha de uma maneira simetricamente oposta entre vida e obra. Já em outros casos, há questões de vida mais configuradas no trabalho, mas mesmo o Wesley e o Paulo Mendes da Rocha, que foram balizas na minha

formação, são pessoas muito diversas, um muito mais aventureiro que o outro, enfim...

E no caso da Mira Schendel, que me parecer uma pessoa importante no seu processo?

Resende – A Mira teve um percurso muito intelectual, e eu creio que as relações de vida eram muito comedidas – com suas idiossincrasias. E se você quiser, a rigor, por mais próxima que seja identificada com o *Parangolé*, toda a questão homossexual do Oiticica não configura. Não houve muito essa proximidade. Para nós, uma Marina Abramovic, por exemplo, é uma situação que não se colocava. E isso tudo, resumindo, é impossível, essa relação nesse teor de confronto, se as condições culturais nas quais você está inserido são tão frágeis, tão pouco constituídas. Quer dizer: como é que você vai trazer uma relação para a arte, quando a própria arte não se configura como uma questão de vida estável?

Você diria que o impacto da produção artística no meio cultural é menor hoje?

Resende – Olha... eu acredito que houve um esvaziamento considerável. Isso não se dá pela quantidade ou qualidade que a produção tem hoje, mas é uma relação muito menos ambiciosa. O que decaiu foi o inimigo... Há mais conciliação, menos atrito e menos ambição. A necessidade anterior gerava uma atividade real e concreta para quem produzia. Você tinha que, de alguma forma, conquistar não só o trabalho, mas também o lugar do trabalho.

Você gostaria de ter realizado mais trabalhos públicos?

Resende – Existe uma série de projetos que teriam que ser reintegrados à forma como foram propostos, uma efetivação da qual eu não tenho retorno. As condições com as quais eu acabei contando foram muito ocasionais; foram ótimas, mas não garantem uma continuidade. Ter trabalhado com os vagões foi maravilhoso, só que acabou em três meses. No Sul, em Porto Alegre (referência à obra *Olhos Atentos*, de 2005), ficou uma peça integrada, mas, de repente, resolveram cortar um pedaço dela e acabou-se a história dela. A peça da USP (referência à obra de 1997), apesar de ser da Poli, puseram lá uma bengala em torno dela, mudaram de lugar, quer dizer, ela não existe mais. Então existem esses trabalhos

que, embora tenham existido com uma certa intenção, hoje nem existem mais. A perspectiva de outros trabalhos depende de condições muito complexas, institucionalmente muito complicadas... Mas é o que traria uma expectativa para a qual o trabalho aponta, que é experimentar com mais efetividade uma escala que ele deveria ter, ou seja, essa questão que não é relativa ao tamanho, mas à troca que aquilo pode gerar num campo mais protegido culturalmente, mas também num campo menos protegido, como no caso dos trabalhos no MAM do Rio, que, mais do que uma exposição, restabeleceram um diálogo com um edifício que era uma referência (menção à exposição do artista realizada em 2011). Ou seja, não necessariamente precisa ser um trabalho em local público.

Para terminar, eu gostaria de lhe fazer uma pergunta a respeito do ensino de arte. Na Escola Brasil: havia, no caderno de apresentação, uma frase: “Arte não se ensina, se apreende”. O que você pensa sobre essa atividade?

Resende – Eu sempre me bati pelo fato de que a Escola Brasil, mais que uma escola, fosse um centro que se chamava “centro de experimentação artística”. Porque uma das perspectivas que a escola gerou, como instituição, foi uma alternativa de desenvolvimento de trabalho com um ganho que viabilizasse sua existência. Ou seja, que você não precisasse ganhar a respeitabilidade do trabalho a partir dos processos mais plausíveis, que naquele momento eram os salões, a Bienal etc. E sintomaticamente a gente abriu a escola depois de termos participado de salões e tudo o mais, e queríamos fechar esse ciclo e abrir um outro, porque aquele era muito pouco promissor. Então a escola teve sucesso, por um lado, durante quatro anos ela foi economicamente viável, mas em termos de núcleo, como “centro de experimentação”, aglutinou muito pouca gente. Ficou muito ilhada em relação a quem mexia e produzia arte. Porque mesmo a geração mais próxima, da Rex, não foi presente na Escola Brasil. Houve um dinamismo através dela e, no momento em que nós mesmos resolvemos ir para fora, a escola sentiu. Então foi um processo que ficou truncado. Por outro lado, não posso deixar de reconhecer que a escola garantiu a possibilidade que me foi aberta para minha primeira individual, expor no MASP.

Possibilitou em que sentido?

Resende – Institucional, de você ter prestígio. Eu fui ao (Pietro Maria) Bardi e ele me abriu as portas e eu fiz. Um processo que a escola deveria ter viabilizado para todos, não só para mim. E por conta de uma matéria que o Ronaldo (Brito) veio a fazer sobre essa minha exposição é que eu iniciei uma conversa com ele, do que saiu a revista *Malasartes*... E eu não conhecia o Waltercio – ninguém, até ali.

E em relação ao livro *The Natural way to draw* (traduzido no Brasil como *Desenhando com o lado direito do cérebro*), de Betty Edwards, que o Wesley Duke Lee teria introduzido e que teria sido aplicado na Escola, como você vê, por exemplo, a ideia de que todo um vício estilístico da Escola Brasil: tenha passado por aí?

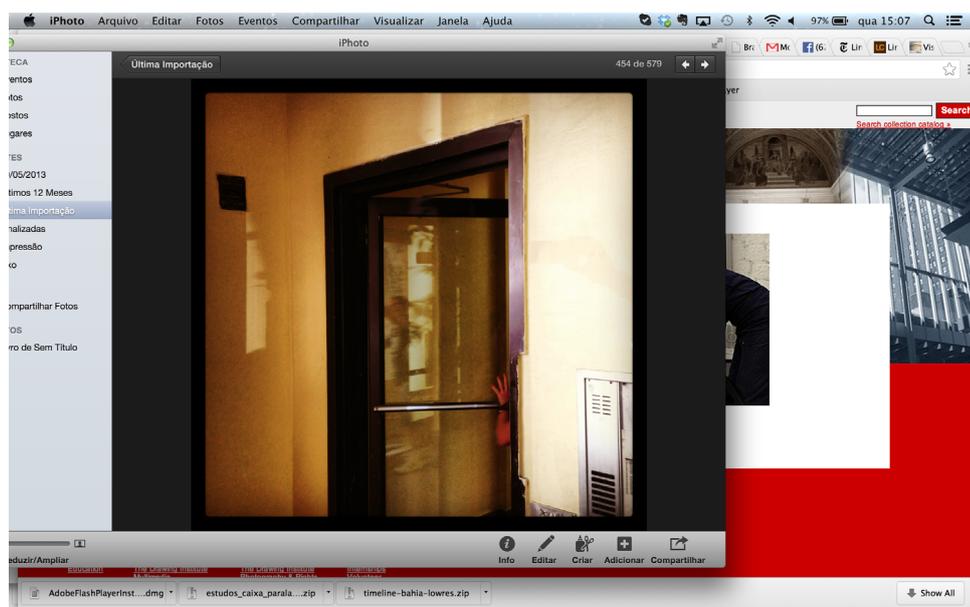
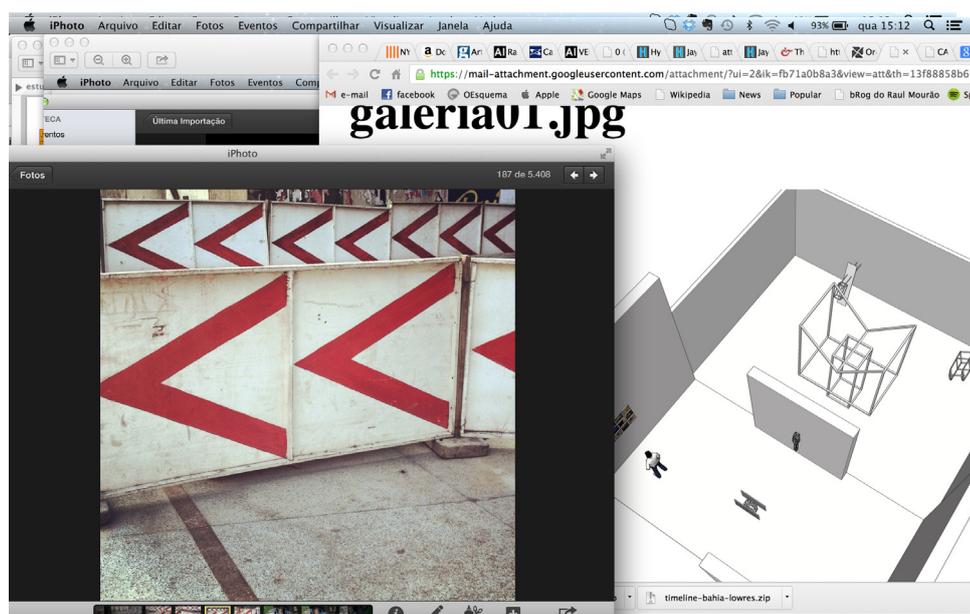
Resende – Primeiro que acho que há um mal-entendido, nem tanto em relação ao Wesley, que era um desenhista de grande habilidade, mas ao processo dessa forma de experimentar o risco e a produção gráfica que dele resulta. Porque a razão dessa prática não é pelo que você faz, mas pelo que você se surpreende de que seu olho seja capaz de ver. Ou seja, é o contrário: não é pelo efeito do que é desenhado, mas pelo fato de que você, olhando lá e trançando aqui, de repente traz uma profundidade que se estiver tentando “copiar” você tem menos. Assim, é uma possibilidade, um artifício não para desenhar, mas para você ver que seu olho vê. Então a técnica que o Wesley de alguma forma aplicava não era para você desenhar, era para você ver arte, para você ver o mundo, você acreditar mais no seu próprio olho. E ele era uma pessoa que cultuava isso, era muito verdadeiro e concreto, até porque talvez fosse a pessoa que eu conheci que maior erudição tinha através do olho. Se você conversasse sobre qualquer assunto por meio da palavra, era muito difícil ele ter clareza sobre a história, sobre os conceitos, e ele era uma pessoa informada... Mas era muito menos informada do que na hora em que lembrava uma coisa e abria algo da estante dele na página exata e dizia “era isto aqui que eu queria te dizer”. Ele tinha uma memória visual invejável, algo que trouxe sempre a especialidade intelectual que ele tinha.

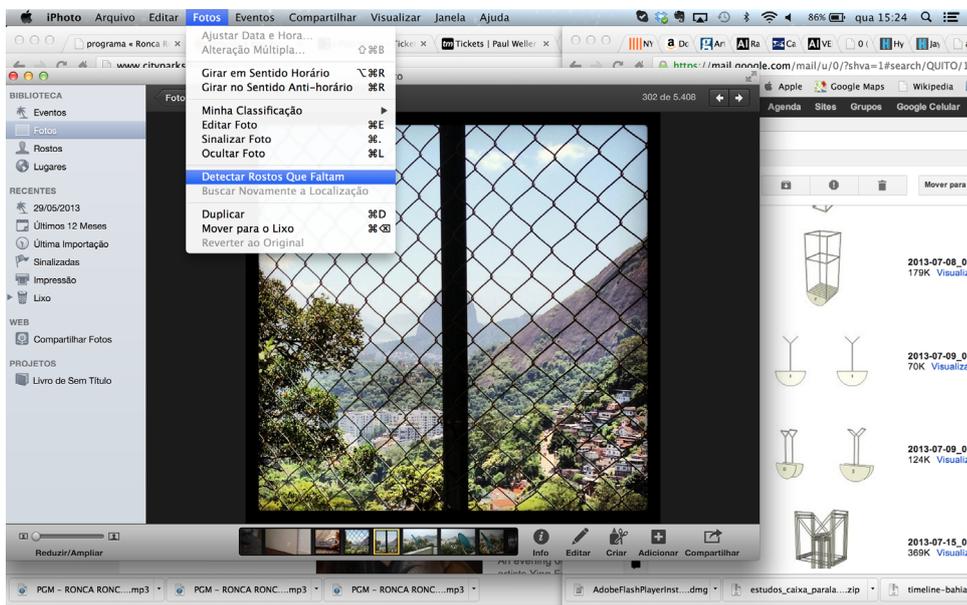
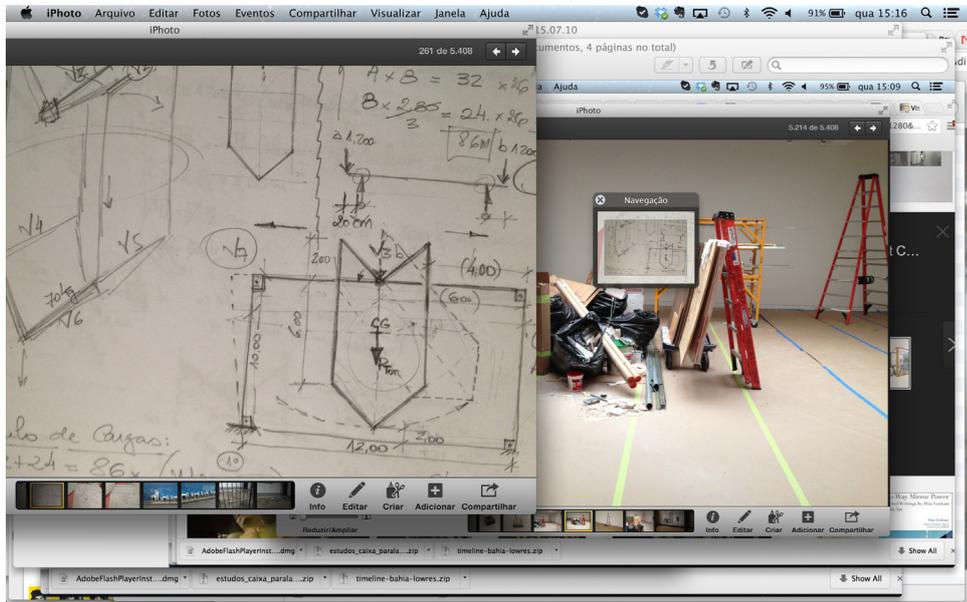
São Paulo, 31 de julho, 2013

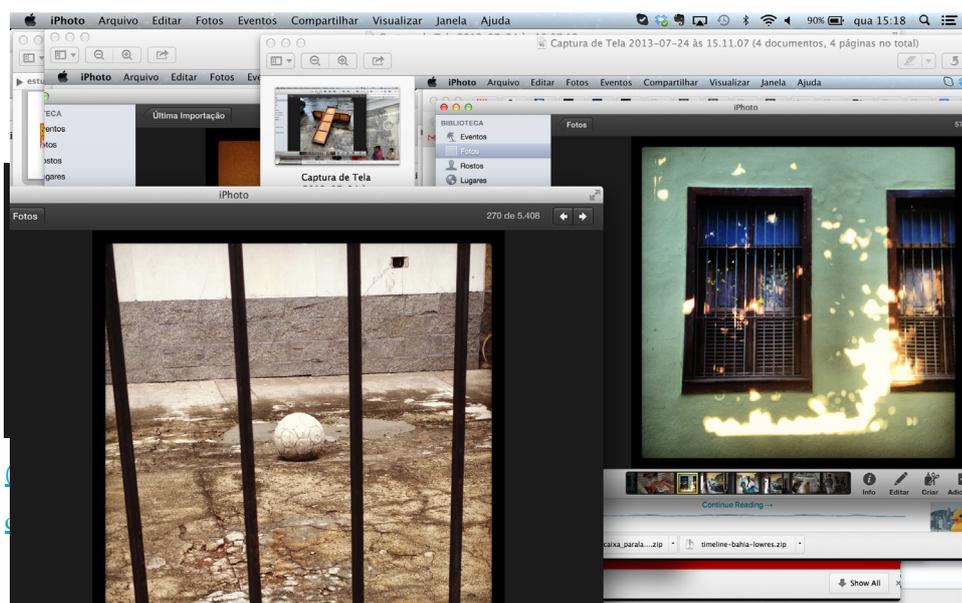
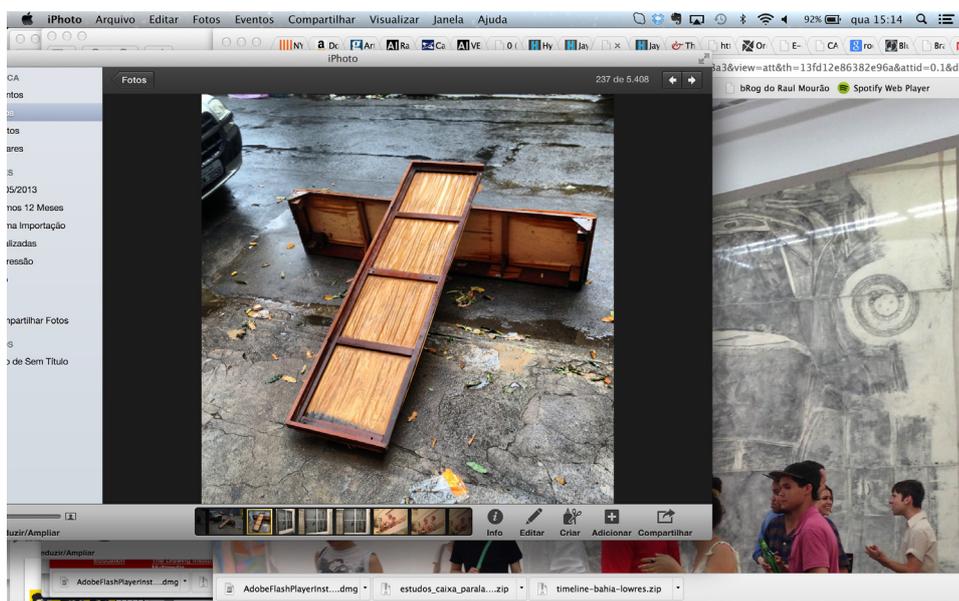
CAPTURAS DE TELA

2013

RAUL MOURÃO







RAUL MOURÃO é artista plástico, expõe seus trabalhos desde 1991, abrangendo desenho, gravura, pintura, escultura, vídeo, fotografia, instalação e performance. Entre suas exposições mais recentes estão a individual *Tração animal* (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2012) e a participação na coletiva *From the margin to the edge* (Somerset House, Londres, Inglaterra, 2012).

DAVID BATCHELOR

“Um trabalho, acima de tudo, *sobre* cor, e não apenas *com* cor.” É isso que costuma afirmar David Batchelor, quando questionado sobre as motivações para sua produção, da qual uma parte pode ser vista, no Centro Universitário Maria Antonia, na exposição *Parede por parede*. O artista escocês, que atualmente vive e trabalha em Londres, não consegue explicar com precisão quais foram os motivos que o levaram a desenvolver uma pesquisa artística cujo foco principal é a questão da cor. No entanto, conta que, ao longo de sua carreira, que começou na pintura, passou a perceber a complexidade do tema e o pouco espaço que a arte desenvolvida em Londres entre as décadas de 1970 e 80 destinava a esse assunto.

Mas não é somente no trabalho como artista que David Batchelor desenvolve sua pesquisa sobre cor, afinal, ele também atua paralelamente como teórico e ensaísta sobre arte, tendo publicado, no Brasil, os livros *Minimalismo* (Cosac Naify, 1999) e *Cromofobia* (Senac, 2007). Neste último, Batchelor discute sua principal teoria, a de que existe uma espécie de rejeição, por parte da cultura ocidental, à cor, comumente associada ao incontrollável e ao irracional. Afirma, ainda, que a cor é rechaçada pelo mesmo motivo que é celebrada: devido a sua capacidade de nos expor.

Essa cor que tanto o interessa não é exatamente aquela que encontramos na natureza, mas sim a que vemos nas grandes cidades. Assim, por se assemelharem muito mais às tonalidades do ambiente urbano do que às do mundo natural, as cores utilizadas por Batchelor em suas obras são, de modo geral, vibrantes, brilhantes e algo artificiais. Essa questão influencia na escolha dos materiais utilizados pelo artista, como não poderia deixar de ser. No caso das *Blobs*, pinturas expostas no Maria Antonia, por exemplo, o material escolhido para criar as formas circulares coloridas é a tinta acrílica, devido à sua propriedade brilhante e homogênea.



Ainda sobre as pinturas *Blobs*, David Batchelor conta que as bases retangulares que aparecem em todos os quadros são adicionadas às obras semanas ou até meses depois que a tinta das manchas circulares já está seca e podem ser feitas de fita adesiva ou tinta fosca (utilizada para a confecção dos quadros negros escolares), materiais que dão uma superfície uniformemente lisa às formas e, portanto, criam um contraste com a rugosidade dos desenhos circulares. Além disso, essas bases são sempre pretas, ou seja, mais escuras e austeras do que as cores alegres e brilhantes das formas circulares, o que intensifica a oposição entre esses dois elementos. E esse contraste que Batchelor cria entre os componentes dessas suas pinturas é algo que também foi encontrado no ambiente das grandes cidades, onde, segundo o artista, a transição entre as cores ocorre de maneira abrupta, e não de modo gradual, como acontece na natureza.

A relação entre o artista e a cidade, contudo, vai além da questão das cores. O ambiente urbano das grandes metrópoles é componente fundamental de sua pesquisa e espaço onde ele encontra inspiração para

boa parte de seus trabalhos. É o caso, por exemplo, de quando Batchelor, na sua primeira visita à cidade de São Paulo, em 2003, viu os baldes vermelhos iluminados por dentro que eram utilizados como indicadores de obras em andamento em vias públicas. Essa sinalização improvisada, tão conhecida dos paulistanos, chamou de tal forma a atenção do artista que ele começou a pensar na possibilidade de iluminar suas obras tridimensionais por dentro - à maneira como era feito com os baldes em São Paulo -, técnica que mantém até hoje em muitas de suas produções. Outra obra que surgiu da interação entre o artista e o ambiente urbano é *Caçamba* (2012), que consiste, como o próprio nome sugere, em uma caçamba para entulho iluminada por neon e exposta ao ar livre. Segundo David Batchelor, a caçamba é uma espécie de escultura da cidade que, apesar de estar muito presente em São Paulo (ou talvez por isso mesmo), as pessoas tentam ignorar. Com a obra, a intenção do artista era, em suas palavras, convidar as pessoas a olharem de uma outra perspectiva esse objeto - comumente visto como um obstáculo, um entrave à movimentação.

E foi nesse espaço urbano que Batchelor encontrou, também, seus monocromos. Desde 1997, ele fotografa superfícies brancas semelhantes a pinturas que descobre em cidades como Londres, Berlim, Cidade do México, Nova Iorque e São Paulo. O artista diz que esses *Monocromos encontrados* são achados, em maior ou menor quantidade, em todas as grandes cidades. São espécies de lacunas esquecidas em meio ao ritmo acelerado das mudanças dos centros urbanos. Mas, se o ambiente urbano que abriga essas “obras de arte” descobertas nas cidades varia consideravelmente, algo que une todas elas é o fato de serem sempre brancas. Na verdade, o artista chegou a fotografar superfícies de outras cores, mas percebeu que os brancos contrastavam mais com o ambiente urbano e davam a impressão de haver uma descontinuidade, uma espécie de buraco em meio aos prédios. Batchelor destaca, ainda, o caráter efêmero e transitório desses monocromos, que não costumam durar muito e geralmente são preenchidos ou destruídos.

por Lara Rivetti.

FABRICIO LOPEZ

A cidade de Santos não é apenas o local que Fabricio Lopez escolheu para instalar seu ateliê. Nascido na baixada santista, o artista chegou a viver durante 12 anos em São Paulo, onde cursou artes plásticas, mas desde 2009 voltou para sua cidade de origem, onde mora e trabalha. O retorno a Santos evidencia a importância que esse lugar desempenha na obra de Fabricio e a relação íntima que ele mantém com esse espaço, algo que fica claro em diversos momentos da conversa com o artista, como quando ele explica sobre a origem das imagens que utiliza em sua produção ou ainda quando propõe um passeio pelo centro velho da cidade para mostrar seus diversos pontos históricos.

A primeira e mais evidente influência do local na obra de Fabricio nota-se justamente nas imagens que o artista grava nos grandes compensados de madeira que preenchem uma sala inteira do Centro Universitário Maria Antonia na exposição *A concha eloquente do coração*. Nessa série de matrizes de xilogravuras, muitas das imagens remetem à experiência visual propiciada pela vivência do ambiente - ao mesmo tempo urbano e natural - da cidade de Santos. Uma das matrizes, por exemplo, retrata o interior de um casarão antigo e teve como fonte a casa vizinha ao ateliê do artista, no bairro do Valongo. Fabricio conta que, antes mesmo de se mudar de volta para Santos, já tinha comprado um caiaque: “Minha filha dormia, eu botava meu caiaque no carro, chegava na praia e remava da meia noite à uma da manhã. Essa experiência visual tinha enfrentamento com a natureza e com o mar”. Outra fonte para as imagens retratadas em sua obra, igualmente pessoal e cotidiana, é o âmbito familiar do artista, que diz: “As xilogravuras das borboletas e do tórax têm a ver com meus filhos, eu trazia imagens de xerox e fazia projeções de insetos grandes nas paredes com eles em casa”.



O trabalho de Fabricio também esbarra em outras vivências: o artista trabalha com arte educação e já integrou, junto a outros jovens artistas, alguns ateliês coletivos, como o Espaço Coringa e a Associação Cultural Jatobá, AJA, em São Paulo. Além de ampliar o diálogo com a produção de outros criadores, Fabricio identifica nessa experiência uma oportunidade de pensar seu próprio trabalho: “A vivência coletiva foi algo que me deu muito respaldo para a produção individual. O Ernesto [Ernesto Bonato, xilogravurista] faz uma analogia bonita: Diz que mesmo na coletividade, onde todos os pescadores estão juntos, é possível dar um mergulho e alcançar, com o seu fôlego, algo que é só seu”. Além disso, Fabrício já trabalhou pintura, desenho e até cenografia em teatro e TV; mas foi com a xilogravura que seu trabalho adquiriu grandes dimensões, tanto em notoriedade quanto, propriamente, no tamanho. A maioria das xilogravuras de Fabrício ultrapassa um metro e meio de altura e necessitam de um longo processo para serem realizadas. Ele conta que, dependendo do desenho, uma xilo pode demorar até um ano e meio para ser concluída, atividade que demanda, além de tempo, esforço físico, já que o artista trabalha agachado, gravando, no chão, a placa de

madeira.



Mas esforço físico não é a única exigência do trabalho de Fabricio Lopez. Por trabalhar com grandes chapas de madeira, o artista sentiu a necessidade de adaptar os materiais utilizados na produção das xilogravuras. Assim, goivas, facas e formões passaram a ter, já há alguns anos, o tamanho e o corte adequados para o tipo de gravação realizado pelo artista. A impressão das imagens também se torna algo mais complicado quando são desenvolvidas as matrizes. As grandes imagens gravadas são impressas, por meio de um processo manual e preciso, em folhas inteiriças, que posteriormente podem ser divididas em pedaços menores, o que facilita o transporte das obras.

Apesar de o trabalho com xilogravura demandar grande esforço manual, ele exige, também, certa delicadeza, já que o “instrumento de corte é o instrumento de registro”, por isso qualquer erro durante o processo pode comprometer o resultado final. Mas essa imprevisibilidade é uma

questão que, de certo modo, agrada Fabricio, já que ele nem sempre desenha ou marca a placa antes de começar a gravação. O início pode acontecer de modo intuitivo, com a madeira sendo gravada a esmo, o que torna o trabalho mais difícil e, de certo modo, exige maior domínio técnico, afinal, como lembra o artista já no fim da conversa, “qualquer local que você cave, emite luz”.

por Thierry Freitas e Lara Rivetti.



RODRIGO ANDRADE

Vindo do Ateliê Casa 7, de onde saíram, no final da década de 1980, os artistas Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Paulo Monteiro e Nuno Ramos, Rodrigo Andrade foi o único integrante do grupo que nunca abandonou a pintura. Ao longo de sua carreira, o artista experimentou o abstracionismo e, há algum tempo, retomou a figuração, como fazia no início de sua trajetória. No entanto, as pinturas figurativas de agora e as do início da carreira têm motivações e propostas diferentes: “É quase um outro gênero, porque as pinturas de agora vieram depois de uma fase abstrata que estabeleceu um modo de fazer pintura e também porque essa retomada à figuração foi com o uso das fotografias. Quando você parte das fotografias, a relação entre as partes e os ângulos já estão dados. Na pintura ao ar livre essa relação é... livre”. As fotografias às quais se refere são registros de viagens que Rodrigo realizou nos últimos tempos. Locais com características distintas que, na mostra, aparecem agrupados em três categorias: paisagens brasileiras, paisagens com neve, e imagens de vista aérea (além de uma pintura baseada em uma fotografia feita em uma praia nos EUA). Espanha, Escócia, Chicago, norte de Minas Gerais e as paisagens urbanas de São Paulo e Porto Alegre serviram de base para as telas que formam a exposição *Pinturas de estrada*, expostas no Centro Universitário Maria Antonia.



Vista de longe, essa série impressiona pelo realismo, algo que o próprio Rodrigo reconhece no trabalho: “Eu adotei um tipo de pintura extremamente realista, algo que talvez se ligue a coisas muito antigas minhas, da adolescência, de afinidades muito primitivas que foram retomadas só agora”. No entanto, vistas de perto, outra característica se destaca: os quadros possuem uma espécie de elevação, uma camada grossa de tinta deixada de forma intencional pelo artista.

A produção desse relevo segue o princípio básico do estêncil. Rodrigo coloca sobre a tela uma máscara que delimita a área do desenho onde será aplicada a camada mais espessa da tinta e, em seguida, aplica a tinta óleo com uma espátula, alisando o material com um rodo de silk screen. Quando Rodrigo retira a máscara, a camada mais alta fica sobre a tela, formando o relevo presente nos quadros. Esse tipo de técnica influencia também na secagem da tinta: o óleo seca por oxidação e vaporização, portanto, quando se cria uma camada muito grossa de tinta, o interior permanece úmido.

Também se nota que as telas possuem algumas rebarbas de tinta nas

bordas, efeito que Rodrigo buscou ao optar por não proteger as laterais com fita adesiva. “Em alguns casos acho que as rebarbas expandem os limites das telas e explicitam a natureza material da tinta”.



A temática dos quadros retrata um “estado de viagem” que, segundo o artista, foi motivado por um de seus principais interesses. Rodrigo tem por hábito visitar museus e galerias em boa parte de suas viagens, e é na história da pintura que identifica as influências para os quadros desta exposição. Cita, por exemplo, Pieter Brueghel e o quadro “Hunters in the snow” como uma referência para sua série de pinturas panorâmicas e, principalmente, para suas pinturas com neve.



Outro fato interessante é que o pintor é um dos artistas que iniciou a carreira nos anos 1980 mais próximos da nova geração de artistas brasileiros, algo que se nota durante a entrevista quando ele cita nomes como Lucas Arruda, Rodrigo Bivar ou Marina Rheingantz. Além disso, a pintura figurativa de Rodrigo talvez esteja mais associada à desses pintores do que os de sua própria geração: “Eu tenho uma relação com o figurativo que é comum a essa geração, porque da minha geração, boa parte trabalha com abstracionismo. Há uma conversa mútua, um diálogo, o Bruno Dunley, por exemplo, pensou junto comigo a parede em que estão os quadros pequenos desta exposição”.

Por Thierry Freitas.