

PLANO EM REPOUSO/PLANO EM TENSÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEORIA DA FORMA DE ADOLF VON HILDEBRAND E A ARTE BRASILEIRA DO SÉCULO XX

*Tadeu Chiarelli**

RESUMO: Este ensaio tenta levantar algumas singularidades das artes visuais brasileiras deste século, tendo como base uma reflexão sobre a teoria da forma do escultor e teórico alemão Adolf von Hildebrand aplicada ao contexto da arte brasileira atual.

UNITERMOS: A Teoria da Forma de Adolf von Hildebrand no Brasil; arte brasileira contemporânea; Galileo Emendabili; o relevo na arte brasileira.

Plano em repouso

I

A questão do relevo, do plano na escultura, parece fundamental para o entendimento de parte significativa da arte brasileira atual, sendo, portanto, assunto digno de reflexão. Pensar o plano na escultura poderá parecer estranho se persistir no leitor a noção do plano apenas como território da pintura, noção fortemente enfatizada por certa facção da arte moderna. No entanto, uma rápida revisão da escultura ocidental, acentuará que a escultura no plano – o relevo –, tem presença marcante.

Particularizando um pouco mais, diria que a princípio o interesse deste estudo centra-se em dois pontos da história da arte sobre o plano no Brasil: o primeiro, a possível influência das teorias do escultor e teórico alemão Adolf von Hildebrand no Brasil, na primeira metade deste século. Como é sabido, no final do século passado, Hildebrand – nome bastante conhecido por estar ligado às bases

* Professor de História da Arte no Brasil do Depto. de Artes Plásticas - ECA/USP.

da Teoria da Pura Visibilidade – tentou chamar a escultura “à ordem”, buscando resgatar para essa manifestação as suas características hierática e idealizada, num período em que a escultura, de modo geral, caminhava para uma inquietante aderência analógica ao real, perdendo com isso todo o seu poder de transcendência.

O segundo ponto seria a arte produzida a partir da segunda metade deste século no Brasil, quando se torna visível uma forte vertente que, não realizando propriamente nem esculturas e nem pinturas, busca uma aderência ao plano, porém com resultados totalmente contrários àqueles pretendidos pelas teorias e pelos seguidores de Hildebrand.

Tentando especificar ainda mais os objetivos deste texto, inicialmente gostaria de refletir sobre a escultura no plano, a partir das teorias de Hildebrand, tendo como ponto de referência apenas a obra de Galileo Emendabili, escultor italiano que viveu em São Paulo entre 1923 e 1974.

Em seguida, minha proposta vai procurar levantar algumas questões sobre a produção artística devedora do plano, surgida no Brasil a partir dos anos 50. Interessa-me enfatizar suas peculiaridades e as diferenças que ela guarda em relação aos conceitos de escultura propostos por Hildebrand e seus seguidores, assim como com o restante da produção artística contemporânea internacional.

II

Muito significativamente, dois historiadores da escultura tão diferentes entre si, como a norte-americana Rosalind Krauss e o alemão Rudolf Wittkower, colocam como pontos fundamentais para a escultura do século XX as obras de Adolf von Hildebrand e as do artista francês August Rodin¹.

Na verdade, Krauss coloca Hildebrand como uma espécie de contraponto a Rodin. Para a estudiosa, enquanto a obra do segundo seria a base primordial da escultura da modernidade, a obra do primeiro – sobretudo suas teorias – seria a síntese da poética escultórica do século passado.

Para a autora, a escultura do século XX que mais a interessa é aquela desligada da preocupação com a representação do real – sobretudo do corpo humano – e instigadora de uma percepção que leve em conta o tempo e o espaço reais.

Já Wittkower consegue perceber que, além de Rodin, Hildebrand também influenciou bastante a produção escultórica deste século, sobretudo em sua primei-

1. KRAUSS, R. *Passages in modern sculpture*. Nova Iorque, MIT Press, 1989; WITTKOWER, R. *Escultura*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

ra metade. O historiador notou a significação de seu conterrâneo talvez por ter como premissa o fato de a escultura deste século não se resumir a uma produção que buscasse apenas o embate direto entre a obra e o observador, mas também saber da existência de artistas que continuaram se preocupando com a problemática da representação.

Seja como for, importa para nossa reflexão discutir um pouco as diferenças entre Rodin e Hildebrand, sob a ótica de Rosalind Krauss. A autora, entre outros aspectos, chama a atenção para uma das características mais significativas da obra de Rodin: a primeira ruptura com o racionalismo presente na escultura neoclássica.

A escultura neoclássica teria um caráter ideológico, digamos assim, portador de uma suposta verdade anterior à própria execução da obra. A obra escultórica, neste caso, teria como função apenas exteriorizar em sua superfície aquela verdade preconcebida, num contexto espaço-temporal devidamente congelado. Melhor dizendo, nesta superfície estratificada – cujo melhor exemplo seriam os relevos, na frente dos quais o observador posta-se a partir de um único ponto de vista – a “mensagem” da obra, anterior a ela, seria mais facilmente compreendida pelo observador, impedindo-o, por sua vez, de entrar em contato mais direto com a presença real da obra, enquanto matéria carregada de sentido em si mesma.

Se, portanto, para Krauss, a escultura neoclássica apresenta um alto grau de transparência – uma vez que, através dela, o observador pode perceber seu significado prévio –, o que vai distingui-la da escultura de Rodin é ser a obra deste artista marcada por uma forte opacidade. Ou seja: se numa escultura de Canova, por exemplo, cada gesto das figuras corresponde a uma verdade anatômica anterior (que, por sua vez, corresponderia a uma suposta verdade com grandes conteúdos ideológicos), nos trabalhos do artista francês isto não ocorre porque neles haveria ênfase na superfície escultórica, enquanto elemento auto-significante, não correspondendo necessariamente a verdades previamente definidas. A obra de Rodin, apesar de manter relações análogas a formas já existentes, dá-se ao mundo como resultado de uma organização primeira, sem nunca apenas representá-lo.

Tal característica, por sua vez, forçaria no observador uma outra atitude perante a obra. Uma atitude não distanciada, na qual o processo de intelecção do trabalho se daria no ato mesmo da visão, sem a intromissão de conceitos pré-existentes conseguidos através de experiências anteriores.

III

Já a escultura e as teorias sobre a escultura de Hildebrand operam em sentido contrário ao das questões percebidas na obra de Rodin.

Hildebrand colocou suas idéias sobre a arte em geral, e sobre a escultura em particular, num livro – *O problema da forma* – publicado em alemão em 1893 e até hoje ainda não traduzido para o português².

Ainda está para ser devidamente estudada a influência das teorias de Hildebrand na produção escultórica ocidental deste século. Wittkower, no entanto, é enfático ao declarar a influência do pensamento do artista:

“(...) no início da guerra de 1914, o livro [de Hildebrand] atingira nove edições. Estou plenamente convencido de que, para as duas décadas decisivas que antecederam a Primeira Guerra Mundial, este livro foi o mais lido e mais influente em relação à arte; (...) E não foram apenas os artistas dedicados à criação que beberam dos ensinamentos do livro, que também exerceu uma grande influência sobre os estudantes, sobre o público em geral e, inclusive, sobre o método de historiadores da arte como Wolflin (...)”³.

Reforçando, de certa maneira, as palavras de Wittkower, o historiador da arte italiano Roberto Salvini coloca que, embora o livro de Hildebrand só tenha sido publicado integralmente na Itália nos anos 40, partes dele foram traduzidas naquele país e divulgadas nos anos 10 pela revista *Valori Plastici*. E, antes mesmo desse fato, ele já seria conhecido na Itália em tradução francesa⁴.

Voltando a Wittkower, este autor cita alguns artistas que teriam sido influenciados pelas idéias de Hildebrand: o alemão Ernst Barlach, o austríaco Fritz Wotruba e o italiano Adolf Wildt. Na Itália, além de Wildt, outro artista significativo na primeira metade do século e bastante influenciado por Hildebrand foi Arturo Martini, o qual, por sua vez, era muito admirado por Galileo Emendabili. A presença de Hildebrand na poética de Emendabili, no entanto, não se deu apenas indiretamente, através dessa admiração que ele nutria por Martini. Segundo depoimento da filha do escultor, Fiammetta Emendabili, seu pai colecionava a revista *Valori Plastici* e possuía uma tradução italiana do livro do escultor e teórico alemão, que seria seu livro de cabeceira⁵.

Se, como foi colocado anteriormente, a influência do pensamento de Hildebrand na escultura deste século ainda está para ser estudada, aqui no Brasil ela nem mesmo começou. Teria sentido, por exemplo, um estudo que tentasse dar conta dessas possíveis influências na produção de Victor Brecheret. Influências

2. Utilizamos a edição italiana do livro de Hildebrand: HILDEBRAND, A. *Il problema della forma*. Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1949.

3. WITTKOWER, R. *Op. cit.* p. 245.

4. SALVINI, R. *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*. Milano, Aldo Garzanti Editore, 1977.

5. Depoimento de D. Fiammetta Emendabili ao autor.

diretas – através da eventual leitura da obra do escultor alemão por Brecheret –, ou indireta, através dos influxos da obra de outros artistas europeus na sua produção (Ivan Mestrovic e Wildt, por exemplo), admiradores e/ou seguidores das proposições de Hildebrand e pelos quais Brecheret teria se influenciado.

De qualquer modo, a obra que Galileo Emendabili desenvolveu em São Paulo deixa muito clara a influência das teorias de Hildebrand entre nós, e, a partir de rápida análise comparativa entre ambas, seria possível demonstrar tal fato.

Antes de iniciar a comparação, no entanto, parece importante afirmar com muita clareza que absolutamente não se deve considerar a obra de Emendabili como uma demonstração na prática das teorias de Hildebrand. Na verdade, o artista italiano, a partir das teorias do escultor alemão, soube constituir uma poética extremamente singular e significativa dentro do quadro da escultura ligada aos valores do Retorno à Ordem Internacional.

IV

Hildebrand parte do conceito de “unidade” da obra de arte, derivado por sua vez dos conceitos de regularidade e clareza propostos pelo filósofo alemão Konrad Fiedler. Buscando o conceito de unidade da obra de arte, o escultor iria conceber dois tipos de visão. Na primeira, “visão próxima”, o olho tateia a forma numa série de ajustamentos com os quais seria impossível alcançar a unidade, a totalidade da obra de arte. Já no outro tipo de visão, a “visão à distância”, todos os elementos que sugerem a terceira dimensão estariam projetados sobre um plano, como se a imagem fosse bidimensional. A visão à distância seria a única que possibilitaria ao olhar a percepção da totalidade da imagem. Como consequência, propõe a definição de dois tipos de forma de objeto: a “forma de existência” e a “forma de efeito”. A “forma de efeito” é obtida exatamente através dos efeitos que as condições ambientais provocam no objeto. Seria, pois, função do artista traduzir a forma de existência do objeto para a forma de efeito. E o artista conseguiria a forma de efeito se enfatizasse as características típicas – ou seja, identificadoras – do objeto.

Assim, para o escultor alemão, o único modo verdadeiramente artístico de representação seria a “representação em relevo”. As imagens de uma obra deveriam ficar comprimidas entre dois planos paralelos sem exorbitar esses limites, pois, segundo seu ponto de vista, somente assim o olhar do observador conseguiria apreender a forma em sua totalidade, sem precisar de ajustamentos sucessivos.

Essa proposição de Hildebrand não significa um partidarismo em prol apenas da produção em baixo e alto-relevo. Objetivando essa colocação da obra entre planos paralelos ideais também para as esculturas a *tutto tondo*, (ou seja, tridimen-

sionais), ele reforça o caráter antinaturalista de sua estética, induzindo ênfase à frontalidade da obra escultórica.

Este caráter, na verdade pictórico, ficaria ainda mais claro se pensássemos no destaque que Hildebrand dá à escultura em bronze. Segundo o autor, dado o tom escuro daquele material, os relevos feitos com ele deveriam ser mais salientes, ou seja, deveriam ser trabalhados em alto-relevo para que a parte mais próxima do plano anterior se desenvolvesse “no sentido de uma emersão da treva, exatamente como no procedimento rembrandtesco”.

Em relação às esculturas ao ar livre, aos monumentos, Hildebrand vai propor que se enfatize os efeitos dos contornos, para que o olhar do observador possa absorver integralmente a forma. O artista deveria proceder neste sentido, sobretudo quando o monumento fosse realizado em bronze, “dada a atenuação da forma produzida pela cor escura”. Arquitetura e escultura num monumento não deveriam nunca se exprimir separadamente, mas sim como um todo unitário e indissolúvel no sentido de integrarem uma forma única.

V

Se, no início de sua carreira, Emendabili demonstra influxos tanto da estatuária verista do século passado, quanto da escultura elegantemente arcaizante derivada de Mestrovic – na qual já se percebe, em alguns elementos, a presença da estética de Hildebrand –, seria a partir dos anos 30, quando alcança a maturidade, que se evidencia em como o artista italiano filtrou de maneira bastante singular as propostas do seu colega alemão.

O primeiro ponto em que se percebe a utilização das proposições de Hildebrand por Emendabili, é na não-individualização de suas figuras. Ele preocupa-se apenas em marcar os índices essenciais do objeto que representa. Daí o caráter arquetípico de suas imagens, que perdem os aspectos idiossincráticos, os detalhes individualizadores, para atingir a universalidade. Como exemplo, poderiam ser citados, entre outros, os monumentos *Pietá* e *Ausência*⁶.

Este caráter arquetípico parece bastante ligado a um tratamento formal que leva em conta muito mais a forma de efeito, proposta por Hildebrand, do que a forma de existência do objeto.

Um outro ponto fundamental das esculturas de Emendabili é a extrema contensão gestual de suas imagens. Nenhuma delas realiza ações bruscas, todas parecem posar hieraticamente. A razão para toda essa contensão é justamente o

6. Todas as obras de Emendabili citadas neste ensaio são monumentos fúnebres que se encontram no Cemitério São Paulo, nesta capital.

partido que o escultor adota, calcado nas proposições de Hildebrand; nas esculturas de Emendabili as figuras estão circunscritas num espaço fechado por dois planos ideais. Isso quando o plano posterior não está presente de forma concreta (caso dos monumentos *Grande Anjo* e *Paternidade*, por exemplo).

Na produção de relevos em bronze, por sua vez, fica nítido como Emendabili consegue os efeitos “rembrandtescos” propostos por Hildebrand. Na obra *Porta místico-profana* é notável como o artista consegue um forte efeito pictórico, quando apenas toca as figuras no plano de fundo, deixando-as quase totalmente a *tutto tondo*, emergindo do plano escuro. Esse mesmo efeito foi conseguido de maneira muito especial no *Grande Anjo*.

A forma de efeito empregada por Emendabili torna-se efeito de silhueta em seus monumentos em bronze. Em *Pietá* e *Ausência*, por exemplo, o artista toma este partido, fechando visualmente as composições.

Operando sempre com a visão à distância e com a forma de efeito, Emendabili – seguindo ainda os ensinamentos de Hildebrand – conseguiu na maioria de seus monumentos fúnebres um perfeito entrosamento entre arquitetura e escultura. Tanto no *Grande Anjo*, quanto na *Pietá*, *Paternidade* e *Maternidade*, percebe-se como os elementos arquitetônicos e escultóricos foram concebidos conjuntamente, sendo impossível pensar cada uma dessas obras fora do contexto verdadeiramente cenográfico que o artista soube criar para elas.

VI

As comparações entre a proposta estética de Hildebrand e a obra de Emendabili permitem perceber o quanto a poética que as informa se encontra distanciada daqueles conceitos de Rosalind Krauss comentados no início.

Tanto a teoria de Hildebrand quanto a produção de Emendabili, mesmo sendo absolutamente antinaturalistas e afastadas de qualquer pretensão de uma representação verista do real, encontram-se fortemente vinculadas a um gosto neoclássico, com conceitos de arte que fogem daqueles valorizados pela escultura de tradição moderna.

Tendo a teoria de Hildebrand como ponto de partida, percebe-se que a escultura moderna – ao contrário daquela de Emendabili, por exemplo –, enfatiza não a visão à distância, mas a visão próxima. A primeira comprovação viria da própria abolição do pedestal e da base na escultura moderna, ou sua absorção total pelo fato escultórico (ver Brancusi).



Galileo Emendabili. *Grande Anjo*, 1933. Bronze, 180 cm. Monumento memorialista à família Bento Ferraz, São Paulo. Catálogo do Inst. Italiano di Cultura/MASP, São Paulo. Reprodução: Câmera Press.



Galileo Emendabili. *Paternidade*, 1948. Bronze, 200 cm. Monumento memorialista à família Mencarini, São Paulo. Catálogo do Inst. Italiano di Cultura/MASP, São Paulo. Reprodução: Câmera Press.

A abolição desses elementos convidaria o observador a ter uma relação mais próxima e mais intensa com a obra, percebendo-a de maneira mais integral. Por outro lado, se Hildebrand propõe a forma de efeito como solução ideal para a produção artística, a escultura moderna e contemporânea em grande parte têm na forma de existência sua característica básica.

VII

Este caráter fundamentalmente plano que Hildebrand deseja conferir à escultura – e presente de maneira perfeita na obra de Emendabili – faz com que tal procedimento artístico fique definitivamente confinado ao terreno do pictórico. Neste sentido, fica praticamente impossível tentar pensar a produção de muitos artistas modernos e contemporâneos – Rodin, Brancusi, Calder, Caro, Serra e outros –, dentro deste contexto.

Grande parte da escultura moderna e contemporânea elegeu o espaço tridimensional e a exploração do volume como bases da especificidade da ação escultórica.

Afastada da parede e distante do pedestal, a escultura moderna e de derivação moderna definiu-se em grande parte sobretudo pela exploração do espaço e do tempo reais, interagindo diretamente com o observador e estabelecendo com ele maneiras até então inusitadas de informação estética.

No entanto; existe atualmente produções artísticas de muito interesse que se recusam a abandonar o plano consagrado neste século como território da pintura, mesmo não se adequando confortavelmente a esta modalidade. Produções que se recusam muitas vezes a abdicar de suas características solenes, mas que, ao mesmo tempo, são a própria negação dos postulados de Hildebrand.

Neste universo encontra-se uma produção escultórica que transita entre os limites das definições mais aceitas de escultura e pintura e que, neste trânsito, se junta – e muitas vezes se confunde – a uma produção que, fundamentalmente pictórica, se recusa a assumir sem questionamentos sua prisão ao plano. Refiro-me a uma tendência significativa da produção contemporânea brasileira que será discutida a seguir.

Plano em tensão

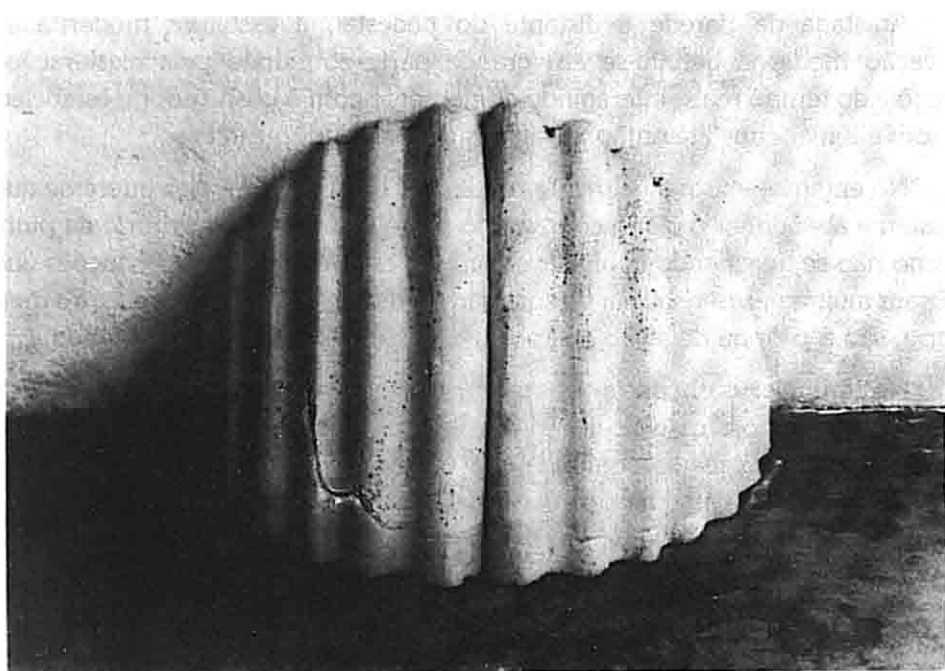
I

Faz algum tempo, escrevendo sobre a produção do jovem artista gaúcho Daniel Acosta, afirmei que a arte brasileira contemporânea possui uma situação

bastante interessante: alguns escultores preservam um profundo apego ao plano – um terreno “pictórico” por excelência –, enquanto alguns pintores demonstram um forte desconforto em relação ao plano, produzindo obras que tendem para o tridimensional⁷.

Naquele texto constatava-se esta situação, listando alguns artistas contemporâneos, desde aqueles que nomeei como “clássicos” – Hélio Oiticica, Lygia Clark, Amílcar de Castro –, até aqueles ainda emergentes, como o paulista Gustavo Resende, as curitibanas Eliane Prolik e Leila Pugnaroni, passando por alguns artistas paulistas mais maduros como José Resende e Carmela Gross. A estes nomes poderiam muito bem ser acrescidos os de Iole de Freitas, Fajardo, Anna Maria Maiolino, Nuno Ramos e outros.

Ainda no artigo sobre Acosta, tentava deixar claro que tal situação não se caracterizava propriamente como uma tendência, pois na listagem feita poderiam ser encontradas poéticas extremamente diversas e até mesmo conflitantes, além



Daniel Albernaz Acosta. Sem título, 1992. Reprodução: Câmera Press.

7. CHIARELLI, T. Os relevos não-relevos de Daniel Acosta. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 29 ago. 1992. Segundo Caderno, p. 5.

de separadas no tempo e no espaço. Se tal situação não se configura como uma tendência, na minha opinião ela se afirmaria mais como uma característica.

Estou completamente consciente do peso de uma afirmação como esta, que significa apontar uma característica comum na obra de vários artistas de filiações diversas, provenientes de um mesmo país. É um risco que assumi no texto sobre Acosta e que volto a assumir agora. Via esta situação, como a vejo hoje, como uma característica cujas motivações devem passar necessariamente pela forte presença da pintura como “arte maior” entre nós, pela ausência de um ensino tradicional de escultura devidamente instituído no país e, por outro lado, pela presença marcante de um fascínio pelo artesanal, pelo precioso na produção de alguns artistas brasileiros. Naquele texto me contentava apenas em enunciar essas possíveis motivações. Neste tentarei comentar as duas primeiras.

II

A primeira e a segunda motivações, no meu entender, estão um tanto imbricadas. Existiu, e até hoje existe, uma valorização excessiva da pintura entre nós pelo fato de não haver tradição de escultura no país. Isto não quer dizer que, por outro lado, exista tradição de pintura absolutamente sedimentada no Brasil. Estou tentando chamar a atenção para a presença muito maior da pintura do que da escultura, no país. E, para colocar esta questão, o parâmetro é a produção artística levada a cabo, a partir da instituição definitiva da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1826.

No século XIX foram pouquíssimos, raros, os escultores brasileiros que deixaram produção realmente digna de nota. Dentre eles, sem dúvida alguma, surge com maior intensidade a figura de Rodolfo Bernardelli, um dos alunos mais talentosos da Academia. Bernardelli especializou-se na Itália, num contexto onde era muitíssimo aplaudida a escultura presa a um gosto burguês que tentava congrega certos elementos da estética realista, atenuados por retórica adocicada e destituída de qualquer transcendência maior.

Bernardelli, após seu estágio europeu, atingiu fama rápida no Rio de Janeiro, como a grande promessa da arte brasileira. Proclamada a República, foi levado ao cargo de diretor da Academia (tornada Escola Nacional de Belas Artes). Esta sua situação de alguma maneira talvez tenha acabado por impedi-lo a, mesmo no contexto de sua poética, criar uma escola, ou uma tradição escultórica no âmbito da Escola Nacional.

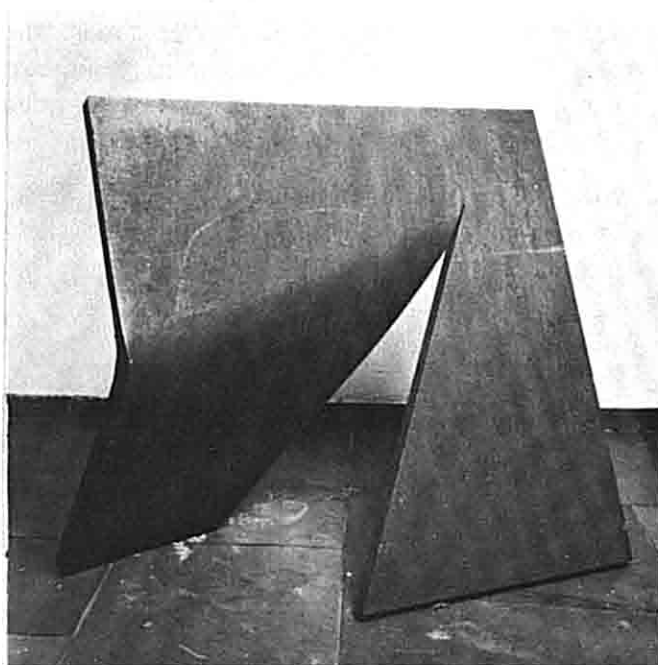
Se a escultura “oficial” brasileira não conseguiu ser implantada no Rio, mesmo tendo Bernardelli como diretor da principal instituição de ensino artístico

do país, a escultura “extra-oficial”, ou seja, aquela ligada ao modernismo paulista também não foi devidamente implantada por aqui.

Victor Brecheret, igualmente formado na Itália, não foi um artista que deixou seguidores dignos de nota. Pode-se até dizer que a escultura modernista começa e termina com ele. Bruno Giorgi, Ceschiatti e alguns poucos outros não formaram discípulos, que se saiba, dignos de nota. Nem Galileo Emendabili.

Esta falta de tradição tanto do lado da escultura oficial, quanto daquela que logo depois também se institucionalizaria, parece ter feito com que os jovens artistas interessados no tridimensional se inciassem no estudo da arte através do plano, seja pelo desenho, pela pintura ou ainda pela gravura. Ou melhor: que qualquer interesse surgido em relação ao tridimensional teve necessariamente – pelo menos em grande parte dos casos –, que passar pelo plano.

Se forem tomados os artistas surgidos com a implantação das tendências construtivas no país – Hélio Oiticica, Lygia Clark, Amílcar de Castro, Wyllis de Castro –, será visto que o que eles possuíam em comum no início de suas carreiras era uma aprendizagem muito marcada pela presença do desenho e da pintura, pela presença do plano, e que grande parte de suas obras tentaria discutir ou escapar da tirania desse mesmo plano.

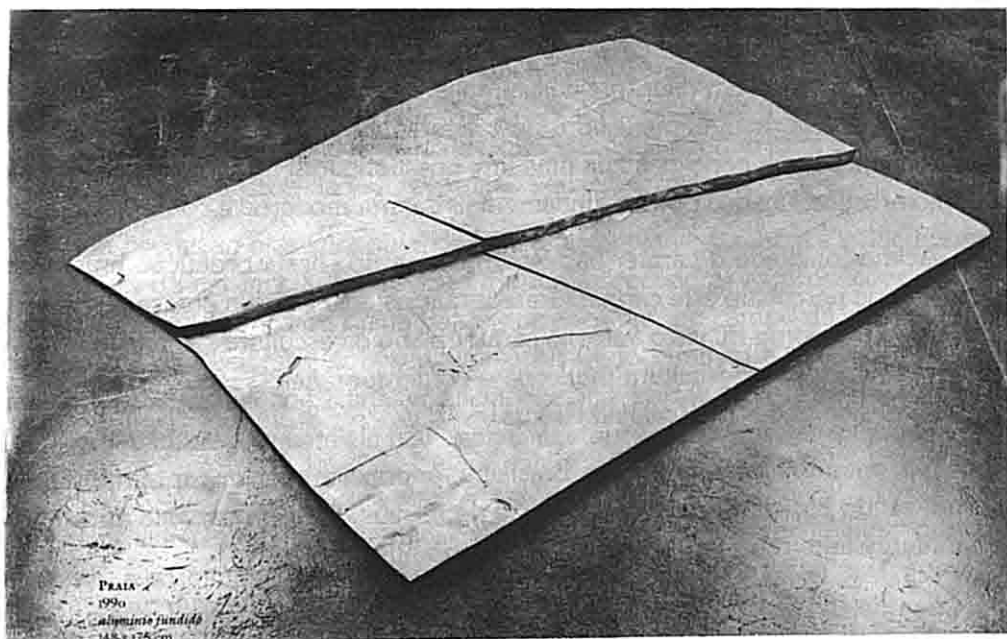


Amílcar de Castro. Sem título, s.d. Ferro, 75 x 80 x 45 cm. Col. Raquel Arnaud. Catálogo Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro. Reprodução: Câmera Press.

E como tentarão escapar? Ou pela transposição dos elementos básicos da pintura – a cor e o plano – para o espaço tridimensional, ou pela permanente tensão do plano que, mesmo distanciado da parede, mantém uma relação analógica com ela. Daí uma produção que não é nem pintura, nem escultura nos sentidos tradicionais. Daí uma reformulação em chave extremamente contemporânea do que poderiam vir a ser escultura e pintura.

Mas este problema não foi travado apenas pelos artistas de derivação construtiva. Nos trabalhos tão díspares como os de Iole de Freitas, José Resende, Carmela Gross, Fajardo e na produção mais recente de Anna Maria Maiolino, por exemplo, percebe-se a construção de poéticas que tensionam tanto o campo da escultura quanto o da pintura, por uma produção que permanece, se não sempre, pelo menos quase sempre devedora do plano.

O mesmo se pode dizer da geração de artistas mais recentes. Por mais diferentes que sejam as poéticas de Daniel Acosta e Eliane Prolik, de Gustavo Resende e Leila Pugnali, de Nuno Ramos e Claudio Cretti, de Leda Catunda e Eduardo Frola, entre outros, percebe-se nitidamente em suas produções a presença do plano em tensão.



Carmela Gross. Praia, 1990. Alumínio fundido, 148 x 175 cm. Catálogo Galeria São Paulo, SP. Reprodução: Câmera Press.

Estabelecendo essas constatações tão visíveis na arte brasileira contemporânea, parece ficar claro que não foi por acaso que surgiu aqui a “Teoria do Não-Objeto”, do crítico e poeta Ferreira Gullar, uma teoria que parte fundamentalmente de uma crítica da pintura moderna – e não da escultura, como seria possível esperar –, para a formulação de um conceito que buscava dar suporte às formulações tendentes ou nitidamente tridimensionais dos artistas neoconcretos⁸.

Embora o texto de Gullar tivesse uma percepção muito aguçada do que ocorria com a produção dos artistas de seu círculo, não parece que suas obras tenham resolvido de fato a dicotomia existente entre pintura e escultura, com a criação de um terceiro tipo de objeto, ou um “não-objeto”. Pelo contrário, parece que o interesse da obra daqueles artistas está justamente na criação de uma zona tensionada entre esses dois tipos de produção, uma tensão que se alimenta de si própria e que de fato não quer e não pode se resolver, sob pena de simplesmente dissolver-se (a produção de Hélio Oiticica após os *parangolés* e a de Lygia Clark após os *trepantes* deveriam ser discutidas em outra circunstância).

Reafirmando: esta situação dúbia, limítrofe, só parece ter sido conseguida pelos neoconcretos e – consciente ou inconscientemente – compartilhada pelas gerações seguintes, por uma não formação efetiva no campo da escultura tradicional ou então por uma compreensão, por assim dizer “pictórica”, objeto de arte.

Esta falta de tradição de um ensino de escultura, por sua vez, deve ser entendida não como um dado prejudicial, mas algo, digamos, salutar para a arte brasileira. Ou seja, aqui não existiu o peso de nenhuma tradição escultórica mais forte atravancando a concepção de uma arte questionadora do próprio estatuto da tradição artística, um dos pontos fundamentais da arte moderna e contemporânea.

Acima foi citado o caráter basicamente pictórico desta produção brasileira. E como seria percebido este caráter? Parece que justamente pela ênfase que ela dá ao plano. Ora, como foi visto antes, o caráter plano da escultura – o relevo – seria a própria negação da escultura moderna e contemporânea, se levadas ao pé da letra as considerações de Rosalind Krauss.

No entanto, essa produção brasileira é principalmente contemporânea, mesmo sendo basicamente uma produção de relevos. Para provar esta afirmação seria interessante retomar as teorias de Hildebrand.

8. GULLAR, F. Teoria do Não-Objeto. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, republicado em AMARAL, A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. São Paulo, Pinacoteca do Estado/ Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1977.

Antes foi visto que o escultor alemão propunha dois tipos de visão – *visão próxima* e *visão à distância* –, optando pelo segundo por acreditar ser ele o apropriado para se ter uma visão unitária da obra. Tanto a escultura quanto a pintura de tradição moderna romperam com este dogma neoclássico, retirando aqueles elementos que propunham o distanciamento entre o espaço e o tempo ideais da arte e o espaço e o tempo reais da vida, resgatando definitivamente aquilo que também poderia ser chamado de *visão próxima*. O espectador se relaciona mais diretamente com a obra de arte moderna. Pode-se dizer que, de alguma maneira, ele vivencia essa obra numa experiência mais direta, menos mediatizada.

A produção brasileira em questão, por sua vez, mesmo estando presa ao plano, e não se definindo integralmente nem como pintura e nem como escultura, também enfatiza essa *visão próxima*, esse relacionamento mais intenso do espectador com a obra. Como exemplo poderiam ser citados os *casulos* de Lygia Clark ou os trabalhos de Carmela Gross que chamam a atenção não apenas do olhar do espectador, mas que acabam mobilizando todo seu corpo, numa experiência totalizadora.

Por sua vez, a ênfase que Hildebrand dava à *visão à distância*, resulta na ênfase atribuída à forma de efeito do objeto, em detrimento da forma de existência. No caso da arte moderna e contemporânea, a proximidade maior do observador com o trabalho impede que ele a vivencie apenas em seus efeitos gerais. Pelo contrário, são enfatizadas nessas produções suas formas de existência. Essas produções, na verdade, só se revelam enquanto arte, muitas vezes, quando o observador percebe sua forma de existência: a realidade da matéria com que foi confeccionada, as marcas dos vários estágios que concorreram para a sua execução e os registros da gestualidade impregnando sua superfície.

Na produção brasileira atual de constituição plana, também é evidenciado o seu caráter de existência. Interessado em tentar enquadrar as produções de José Resende, Nuno Ramos ou Lygia Pape, por exemplo, no campo da pintura ou no da escultura tradicionais, o observador é obrigado também a ter com elas uma relação de proximidade, uma vivência que lhe permita percebê-las enquanto formas que interagem com ele não apenas em termos de efeito, mas fundamentalmente em termos de existência.

Por sua vez, a “representação em relevo”, proposta por Hildebrand, não representa absolutamente um limite no caso da produção brasileira, pois, como foi dito, ela não aceita pacificamente essas limitações que a *visão* de Hildebrand tenta impor ao relevo, uma vez que sua característica principal é justamente tensionar os planos que tentam cercá-la de todas as maneiras. Neste contexto, basta olhar as obras de Carmela Gross, Anna Maria Maiolino e Eliane Prolik, entre outros.

VI

Parece-me que com essas considerações é possível conceber uma arte fundamentalmente contemporânea, ou seja, uma arte que possibilite uma relação mais intensa e menos idealizada entre a obra de arte e o observador, sem que necessariamente se invista nas especificidades das linguagens tradicionais.

Se o que definiu a pintura moderna e a pintura contemporânea foi a ênfase dada, tanto ao caráter bidimensional de ambas, quanto à cor como entidade autônoma; se o que definiu a escultura moderna e contemporânea foi a ênfase dada ao volume e/ou à criação de espaços tridimensionais ativados por materiais os mais diversos, a produção brasileira em questão conseguiu e consegue ser extremamente contemporânea, justamente confundindo essas especificidades todas, articulando assim outras possibilidades de transcendência da arte na nossa sociedade.

THE ADOLF VON HILDEBRAND'S THEORY OF FORM AND THE BRAZILIAN ART OF THE 20TH. CENTURY

ABSTRACT: The text wants to think about the links and oppositions between the Adolf von Hildebrand's Theory of Form and the Brazilian Art of this century.

KEYWORDS: The Adolf von Hildebrand's Theory of Form in Brazil; Brazilian contemporary art; Galileo Emendabili; the relief in Brazilian art.