ARS | ANO 19 | N 41 | 2021



N.41

UNIVERSIDADE

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-Reitor Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes
Pró-Reitor de Pós-Graduação Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Jr
Pró-Reitor de Graduação Prof. Dr. Edmund Chada Baracat
Pró-Reitor de Pesquisa Prof. Dr. Sylvio Roberto Accioly Canuto
Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária Profa. Dra. Maria Aparecida de Andrade Moreira Machado

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
Diretor Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Vice-Diretora Profa. Dra. Brasilina Passarelli

COMISSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ECA
Presidente Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior
Vice-Presidente Prof. Dr. Eduardo Vicente

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA ECA
Coordenadora Profa. Dra. Dora Longo Bahia
Vice-Coordenador Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade
Secretaria Daniela Abbade

DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS
Chefe Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg
Vice-Chefe Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarac
Secretaria
Regina Landanji
Solange dos Santos
Stela M. Martins Garcia

ARS

Editores
Dária Jaremtchuk
[Escola de Artes Ciências e Humanidades/USP]
Dora Longo Bahia
[Escola de Comunicações e Artes/USP]
Liliane Benetti
[Escola de Belas Artes/UFRJ]
Luiz Claudio Mubarac
[Escola de Comunicações e Artes/USP]
Sônia Salzstein
[Escola de Comunicações e Artes/USP]
Projeto gráfico
Nina Lins
Logotipo
Donato Ferrari
Diagramação
Natalia Bae [Tikinet]
Nina Lins
Comunicação institucional
Leonardo Nones
Capa
Camila Soato
Revisão
Lucas Giron e Fernanda Côrrea [Tikinet]
Lara Rivetti
Produção editorial
Lara Rivetti
Conselho editorial
Andrea Giunta
[Univ. de Buenos Aires]
Annateresa Fabris
[USP]
Anne Wagner
[Univ. of California]
Antoni Muntadas
[M.I.T.]
Antônia Pereira
[UFBA]
Carlos Fajardo
[USP]
Carlos Zilio
[UFRJ]
Eduardo Kac
[Art Institute of Chicago]
Frederico Coelho
[PUC-Rio]
Gilbertto Prado
[USP]
Hans Ulrich Gumbrecht
[Stanford Univ.]
Irene Small
[Princeton Univ.]
Ismail Xavier
[USP]
Leticia Squeff
[Unifesp]
Lisa Florman
[The Ohio State Univ.]
Lorenzo Mammì
[USP]
Marco Giannotti
[USP]
Maria Beatriz Medeiros
[UNB]
Mario Ramiro
[USP]
Milton Sogabe
[UNESP]
Moacir dos Anjos
[Fund. Joaquim Nabuco]
Mônica Zielinsky
[UFRGS]
Regina Silveira
[USP]
Robert Kudielka
[Univ. der Künste Berlin]
Rodrigo Duarte
[UFMG]
Rosa Gabriella de Castro Gonçalves
[UFBA]
Sônia Salzstein
[USP]
Suzete Venturelli
[UFRGS]
Tadeu Chiarelli
[USP]
T. J. Clark
[Univ. of California]
Walter Zanini [in memoriam]
[USP]

© dos autores e do Depto. de Artes Plásticas
ECA_USP 2020
http://www2.eca.usp.br/cap/

ISSN: 1678-5320
ISSN eletrônico: 2178-0447

Contato:
ars@usp.br

EDITORIAL

Nesta edição, produzida em meio à turbulência mundial, decorrente da pandemia da COVID-19, e nacional, devido à ingerência do governo Bolsonaro em relação à crise sanitária, social e financeira, a *Ars* apresenta o ensaio visual de **Camila Soato**, "Uma fuleragem pictórica". **Soato**, recém doutora em Poéticas Visuais pelo PPGAV, utiliza a pintura para estabelecer uma relação conflituosa com o mundo, explicitando o desejo de ruptura com modelos de vida impostos por uma estrutura patriarcal que domina as relações dentro do sistema da arte e fora dele.

Como não poderia ser diferente em uma revista que acolhe contribuições da comunidade de pesquisadores das áreas de artes, os textos aqui reunidos exploram temas e temporalidades diversas. Entre eles, publicamos dois artigos que discutem processos históricos e permanências relacionadas às imagens tecnológicas. Em um deles, **Andréa C. Scansani** aproxima imagens fotográficas manipuladas por Raoul Ubac a experimentações fílmicas produzidas no Ateliê de cinema experimental *l'Etna*. Com isso, a autora discute procedimentos e, sobretudo, aborda a materialidade do meio cinematográfico. A obsolescência dos aparatos fílmicos, provocada pelos meios digitais, estimularia o interesse por experimentações e intervenções diretas na película, o que parece legitimar **Scansani** a aproximar os filmes experimentais realizados por Sarah Darmon, Nathalie Ménant e Frédérique Ménant às imagens criadas por Ubac. Afinal, como nos lembra a autora, os aspectos laboratoriais de pesquisa técnica e artística estiveram sempre presentes na história do cinema.

Por sua vez, **Rodolfo Ward** recupera as diferenças entre a fotografia moderna e a fotografia contemporânea pontuando os seus respectivos regimes de verdade e de poder. Elenca particularidades epistemológicas e históricas que caracterizam a produção e a circulação das imagens e revisita os binômios documental-ficcional e analógico-digital para pontuar contrastes, como no caso da produção de Steve McCurry. A polêmica em torno das manipulações digitais feitas pelo fotógrafo revelaram diversos posicionamentos na comunidade dos fotógrafos e estimularam a manutenção das fronteiras entre o documental e o artístico. As mudanças provocadas pelas novas tecnologias, mídias e linguagens suscitaram reposicionamentos, mas os campos do fotojornalismo, do fotodocumentarismo e da fotografia artística parecem persistir, mesmo que reconfigurados.

Como se sabe, tradicionalmente as efemérides favorecem reavaliações sobre os elementos motivadores das celebrações, assim como promovem consideráveis revisões historiográficas. Esse é o caso de "A Semana de Cem Anos", reflexão de **Fred Coelho** que aponta para a centralidade excessiva do Modernismo Paulista na história da arte, que acabou por cristalizar a Semana de Arte Moderna como evento histórico de caráter nacional. O autor aponta para outras rupturas modernistas que ficaram à sombra dessa narrativa hegemônica, mas que igualmente formam um corpus reflexivo considerável.

A partir de estudos de casos de artistas europeus, **Renata Dias Ferraretto Moura Rocco** e **Mariana Garcia Vasconcellos** igualmente amplificam as perspectivas em torno da pintura moderna.

Rocco recupera debates históricos a respeito de um conjunto de pinturas do italiano Massimo Campigli e reavalia aspectos da arte moderna a partir dessa produção, que pertence à coleção do MAC USP. Da mesma forma, o texto de **Vasconcellos** observa aspectos desmaterializados da fase final da produção de Gustave Moreau utilizando-se como um de suas fortes referências as posições do próprio artista.

As circulações de agentes culturais, de mostras de arte e de objetos de decoração têm despertado o interesse de pesquisadores que procuram trazer parâmetros transnacionais para a história da arte. Nesse sentido, **Marcelo Mari** discorre sobre trocas culturais entre Brasil e Alemanha a partir da atuação de Theodor Heuberger nas cenas culturais e artísticas do Rio de Janeiro e de São Paulo durante a primeira metade do século XX. De modo particular, o artigo avalia a promoção do expressionismo alemão no contexto brasileiro e analisa a produção da Intercâmbio, revista que em seus primórdios incentivou a arte moderna, mas que acabou por apoiar o nazismo em seus últimos dias.

No que diz respeito ao artigo de **Vivian Braga dos Santos**, o projeto Grupo Atlas, elaborado por Walid Raad, lhe serve como modelo para pensar uma nova forma de autoria artística contemporânea, denominada pela autora de "função-historiador". O conceito possibilitaria perceber vínculos autobiográficos e identitários nas produções artísticas contemporâneas a partir do distanciamento entre o sujeito-artista e a autoria artística. Também considerando a relevância dos aspectos histórico-biográficos na produção artística, **Leandro Colling** e **Assumpta Sabuco Cantó** analisam o trabalho de José Pérez Ocaña como profundamente imbricado na cultura e nos rituais religiosos da Andaluzia, região em o artista espanhol cresceu, e como suas obras manifestam profunda admiração por essa tradição, ao invés de profaná-la.

Mais próximo da confluência entre a história da arte e a estética, o artigo de **Lorenna Fonseca** traz a questão do tempo, tratada por Henri Focillon no livro *Vida das formas*, junto às interpretações sobre ela feitas por Hans Belting, Germain Bazin e Jacques Thuillier. Fonseca conclui que o problema das relações do tempo com a arte foi compreendido por eles de modo discrepante e sem consenso.

E, por fim, destaca-se nessa edição a continuidade do projeto de publicação de textos selecionados no edital **Diálogos com a graduação**, que foi criado com o propósito de despertar o interesse de jovens estudantes de artes e áreas correlatas pela carreira acadêmica e de aperfeiçoar a qualidade da pesquisa histórica e teórica em arte na Universidade, encorajando habilidades na escrita e a lida rigorosa com textos acadêmicos desde o nível inicial da vida universitária. A premissa do projeto é introduzir precocemente os estudantes ao horizonte da pesquisa, assegurando-lhes base generalista sólida à futura carreira profissional e, desejavelmente, acadêmica." Entre os textos selecionados estão "A paisagem como forma simbólica: uma análise da teoria da paisagem de Anne Cauquelin", de **Guilherme Sebastião**; "Pensar a transparência, refletir a opacidade: Tautologia e transitividade na série *Hoppe*, de Mariano Klautau Filho", de **Lucas Manuel Mazuquieri Reis**; "O fantástico e o horror em *Mort Cinder*, de Oesterheld e Breccia", de **Maira Pires de Castro**.

SUMÁRIO

8
ARREGAÇA: UMA POSSÍVEL FULERAGEM PICTÓRICA
CAMILA SOATO

26
A SEMANA DE CEM ANOS
FRED COELHO

53
A INSURREIÇÃO DA IMAGEM OU QUANDO O CINEMA VISITA RAOUL UBAC
ANDRÉA SCANSANI

102
DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL À ARTÍSTICA
RODOLFO AUGUSTO WARD DE OLIVEIRA

166
O PROBLEMA DO TEMPO NA OBRA DE ARTE: RELEITURAS DE HENRI FOCILLON
LORENNA FONSECA

213
FUNÇÃO-HISTORIADOR: O PROJETO GRUPO ATLAS COMO MODELO CONTEMPORÂNEO DE AUTORIA ARTÍSTICA
VIVIAN BRAGA DOS SANTOS

265
POR OUTRAS E OUTROS OCAÑAS QUE MERECEMOS
LEANDRO COLLING
ASSUMPTA SABUCO CANTÓ

306
MODERNIDADE E DESMATERIALIZAÇÃO NA OBRA TARDIA DE GUSTAVE MOREAU
MARIANA GARCIA VASCONCELLOS

337
O PINTURAS DE MASSIMO CAMPIGLI NO MAC USP: ENTRE ARQUEOLOGIA, MEMÓRIA E MODERNIDADE
RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO

SUMÁRIO

399
THEODOR HEUBERGER, KUNSTHÄNDLER: ENTRE PREDILEÇÕES ARTÍSTICAS MODERNISTAS E PROPAGANDA NAZISTA NO BRASIL (1924-1942)
MARCELO MARI

446
A LÓGICA CULTURAL DO MUSEU TARDO-CAPITALISTA
ROSALIND KRAUSS
TRADUÇÃO LEONARDO NONES

492
A PAISAGEM COMO FORMA SIMBÓLICA: UMA ANÁLISE DA TEORIA DA PAISAGEM DE ANNE CAUQUELIN
GUILHERME SEBASTIÃO

522
PENSAR A TRANSPARÊNCIA, REFLETIR A OPACIDADE: TAUTOLOGIA E TRANSITIVIDADE NA SÉRIE HOPPE, DE MARIANO KLAUTAU FILHO
LUCAS MANUEL MAZUQUIERI REIS

563
O FANTÁSTICO E O HORROR EM MORT CINDER, DE OESTERHELD E BRECCIA
MAIRA PIRES DE CASTRO

ARREGAÇA: UMA POSSÍVEL FULERAGEM PICTÓRICA

CAMILA SOATO





IMUNDAS E ABENÇOADAS 0
2014, óleo sobre tela, 240 x 300 cm







IMUNDAS E ABENÇOADAS 2
2014, óleo sobre tela, 240 x 80 cm

IMUNDAS E ABENÇOADAS 3
2014, óleo sobre tela, 240 x 80 cm

IMUNDAS E ABENÇOADAS 6
2014, óleo sobre tela, 260 x 80 cm



O BUTECO
2015, óleo sobre tela, 180 x 130 cm



BOUCHER SEM BOUCHER
2016, óleo sobre tela, 120 x 150 cm



OCUPAR E RESISTIR 1 2017, óleo sobre tela, 200 x 300 cm





LIGA O FODA-SE
2017, óleo sobre tela, 200 x 100 cm

UNICÓRNIOS SEREIAS E DRAGÕES
2017, óleo sobre tela, 200 x 100 cm



REMBRANDT NÃO TEM PROVAS MAS CONVICÇÃO QUE É PRECISO AMAR SEM TEMER 2016, óleo sobre tela,120 x 240 cm



CARAVAGGIO NÃO TEMPROVAS MAS CONVICÇÃO QUE É PRECISO CAGAR SEM TEMER
2016, óleo sobre tela, 120 x 150 cm



RESISTÊNCIA IX
2017, óleo sobre tela, 40 x 50 cm



RESISTÊNCIA I 2017, óleo sobre tela, 50 x 100 cm



LIÇÃO Nº1 DAR NOME AOS BURROS 2018, óleo sobre tela, 35 x 85 cm



VENTILADOR NA PPK DXS OUTRXS É REFRESCO
2017, óleo sobre tela, 60 x 40 cm



OCUPAR E RESISTIR 13
2017, óleo sobre tela, 40 x 50 cm



ANTO-HIGIÊNICAS E AS TRÊS GRAÇAS 2015, óleo sobre tela, 300 x 240 cm



A SEMANA DE CEM ANOS

THE ONE-HUNDREAD YEARS WEEK

LA SEMANA DE CIEN AÑOS

FRED COELHO

Artigo Inédito*
Fred Coelho**

https://orcid.org/ 0000-0003-2094-7114

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.184567

*Este texto foi apresentado no ciclo de encontros "1922: modernismos em debate", promovido pelo Instituto Moreira Salles (IMS), em São Paulo, no dia 29 de março de 2021.

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

RESUMO

Às vésperas de seu centenário, a Semana de Arte Moderna, ocorrida em fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, se torna definitivamente uma efeméride nacional. A história dessa consagração, porém, é tortuosa e escrita por diferentes frentes de ação. Quase cem anos depois do evento – narrado pela sua fortuna crítica como, paradoxalmente, origem e destino da arte brasileira no século XX – sua força centrípeta paulistana e seu corte de classe colocam o arquivo modernista frente a novas perguntas e respostas sobre os impasses do Brasil contemporâneo. O artigo apresenta outros momentos em que o modernismo é questionado em sua excessiva "força fatal" e como, mesmo assim, se estabelece enquanto possibilidade transformadora de refletirmos sobre o país.

PALAVRAS-CHAVE Modernismo; Semana de Arte Moderna; Memória, História

ABSTRACT

Approaching its centenary, the Brazilian modernist event Semana de Arte Moderna, which took place in February 1922 in São Paulo, is about to unequivocally become a milestone. The story of its consecration, though, is tortuous and written through different lines of action. Almost a hundred years after the event, paradoxically defined by critics as origin and destiny of 20th Century Brazilian Art, its centralizing force as a phenomenon restricted to São Paulo and its social basis pose the modernist archive new questions and answers on the deadlocks of contemporary Brazil. This article presents other moments that have challenged the excessive "fatal force" of modernism and how, nonetheless, it can still constitute a transformative possibility to reflect upon the country.

KEYWORDS Modernism; Semana de Arte Moderna; Memory; History

RESUMEN

A punto de su centenario, la Semana de Arte Moderna, ocurrida en febrero de 1922 en São Paulo, se vuelve definitivamente una efeméride nacional. Sin embargo, la historia de su consagración es tortuosa y escrita por distintas líneas de acción. Casi cien años después del evento – narrado en la fortuna critica cómo, paradojalmente, origen y destino del arte brasileño del siglo XX –, su fuerza centrípeta cómo fenómeno restricto a São Paulo y su corte de clase plantean a lo archivo modernista nuevas preguntas y respuestas sobre los impases del Brasil contemporáneo. Este artículo presenta otros momentos en que el modernismo es cuestionado en su excesiva "fuerza fatal" y cómo aun así se establece en cuanto posibilidad transformadora de reflexionar sobre el país.

PALABRAS CLAVE Modernismo; Semana de Arte Moderna; Memoria; Historia

"Aliás, é cousa que se defenda uma perplexidade"?

Mário de Andrade, "Da fadiga intelectual", *Revista do Brasil*, 1924

O que proponho a seguir é um exercício especulativo, breve e específico, sobre os muitos prismas que o título propõe. Em 2012, escrevi um livro sobre a comemoração dos noventa anos da Semana de Arte Moderna, porém com um recorte bem restrito que me será útil neste texto – isto é, apresentar as formas que uma "narrativa épica" foi construída ao redor do tema do Modernismo (COELHO, 2012). A partir da Semana, a recepção nas décadas que se seguiram a 1922 fizeram do movimento uma história de nascimento, ascensão, queda e retorno permanente de um herói.

Aqui, mais do que mostrar uma narrativa subjacente a essa recepção crítica e jornalística ao longo de cem anos, partirei desse viés centenário para apontar como o fato de comemorarmos com questões contemporâneas a Semana e o modernismo de matriz paulista nos cria uma armadilha, ou melhor, um paradoxo que já anuncio: ao mesmo tempo que o evento do Teatro

Municipal proclama uma origem em um local específico e com nomes determinados por documentações da época, o desdobramento do que ali ocorreu inventa aos poucos uma ideia de Brasil que será a base para que possamos deslocar São Paulo como o único espaço moderno que rompeu com a tradição local e se afiliou às correntes de vanguarda e demais rupturas que ocorriam no mundo. Ou seja, ao mesmo tempo que a centralidade do modernismo paulista apagou os demais modernismos brasileiros, talvez só possamos pensar nesses outros modernismos porque o modelo paulista se espraiou como vetor histórico e estético sobre os demais espaços modernos ao redor do país.

Indo direto ao ponto que dá o tom das comemorações que surgem no horizonte, é preciso rever as histórias ligadas à Semana de Arte Moderna de 1922. Nesse exercício crítico fundamental, três eixos se tornam basilares nessa revisão centenária: as transformações teóricas, estéticas e, por que não, políticas que o país atravessou e, principalmente, atravessa neste momento; a limitação da amostragem do que se poderia ver, já àquela altura, como arte moderna; e a alegada excessiva centralidade paulista em prol de uma série de acontecimentos modernos simultâneos ao redor do país. Esses três pontos têm, como nó górdio, uma

aceitação tácita daquilo que precisa ser desmontado, isto é, a referência ao evento ocorrido nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro no Teatro Municipal como origem. Se pudermos jogar com as palavras, essa referência se torna um espaço de tensão em que reverência e resistência configuram dois polos extremos de ação.

De fato, o que se pede nestas revisões é que possamos, de alguma forma, nos deslocar desse mito de origem da arte moderna brasileira (mito, aliás, já desmontado por estudiosos das cenas artísticas do final de século XIX e início do século XX) em prol de uma leitura que o escove a contrapelo, para ficarmos na famosa frase de Walter Benjamin (2012, p. 7) em "Sobre o conceito de história". Apesar do filósofo e crítico alemão – contemporâneo da Semana e do Modernismo brasileiro – fazer em seu texto uma defesa específica do materialismo histórico, podemos partir de duas concepções ali presentes para sintetizar o gesto que aqui iniciamos: a primeira, de que a história "é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora" (BENJAMIN, 2012, p. 18). Já a segunda, é a de que "a crítica da ideia historicista de progressão deve ser a base da crítica da própria ideia de progresso" (Ibidem, p. 17).

Esses trechos se tornam atrativos ao exercício aqui proposto se assumirmos que a Semana de Arte Moderna ainda pulsa em nosso imaginário nacional justamente pelo seu excessivo caráter histórico de fundação, origem, começo, início, e por sua inexorável qualidade de progressão – a ruptura que instaura o novo rumo aos avanços permanentes das artes brasileiras. Ela define um *pré* e um *pós*, ela demarca influências e deflagra dissidências. Trata-se da instituição de um evento cujas dimensões transcendem os dias de espetáculo, os nomes envolvidos, as obras expostas ou até mesmo a qualidade de "moderno" ali em jogo. Ela está ainda viva e incômoda porque não cessamos de preencher seu infinito arquivo com as demandas de um tempo prenhe de Agora. Ela também permanece em debate porque sua marca enquanto um divisor de águas a devolve sempre a essa espécie de progressão que precisa ser criticada na própria ideia de progresso nela embutida. Afinal, que futuro brasileiro semearam os modernistas? Mário de Andrade, já em 1940, defendendo o movimento de que participara – ou defendendo apenas a si mesmo –, recorre a imagens sonoras e luminosas para dar a ideia de que o tempo seria decisivo na apreensão de um legado:

> O Modernismo foi um toque de alarme. Todos acordaram e viram perfeitamente a aurora no ar. A aurora continha em si todas as promessas do dia, só que ainda não era o dia. Mas é uma satisfação ver que o dia está cumprindo com grandeza e maior fecundidade, as promessas da aurora. Ficar nas eternas aurorices da infância não é saúde, é doença. E a literatura brasileira aí está, bastante sã. Adulta já? Quase adulta… (ANDRADE, 1972, p. 189)

Saíamos então da doença infantil em direção à saúde de uma maturidade. Como toda leitura feita a contrapelo, cabe, antes do gesto de desconstrução, sua pergunta motivadora: por que ainda vivemos a disputa ao redor da Semana e de seus espólios? Ou melhor, por que a necessidade constante de reabrirmos seus arquivos para esvaziarmos sua importância em um quase sisudo centenário? Ao vermos os ímpetos críticos ao redor do evento e de seus desdobramentos, é possível achar que se dispute mais o seu legado hoje do que nas décadas seguintes à sua realização. Trata-se, muitas vezes, de uma memória que, simultaneamente, se arraiga e se apaga, um arquivo que todos buscam ver a partir dos temas atuais, mesmo que em 1922 esse evento reivindicasse sua atualidade radical frente a um passado brasileiro.

Sem dúvida, como nos ensinam os estudiosos de arquivos, a cada época, novas respostas reinventam as perguntas, novas

experiências reordenam os enunciados mobilizados a respeito de um evento como a Semana. Dessa vez, as perguntas dizem respeito tanto a uma perspectiva retrospectiva – Ainda se pode falar da Semana como evento nacional? – quanto prospectiva – O que a Semana ainda diz sobre o país e sobre nós em 2022?

De fato, o que ocorre é uma operação intrincada em que a Semana e o Modernismo se tornam faces de uma mesma moeda, apesar de não serem a mesma coisa. Separar essas duas faces é importante para que possamos apreciar cada uma delas em suas singularidades. Afinal, se o Modernismo poderia existir sem a Semana, ele não teria longevidade na nossa "tradição da ruptura" sem o evento que amarra sua história em um gesto inaugural. Assim, só estamos aqui falando da Semana por causa dos seus efeitos. Só nos referimos a uma origem do grupo modernista em 1917 (a formação do grupo dos cinco a partir da exposição de Anita Malfatti) porque ele culminou com a participação desse mesmo grupo no evento no Teatro Municipal. Não é a Semana que sustenta sua força, mas sim os seus vetores futuros de Andrades, Malfattis e Bandeiras. A Semana em si, como todo mito de fundação, torna-se uma narrativa em repetição que demarca um espaço-tempo de algo antes e além.

O que fez, portanto, com que ela ficasse cristalizada em nosso imaginário a ponto de um *rapper* como Emicida desejar fazer o show de lançamento do seu disco Amarelo no Municipal, ato que é verbalizado pelo músico como uma espécie de desagravo histórico à ausência da arte preta brasileira naquele palco? Provavelmente esse gesto decorre da ideia de que o Modernismo se estabelece ao longo das décadas como um evento de amplitude nacional. Reocupar o palco elitista do Teatro Municipal, fundar uma nova origem de uma outra história moderna brasileira – dessa vez, com a matriz ligada às populações fruto da diáspora escravagista – é um gesto tanto de desconstrução quanto de afirmação da centralidade desse mito de origem. Mito cuja urdidura foi fruto de um trabalho tenaz e constante por parte de alguns dos seus principais nomes – e, principalmente, por parte de seus sucessores críticos, que defendiam constantemente a importância do Modernismo para uma matriz estrutural da cultura brasileira no século XX. Podemos, inclusive, arriscar aqui a seguinte especulação: as diversas modernidades locais do país, com suas práticas culturais cosmopolitas e a série de atividades que ocorria de forma isolada em ilhas viradas para o Atlântico e o mundo, precisaram desse marco ocorrido no Teatro Municipal para olhar para si mesmas como rupturas tanto locais quanto nacionais.

Na verdade, a Semana só se torna um marco definitivo, um mito de origem, muitos anos depois de ocorrida. Para os que viviam o período, a figura de Graça Aranha era mais mobilizadora de um debate nacional do que a própria Semana, com seus jovens paulistanos sem projeção. O escritor e diplomata maranhense foi um dos destaques no Municipal com uma palestra, além de ter sido uma espécie de nome forte que avalizava a iniciativa dos jovens. Em 1924, em evento que ficou famoso, ele renunciou à sua cadeira na Academia Brasileira de Letras em prol das novas tendências estéticas que a casa se recusava a aceitar. A renúncia de Graça Aranha – que foi assunto de um texto inflamado de Gilberto Freyre em que lemos "O Brasil deve estar farto de futurismo, pois há cinquenta anos fala e ri com uma dentadura postiça por cima dos seus dentes de leite" (FREYRE, 1924 apud SANT'ANA, 1976, p. 12) – foi também a senha para que os ainda chamados futuristas de São Paulo percebessem que a Semana, na verdade, se tornava aos poucos um evento mais ligado ao autor de *Estética da Vida* do que às suas iniciativas.

Cinco anos depois dos dias no Municipal, Tristão de Athayde[1], um dos principais nomes da crítica literária de então, publicava a segunda série dos seus *Estudos* e abria as páginas do volume

com o texto "Os novos de 1927" (ATHAYDE, 1928). Ali, buscando situar linhas de força do "esforço moderno" que eclodira no pós-guerra (o que chama de "Momento Modernista"), Athayde diz que o modernismo que se espraiava pelo país com feições de movimento tinha origem tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Em um artigo do ano anterior, 1926, ele dividira o movimento – ou melhor, o impacto e a circulação das ideias modernistas que estavam em movimento pelo país – entre autores ligados a um "dinamismo objetivista", que aspiravam progressos e futuros em busca de uma equiparação com a civilização, e outros ligados a um "primitivismo", ou seja, a uma espécie de "retorno" ao pré-civilizado. Como destaque do primeiro grupo, o crítico situa o papel basilar de Graça Aranha. Não é à toa que Mário e Oswald passam a atacá-lo publicamente logo após 1923. Naquele ano, o episódio envolvendo o último número de *Klaxon*, em que editores da revista, como Rubens Borba de Moraes, acusam o intelectual maranhense de praticamente coagi-los a fazer uma edição dedicada a ele e sua obra, teve em Mário o efeito de uma desconfiança: tal gesto do mais velho era a tentativa de marcar permanentemente os mais novos como seus discípulos. Também não é à toa a insistência de Mário para assumirem publicamente, já em 1922, o nome Modernismo

no lugar do importado Futurismo. E também não é coincidência a expansão dos paulistas em direção a outros espaços, como a ida ao Rio de Janeiro e Minas Gerais na companhia de Blaise Cendrars. São esforços para o grupo marcar o frescor geracional que existia no país e a ampliação geográfica da experiência paulista.

Mesmo com toda essa movimentação ao redor do então batizado Modernismo, a Semana, aos poucos, vai se tornando um evento menor, já que contou com nomes que, de alguma forma, aprisionavam a iniciativa a um espaço de classe e de tradição que seus promotores iconoclastas queriam superar. O próprio Mário de Andrade, em seu relato de 1942 para a Casa do Estudante, balanço de vinte anos da Semana realizado no Palácio do Itamaraty, assume o caráter superficial do evento ao afirmar que estava cego pelo entusiasmo alheio. Mesmo na forma respeitosa com que se direciona ao que fizera no passado, ele coloca a Semana em segundo plano em relação ao Modernismo. Segundo ele, "com ou sem ela a minha vida intelectual seria o que tem sido" (ANDRADE, 1972, p. 231).

Mesmo assim, vale lembrar que, logo no início dessa fala, Mário não deixa margem para dúvidas sobre o escopo do que ocorrera em São Paulo: "O movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito

nacional" (Ibidem). O crítico e poeta acreditava que o movimento modernista era, de fato, na sua própria origem local, a materialização de algo muito mais amplo em curso no país. Tudo que ocorria nas demais cidades brasileiras, a despeito da Semana ter sido em São Paulo, estaria invariavelmente ligado ao Modernismo. Aqui, percebemos que, para Mário, mais do que um movimento, o Modernismo era uma movimentação nacional em curso ou, em suas famosas palavras, "uma força fatal" (Ibidem).

Ocorreram momentos, porém, em que Mário acusou o golpe quando confrontado com a afirmação acerca de uma excessiva centralização no modernismo paulista e sua suposta "origem" irradiadora de uma posterior revolução nacional. Esse tipo de olhar crítico sobre os modernistas de São Paulo não demorou a ocorrer nos anos posteriores à Semana. De alguma forma, em pouco mais de dez anos, aquilo que funcionara como ato de ruptura se transformava em uma espécie de tradição aprisionadora que precisava, novamente, ser superada. Era como se a força do modernismo produzido em São Paulo se tornasse um discurso canônico que devia ser esvaziado, desacreditado e descartado.

Aos poucos, portanto, ocorre no meio literário brasileiro um deslocamento sutil, porém, decisivo: ao invés de situar

o Modernismo como espécie de dínamo constante das inovações culturais do país, as novas gerações passaram a encará-lo como história. Sai o movimento, entra o evento. Sai o futuro, entra o passado. Sai a aurora, entra a noite. Já na década de 1930, a Semana de Arte Moderna se torna arquivo morto, etapa superada. Ao remetê-la à história, esses novos escritores da década de 1930 e 1940 podem proclamar, como Peregrino Júnior, em 1947, que "O modernismo pertence hoje ao passado. Foi superado e foi quase totalmente esquecido. Não seria justo, porém, negar-lhe a significação histórica". Trata-se, portanto, de exumar o suposto cadáver.

Não é à toa que essa abordagem histórica ocorre após o falecimento de Mário de Andrade, em 1945. A tendência – ou tentação – de associar o período cronológico do modernismo paulista ao período de atuação de Mário crescia cada vez mais dentre os novos "neomodernistas', epíteto que Tristão de Athayde, novamente ele, tentou utilizar para classificar os escritores desse período. Se, para os paulistas de 1922, a luta era para não se tornarem na posteridade "discípulos de Graça Aranha", para os escritores e artistas de diversas regiões do país, era o momento de não aceitarem o papel de meros seguidores do grupo paulistano. Ao acompanharmos os debates daquelas duas décadas após

a Semana, constatamos que sua desconstrução já teve tons até mais radicais do que os reivindicados atualmente.

Essa resistência à acusação de centralidade excessiva dos paulistas aparece, por exemplo, na resposta de Mário de Andrade à publicação de *Estética do Modernismo*, livro do escritor paraibano Ascendino Leite, lançado em 1938. Como já dito, o livro seguia a linha de diversos intelectuais fora de São Paulo que proclamavam sem medo o fim do Modernismo: eram nomes ligados à revista de matriz carioca e gaúcha *Lanterna verde* (como Augusto Frederico Schmidt, Renato Almeida, Ribeiro Couto, entre outros) ou à nova leva de autores da região Nordeste – como Graciliano Ramos, Ledo Ivo e o próprio Ascendino. Mais uma vez, Mário rebate a importância dada a Graça Aranha e defende o caráter de ruptura do movimento, situando-o numa breve duração de dez anos (que compreende, basicamente, a década de 1920).

Sobre as críticas que o movimento recebia, Mário afirmou que "ultimamente alguns representantes das gerações mais novas, verdadeiros recordistas do salto sem vara, se puseram a maldar do Modernismo e a se julgar inteiramente isentos de qualquer influência dessa tão próximo passado" (ANDRADE, 1972, p. 187). Reparemos que a imagem do salto sem vara também traz um travo

histórico, já que demonstra que certos intelectuais queriam afirmar-se no tempo presente pulando a etapa modernista. É em *Lanterna verde*, aliás, que a ideia de um "pós-modernismo" começa a circular no país. Por fim, Mário reafirma o caráter "universal" do Modernismo, confirmando seu papel de "atualização das artes brasileiras" e o colocando-o como "um trabalho pragmatista, preparador e provocador de um espírito inexistente então, de caráter revolucionário e libertário" (ANDRADE, 1972, p. 188).

Em um resumo muito sintético, ao longo das décadas que faziam da Semana uma efeméride, as reações do meio literário sempre foram dúbias. A partir de 1942, ela aparece como assunto para algum tipo de reflexão – e mesmo assim, em boa parte negativa, a ponto de produzirem uma enquete no jornal literário *Dom Casmurro* com a pergunta "O Modernismo morreu?"; proposta, aliás, confirmada pela maioria dos entrevistados. Em 1952, ela surge em meio a questionamentos sobre sua real importância, e como anedota emblemática; Manuel Bandeira pede a um jornalista para não o incomodarem mais com esse tema – a não ser quando chegasse o seu centenário (COELHO, 2012, p. 89).

Ao mesmo tempo, a Semana seguia crescendo como ponto de inflexão incontornável no campo cultural do país. Só em 1972,

porém, ela se estabelece como um evento histórico de caráter nacional, que precisa ser incorporado às datas oficiais brasileiras. Seu cinquentenário é tratado pelo governo civil-militar de Médici como grande marco comemorativo, com publicações alentadas e exposições nacionais e internacionais. A imprensa começa a fazer detalhados cadernos especiais, inimigos da Semana aparecem como detratores que "denunciam mentiras" e desfazem o mito e tanto participantes ainda vivos como especialistas passam a escrever textos e conceder entrevistas sobre o evento.

Durante a longa construção dessa narrativa, arrisco dizer que a dimensão nacional sempre esteve presente, desde os primeiros passos ocorridos nos salões da aristocracia paulistana. Mário sempre falou dessa perspectiva, mesmo que defendesse São Paulo como espaço que reunia condições perfeitas para uma manifestação como a Semana. A percepção posterior e crescente de que a centralidade da experiência paulistana conduzia os rumos da história do modernismo brasileiro foi reforçada não por seus participantes, mas sim pela ação sistemática de uma crítica universitária que privilegiou os arquivos dessa geração e sua produtividade intelectual e política. Basta acessarmos o ensaio definitivo de Antonio Candido, "Literatura e Cultura – de 1900 a 1945 (panorama

para estrangeiros)", escrito em 1953, para lermos frases como "A Semana de Arte Moderna foi realmente o *catalisador* da nova literatura, coordenando, graças ao seu dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação, na poesia, no ensaio, na música, nas artes plásticas" (CANDIDO, 2010, p. 125, grifo meu) ou "Parece que o Modernismo (tomado o conceito no sentido amplo de movimento de ideias, e não apenas das letras) corresponde à tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro" (Ibidem).

O mesmo arquivo que expõe os limites do modernismo de matriz paulista em relação a uma série de outras manifestações contemporâneas pelo país também permite que se delineie a rede modernista que aos poucos constituiu uma dimensão nacional do que ocorrera após a Semana. Um dos seus vetores de nacionalização foi, por exemplo, as inúmeras cartas de Mário de Andrade para escritores do Rio Grande do Norte, do Rio de Janeiro, de Pernambuco de Minas Gerais. Há, também, o avanço dos autores radicados em São Paulo em direção aos temas de outras regiões, temas amazônicos, caipiras, ameríndios, africanos, nordestinos. Em abril de 1922, Raul Bopp escrevia sobre poetas maranhenses no jornal local *A Pacotilha*. Em 1924, o pernambucano Joaquim

Inojosa publicava a carta "Arte Moderna" na revista Paraibana Era Nova, já incorporando a Semana de Arte Moderna de 1922 como "o primeiro grito atroador do Credo Novo em plagas brasílicas" (INOJOSA, 2012, p. 38). O autor tinha visitado São Paulo e recolhido uma série de experiências literárias e revistas que confirmavam aquilo que ele já via ocorrendo de forma esporádica em Recife, João Pessoa, Belém e outras capitais do Nordeste. As revistas modernistas surgiram, ainda na década de 1920, em Salvador (*Arco e Flexa*), Fortaleza (*Maracajá*), Cataguases (a famosa *Verde*) ou em Porto Alegre (*Madrugada*). O signo histórico e diacrônico do "novo" como traço antepassadista era a cola estética entre todas as manifestações.

Ainda na expansão desse raio de ação do grupo de 22, é em 1924 que, ao lado do poeta franco-suíço de um braço só e eterno cigarro na boca Blaise Cendrars, a missão paulista visita o carnaval carioca e as cidades barrocas de Minas, colaborando com a articulação das cenas literárias do Sudeste. Nesse sentido, afirmar desde já que o Modernismo pregou uma espécie de hierarquia nacional, ou que se propôs de forma estratégica e exclusiva como origem organizada de algo maior que suas próprias fronteiras locais, pode ser uma armadilha, já que não só reifica o espaço de fundação única da Semana como apaga as premissas nacionais de

gestos criativos feito por alguns de seus principais participantes. Com isso, não se quer aqui recusar o reducionismo que muitas vezes o tema apresenta, mas vale sempre pensarmos se foram os agentes do momento ou as narrativas de futuros que cristalizaram a situação sobre a qual, agora, nos debruçamos de forma crítica e necessária.

Talvez o que estejamos iniciando vá além de um debate sobre a imensa sombra que o modernismo paulistano decorrente da Semana de Arte Moderna criou em cima das muitas rupturas modernistas que ocorriam em diversas regiões do país. Uma sombra que secundariza tais experiências ao colocá-las como meros resultados locais de um evento distante sem aspirações nacionais. O que proponho pensarmos, como especulação, é: como esses diversos modernismos ao redor do Brasil seriam lidos sem o evento catalisador (para ficarmos com o termo de Antonio Candido) da Semana? Como eles seriam articulados sem uma espécie de mito fundacional que organiza uma narrativa histórica, que centraliza e distribui ao redor do país uma espécie de corte seco necessário com o passado? Como podemos entender os limites de um legado inventado (como, aliás, qualquer tradição) sem diminuirmos a importância, mesmo temporária e residual, que seus contempo-

râneos viram naquele ato de ruptura, quase ingênuo e epidérmico aos olhos de hoje?

Sabemos que muitas outras origens de uma era modernista no Brasil poderiam ser reivindicadas. Em 1917, por exemplo, não foi a exposição de Anita Malfatti para algumas centenas de paulistanos burgueses que se apropriou dos princípios tecnológicos e populares de seu tempo, mas sim a gravação de *Pelo Telefone*, samba composto e assinado por Donga e Mauro Duarte que impactou de forma perene um imaginário nacional através de uma moderna cultura de massas. Sabemos, aliás, como o cinema, a música popular, o teatro de revista, a fotografia e muitas outras formas urbanas e maquínicas de modernidade não foram parte da Semana, apesar de serem referências para os poemas e livros que surgiam nas cidades. Sabemos que a pintura brasileira já era moderna antes do corte da Semana, que a música brasileira que foi vista no Teatro Municipal não dialogava com nenhuma forma vanguardista daquele tempo ou que a própria literatura ali declamada seria rapidamente envelhecida pelos próprios esforços dos jovens que participaram do evento. Sabemos, portanto, do caráter limitado de "modernismo" que a Semana trazia. Só que toda essa crítica, toda essa revisão, não só já era feita nos anos seguintes ao

evento como não a deslocou desse lugar central na memória nacional. Na verdade, a Semana se torna importante porque Mário de Andrade e Oswald de Andrade se tornam importantes. Porque Di Cavalcanti e Villa-Lobos se tornam importantes. Porque Tarsila do Amaral e Anita Malfatti se tornam importantes.

Além disso, é inegável a força de paradigma que o evento de 1922 produziu no imaginário nacional, funcionando como modelo de organização estética coletiva com vistas à demarcação discursiva ao redor da ruptura. Ou, ao menos, ao redor da afirmação de uma especificidade artística frente aos cânones de seu tempo. Em novembro de 2007, um dos saraus mais famosos do país – aquele da Cooperifa, de Sérgio Vaz e seus parceiros –, assumia publicamente sua inspiração na Semana de Arte Moderna de 1922 para apresentar ao mundo suas ações poéticas em bares da periferia paulistana. Citando Vaz:

> A Cooperifa e um grupo de artistas propõe, 85 anos depois, uma nova Semana de Artes, só que agora oriunda da periferia. Uma nova história, escrita e contada por quem realmente vive por ela e para ela. Uma nova versão da Semana, contada não de fora para dentro, mas de dentro para fora. Construída com as mesmas mãos calejadas que construíram a cidade de São Paulo. Uma Semana Cultural criada e produzida com o mesmo suor desse povo que tanto luta por um Brasil melhor. (VAZ, 2017, n.p.)

Mesmo com o conteúdo radicalmente oposto ao que ocorreu no Teatro Municipal em 1922, a forma, o modelo de um evento de intervenção estética amarrado em uma Semana segue pulsando, até mesmo para aqueles que entendem e denunciam o caráter altamente exclusivista e branco do evento original. Dos saraus dos palacetes para os saraus das quebradas, a "força fatal" segue sendo ressignificada e expandida.

Se a Semana de 1922 chega ao seu centenário nas bordas de um país em vias de uma eleição tensa, atravessando um tempo e um espaço esgarçados pelo cenário desolador de violências, racismos, feminicídios e pandemias, sua convocação para nos repensarmos criticamente à luz – ora pálida, ora excessiva – do seu arquivo nos obriga a acreditar que, com todos seus limites, o que ocorreu de forma breve naqueles três dias de fevereiro ainda mobiliza as máquinas de futuros possíveis que temos a obrigação de inventar para seguirmos na luta criadora pelos muitos passados em aberto e, principalmente, pelo tempo presente que precisamos reinventar a cada dia. E para responder à epígrafe inicial de Mário de Andrade, talvez tudo que nos resta seja, sim, defender nossa perplexidade – frente ao centenário da Semana e frente a tudo mais que nos mobiliza aqui e agora.

NOTAS

1. Pseudônimo do crítico Alceu Amoroso Lima.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. **Aspectos da Literatura Brasileira.** São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ANDRADE, Mário. Modernismo. In ANDRADE, Mário. **O Empalhador de Passarinhos.** São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ANDRADE, Mário. Da fadiga intellectual. **Revista do Brasil**, vol. 26, n. 102, ano 8 (jun. 1924), pp. 113-121.

ATHAYDE, **Tristão de. Estudos – segunda série**. Rio de Janeiro: Terra do Sol, 1928.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In BARRENTO, João (org. e trad.). **Walter Benjamin – o anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, pp. 7-20.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura – 1900 a 1945. 11ª ed. In CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade:** Estudos de Teoria e História Literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, pp. 117-146.

COELHO, Frederico. **A Semana sem fim:** celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

FREYRE, Gilberto. Em torno de uma revolta (1924). In: SANT'ANA, Moacir Medeiros. **Documentário do Modernismo**. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1976, pp. 12-14.

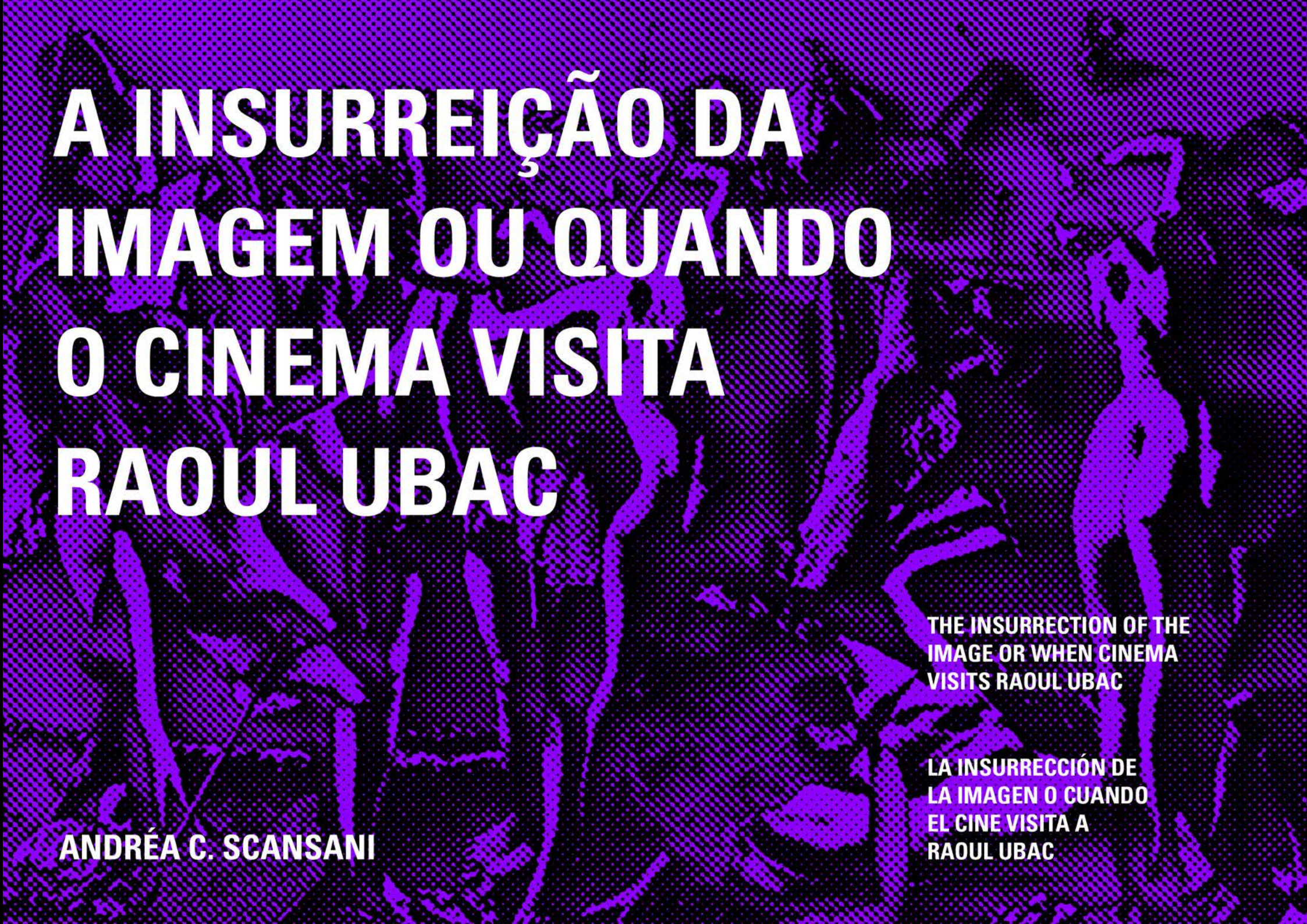
INOJOSA, Joaquim. A Arte Moderna (1924). In: DINIZ, Clarissa, HEITOR, Gleyce Kelli e SOARES, Paulo Marcondes (org.). **Crítica de Arte em Pernambuco – Escritos do Século XX**. Rio de Janeiro: Azougue Editoral, 2012, pp.38.

VAZ, Sérgio. Periferia Moderna. In: Vermelho (website), publicado em 1910/2007, in: https://vermelho.org.br/2007/10/19/do-sarau-da-cooperifa-a-semana-de-arte-moderna-da-periferia/

SOBRE O AUTOR

Fred Coelho é professor de graduação em Literatura e de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade no Departamento de Letras da PUC-Rio. Publicou, entre outros, os livros *A Semana sem fim – Celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922* (Casa da palavra, 2012) e *Livro ou livro-me - os escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (EdUERJ, 2010).

Artigo recebido em
5 de abril de 2021 e aceito
em 19 de abril de 2021.



A INSURREIÇÃO DA IMAGEM OU QUANDO O CINEMA VISITA RAOUL UBAC

THE INSURRECTION OF THE IMAGE OR WHEN CINEMA VISITS RAOUL UBAC

LA INSURRECCIÓN DE LA IMAGEN O CUANDO EL CINE VISITA A RAOUL UBAC

ANDRÉA C. SCANSANI

Artigo inédito
Andréa C. Scansani*

https://orcid.org/0000-0002-9869-2425

* Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.169683

RESUMO

A história das imagens no cinema e na fotografia é inscrita sobre uma base material comum coordenada pelos instrumentos de criação da fotografia. Mesmo compartilhando substratos equivalentes, seus processos artísticos não poderiam ser mais dessemelhantes. Neste artigo, colocaremos em evidência algumas iniciativas de cineastas-artesãs que estreitam a distância entre os diferentes métodos e nos fazem pensar a materialidade do cinema. Para tanto, percorreremos o período em que o artista Raoul Ubac subverte o caráter figurativo da fotografia e, com o apoio de Georges Bataille, Rosalind Krauss e Agostinho de Hipona, nos dedicaremos a refletir sobre o *informe* tanto nas obras fotográficas de Ubac quanto em três filmes manufaturados nos ateliers *L'Etna e L'Abominable* na França.

PALAVRAS-CHAVE Raoul Ubac; Informe; Fotografia; Cinema; Materialidade

ABSTRACT

The history of images in cinema and photography is inscribed on a common material basis coordinated by the creative instruments of photography. Despite sharing equivalent substrates, their artistic processes could not be more dissimilar. In this article, we will highlight some film-artisans initiatives which narrow the distance between the methods and make us aware of filmic materiality. For that, we will go through the period in which the artist Raoul Ubac subverts the figurative character of photography and, with the support of Georges Bataille, Rosalind Krauss and Augustine of Hippo, we will reflect on the *formlessness*, both in Ubac's work and in three films manufactured at *L'Etna and L'Abominable* ateliers in France.

KEYWORDS Raoul, Ubac; Formlessness; Photography; Cinema; Materiality

RESUMEN

La historia de la imagen del cine y de la fotografía se inscribe sobre una base material común coordinada por los instrumentos creativos de la fotografía. Mismo compartiendo sustratos equivalentes, los procesos artísticos no podrían ser más desiguales. En este artículo, destacaremos iniciativas que estrechan la distancia entre los métodos y nos hacen pensar la materialidad del cine. Para eso, pasaremos por el período en el que el artista Raoul Ubac subverte el carácter figurativo de la fotografía y, con el apoyo de Georges Bataille, Rosalind Krauss y Agustín de Hipona, reflexionaremos sobre lo *informe*, tanto en el trabajo fotográfico de Ubac como en tres películas manufacturadas en los talleres de *L'Etna y L'Abominable* en Francia.

PALABRAS CLAVE Raoul Ubac; Informe; Fotografía; Cinema; Materialidad

A imagem no cinema, na imensa maioria das vezes, se apresenta de maneira transparente, discreta e sóbria. Ela é elaborada em favor da narrativa que reina soberana, e qualquer destaque dado às suas particularidades pode interromper a desejada fruição das ideias concatenadas na obra. Sua submissão ao mundo das histórias é incontestável e, compreensivelmente, conveniente. No entanto, mesmo que sua matéria não seja explícita, o que macularia seu caráter cristalino e servil, é sobre ela que a história do cinema se constrói. É nela (matéria) que os gestos cinematográficos (movimentos de câmera e de atores, cenários, cores, texturas etc.) são inscritos no filme e é através dela que sua força cinética é transportada. Uma matéria plástica, cuja maleabilidade se torna um instrumento de criação e que, ao longo da história da fotografia e do cinema, foi explorada das mais diversas maneiras. Ao falarmos aqui em matéria explícita, teremos em mente os procedimentos fundamentados sobre as técnicas fotográficas em prata e celuloide e, antes de seguirmos por esse caminho aparentemente antiquado (visto que há tempos fomos digitalizados), apresentamos nossas motivações para continuar avançando nessa direção. Acreditamos que, longe de ser uma experiência confinada no passado, a produção de filmes que retorna aos métodos fotoquímicos para a elaboração de suas imagens ocupa, hoje em dia, um espaço importante dentro da enorme diversidade que o cinema *lato sensu*[1]

(MACHADO, 1997, p. 211) oferece. Para além do progressivo número de obras dessa natureza, o fato de estarem naturalmente afastadas da atual indústria cinematográfica (digitalizada) faz com que haja uma maior liberdade de intervenção, portanto, de criação, nos procedimentos laboratoriais que lhe são disponíveis. A nosso ver, o caráter artesanal desse cinema e seu élan criativo podem ser comparáveis às férteis primeiras décadas do século XX, quando os avanços das técnicas cinematográficas ainda não haviam sido dirigidos, prioritariamente, à sedução do grande público e ao seu corolário: o sucesso comercial.

Se pensarmos no universo estritamente fotográfico (não cinematográfico), essa autonomia criativa sempre foi possível de ser praticada. No entanto, quando adentramos o espaço consagrado à fotografia do cinema, temos, em sua história, a predominância de um processamento pouco ousado, dependente dos parâmetros estabelecidos pelos influentes fabricantes de negativos, no qual a alteração de um simples tempo de revelação, por exemplo, enfrenta grandes obstáculos impostos pelos laboratórios industriais. Revelar o negativo cinematográfico de forma equilibrada e homogênea não é uma tarefa simples, devido à sua extensão e à necessidade de um deslocamento constante durante todas as fases do procedimento. Sendo assim, a partir do momento em que são sedimentadas certas metodologias, parece que uma espécie de acomodação se instala nos

espíritos. Algo como uma resignação com o *status quo* onde já não se corre riscos com caminhos mais tortuosos e criativamente mais prósperos. A partir do momento em que alguma alteração radical dessa conjuntura industrial acontece, como a que estamos vivendo nessas últimas décadas em razão da substituição dos procedimentos fotoquímicos pelos digitais, o cenário se transforma, e outras trilhas são abertas. No desmonte recente das estruturas tradicionais de processamento da imagem foto-cinematográfica (com o fechamento dos laboratórios profissionais e com a obsolescência de suas máquinas e de seus técnicos), podemos observar crescentes movimentos artísticos que navegam contracorrente, desde o ressurgimento de laboratórios caseiros a grupos que se apropriam dos aparatos abandonados pela indústria para dar-lhes uma nova sobrevida. Não estamos diante de algo novo se pensarmos na longa e artesanal trajetória do cinema chamado experimental. Esses grupos, longe de alimentarem o fetiche pela película cinematográfica ou mitificarem técnicas alçando-as à condição de entidades superiores ou opostas a outras, cumprem um papel-chave no livre trânsito entre as práticas transmidiáticas contemporâneas, nas quais a manipulação fotográfica pode ocupar um lugar singular na construção do corpo da imagem fílmica.

A atuação desses grupos, organizados por artistas de toda sorte, vai ao encontro dos métodos utilizados pelos "inventores" dos primeiros

processamentos químicos que foram, eles próprios, posteriormente desenvolvidos e aprimorados pela indústria então nascente. Com um caráter investigativo, retorna-se à artesania do ofício como forma de reapropriação do fazer cinematográfico. Mesmo que, para alguns, esses procedimentos possam parecer pouco profissionais (como o que transpomos abaixo), a retomada dos instrumentos de trabalho de tratamento da película pelo próprio artista acaba por ampliar a diversidade da produção cinematográfica e cria um espaço, literalmente, laboratorial de pesquisa técnica e artística.

> As diversas operações de revelação, fixação e lavagem dos filmes podem ser executadas comodamente em um simples balde com capacidade para uma dezena de litros [...]. Para revelar, preparamos dois baldes [...]. O filme, enrolado em um carretel, é sustentado acima do primeiro balde com o auxílio de uma haste cilíndrica que atravessa o orifício central do carretel. Essa haste – um lápis, por exemplo – será segurada por um ajudante ou será fixada [...] na parede do quarto escuro. A película, então, é desenrolada *muito rapidamente* e à medida que se desenrola, vai sendo mergulhada no revelador. Quando toda a película é desenrolada, a movemos, sempre muito rapidamente, para o segundo balde. Tendo o

cuidado de deslizá-la entre dois dedos para que a camada de revelador seja retirada de toda a superfície do filme e para eliminar as eventuais bolhas que provocam a interrupção da revelação [...]. Em seguida, continuamos a passar o filme de um balde ao outro até que julguemos que ele tenha sido suficientemente revelado. Quando chegamos ao resultado esperado, mergulhamos o filme num balde cheio d'água onde ele irá ser lavado [...]. O filme lavado é passado por um primeiro balde, e de lá para um segundo balde de hiposulfito de sódio a 25%. Uma vez fixado, ele é colocado num balde de lavagem onde a água se renova constantemente e onde ele permanece algumas horas. Se colocarmos o filme para secar logo após que saia da água, ele pode se curvar e sofrer alguma retração. Para evitar esse inconveniente temos que umectar sua superfície. Dois baldes do umectante serão enchidos, e a película será mergulhada sucessivamente nos dois recipientes [...]. A película umectada será colocada para secar suspendendo-a sobre uma barra de madeira em local seco a uma temperatura de 20º a 22 ºC. Quando estiver seca, ela será enrolada no carretel e estará pronta para ser introduzida no Cinematógrafo. Serão tomadas precauções ao mover o filme de um balde para outro durante as várias operações

> de fixação, lavagem e umectação para evitar os desgastes mais frequentes de sua superfície [...]. É difícil obter, pela revelação em baldes, imagens regulares e uniformes em toda a extensão do filme. Temos em nossa fábrica um material especial para a revelação que nos permite obter imagens com uma uniformidade perfeita e oferecemos aos nossos clientes a revelação, a um preço muito moderado, das vistas que realizaram. (LUMIÈRE, 1897, p. 251-253, tradução minha)[2]

As instruções, razoavelmente didáticas, dadas pelos irmãos Lumière e publicadas em uma revista cultural de Lyon em 1897, oferecem uma pequena amostra das questões envolvidas no processamento do negativo cinematográfico. Para além do seu caráter marqueteiro, temos ali um momento da história do cinema em que uma única pessoa, com uma única máquina, possuía todos os meios para levar a cabo a realização e a projeção de um filme. Como é sabido, o cinematógrafo[3] que se tornou famoso nas mãos dos irmãos Lumière era, além de uma câmera, um projetor e uma "copiadeira" (*printer*), podendo também ser utilizado como uma truca (para efeitos especiais como fusões, ampliações etc.). Uma única máquina e alguns baldes de capacidade de dez litros pareciam ser suficientes para o cinema se lançar em seus primeiros passos públicos (tendo na fotografia seu modelo

processual). É com esse espírito, no qual tudo é possível e tudo pode ser reinventado (ou pelo menos revisitado de uma outra forma), que alguns grupos de cineastas-artesãos começam a se organizar, no final dos anos 1990, de forma mais sistemática. Um dos grupos pioneiros desse movimento na Europa foi o *Atelier MTK*, de Grenoble, na França. No final dos anos 1980, o grupo *Metamkine* (*La cellule d'intervention Metamkine*), formado por dois cineastas (Xavier Quérel e Christophe Auger) e um músico (Jérôme Noetinger) realizava performances que associavam música eletroacústica a projeções cinematográficas em super-8 e 16mm. Com a necessidade de processar o material para o seu trabalho, eles criam um laboratório em 1992 e, nos anos seguintes, começam a abrir suas portas para outros artistas. Com o aumento da demanda vinda de outros países, o grupo decide apoiar a criação de novos laboratórios, replicando a experiência em muitos lugares. Hoje, são cinquenta grupos distribuídos nos cinco continentes que se organizam coletivamente através da rede *Filmlabs*. O diferencial dessa rede é que não há um serviço a ser contratado. A ideia é que haja um compartilhamento do conhecimento entre os artistas através de oficinas, onde os mais experientes ensinam aos novatos para que todos estejam capacitados a processar seus próprios filmes de forma criativa e autônoma.

> O laboratório deve ser considerado um espaço de brincadeiras [...] favorável aos cineastas que compreendem cada elemento do aparato cinematográfico [filmagem, revelação, copiagem, montagem, som, projeção] como uma fase potencial de criação a ser questionada à vontade, sem qualquer preocupação normativa.[4]

Alguns filmes realizados com o apoio da rede *Filmlabs* têm no cerne de sua proposta artística o trabalho minucioso sobre o substrato fílmico. Essa disposição em dar visibilidade à matéria, com intervenções físico-químicas nos diversos materiais que compõem as etapas de elaboração de uma obra, apresenta uma outra forma de pensar o próprio gesto cinematográfico e amplia o diálogo estabelecido entre técnica e concepção artística. Ao olharmos para as possibilidades de manipulação direta da matéria fílmica, este gesto raro que se atreve a corromper a integridade da película e ao qual poderíamos chamar de gesto físico-químico, somos induzidos a logo pensar no chamado cinema experimental. No entanto, não somos ingênuos em acreditar que o gesto físico-químico tenha sido algo exclusivo de experiências visivelmente radicais, pois não há filme sem procedimentos químicos, ainda que eles sejam padronizados para tornarem-se imperceptíveis pelos mandos de uma indústria cinematográfica monoteísta. O gesto físico-químico

está permanentemente presente e encontra-se, no mais das vezes, escamoteado em uma disfarçada representatividade figural do objeto filmado. Ou, nas palavras de Jacques Aumont "a matéria fílmica está sempre contida pela representação, ela nunca é autorizada a se exibir sozinha, mesmo que seus vestígios apareçam às vezes" (AUMONT, 2004, p. 208). Assim sendo, a subversão da forma no cinema, a explicitação de sua matéria, de sua carne, é legado do cinema experimental, salvo concessões esporádicas em momentos pouco ortodoxos de alguns cineastas. Um momento clássico dessa liberdade, ainda atrelada à narrativa, é aquele em que Alma (Bibi Andersson) resolve se vingar da traição de Elizabeth Vogler (Liv Ullmann) em *Persona* (1966, Suécia), dirigido por Ingmar Bergman e fotografado por Sven Nykvist. Nesse filme, a intervenção explícita na película é protegida e legitimada pela diegese. Quando há uma quebra de confiança na relação entre as duas mulheres a película também se rompe (Figura 1), fazendo com que haja uma leitura evidente (quiçá simplória) do uso das ferramentas laboratoriais na expressão do gesto cinematográfico. Portanto, não parece ser no cinema narrativo que a matéria ou a imagem (figurativa) tem oportunidade de fazer sua insurreição.

A rara exploração artística das camadas de composição do negativo e da cópia cinematográfica encontra seus pares (e sua inspiração) não no cinema, mas na fotografia. Voltemos nossa



FIGURA 1.
Ingmar Bergman. *Persona*, 1966.
Fotogramas do filme.

atenção para o trabalho do belga Raoul Ubac (1910-1985) como forma de refletir sobre as possibilidades criativas da matéria fotográfica. O artista (gravurista, escultor, pintor e fotógrafo) fez parte do grupo CoBrA[5] e editou, junto a Magritte, a revista *L'invention collective* (1940). Durante sua permanência na França, na década de 1930, iniciou uma série fotográfica sobre o tema do Combate de Pentesileia, a guerreira, rainha das Amazonas, morta em Troia pelas mãos de Aquiles[6]. A série traz imagens da batalha em vários procedimentos técnicos distintos como a fotomontagem, a associação de imagens negativas e positivas, a solarização ou as sobreimpressões aplicadas a fragmentos de corpos femininos nus que subvertem a lógica bidimensional da fotografia. O trabalho sobre os diversos materiais combinados vai, aos poucos, se transformando em esculturas fotográficas. O resultado visual final, a nosso ver, está mais próximo dos painéis em alto relevo esculpidos em pedra, como o *Amazonomachia*[7] (batalha das amazonas) do que de uma fotomontagem tradicional. Parte da obra fotográfica de Raoul Ubac dessa época foi publicada na *Minotaure*[8] e, em sua edição de 1939, suas imagens são acompanhadas pelas palavras de André Breton:

> Deve ser observado que, naquilo que ela tem de mais audacioso, de mais vívido, a fotografia seguiu o mesmo caminho da pintura

> e da escultura. Através do elo dourado de Ubac, as ruínas do passado se juntam às ruinas do porvir, renascendo sem cessar. Suas mulheres, brandindo lança e derrotas, são as irmãs da sombria Pentesileia de von Kleist. Elas são *a incrível flor fóssil*, a pecadora que domina as areias movediças. (BRETON, 1939, p. 16-17, tradução e grifos meus)

O relevo das esculturas fotográficas da série Pentesileia de Ubac é fruto de uma sucessão de "assaltos ópticos"[9] em muitos retalhos de um corpo nu. O corpo feminino, tomado por vários ângulos, multiplica-se em fragmentos de torsos, cabeleiras, braços e lanças. A proliferação das amazonas em combate se dá pela dilaceração de sua carne recortada das reproduções (positivas e negativas) e refotografadas inúmeras vezes. A cada etapa uma remontagem que, em camadas, dá à luz a novos relevos desnudos. Para além do mosaico montado com pedaços de mulher, esses mesmos corpos, ao serem revelados, são interceptados sucessivamente pelo atrevimento de uma solarização intencional. O caminho pouco ortodoxo de uma revelação descontinuada pela ação da luz –que ganhou notoriedade pelas mãos de Man Ray com *O primado da matéria sobre o pensamento*[10] –, é elevado à potência máxima. São "assaltos ópticos" à matéria cujos contornos se dissolvem fazendo

com que os torsos mergulhem num mar de prata. Ou, no retrato em palavras de Breton, há, nas imagens de Ubac, um "elo dourado" na "incrível flor fóssil que domina as areias movediças". A natureza rochosa de suas fotografias é conquistada pela combinação de muitas técnicas, sendo uma delas a impressão de uma imagem negativa sobre uma positiva[11], numa espécie de mascaramento dos detalhes da figura. Os relevos dos contornos se sobressaem, como se os corpos fotografados tivessem sido petrificados. Sendo assim, a série fotográfica é elaborada em gradientes de fossilização que parecem ter atravessado as espessas camadas do tempo geológico (Figuras 2 a 6).

Em outras obras, como *La Nébuleuse* (1939-1940), Raoul Ubac aposta menos na sobreposição de frações da matéria e mais na dissolução física da emulsão fotográfica, que se funde à sua base (Figura 7). Através do aquecimento (*brûlage*), num verdadeiro derretimento do negativo, ele modela os corpos fotografados na maleabilidade do material sensível e funde a anatomia de um (corpo humano) à estrutura do outro (fotograma). Ubac trabalha nas camadas de celuloide e prata de forma meticulosa, explorando o potencial de criação do suporte fotográfico e fazendo de seu laboratório "um espaço de brincadeiras" (com fogo) com as quais ele pode gerar seres de toda sorte.

FIGURAS 2 A 5.
Raoul Ubac, *Le Combat de Penthésilée*, 1937-39. Técnicas combinadas em fotomontagem.

FIGURA 6.
Raoul Ubac, *Maquette pour un mur*, 1938-39. Técnicas combinadas em fotomontagem, 17,15 x 24,13cm, MoMA, Nova York.













FIGURA 7.
Raoul Ubac, *La Nébuleuse*, 1939-40. *Brûlage* fotográfica, 64,7 x 50,2 cm. Fonds Régional d'Art Contemporain de La Réunion, Piton Saint-Leu.

Rosalind Krauss, em seu texto *Corpus Delicti*, comenta:

Ele [Ubac] explorou a infraestrutura técnica do processo fotográfico, submetendo a imagem do corpo a ataques químicos e ópticos. *La Nébuleuse* foi formada com o calor de uma pequena espiriteira. O derretimento resultante, que curva e contorce a foto, é frequentemente associado pela literatura acadêmica e crítica ao automatismo: a criação de imagens sugestivas através das operações do acaso. Mas o título deste trabalho supõe a desintegração ao invés da criação da forma, e o procedimento, cujo vestígio sugere a ação do fogo, é um dispositivo para produzir esse tipo de não forma[12] [...]. Ele conduz seus procedimentos para a representação de uma delinquência violenta da matéria, à medida que a luz opera nas fronteiras de um corpo que, por sua vez, dá lugar a essa invasão do espaço [...] invasão de corpos engolidos pelo calor ou pela luz. Esse consumo da matéria por uma espécie de éter espacial é uma representação da reviravolta da realidade por aqueles estados psíquicos tão cultuados pelos poetas e pintores do movimento [surrealista]: devaneio, êxtase, sonho. (KRAUSS, 1985, p. 43-45, tradução minha)[13]

Os procedimentos de desintegração da forma executados por Ubac, longe de participarem de um possível acaso são, em realidade, elaborados com o rigor dos métodos científicos de investigação dos materiais. A resistência e a ductilidade do substrato fotográfico são postas à prova até alcançarem seu ápice, e lá, na fronteira entre a dilatação e a ruptura, a imagem nasce em meio à "delinquência violenta da matéria". Delito premeditado que só pode ser colocado em prática pelas mãos hábeis de um exímio artesão. Por alguém que tem domínio sobre o conjunto técnico de seu *métier* e, em franca ousadia, transgride suas leis e introduz novos instrumentos (espiriteira) para atingir seus propósitos. A intervenção humana, através do empirismo inventivo de Ubac, molda a suposta aleatoriedade do encontro do fogo com o celuloide e acomoda a prata (prenhe de figuras latentes) na expansão da matéria otimizada pelo calor. Criar uma forma disforme, uma "não forma" (*formlessness*), é conhecer intimamente a matéria que constitui os contornos, os volumes, a textura e a consistência das formas.

> A reta razão me persuadia a suprimir qualquer resto de forma, caso eu quisesse conceber o informe absoluto; e eu não podia fazê-lo. Pois chegava mais rapidamente a pensar que uma coisa não existia, ao ser privada de toda forma, do que a conceber uma coisa que estivesse entre a forma e o nada, nem forma nem

> nada, uma coisa informe próxima ao nada [...]. Dirigi minha atenção aos próprios corpos, observando mais profundamente sua mutabilidade, que os fazia deixar de ser o que tinham sido e começar a ser o que não eram. Suspeitei, quanto a essa própria passagem de forma a forma, que era em virtude de algo informe que ela se produzia, e não de um nada absoluto. Mas meu desejo era saber, e não suspeitar. (AGOSTINHO *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15)

O livro, dedicado ao "gaio saber visual" de Georges Bataille e escrito por Didi-Huberman, abre suas páginas com as indagações de Santo Agostinho sobre o informe (excerto acima), retiradas do décimo segundo livro de suas *Confissões*. Ao tratar da origem do mundo, Agostinho retoma a passagem da Sagrada Escritura: "No princípio Deus criou o céu e a terra. A terra era invisível e informe [...]", e ao explorar os dois aspectos da criação, o espiritual ligado ao céu, e o material, à terra, o teólogo associa o segundo a uma matéria ainda desprovida de forma. A matéria informe seria, desse modo, um elemento primordial, ainda invisível, da criação e estaria atrelada à própria mutabilidade das coisas (dos corpos) que os faz deixar de ser o que tinham sido e começar a ser o que não são. Mesmo com as amarras de um pensamento indissociável de sua convicção em um deus criador,

Agostinho nos apresenta um valioso instrumento para pensar as subversões da forma elaboradas por Ubac. Dando prosseguimento a seus questionamentos, Agostinho escreve: "De fato, a mutabilidade das coisas mutáveis é ela mesma capaz de todas as formas nas quais mudam as coisas mutáveis. Mas o que é ela? Um espírito? Um corpo? [...] Se fosse possível dizer "algo nada" e "ser não ser", assim a definiria" (AGOSTINHO, 2017, p. 505). Sendo, ao mesmo tempo, nada e algo (ou o que é e o que não é) a mutabilidade nos coloca entre o estado das coisas, em sua lacuna, em seu intervalo. A terra informe do teólogo guarda em sua matéria a invisibilidade das possibilidades da forma, sua latência visual, na qual todas as combinações ainda estão por acontecer. Através de sua mutabilidade (misto de corpo e espírito, ou de "algo nada"), a matéria está sempre disposta a vir a ser. Sendo assim, o informe nunca deixa de ser forma, mesmo sem sê-la, do mesmo modo que a forma toma corpo pelos estados mutáveis da matéria.

Ubac, a nosso ver, parece materializar o pensamento de Santo Agostinho. Ao trazer o fogo como ingrediente técnico de criação, abre os espaços de mutabilidade da matéria através de sua literal dilatação e da consequente fusão de seus elementos. É no intervalo entre a forma e o informe, entre as camadas do negativo, entre o sólido e o líquido, entre as nuvens que se figuram em mulher ou entre a mulher que se desfigura em nuvens, que sua espiriteira atua, submetendo o

próprio meio fotográfico a uma rigorosa provação. Sua nebulosa é conquistada na ardência da epiderme fotográfica moderada por sua própria perícia artística. A chama de sua espiriteira desorganiza a estrutura cristalina de seus átomos repletos de prata, transportando-nos para a rarefação da figura, da forma, do corpo; para uma nebulosa. Podemos lembrar, de maneira extremamente simplificada, que as nebulosas –aquelas nuvens interestelares que habitam o espaço sideral e rodeiam nossa galáxia– podem tanto ser um aglomerado de gás e poeira que se transformará algum dia em estrela quanto o seu inverso, pois na medida em que uma estrela consome sua carga energética, seu núcleo se contrai, e quando toda a sua energia se esgota, ele entra em colapso e uma nebulosa (planetária) é irradiada[14]. Desse modo, *La Nébuleuse* de Ubac não recebe este nome apenas pela semelhança visual com as suas primas interestelares. Há, em sua concepção e elaboração, uma proximidade processual e uma correlação, por que não dizer filosófica, entre os elementos que se adensam em corpos (estelar e feminino) e se rarefazem em névoa.

É bem verdade que o informe (não forma) do século IV (Agostinho) não é o informe do século XX (Bataille), época na qual *La Nébuleuse* tomou forma e quando George Bataille coloca o informe no centro da questão da arte surrealista. O informe de Bataille nos desloca do estado de classificação das coisas e nos arremessa direto na matéria.

"O informe tem seu próprio legado a cumprir, seu próprio destino, que é parcialmente o de liberar nosso pensamento da semântica, da servidão à temática" (KRAUSS, 1996, p. 105, tradução minha)[15]. Em *Documents*, revista fundada pelo próprio Bataille junto a Georges Henri Rivière, ele escreve – dentro da programação, iniciada em 1925, de constituição de um "dicionário crítico" – uma espécie de glossário ("Glossário aí encerro minhas glosas")[16], cujo propósito era soltar as amarras das definições e colocar as palavras mais próximas de seus aspectos concretos e de seu valor de uso.

> Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não mais desse sentido, mas tarefas às palavras. Assim, *informe* não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem direitos em nenhum sentido e se faz esmagar por todos os lugares, como uma aranha ou uma minhoca. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, o universo deveria tomar forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem, uma aparência matemática ao que já existe. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além

> de *informe* retoma a ideia de que o universo é como uma aranha ou um cuspe. (BATAILLE, 1929, p. 382, tradução minha)[17]

"Alérgico ao conceito de definições" (KRAUSS, 1985, p 39, tradução minha)[18], Bataille coloca a palavra em movimento e lhe confere um trabalho: subverter a lógica da forma, desclassificando-a, subtraindo sua categorização e chacoalhando seu significado. Não para recusá-la ou para transgredi-la enquanto tal, pois "a transgressão não é uma recusa, mas a abertura de um corpo a corpo, de uma investida crítica, no próprio lugar daquilo que acabará, num tal choque, transgredido" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28). O informe, desse modo, não nega a forma, a abertura desse "corpo a corpo" coloca o informe no turbilhão das formas para evidenciar o distanciamento (uma roupagem, uma aparência matemática) que temos das próprias formas, de sua concretude, de sua potência material.

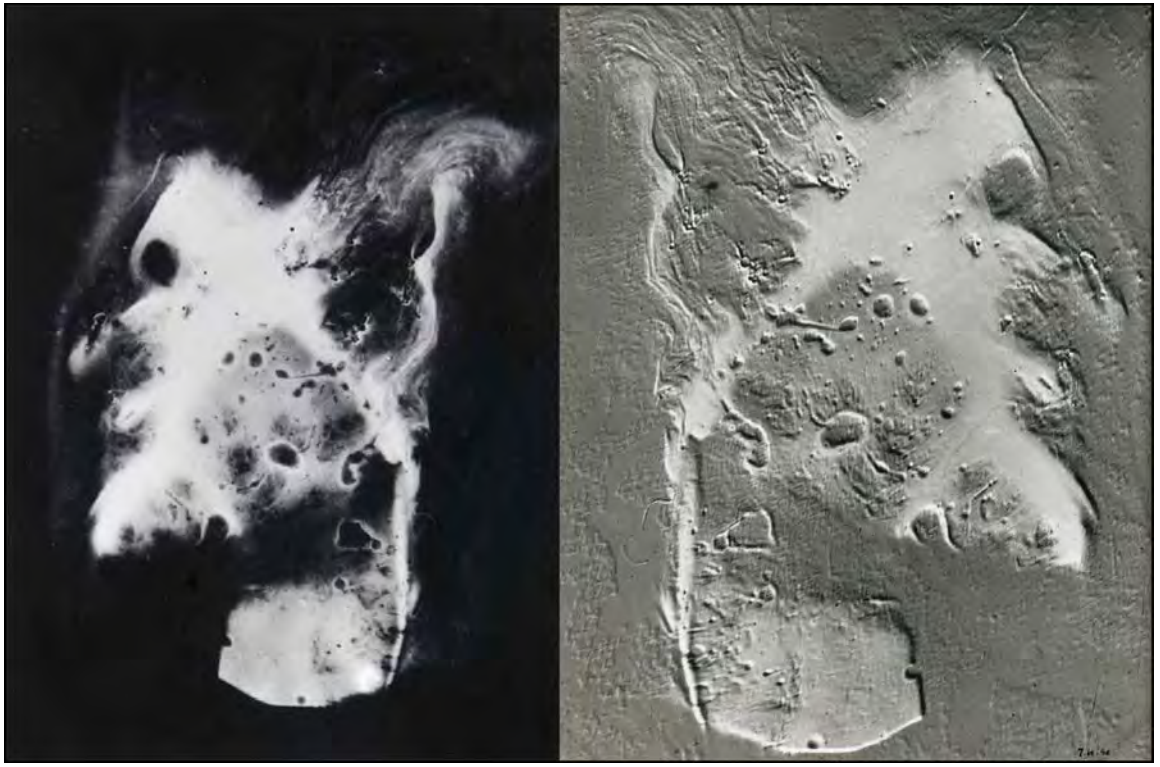
> Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas, nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um *trabalho das formas* equivalente ao que seria um *trabalho* de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte

> e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas – uma *crueldade nas semelhanças*. Dizer que as formas "trabalham" em sua própria transgressão é dizer que esse "trabalho" – debate tanto quanto agenciamento, laceração tanto quanto entrançamento – faz com que formas invistam contra outras formas, faz com que formas devorem outras formas. Formas contra formas e, vamos rapidamente constatá-lo, matérias contra formas, matérias que se tocam e, algumas vezes, comem formas. E o que terá constituído o desafio desse "trabalho", desse conflito fecundo, não era nada além de uma nova maneira de pensar as formas, processos contra resultados, relações lábeis contra termos fixos, aberturas concretas contra clausuras abstratas, insubordinações materiais contra subordinações à ideia. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29-30)

Se aproximamos *La Nébuleuse* do informe de Santo Agostinho, na encarnação de um meio-termo entre a gênese e a desaparição ou entre a dissolução e a modelagem da forma, o informe de Bataille nos impõe outros desafios. Mesmo que possamos fazer alguns cruzamentos entre a potência de vida e morte nos dois informes, a distância temporal

dos pensamentos (mais de 1.500 anos), as convicções de cada um de seus autores e, principalmente, o tempo histórico com o qual cada um deles dialoga, faz com que a vida e a morte em Bataille portem uma provocação de outra natureza. A tarefa imposta ao informe (e às palavras encerradas em todo o dicionário), a nosso ver, é a de penetrar suas raízes (forma) e, uma vez em suas entranhas, destilar seus mais recônditos elementos para torná-los explícitos. As substâncias de cada palavra, de cada conceito podem, desse modo, ser exploradas tanto em seus aspectos fixos (definições) quanto em seus aspectos voláteis (transgressões). O mesmo serve para a imagem. Ubac, em seu laboratório foto-filosófico, destila a matéria, separa a forma do informe e expõe ambos a partir de uma "crueldade nas semelhanças". Em *L'envers de la face* (*O avesso da face*, 1939), por exemplo, o "conflito fecundo" entre matéria e figura nasce na absorção da forma pelos seus elementos constitutivos. Aqui, a face não conquista o espaço, não se expande como uma nebulosa. Ela está encerrada em seu próprio reverso, no consumo da densidade de sua matéria. Ubac, desse modo, nos oferece em imagem o embate das palavras de Didi-Huberman quando diz que as formas devoram e consomem outras formas constituindo insubordinações materiais contra as subordinações das ideias. Para além da autofagia da forma, o trabalho continuado com diversas técnicas faz com que *O avesso da face* encontre sua cruel

semelhança, em sua forma geológica, fossilizada, de *A face petrificada*, 1939 (Figuras 8 e 9). A imagem fotográfica, nas mãos de Ubac, cultiva os caminhos da transgressão de sua própria vocação figurativa e, a partir desses percursos, talvez agora, estejamos prontos para retornar ao cinema, com a premissa de que a insurreição da imagem pode nos trazer um modo de viver a experiência cinematográfica sob outros parâmetros que não os da narrativa ou das ideias.



FIGURAS 8 E 9.
Raoul Ubac. À esquerda: *L'envers de la face*, 1939. Brûlage fotográfica, 23,9 x 18,1 cm, Le Centre Pompidou, Paris; à direita: *La face petrifiée*, 1939. Técnicas fotográficas combinadas (Brûlage e inversão), 29,7 x 23,3 cm.

À medida que percorremos algumas obras fotográficas de Raoul Ubac, colocando os informes de Agostinho e de Bataille em escorço, pavimentamos nosso caminho de volta ao cinema. No entanto,

> o desejo de informe é coisa rara no cinema, onde reina, ao contrário, no mais das vezes, a obsessão da forma controlada. No máximo ele aparece, aqui e ali, na história dos filmes, em doses homeopáticas, e talvez vacinais, como que para melhor afastar a tentação. [...] A a-forma, o surgimento de alguma coisa que não ainda "secundarizada", que crie acontecimento, onde encontrá-la? Nunca no cinema inteiro, nunca sequer na escala de todo um filme, mas apenas em momentos particulares, frações de tempo ou frações de extensão, onde ocorre algo que o "grão-mestre das imagens" não havia previsto. (AUMONT, 2004, p. 209)

Uma das doses homeopáticas, citadas por Aumont, foi apresentada acima com a emulação da queima da película no filme de Ingmar Bergman. No entanto, acreditamos que seja um pouco exagerado dizer que não há filmes que se valham do informe em toda a sua extensão. É bem verdade que Jacques Aumont, nesse texto, trata de um cinema específico no qual não estão incluídas as experiências que

navegam em sentido oposto às ondas da indústria. Parte dessas poucas práticas de um cinema "desclassificado" (nos termos de Bataille) é abraçada por cineastas-artesãos instrumentalizados pelos laboratórios compartilhados da rede *Filmlabs*. A seguir, nos concentraremos em três pequenos filmes manufaturados no *Ateliê de cinema experimental l'Etna*[19] – nome dado em homenagem ao célebre texto do cineasta Jean Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, em que o autor se aproxima gradualmente da montanha em erupção e reflete sobre a chamada sétima arte: "paralelamente à enxurrada de lava e nas costas de mulas, nós subíamos em direção à cratera em atividade, eu pensava em você, Canudo[20], que punha tanta alma nas coisas. Você foi o primeiro, eu creio, a sentir que o cinema une todos os reinos da natureza em um só" (EPSTEIN, 2011, p. 363).

Comecemos nosso percurso pela variegada sétima arte com a curta obra artesanal de Sarah Darmon. A jovem realizadora toma contato com o cinema, mais particularmente com as técnicas artesanais do formato super-8, dentro do programa de Artes Plásticas da Universidade *Panthéon-Sorbonne* (Paris 1) com o então professor, também cineasta, Stéphane Marti[21]. A liberdade de um cinema sem duração específica, sem fórmulas pré-estabelecidas e possível de ser moldado ao sabor de seus criadores, faz do segundo filme de Sarah Darmon um projeto único. Em *Ink* (2001), vemos (ou talvez

apenas acreditemos ver) um corpo de mulher que parece despertar abruptamente de um pesadelo. Seu tronco ergue-se em um único e intempestivo salto e, ao levantar-se da cama, caminha lentamente em direção a uma moldura em vidro iluminada. Uma janela? Um aquário? Um espelho? Não temos como saber. Essa simples ação, decupada de maneira clássica, faz com que tenhamos a nítida sensação de estarmos testemunhando um espaço de dúvida entre um sonho ruim e uma realidade ainda não convincente. Aos planos dessa cena prosaica, são intercaladas imagens de um corpo enigmático, meio homem meio peixe, que parece atrair a mulher para esse lugar aquoso por detrás do vidro sobre o qual esse ser espalha tintas. O filme continua em sua narrativa convencional (mesmo que onírica) e, ao mesmo tempo que a mulher parece ter atravessado o suposto aquário, ela olha para si mesma e assiste aos movimentos descontrolados do pintor anfíbio. Através de sua pequena janela iluminada, para a qual seu sono interrompido a levou, ela se multiplica em reflexo e em sonho. Ao término do filme, precedido do nome dos atores, lemos "a garota com medo" e "o pintor histérico" para logo aparecer a próxima cartela: "um pesadelo de Sarah Darmon". Nada mais óbvio e desinteressante do que isso. A filmagem, de forma absolutamente linear, cumpre a circularidade narrativa de uma experiência trivial: um pesadelo. *Ink* não se preocupa com isso, sua expressividade não está na ideia, na narrativa. Ela aposta

nos aspectos sensíveis da imagem cinematográfica a partir de certas transgressões ao padrão estabelecido.

Para lograr as sensações insólitas do tormento noturno, Sarah Darmon não recorre a ângulos inusitados de câmera, a recortes fragmentados de corpos, a falsos *raccords* ou a qualquer recurso que quebre a continuidade sensório-motora da ação. O que ela faz é uma seleção consciente do conjunto técnico utilizado e das possibilidades plásticas de seus elementos baseada em suas características físicas. Antes de começarmos a assistir ao filme sabemos, pelos créditos iniciais, qual o tipo de substrato a cineasta escolheu para plantar a sua composição. E é sobre uma película super-8, preto e branco e transcrita para o formato *Scope*[22] que seu imaginário nasce. Independentemente das razões que possam ter estado em jogo no momento em que se deu tal escolha, quer seja um desejo de levar a cabo uma experiência laboratorial pura e simples (pouco provável) quer seja a tentação de reproduzir visualmente sua experiência onírica (o mais provável), a resultante conquistada elabora corpos que se fundem e se confundem com a superfície na qual estão inscritos. É como se a própria matéria fílmica parisse suas formas. Ou, mais ainda, como se a película, através de sua palpitante energia, se transformasse no corpo atordoado da mulher em pesadelo, nas costelas pálidas do pintor desvairado e no próprio espaço delirante (Figura 10).



FIGURA 10.
Sarah Darmon. *Ink*, 2001.
Fotogramas do filme.

O grão de prata, necessariamente extravagante de um fotograma super-8 tão minúsculo (4,14 x 5,79 mm), é dilatado pelas escolhas de iluminação, de exposição e pelo processo de revelação. Tudo isso somado à transferência da película para um arquivo digital e às inevitáveis conversões e decodificações da nossa era de tecnologias transgênicas. No filme, não vemos praticamente tons de cinza, estamos na mais cruel impossibilidade de fuga, presos entre um preto profundo e um branco que cega, mergulhados em uma tormenta extenuante de grãos. A imagem é fatigante, e mesmo que seus personagens se movam de forma lenta, a explosão da matéria fílmica, por excesso de ampliação e contraste, não deixa o espectador repousar. Seus grãos frenéticos fazem com que as faces estejam sempre no limite da desintegração. Somos acometidos pelo pesadelo tal qual a cineasta ou sua "garota com medo". Esses estratos amalgamados de grão, *pixel*, mulher, luz, movimento, explicitam as partículas que compõem a imagem e reverberam nos corpos de seus observadores, numa vibração, por que não dizer vulcânica (para lembrarmos Jean Epstein). Em meio ao paradoxo da visibilidade da matéria através de sua aparente desmaterialização nos é permitido não apenas ver o tormento noturno, mas senti-lo em nossa carne. Como se os grãos saltassem da tela e impregnassem o espaço envolvendo em matéria fílmica o espectador. A representação de um sonho ruim normalmente não prescinde do

informe. O que Sarah Darmon faz é jogar entre os campos da figura e da desfiguração de uma maneira peculiar, explodindo a própria constituição das formas através de uma descomunal amplificação do diminuto original, que atravessa lentes anamórficas para, então, ser estirado e ampliado em um novo material. Os espaços vazios criados entre as moléculas constituintes dos corpos (dos haletos de prata) tornam-se visíveis, palpáveis, e esse corpo fílmico rarefeito apresenta suas vísceras, suas fendas, sua vacuidade.

No caminho das jovens artistas e cineastas nos deparamos com os filmes *Mue(s)*[23] e *Esquisse* (*Esboço*), ambos realizados em 2015 como resultado de uma pesquisa proposta pela artista Nathalie Ménant à sua irmã cineasta, Frédérique Ménant, durante uma residência artística no *Arcade Institute*[24], em Tours. Seu projeto *Mue(s)* convida mulheres vinculadas à *L'Association Joséphine*[25] (um local de apoio feminino a mulheres em situação de risco) para que sejam modelos de uma experiência bem particular. Nathalie Ménant envolve os corpos dessas mulheres em gesso para, posteriormente, criar estátuas vivas com os fragmentos dessas armaduras brancas. No processo de revestimento desses corpos não são usadas ataduras comuns, sua gaze é feita de rendas herdadas de suas bisavós; são "memórias de mulheres, o legado de um feminino sensível que se exprime no gosto pelos ornamentos e na tarefa particular de

enfeitar seu corpo e sua casa, mas também, a meu ver, o legado de um condicionamento ao feminino"[26]. A experiência corporal não se limita à produção de esculturas moldadas pelos corpos dessas mulheres, mas está intimamente ligada à própria vivência a partir de uma dimensão, em certo sentido, terapêutica de "troca de pele". Dessa forma, essa carapaça, criada artificialmente pelos emplastros de renda aplicados aos corpos nus, serve como uma metáfora da própria rigidez corporal (e emocional) das mulheres com as quais ela trabalha. Seus corpos se tornam instrumentos artísticos ao mesmo tempo que a experiência artística os transforma. Suas peles são aguçadas pela sensibilização tátil durante as várias etapas do processo: retirar as roupas, deixar-se besuntar em óleo, receber as ataduras úmidas de gesso, aguardar imóveis a completa secagem do revestimento e descamar-se em liberdade. Ao retirar as cascas secas de gesso, o corpo fica desprotegido, sua fragilidade é exacerbada como em qualquer animal que tenha que passar pelo processo da muda. O rompimento e a liberação do antigo exoesqueleto descomprimem o corpo subjugado numa forma (e numa fôrma) que não mais lhe cabe. Crostas de passado em tecido rendado são expelidas, se descolam e se distanciam. O corpo desvelado e tenro reencontra uma suavidade até então reprimida. A perspectiva singular do ato artístico proposto por Nathalie Ménant traz para a sua (delas) obra uma espessura de

reflexão singular, como se pudéssemos olhar "de fora" para nossas próprias dores e dissabores através desses corpos suspensos em exposição (Figura 11).



FIGURA 11.
Nathalie Ménant. *Mue(s)*, 2015.
Fotografias da exposição.

No entanto, a obra não para[27] por aí. Os gessos moldados em corpos, suspensos no ar, recebem projeções de imagens que foram captadas durante o processo de moldagem das esculturas ocas e que, agora, se transformam em telas, ou, melhor dizendo, em espelhos opacos de si mesmas. Os estratos de composição das duas obras (estatuária e cinematográfica) trazem uma constante ressignificação de seus materiais, de seu desenrolar e de seus agentes. Nathalie Ménant chama sua irmã, Frédérique, não apenas para documentar a experiência, mas para criar, em filme, uma outra maneira de aproximação da vivência artística. Dessa parceria surgem os dois filmes, ambos captados em película 16mm, preto e branco e processados de forma artesanal pelo já mencionado *Ateliê de cinema experimental l'Etna* e pelo laboratório compartilhado *L'Abominable*. É através da manipulação direta da película (por processos similares aos utilizados por Ubac na série *Pentesileia* e em *La Nébuleuse*) que Frédérique Ménant constrói uma leitura desses corpos para transformá-los em escultura fílmica. Na escuridão de *Mue(s)*, vemos um recorte de dorso feminino em preto e branco. A imagem pulsa inquieta. A pele, mal percebida na penumbra, funde-se à emulsão fotográfica para, em alguns segundos, transformar-se numa ofuscante claridade dada por sua forma negativa. Um ventre (gestante) é lambuzado em óleo, seios são cobertos em renda embebida em gesso e, intercalando imagens positivas e negativas, as ataduras,

ora negras ora alvas, vão recobrindo pedaços de corpos femininos. Num jogo entre a imagem e seu avesso tonal, entre extremos de claros e escuros, uma segunda pele úmida e maleável veste essas mulheres. Corpos magros e carnudos, jovens e velhos, entregues e ansiosos, respiram por debaixo dos emplastros que, aos poucos, vão secando. As estátuas vão sendo esculpidas, e os corpos vivos que as preenchem começam a se descolar de sua clausura, separando-se de sua fôrma. A construção fílmica de Frédérique Ménant é montada por curtíssimos fragmentos feitos de recortes desses corpos cujas faces nunca são reveladas. A partir de certo momento, as imagens (positivas e negativas) vão se desfigurando, como se suas moléculas entrassem em ebulição e começassem a se dissolver. As camadas do negativo (e das porções de cópia positiva), ao serem aquecidas, começam a se desprender umas das outras numa emulação química (e fílmica) do próprio processo de renovação vivido pelas atrizes durante a residência artística (Figura 12).

Os dois filmes se valem das mesmas técnicas para modelar suas camadas. No entanto, *Esquisse* trabalha em uma chave abstrata bem mais intensa do que o já razoavelmente intangível *Mue(s)*. A renda incrustrada no gesso se faz mais presente, e os ataques químicos corroem as curvas femininas, que são absorvidas pela luz (e também pela escuridão) para se tornarem apenas lembranças desnudas. Novamente temos o



FIGURA 12.
Frédérique Ménant. *Esquisse*, 2015. Fotogramas do filme.

derretimento das peles do filme, que cria uma espécie de redemoinho líquido em torno da mulher[28]. Como o próprio nome diz, são esboços: quase-corpo, quase-mulher, quase-viva. E na iminência do vir a ser, sua forma em mutação é tragada para o interior gelatinoso das camadas suspensas em prata. Em alguns momentos dessa curta obra sentimos uma semelhança não apenas processual com *La Nébuleuse*, de Ubac, mas uma descendência direta, quase genética, entre as feminilidades que bailam com as reviravoltas da matéria (Figuras 13 e 14). Por se tratar de uma imagem em movimento, portanto formada por inúmeros fotogramas, não nos é possível apreender um único quadro estanque. *Esquisse* e *Mue(s)*, em menor magnitude, se esboçam a cada milésimo de segundo e, na perpetuidade do ciclo de extinção e criação, lembramos as palavras de Agostinho que "é a própria mutabilidade das coisas que é suscetível de assumir todas as formas" e que aqui assumem uma dimensão psicológica de razoável importância.

A parceria entre as mulheres anônimas da casa Joséphine, Frédérique e Nathalie Ménant, a nosso ver, ultrapassa os desígnios plásticos da criação artística para com eles abrir (nos corpos de todas as pessoas envolvidas) novas possibilidades de recriação de suas próprias histórias. Sendo assim, as obras de Sarah Darmon e das irmãs Ménant também nos mostram que a explicitação das camadas da matéria fílmica faz com que o próprio cinema se dispa de sua couraça tradicional.



FIGURAS 13 E 14.
À esquerda: Raoul Ubac, *La Nébuleuse*; à direita: Frédérique Ménant, fotogramas do filme *Esquisse*.

> A poética da matéria e a exploração sensorial dos elementos formam um dos capítulos mais belos da invenção cinematográfica [...] o cinema nos ensina ou nos lembra que a matéria é o tecido do mundo [...]. Descobrimos através do cinema quão profundamente a assinatura plástica do mundo [...] está inscrita em nós. (SIETY, 2017, tradução minha)[29]

A subversão da forma cinematográfica obtida pela investigação destemida de seu substrato coloca em evidência esse "tecido do mundo". A maleabilidade criativa da emulsão cinematográfica e seu paradoxal apelo indicial fazem com que a potência sensorial do cinema seja sublinhada. Expõe sua familiar estranheza, sua ambiguidade. O trabalho de Sarah Darmon e das irmãs Ménant faz do corpo humano e do corpo fílmico um laboratório da matéria, uma delicada liberação dos vestígios figurativos não apenas fotográficos, mas, principalmente, de heranças comportamentais. Deste modo, a insurreição da imagem nos lembra que a investigação desprendida de amarras padronizadas pode nos alçar a um patamar de alforria próximo à "assinatura plástica do mundo".

NOTAS

1. O termo "cinema *lato sensu"* utilizado aqui segue a proposição de Arlindo Machado: "Podemos conceber um cinema *lato sensu*, seguindo a etimologia da palavra (do grego *kínema-ématos* + *gráphein*, 'escrita do movimento') e, nesse caso, estaríamos diante de uma das mais antigas formas de expressão da humanidade, nascida quando algum homem pré-histórico fez projetar a sombra de suas próprias mãos nas paredes de uma caverna".

2. Agradecemos a referência ao texto dos irmãos Lumière a Nicolas Rey, idealizador do *L'Abominable*. Original francês completo: «*Les diverses opérations du développement, du fixage et du lavage des pellicules peuvent être exécutées commodément dans un simple seau d'une contenance d'une dizaine de litres. Le révélateur est préparé d'après la formule suivante: Eau 10 litres ; diamidophénol 50 grammes ; sulfite de soude anhydre 250 grammes. (On pourra modifier la proportion relative de diamidophénol ou de sulfite.) Cette quantité de liquide représente la contenance d'un seau. Pour développer, on prépare deux seaux de révélateur. La pellicule, enroulée en bobine, est soutenue au-dessus du premier seau à l'aide d'une tige cylindrique qui traverse l'orifice central de la bobine. Cette tige — un crayon par exemple — sera tenue à la main par un aide ou sera maintenue fixe, à l'aide d'un dispositif très simple, à la paroi de la chambre noire. La pellicule est alors déroulée très rapidement et plongée au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le développateur. Lorsque toute la pellicule est déroulée, on la fait passer, toujours très rapidement, dans le deuxième seau, en ayant soin de la faire glisser entre les deux doigts de manière à bien étaler sur toute sa surface la couche de liquide révélateur et de supprimer les bulles ou arrêt de développement qui auraient pu se produire. Il est donc indispensable que l'immersion dans le seau et le passage du premier seau au deuxième seau se fasse le plus rapidement possible. On continue ensuite à faire passer la pellicule d'un seau à l'autre jusqu'à ce que le développement soit jugé suffisant. Quand ce résultat est obtenu, on plonge la pellicule dans un seau plein d'eau où elle se lave, en s'arrangeant de manière à ce que la pellicule sorte du deuxième seau du développateur pour être immergée dans l'eau, afin que le bout passant le premier dans l'eau soit celui qui a été plongé le premier dans le révélateur au début de l'opération. A cette condition le développement sera suffisamment uniforme sur toute la longueur de la pellicule. La pellicule lavée est passée dans un premier seau, et de là dans un deuxième seau d'hyposulfite de soude à 25 %. Une fois fixée, elle est placée dans un seau de lavage où l'eau se renouvelle constamment et où elle séjourne plusieurs heures. Si l'on mettait à sécher la pellicule au sortir de l'eau, elle se recourberait en cornet et pourrait subir une certaine rétraction. Pour*

éviter cet inconvénient on aura soin de la glycériner. La formule du bain à employer est la suivante: eau 7 litres 500; alcool (a 95°) 2 litres 500; glycérine 250. On remplira deux seaux du liquide à glycériner et la pellicule sera plongée successivement dans les deux récipients. Cette opération devra durer cinq minutes en tout. La pellicule glycérinée sera mise à sécher en la suspendant sur une baguette en bois dans un endroit sec, et à une température de 20-22° C. Quand elle sera sèche, on l'enroulera à l'aide d'une bobineuse, et elle sera alors prête à être introduite dans le Cinématographe. On prendra de grandes précautions en faisant passer la pellicule d'un seau à l'autre pendant les différentes opérations du développement de fixage, de lavage et de glycérinage, afin d'éviter les écorchures de la couche qui se *produisent avec la plus grande facilité, surtout lorsque des coques se forment. On observera les recommandations faites plus haut au sujet du développement, c'est-à-dire qu'on aura soin de faire glisser la pellicule entre deux doigts, de manière à défaire les coques. On aura également soin de placer toujours la couche sensible en dessus, afin d'éviter les frottements contre le bord des seaux. Il est difficile d'obtenir, par le développement en seaux, des images très régulières et bien uniformes sur toute la longueur de la pellicule. Nous possédons dans notre usine un matériel spécial pour le développement des pellicules qui nous permet d'obtenir à coup sûr des images d'une régularité parfaite, et nous offrons à nos clients de développer, à un prix très modéré, les vues qu'ils auront prises*".

3. O que é menos sabido é que os irmãos Lumière não são os inventores do cinematógrafo, que foi construído, batizado e patenteado em 12 de fevereiro de 1892 por León Bouly (1872-1932) com a seguinte descrição: "aparelho fotográfico instantâneo para obtenção automática e sem interrupção de uma série de chapas analíticas do movimento ou outras, chamado cinematógrafo" [Original francês: *"Appareil photographique instantané pour l'obtention automatique et sans interruption d'une série de clichés analytiques du mouvement ou autres dit le Cinématographe"*]. Disponível em: http://cinematographes.free.fr/bouly.html. Acesso em: 3 mai. 2020. Em 1895, por não ter condições financeiras, Bouly não renova sua patente e, em 13 de fevereiro de 1895, os irmãos Lumière registram o cinematógrafo em seu nome. O aparelho sofre modificações e ganha fama com os irmãos empresários.

4. Disponível em: http://www.filmlabs.org/index.php/lab/mtk/. Acesso em: 10 maio 2020. No original: "*Il faut voir le laboratoire comme un terrain de jeu […] favorable aux cinéastes qui envisagent chaque élément de l'apparatus (le préparatifs) cinématographique – procédés de prise de vue, développement, tirage, montage, sonorisation, projection – comme phase potentiel de création, questionnable à volonté, sans souci normatif* ".

5. Grupo vanguardista europeu cujo nome é um acrônimo das principais cidades de origem de seus membros: Copenhague, Bruxelas, Amsterdam.

6. Há, pelo menos, duas versões dessa narrativa. A primeira dita que Aquiles, ao matar Pentesileia, se apaixona por sua figura. E a segunda, dada pelo dramaturgo alemão Heinrich von Kleist (1777-1811), afirma que Pentesileia era apaixonada por Aquiles, a quem matou em batalha (VON KLEIST, 2003). Alinhamo-nos à primeira alternativa por acreditar que a dilaceração dos corpos das amazonas retratada por Ubac não representa corpos triunfantes em batalha, além do fato de que a suposta morte de Aquiles tem inúmeras versões na literatura mundial que não esta.

7. Obra esculpida entre 230-250 (Museu Pio Clementino, Vaticano).

8. A célebre revista dedicada à arte contemporânea [seguindo a linha surrealista da *Documents,* de Georges Bataille, 1929-1931] e dirigida por Albert Skira, para a qual colaboraram Picasso, Matisse, Dali, Man Ray, Miró, Duchamp, Ubac, Magritte, Brasaï, Bellmer, entre muitos outros. A *Minotaure*, ao longo de sua existência (1933-1939), lançou 13 volumes.

9. "*Optical assaults"*: expressão utilizada por Rosalind Krauss, "Corpus Delicti". *October*, vol. 33, verão 1985, Cambridge, p. 43.

10. Man Ray. *Primat de la matière sur la pensée*, 1931. Impressão fotográfica solarizada, 8,2 x 12,2 cm. A obra pode ser visualizada no sítio: https://www.christies.com/lotfinder/Lot/man-ray-1890-1976-primat-de-la-5733970-details.aspx. Acesso em: 8 mai. 2020.

11. Técnica denominada *paraglyph* (WARREN, 2006, p. 1.568).

12. Decidimos traduzir o termo *formlessness* por "não forma" para diferenciarmos do contexto do *informe* de Georges Bataille, sobre o qual falaremos mais adiante.

13. No original: "*He often explored the technical infrastructure of the photographic process, submitting the image of the body to assaults of a chemical and optical kind. La Nébouleuse was achieved with the heat of a small burner. The resultant melting, which ripples and contorts the field of the photo, is often related in the scholarly and critical literature to automatism: the creation of suggestive imagery through the operations of chance. But the*

title of this work supposes the disintegration rather than creation of form, and the procedure whose trace suggests the working of fire is a device for producing this formlessness. […] In the most extreme of his work Ubac pushes his procedure towards the representation of a violent deliquescence of matter as light operates on the boundaries of a body that in turn gives way to this depicted invasion of space […] *of bodies eaten away by either heat or light. This consumption of matter by a kind of spatial ether is a representation of the overturning of reality but those psychic states so courted by the poets and painters of the movement: reverie, ecstasy, dream*".

14. Abreviamos de forma brutal os interessantes aspectos que envolvem as mais diversas e belas nebulosas. Esta denominação é dada para fenômenos razoavelmente diferentes com classificações distintas [nebulosa planetária, de reflexão, de emissão e escuras]. Para um aprofundamento no assunto, sugerimos o ótimo sítio virtual do Instituto de Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, coordenado pela professora Maria de Fátima O. Saraiva. Disponível em: http://www.if.ufrgs.br/~fatima/ead/estrelas.htm. Acesso em: 3 mai. 2020.

15. No original: "*that the informe has its own legacy to fulfill, its own destiny which is partly that of liberating our thinking from the semantic, the servitude to thematics*".

16. "*Glossaire j'y serre mes gloses*" é o título dado a uma série de artigos de Michel Leiris publicado pela *Révolution Surréaliste* (revista de André Breton) na mesma época em que também colaborava para a *Documents*. O qual deu título também aoseu livro, escrito em 1939 e republicado pela Gallimard em 2014.

17. No original: "*Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pur que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat*".

18. No original: "*Allergic to the notion of definitions*".

19. Sítio virtual: http://www.etna-cinema.net/. Acesso em: 8 mai. 2020.

20. Ricciotto Canudo (1877-1923) é um dos primeiros teóricos do Cinema e responsável por cunhar o termo *sétima arte* (CANUDO, 1995).

21. Com dezenas de filmes, Stéphane Marti faz de sua obra uma investigação sobre o corpo e sobre o próprio meio cinematográfico [super-8]. Além de ter sido professor na Universidade Paris 1 (1985-2007), é parte integrante do *Collectif Jeune Cinéma* (CJC), uma das mais importantes organizações de preservação e difusão dos chamados "cinemas diferentes". Para maiores informações sobre o cineasta, sugerimos o sítio virtual da *Re:voir*, uma editora e distribuidora de filmes experimentais no formato digital estabelecida em Paris e coordenada por Pip Chorodov [https://re-voir.com/shop/fr/44-stephane-marti], além de seu próprio canal virtual: https://www.youtube.com/user/MrSDMarti?feature=mhee. Acesso em: 8 mai. 2020.

22. O *CinemaScope*, desenvolvido na década de 1950 para filmes em 35mm, consiste em usar lentes anamórficas [que comprimem a imagem em seu sentido horizontal] durante as filmagens, otimizando a área do negativo a ser sensibilizada. No momento da projeção, esta imagem "apertada" passa pelas lentes "desanamorfizantes" fazendo com que este original comprimido se estenda em uma proporção infinitamente mais panorâmica do que seus antecessores. A história do cinema inicia seu projeto dentro de um formato de projeção com a proporção de 1:1.33, e com o desejo de atingir uma maior horizontalidade, passa aos poucos para 1: 1.37, 1: 1.66; 1: 1.85 e, finalmente com o *Scope* chega a atingir 1: 2.66, sendo o mais comum o 1: 2.35. O que Sarah Darmon faz é transcrever um original 1: 1.33 [em negativo super 8] para, aproximadamente, 1: 2.40.

23. O título em francês tem um alcance amplo, pois *Mue(s)* pode ser uma renovação de pele ou de penas de um animal conforme seu crescimento; as mudanças de voz, altura e força dos adolescentes; em sentido literário pode significar mudança, transformação de um estado a outro. Além de ser o particípio feminino do verbo *mouvoir* (mover), portanto *Mue(s)* pode ser entendida também como "movidas". A exposição conjunta leva o nome de *Mues/Ecdysis*, sendo mais clara a tradução para o português, visto que *ecdise* é a troca de pele e penas dos animais.

24. Sítio virtual: http://www.arcades-institute.fr/. Acesso em: 10 mai. 2020.

25. Fundada por Lucia Iraci [cabelereira e maquiadora com um longo percurso na fotografia de moda], a associação auxilia mulheres em situação desprivilegiada [desempregadas sem subsídios, mães solteiras, vítimas de violência familiar etc.] a recuperar sua autoestima através de uma reconciliação com sua própria imagem. Sítio virtual: https://www.association-josephine.fr/. Acesso em: 8 mai. 2020.

26. Excerto extraído do sítio virtual da artista, tradução nossa. Disponível em: https://www.nathaliemenant.fr/. Acesso em: 8 mai. 2020. Original francês: "*Mémoire de femmes, legs sans doute d'un féminin sensible qui s'exprimait dans le goût des parements et dans la charge particulière d'agrémenter leur corps et leur maison, mais legs aussi à mes yeux d'un conditionnement au féminin*".

27. Um singelo protesto (junto a palavra "fôrma" acima) contra as arbitrariedades de uma reforma ortográfica, no mínimo, deficiente.

28. *Esquisse* trabalha com o corpo de apenas uma mulher.

29. No original completo: "*la poétique de la matière et l'exploration sensorielle des éléments forment l'un de plus beaux chapitres de l'invention cinématographique*" [...] "*Le cinéma nous apprend ou nous rappelle que la matière est l'étoffe du monde. Elle nous environne et elle est en nous, nous l'éprouvons par un contact extérieur par des sensations intérieures. Nous découvrons par le cinéma combien profondément la signature plastique du monde minéral, végétal et animal est inscrite en nous*".

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO de Hipona. **Confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BATAILLE, Georges. Informe. **Documents**: Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, n. 7, dez. 1929, p. 382.

BRETON, André. Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste. **Minotaure**: Revue Artistique et Littéraire, maio 1939, pp. 16-21.

CANUDO, Ricciotto. **L'usine aux images**. Paris: Nouvelles Éditions Séguier, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe**: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

EPSTEIN, Jean. O cinematógrafo visto do Etna. **Catálogo Forumdoc 2011**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2011, pp. 361-370.

KRAUSS, Rosalind. Corpus Delicti. **October**, v. 33, verão/1985, pp. 31-72.

KRAUSS, Rosalind. "Informe" without conclusion. **October**, v. 78, outono/1996, pp. 89-105.

LUMIÈRE, Auguste e Louis. Le cinématographe. **La Revue du Siècle**, n. 120, 1897, pp. 233-263.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

SIETY, Emanuel. **De la matière**. Palestra. Paris: L'Espace en cours/Braquage, 3 abr. 2017. Não paginado.

VON KLEIST, Heinrich. **Pentesileia**. Porto: Porto Editora, 2003.

WARREN, L. **Encyclopedia of twentieth-century photography.** Londres: Routledge, 2006. v. 3.

FILMES

Esquisse (2015), Frédérique Ménant, França.

Ink (2001), Sarah Darmon, França.

Mue(s) (2015), Frédérique Ménant, França.

Persona (1966), Ingmar Bergman, Suécia.

SOBRE A AUTORA

Andréa C. Scansani é professora e pesquisadora no curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) com período sanduíche no Institut du Recherche sur le Cinéma et L'audiovisuel (IRCAV – Sorbonne Nouvelle – Paris 3); mestre em Multimeios/Cinema pelo Instituto de Artes da Unicamp; especializada em Fotografia Cinematográfica pela Academia de Cinema e Drama de Budapeste/Hungria; graduada em Cinema com especialização em Fotografia Cinematográfica pela ECA/USP.

Artigo recebido em 13 de maio de 2020 e aceito em 7 de abril de 2021.



FROM
DOCUMENTAL
TO ARTISTIC
PHOTOGRAPHY

DE LA FOTOGRAFÍA
DOCUMENTAL A
LA ARTÍSTICA

DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL À ARTÍSTICA

RODOLFO WARD

Artigo inédito
Rodolfo Ward*

https://orcid.org/0000-0001-8283-2940

* Universidade de Brasília (UnB), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.169675

RESUMO

Este artigo tem a intenção de contribuir com os estudos sobre a visualidade na contemporaneidade ao focar a fotografia contemporânea e sua relação com a sociedade, principalmente na criação e manutenção de regimes de verdade e de poder da atualidade que transmutam o conceito de verdade na contemporaneidade. São abordadas as fricções entre a fotografia documental e a fotografia artística e como essas questões se imbricam com a noções de real e ficcional, de documental e artístico, para compreender as fronteiras e as transgressões da fotografia contemporânea. Como exemplo, são estudados os casos de Steve McCurry, de Andreas Gursky e da incorporação de imagens do coletivo Mídia Ninja pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP).

PALAVRAS-CHAVE Modernidade; Pós-modernidade; Fotografia; Ficção

ABSTRACT

This article seeks to contribute to contemporary studies on visuality by specific focusing on contemporary photography and its relationship with society, especially in the creation and maintenance of regimes of truth and power, which are transmuting the concept of truth in present time. It addresses the frictions between documentary and artistic photography and how these issues intertwine with the notion of real and fictional, documentary and artistic to understand the boundaries and transgressions of contemporary photography. The cases of Steve McCurry, Andreas Gursky, and the incorporation of images from the Media Ninja collective by the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) are addressed as examples.

KEYWORDS Modernity; Post-modernity; Photography; Fiction

RESUMEN

Este artículo pretende contribuir a los estudios sobre la visualidad contemporánea con un enfoque específico en la fotografía contemporánea y su relación con la sociedad, especialmente en la creación y mantenimiento de regímenes de verdad y poder, que están transmutando el concepto de verdad en la época actual. Se abordan las fricciones entre la fotografía documental y la fotografía artística y cómo estos temas se entrelazan con la noción de lo real y lo ficcional, lo documental y lo artístico para entender los límites y transgresiones de la fotografía contemporánea. Para ello, se estudia el caso de Steve McCurry, Andreas Gursky y la incorporación de imágenes del colectivo Mídia Ninja por parte del Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP).

PALABRAS CLAVE Modernidad; Posmodernidad; Fotografía; Ficción

INTRODUÇÃO

Este artigo tem a intenção de contribuir com os estudos sobre a visualidade na contemporaneidade ao focar especificamente a fotografia contemporânea e sua relação com a sociedade, principalmente na criação e na manutenção de regimes de verdade e de poder, que estão transmutando o conceito de verdade na atualidade. Por meio de um estilo próprio de escrita enciclopédica que perpassa diversas áreas do saber, abordamos artistas, pesquisadores e teóricos da fotografia, cultura visual, história, antropologia e filosofia que proporcionam recursos teóricos para fundamentar este trabalho.

Entendemos que passamos por uma transmutação imagética[1] global, na qual a fotografia tem ativa participação, seja pela influência estética da pintura no século XIX[2], seja pela sua própria reinvenção no século XX, a partir da qual obteve-se mais liberdade no fazer e no criar artístico, o que consequentemente promoveu novas possibilidades conceituais para o real que fogem dos conceitos binários preestabelecidos culturalmente na sociedade moderna. A liberdade adquirida pela fotografia a partir da emancipação da tecnologia digital tem interferência direta na dilatação dos conceitos de verdade e nas metanarrativas contemporâneas por permitir, de forma visual, acesso a mundos até então desconhecidos.

As metanarrativas e o conceito de real e de realidade se expandiram, criando novos conflitos na forma de ser e de existir que remetem a uma crise no próprio conceito de paradigma[3]. É necessária, portanto, a (re)construção histórica e coletiva por meio de diferentes olhares para termos uma melhor percepção do que vivemos e como devemos prosseguir. O atual momento abre espaço para novas possibilidades de diálogos e de construção do real em que "devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens" (LE GOFF, 2003, p. 471).

As imagens fotográficas têm contribuído com a ruptura dos conceitos de verdade e com a quebra das metanarrativas modernas sedimentadas e estabelecidas na sociedade ocidental que regiam, por meio de convenções, instituições e regras sociais, os modos de viver do indivíduo. De acordo com o pensamento de Entler (2007), segundo o qual "a fotografia é um recorte de tempo e espaço", faz-se necessária a compreensão mínima do tempo e do espaço em que vivemos, palco onde acontece a vida e onde se desenvolvem as relações humanas. Este artigo não tem a intenção de esgotar ou de aprofundar as inúmeras discussões transversais e transdisciplinares sobre o ciberespaço[4] e a pós-modernidade[5]. Visamos aqui apenas elucidar dúvidas sobre a transição do paradigma moderno para o pós-moderno, de modo a compreender como e por que os regimes de verdade estão sendo alterados e como as

imagens fotográficas e a convergência dos dispositivos fotográficos[6] têm influenciado essas mudanças.

Os fotógrafos da modernidade atuavam em um cenário completamente diferente do cenário atual. O tempo de produção, os regimes de verdade, a velocidade de divulgação das fotografias, o dispositivo fotográfico, a interação com e entre o público eram diferentes dos encontrados na sociedade pós-moderna. O mundo pós-revolução industrial avançou rapidamente à medida que as novas tecnologias alteraram todo o sistema geopolítico mundial e passaram a comandar a economia por meio do controle sobre a produção de bens e produtos.

Ao se considerar o contexto da sociedade em redes, a fotografia contemporânea tem sido utilizada em larga escala de modo fictício, ou seja, como forma de burlar a realidade e de apresentá-la de um novo modo por meio da ficção. Esta é a realidade que se origina de uma sociedade informacional, constituída por redes consumidoras que são, ao mesmo tempo, criadoras de dados conceituados para serem compartilhados imediatamente nas plataformas de redes sociais. Realidade criada e editada pelo *prosumer*[7] por meio do *selfie* e editada por *softwares* de imagens, como Photoshop, ou filtros automatizados das mídias sociais, como os oferecidos pelo Instagram, que permitem edições elaboradas com poucos toques na tela do celular e seu posterior compartilhamento nas plataformas das próprias redes sociais.

Rouillé (2013) explica que o dispositivo fotográfico analógico foi um instrumento privilegiado durante o século XIX e prosperou junto com a sociedade industrial, sendo uma de suas principais ferramentas de expressão e representação. Entretanto, ele sofreu um abalo em seu próprio campo ao ser substituído pelo dispositivo digital. Isso se deu devido às transmutações socioeconômicas, espaço-temporais e estético-visuais sofridas na transição da sociedade industrial para a sociedade globalizada e da informação em rede, que tornou o dispositivo analógico ineficiente para responder de modo satisfatório às necessidades e exigências dessa nova sociedade, sendo, assim, substituído pelo digital.

Para o autor, essa transformação na fotografia se dá em natureza, e não apenas em grau. O digital apresenta o novo: a fotografia dentro da fotografia. Enquanto o dispositivo mecânico, que registrava baseado na combinação química da luz com sais de prata, está ligado, de acordo com Barthes (1984), com "a imobilidade dos arquivos, a verdade, a memória, a prova", a fotografia digital, por sua vez, registra digitalmente marcas luminosas e está associada a um regime diferente, dominado pela noção de velocidade, de simultaneidade, de flexibilidade, de mobilidade, de perda da origem, de mixagem, falsidade. De acordo com Rouillé (2013, p. 20), essas duas versões da fotografia se distinguem pelo fato de que uma é moderna, presa à crença na essência documental, enquanto a

outra é pós-moderna, assumido seu caráter inevitavelmente fictício: um reencontro com o *mythos*, isto é, com a narrativa de caráter simbólico-imagético. A imagem documental, que constata e transmite sem distorção os fatos históricos, perde espaço para a imagem ficcional, que cria um saber especulativo e variável, disseminado de forma rizomática por fluxos de dados em redes.

A fotografia analógica foi durante muito tempo considerada documento, testemunho, "retrato do real". Rouillé (2013, p. 23) nos faz refletir sobre como as mudanças no regime de verdade e de estética causaram profundas alterações no fotodocumentarismo. Quando a reportagem fotográfica detinha o poder da veracidade inquestionável, o texto e as imagens deveriam ser cuidadosamente construídas, claras e precisas. Entretanto, como a ética moderna imperava, não era permitida a ação direta do fotógrafo sobre o real por meio de encenações ou de retoques na imagem. Agora, vemos o colapso desses estilos fotográficos modernos em razão da fratura do regime de verdade e da consequente ascensão do regime ficcional, no qual o fotógrafo tem a liberdade de criar a verdade por meios tecnológicos ou, até mesmo, pela encenação. Vivemos, assim, uma nova concepção de ética e estética.

A imagem fotográfica na contemporaneidade tem sido utilizada em plataformas de redes sociais como forma de autopromoção do

indivíduo, que age como um idólatra da imagem[8]. A imagem na sociedade de consumo e do espetáculo assume papel primordial nas relações pessoais[9], principalmente no ciberespaço. As pessoas passam a criar imagens para representar a própria vida e a viver em função da produção de imagens, o que promove a inversão da função destas.

O atual regime hegemônico de poder tem se utilizado das imagens para criar regimes de verdade para vigiar e controlar a sociedade. Isso não é algo novo para a fotografia, que, desde sua criação, tem sido usada por alguns projetos de poder para a criação de regimes de verdade que estigmatizam povos e culturas.

FOTOGRAFIA NA MODERNIDADE: DOCUMENTAL E CIENTÍFICA

No final do século XIX e início do século XX, a fotografia tinha o caráter documental, pois registrava o real e, em muitos casos, substituía o documento escrito. Le Goff (2006), ao analisar a historicidade da memória coletiva humana, afirma que ela é construída no decorrer do tempo pelos documentos e monumentos. A partir dessa afirmação, o historiador traz à luz o questionamento sobre a veracidade dos documentos, uma vez que eles são elaborados de forma intencional pela sociedade que os fabricou e obedecem a um discurso e, portanto,

não estariam puramente destituídos dessas influências. Le Goff entende, ainda, não haver distinção entre documentos e monumentos, de modo que o documento é um monumento, pois ele é criado a partir de uma estrutura de poder – política, econômica, artística ou de qualquer outra manifestação social escolhida por quem o produz. Não existiria abstração na hora de compor um documento, mas sim total controle e prudência para se dizer o que se quer dizer.

Essa análise a respeito de documentos e monumentos feita por Le Goff remete-nos à caracterização imagética – ou pelo menos à associação ao que era considerado como fotografia analógica à época moderna: técnica, controle, prudência no momento do *click* e a busca pelo "instante decisivo" para um registro do fragmento da realidade naquele espaço-tempo, sem adulterações tecnológicas posteriores ou do próprio fotógrafo no momento do registro. Sob o prisma de Le Goff, entendemos que o que sobrevive do passado não é o que o fotógrafo registrou ou o que o historiador escreveu, mas sim o que resolveram fotografar ou registrar diante de múltiplas possibilidades.

Rouillé (2013) aborda também a questão relacionada à deriva dos documentos, cada vez mais digitais e convertidos em imagens. O autor cita Michel Foucault para explicar que, atualmente, as imagens seguem um fluxo inverso àquele que a história havia presenciado até então. Se, tradicionalmente, a história memorizava documentos

do passado e os transformava em monumentos, hoje ocorreria o inverso, os monumentos seriam transformados em documentos. Esse é o eixo central da crise fotografia-documento, que oscila entre a lógica documental única e verticalizada e a lógica documental múltipla, móvel e fluida à qual a sociedade e a arte do século XXI estão incorporadas.

A partir do século XIX, a fotografia toma seu lugar no mundo das imagens. De acordo com Monteiro (2012, p. 11), a imagem fotográfica emerge de uma troca simbólica e de um simulacro, situando-se entre a mimese e a representação. Essas imagens se alteram radicalmente no contexto da Revolução Industrial, ou Revolução Técnico-Científica, e passam a ter destaque na sociedade[10] ao assumir funções como agenciar a memória, manter a coesão social e exercer controle político.

Para explicarmos a fotografia na modernidade, delimitamos o recorte histórico do final do século XIX, que marca seu surgimento oficial, bem como o da sociologia e da antropologia social. Naquela época, de acordo com Milton Guran (2013, p. 96), a fotografia rapidamente se impôs como uma ferramenta da ciência moderna e adquiriu reconhecimento pelas ciências exatas. Aos poucos, ela passou a ser reconhecida também no campo das ciências sociais, que surgia no mesmo momento: a data oficial de invenção da fotografia é 1839, enquanto a sociologia emerge como disciplina em 1840.

Guran (2013, p. 97) explica que, como hoje, a sociedade daquela época passava por inúmeras mudanças políticas, econômicas e sociais que suscitaram a necessidade de responder às demandas de então por conhecimento a respeito da organização da sociedade e da resolução da crise da representação plástica da época. Sob esses anseios e impasses, surgiram tanto a fotografia como a sociologia. Por volta da década de 1840, a Europa havia se lançado na política de ocupação colonial da África e da Ásia e, por conta da necessidade de conhecer e entender o "outro", surgiram novos ramos das ciências sociais: a etnologia e a antropologia social.

A antropóloga Luciana Bittencourt (1994) diz que a utilização da imagem fotográfica como representação do real pela antropologia se tornou um poderoso instrumento para geração e manutenção de um regime da verdade. Por interesses políticos de poder e de controle, a fotografia foi utilizada para manter e, em alguns casos, criar o regime de verdade que estigmatizava os criminosos, os loucos, os pobres, os indígenas, os quilombolas e todos os segmentos considerados subalternos.

Durante muito tempo, a antropologia utilizou a fotografia para a vigilância e a estigmatização "do selvagem e do exótico enquanto Outro". Para Bittencourt (1994, p. 226), esse meio de vigilância estabeleceu um regime de verdade específico e construiu estereótipos

que posicionaram o "Outro em relação a uma noção de Nós de seus produtores" de imagens. Criaram-se imagens exóticas de pessoas e lugares até então desconhecidos para a sociedade que não eram somente imagens, mas também a criação mesma do imaginário daqueles povos e lugares. Na antropologia, a documentação fotográfica foi largamente utilizada como um meio para justificar uma ideia relacionada à raça e aos sistemas antropométricos na segunda metade do século XIX (SPENCER, 1992 *apud* BITTENCOURT, 1994), demonstrando, enfim, ser um potente instrumento para criação de realidades, regimes de verdade e de poder.

Outro aspecto importante que a máquina fotográfica propiciou foi a diluição do conceito de distância. De acordo com Rosalind Krauss (1986), ao oferecer a imagem de lugares distantes e acontecimentos únicos, a fotografia mostrava a realidade de pontos de vistas desconhecidos até então, concebendo novos mundos, novas galáxias, novas possibilidades de vida. A fotografia mudou a maneira de ver o mundo ao mesmo tempo que propunha uma nova concepção para a experiência de "estar lá", de descoberta de um lugar, de um Outro ser.

Para Barthes (2006), a imagem técnica produzida por esse tipo de fotografia era a certificação da existência daquilo que fora visto pelo fotógrafo, que não podia mentir sobre a veracidade do seu referente. Essa particularidade a tornaria tão distinta da

pintura que, segundo o autor, a pintura poderia de alguma forma receber interferência do pintor e apresentar-se como uma imagem manipulada. Barthes, desse modo, definiu a natureza da fotografia dessa época pela proposição "isto existiu".

Entretanto, ainda há algumas questões referentes ao início da fotografia que temos de elucidar. Alguns estudiosos dizem que sempre houve encenação na fotografia, que, desde os primeiros anos de sua criação, a representação a acompanha e faz parte do criar e do fazer fotográfico. Suzana Dobal (2013, p 81) comenta sobre a prática, que, de certa forma, une a literatura, o imaginário e o retrato nos primórdios da fotografia. Para a autora, uma prática recorrente em fotografias do século XIX eram os retratos de *performance*, nos quais os personagens se divertem com representações de *tableux vivants*: "A utilização da fotografia, no entanto, não se resumia ao mero registro, pois logo os fotógrafos se tornariam diretores da encenação para obter o máximo de expressividade da cena" (DOBAL, 2013, p. 82).

A questão levantada por Dobal sobre o uso da encenação na fotografia desde sua origem no século XIX abre espaço para adentrar o pensamento de François Soulages (2010), resumido no mote "isto foi encenado". O autor considera a encenação como uma possibilidade estética[11] de representação a partir de uma das mais populares técnicas fotográficas, o retrato de pessoas. Com base em uma análise inicial,

Soulages questiona se o retrato, por meio do enquadramento simples e da escrita com a luz, seria uma fotografia direta, isto é, uma fotografia que apresenta a realidade. Seria ele o referente retratado sem que houvesse nenhum tipo de relação afetiva – de poder, cultural, psicológica, social –, ou seja, sem qualquer intervenção do fotógrafo? Estaria ele imune à presença da câmera apontada em sua direção e não reagiria a ela com algum tipo de interpretação, mesmo que espontânea?

Para Soulages (2010), mesmo a fotografia de retrato está impregnada pelo jogo teatral por parte do sujeito e pela incapacidade do fotógrafo de captar o verdadeiro "Eu", constituído pela identidade expressa em diferentes camadas: material (corpo), subjetiva (alma, espírito), psíquica (ego), cultural, cabendo a ela fotografar apenas a aparência visual do sujeito. Sendo assim, todo retrato é um jogo de tensões construídas a partir do que o retratado quer mostrar e do que o fotógrafo vê na realidade ficcional, encenada e momentânea, que acontece por meio de sinergia entre os dois em um determinado espaço e tempo. Para o autor, deve-se sempre considerar a existência da encenação, mesmo que inconsciente, de ambas as partes, pois ainda que a captura da imagem ocorresse de forma desprevenida, não estaria privada de filtros psicossociais, culturais e ideológicos.

Desse modo, Soulages defende a autoria do processo criativo do fotógrafo que, por meio de sua experiência de vida, técnica, ideologia,

estética e noções artísticas, fabrica imagens dotadas de poética e de potência crítica e política, com o objetivo de atingir novas realidades: "A fotografia não é mais citação da realidade, mas história encenada. O autor não quer captar um acontecimento que ocorreu em um dado instante, mas contar uma aventura que se desenvolve durante certo tempo" (SOULAGES, 2010, p. 79).

A fotografia sempre esteve atrelada à construção de realidades por meio de imagens que, no decorrer da história, têm sido utilizadas para fins e interesses diversos. Tanto a fotografia quanto o fotógrafo estiveram atrelados à função de observador da sociedade e se empenharam em registrá-la seja para a dominação, seja para a libertação.

A seguir, exploraremos os sensos morais e éticos da fotografia ao adentrarmos nos conflituosos territórios do fotojornalismo, do fotodocumentarismo e da fotografia artística, delimitados por uma borrada linha limítrofe.

FOTODOCUMENTARISMO, FOTOJORNALISMO E FOTOGRAFIA ARTÍSTICA

Ao abordar a história da fotografia, Entler (2011, pp. 64-65) entende que ela tem sido estudada e construída separadamente da história da arte, inclusive nos dias atuais, principalmente pela dificuldade de se enxergar as "imagens técnicas sob os mesmos estatutos

das tradicionais produções artesanais", o que levou os fotógrafos a criarem seus próprios parâmetros para que a "fotografia fosse exibida, colecionada, criticada, compreendida pelos teóricos e historiadores". Para o autor, no século XIX, a diferença entre a imagem fotográfica e a tradicional imagem pictórica criou um embate e "um falso campo de batalha" entre os artistas e fotógrafos que negavam e os que afirmavam o valor da "imagem entendida como reprodução mecânica e fiel da natureza visível". Esse embate começou a ser redefinido no início do século XX com as vanguardas artísticas, que bombardearam os procedimentos artísticos, os espaços e as obras de arte ao exercerem pressão sobre os seus limites tradicionais e seu estatuto.

O ambiente contestador do século XX criou um processo de renovação na instituição das artes. Por volta da década de 1960, iniciou-se um processo mundial de expansão de seus conceitos e fronteiras que resultou na flexibilização das formas de expressão artística relativas "às técnicas e matérias, modos de exposição ou difusão da obra, ao papel do artista e do espectador e, sobretudo, às categorias técnicas que tradicionalmente permitiam compreender o objeto produzido sob o nome de 'arte'" (ENTLER, 2011, p. 64). Nesse período, a arte era reconhecida como arte "quanto maior fosse sua capacidade de negar as regras que definem tal estatuto" (ENTLER, 2011, p. 65). A partir dos anos 1980 e 1990, a fotografia consolidou seu espaço na arte contemporânea.

Se alguma coisa caracteriza a relação moderna entre a arte e a fotografia, é a tensão ainda não resolvida que surgiu entre ambas quando as obras de arte começaram a ser fotografadas (BENJAMIN, 1987, p. 104). Durante a modernidade, as fronteiras entre arte e fotografia estavam muito bem definidas. Posteriormente, conforme tentou-se assinalar no breve histórico acima delineado, passou a existir uma linha tênue que separava a fotografia documental da fotografia artística, fronteira que é, hoje em dia, constantemente borrada; aspecto já sinalizado por Benjamin, para quem a fotografia constituía-se de ambiguidades e contradições, sendo, por isso, facilmente admitida no território tanto da veracidade como do lúdico.

Para fins de análise, iremos delimitar as fotografias pelas suas principais características, definindo-as em três principais categorias: a fotojornalismo, o fotodocumentarismo e a fotografia artística. Não serão propostas definições vitalícias, pois existem inúmeras discussões a respeito da fotografia e de suas conceituações debatidas em diferentes escolas e em diferentes continentes, sem que haja uma definição totalmente consensual. Definiremos apenas um escopo e proporemos uma definição objetiva e sintética sobre a fotojornalismo, o fotodocumentarismo e a criação artística na fotografia.

O fotojornalismo tem como primazia informar assuntos de importância momentânea de forma objetiva e instantânea, por isso,

está enraizado historicamente aos conceitos de verdade e de ética, ligação que se mantém em constante debate no meio acadêmico. Por representar acontecimentos em tempo real, a reportagem fotográfica adquiriu fundamental importância no cotidiano das cidades ao pautar as discussões da vida em sociedade. Para Rouillé (2013, p. 22) a reportagem fotográfica "repousa na muito moderna transparência, com a objetividade como método e na verdade como ideal". Para o autor, "durante toda a época moderna, a prática da reportagem constituiu em alimentar a ficção da objetividade e da verdade das imagens até o mito da sua consubstancialidade com o real". O fotojornalismo surge no entreguerras e se amalgama simbolicamente à fotografia. Entretanto, para Rouillé (2013, p. 23) "a veracidade não é imanente às imagens fotográficas, mas tributárias do regime de verdade no qual elas se inscrevem", de modo que devemos analisar a fotografia como documento por outro prisma, afinal, o mundo e os regimes de verdade mudaram: "A prática, a ética e a estética das imagens-documento também mudaram com o mundo". Para o autor, "o que ontem era proibido para a fotografia documento, em particular a fotografia de imprensa e de guerra, hoje tornou-se prática corrente entre fotógrafos de agências" (ROUILLÉ, 2013, p. 23). Ademais, o autor estabelece uma analogia entre as práticas e as imagens da fotografia de imprensa no

século XXI, no qual a realidade é arranjada, encenada e retocada, com o uso de substâncias ilícitas e a manipulação de partidas no esporte.

A definição conceitual moderna de fotodocumentarismo abrange praticamente todas as características do fotojornalismo, mas se difere em duas questões básicas: o tempo intemporal e a possibilidade de utilizar a subjetividade na construção imagética do projeto fotográfico. Os fotodocumentaristas trabalham com projetos fotográficos que exigem pesquisa prévia, financiamento e, geralmente, se relacionam com o objeto do projeto, que pode ser qualquer assunto que tenha significado para o ser humano. Notamos aqui que o fotodocumentarismo é mais permissivo na construção da narrativa visual; entretanto, também está historicamente ligado aos conceitos de real e ética, que, na década de 1930, estabeleciam-se sobre o tripé: verdade, objetividade e credibilidade.

Ao tratar da fotografia documental como instrumento metodológico de pesquisa nas ciências sociais, Guran (2013, p. 100) afirma existir duas maneiras para utilizá-la de forma eficiente. O primeiro seria empregar a fotografia "para se prospectar informações"; o segundo, apresentar "sua contribuição na descrição do fenômeno estudado e no enunciado das conclusões, das reflexões sobre esse fenômeno". Os fotodocumentaristas e os etnógrafos são os responsáveis pela criação imagética da maioria dos povos tradicionais e originários

que temos em mente na atualidade. Entretanto, com a transição da cultura moderna para a cultura digital, as regras desse jogo mudaram. Rouillé (2013, p. 24) afirma que "assistimos a inversão radical do funcionamento das práticas documentais que, durante a época moderna, era a razão social da fotografia analógica".

Por sua vez, a produção de uma imagem fotográfica artística pode ser explicada pelo exemplo proposto por Soulages (2017) ao nos convidar a refletir sobre o ato do artista. Nesse caso, ele se utiliza do ofício do pintor e questiona a natureza da imagem e do ato de pintar uma paisagem. Para Soulages, a imagem, isto é, a pintura apresentada, é a imagem de uma imagem, e não apenas a representação da paisagem, uma vez que está ligada a algo já existente no subconsciente, na memória e no pensamento do artista e que ele materializa em um suporte como forma de se inscrever de modo consciente no mundo e na história da arte. O artista pinta o quadro com o objetivo de fazer arte. Quando atinge essa lucidez, esse entendimento sobre sua criação, que não é necessário à tarefa de pintar a realidade, ele atinge o campo da arte. Ele passa a escolher uma nova postura, a do artista, de eleger um novo produto de seu trabalho, o produto artístico, e essa liberdade seria a grande revolução, que teria como centro o sujeito, e não mais o objeto.

Esse pensamento de libertação e consciência que Soulages traz é o cerne da fricção entre a fotografia documental e a artística, entre

o fotógrafo documental e o fotógrafo artista. É uma linha tênue e conflituosa, mas que existe. De um lado, o trabalho de informar e registrar e, do outro, o de brincar e de criar arte e afeto: "O sujeito criador seria o correlato da imagem de imagens; ele não seria mais dependente do objeto-realidade; ele escolheria livremente uma imagem-objeto já integrada em um mundo" (SOULAGES, 2017, p. 143).

Soulages defende, ainda, que fotos são objetos enigmáticos que habitam nossa imaginação e imaginário, uma espécie de vestígio para a percepção, sendo responsabilidade do receptor decodificá-la e elaborar as conexões entre o passado e presente, o efêmero e o permanente, o antes e o depois, "deter o tempo, tornar presente para sempre o passado, transformar um instante em eternidade, um mundo em imagem" (SOULAGES, 2010, p. 209). Desse modo, o autor define a foto como a articulação entre a perda e a permanência. A perda estaria ligada ao que envolve o ato fotográfico, como os enquadramentos, a escolha do objeto e a interferência do fotógrafo no fluxo temporal. Já a permanência seria o que fica gravado na matriz e na cópia, que atravessa as noções de espaço-tempo e nos permite viver uma relação com diversas realidades em inúmeras possibilidades temporais; a fotografia, assim, não tem relação imediata com a realidade, pois resulta de várias realidades. Ao estabelecer diálogo com o observador, ainda, a permanência atiça seu inconsciente, tornando a fotografia,

de certa forma, uma obra aberta. É necessário mergulhar na imagem[12] para descobrir procedimentos utilizados na construção da fotografia que não estão explícitos no resultado apresentado.

Trabalharemos um pouco mais as ideias de fotografia documental e artística ao estudar o caso de Steve McCurry e de Andreas Gursky. Ambos são fotógrafos que, durante os vários anos de carreira, modificaram a construção de suas narrativas visuais, ultrapassando as fronteiras há muito tempo estabelecidas pelo fotojornalismo e pelo fotodocumentarismo e adentrando territórios da fotografia artística.

STEVE MCCURRY

Steve McCurry possui mais de quatro décadas dedicadas à fotografia. É dele a icônica capa da "Garota Afegã" na revista *National Geographic*. Em 2009, devido à crescente migração da fotografia analógica para a digital, a Kodak anunciou o fim da produção do icônico filme Kodachrome. Steve McCurry solicitou o "simbólico" último rolo de filme à empresa, que o cedeu devido ao nome e reconhecimento do fotógrafo. Em 2010, a equipe de filmagem da *National Geographic* acompanhou e documentou as últimas 36 poses da

história da Kodachrome clicadas por McCurry em diversas localidades ao redor do mundo, o que resultou no videodocumentário *The last roll of Kodachrome*. A seguir, iremos apresentar um acontecimento de repercussão mundial que modificou a trajetória do artista e a forma de apresentação de seu trabalho.

Em 2016, McCurry caiu no olho do furacão ao ter uma de suas fotografias questionada por uso de manipulação digital. A polêmica veio à tona quando o fotógrafo Paolo Viglione, ao visitar a exposição de Steve McCurry em Turim, na Itália, notou um erro grosseiro de edição em uma das fotos expostas. A fotografia, intitulada *Havana*, havia sido produzida em Cuba em 2014 e possuía um erro inegável, um amadorismo grotesco de edição, o que chamava a atenção por estar a obra em uma grande exposição com curadoria. Viglione escreveu uma crítica que postou em seu *blog* pessoal e que também compartilhou em um grupo de usuários de equipamentos fotográficos da marca Fuji. Rapidamente a notícia viralizou pelo mundo. Nas semanas que se seguiram, várias outras fotografias de McCurry passaram a ser questionadas por diversas pessoas ao redor do globo que começaram a analisar outros trabalhos do fotógrafo, vindo à tona uma série de possíveis manipulações.

Viglione analisou as supostas alterações na fotografia mediante o uso da ferramenta carimbo – que sobrepõe parte de uma imagem

sobre outra parte da mesma imagem que tenha o mesmo modo de cores, útil, também, para duplicar objetos ou remover defeitos em imagens –, encontrada em *softwares* de edição de imagem como o Photoshop. Ele fez algumas marcações e considerações sobre a imagem exposta; a mais significativa delas foi a edição que apagou o pé do transeunte, substituindo-o por parte do poste da placa de sinalização bem à sua frente.



FIGURA 1.
Edição de Paolo Viglione sobre a obra *Havana* (2014), de Steve McCurry. Fonte: https://www.paoloviglione.it/a-proposito-di-steve-mccurry/. Acesso em: 23 mar. 2021.

Eu notei que lá embaixo, onde há o prédio com os arcos apertados, há algumas pessoas pequenas. Agora, eu declaro que o título do *post* é enganoso: McCurry não tropeça em nada,

> se alguma coisa tropeçou foi quem retocou a foto e não teve um excesso de zelo. Então, eu também digo que não considero McCurry um documentarista no sentido clássico, mas sim o mais próximo de um pintor em campo fotográfico: então eu não pretendo que você não retoque suas fotos, mesmo se pesadamente, se você quiser, quem se importa comigo (...) Mas, me desculpe, é que eu notei, por acaso, retoques em uma impressão exposta em uma exposição muito importante! (BOTCHED... , 2016, tradução minha)

Outra questão que fora muito criticada é que o fotógrafo não assumiu o erro de edição, atribuindo a culpa a um assistente responsável pela pós-produção, o que fez a discussão adentrar a questão da autoria da imagem, que, dentro dos limites estabelecidos pelo fotojornalismo tradicional, é duramente combatida. Com a repercussão da polêmica, McCurry acabou abalando alguns dos fundamentos do fotojornalismo, pôs em xeque todo o seu trabalho e se colocou em uma situação constrangedora com a agência Magnum, que apagou a foto de seu site. O ocorrido levou a diretora de fotografia da *National Geographic*, Sarah Leen, a se pronunciar oficialmente sobre o caso e expressar seu ponto de vista sobre os limites da fotografia documental e artística, ao dizer que "é essencial que as fronteiras entre esses gêneros sejam

claras, bem delineadas e comunicadas para o público" (LEEN, 2016, tradução minha).

O problema que ocasionou esse fato não está apenas na pós-edição malfeita. O que gerou toda a confusão foi um profissional com uma trajetória na fotografia mundial como McCurry ter exposto que não respeita a ética e os compromissos com o real, bases do fotojornalismo às quais sua imagem pessoal e profissional estava ligada. Essa falha "amadora" transgrediu leis e regras da fotografia documental e envolveu diversos atores e instituições de peso, como a curadoria da exposição, a agência Magnum e a *National Geographic*. Para Leen (2016, tradução minha), a "indefinição nessas áreas da fotografia cria confusão, ceticismo e danos a todas as reputações envolvidas. No final, honestidade e transparência são essenciais".

Após o incidente, McCurry demitiu seu assistente e foi a público dar as devidas satisfações sobre as acusações sobre seu trabalho e as metamorfoses que ele sofreu junto com a ascensão das novas tecnologias, mídias e linguagens. Em entrevista para a revista *TIME*, em 2016, ele afirmou: "Eu sempre deixei minhas fotos falarem, mas agora eu entendo que as pessoas querem que eu defina a categoria na qual eu me coloco, e por isso eu diria que hoje sou um contador de histórias visuais" (MCCURRY, 2016, tradução minha). De modo consciente ou não, ele estava se aproveitando da credibilidade que o fotojornalismo

proporciona para caminhar tanto no documental quanto na arte. Devido à repercussão do caso, entendemos que o campo documental e o campo artístico são territórios diferentes e que, durante muito tempo, ele se beneficiou dessa mentira de artista: de fotojornalista para fotodocumentarista e depois para contador de histórias visuais.

A repercussão mundial, a importância dos atores e a necessidade de se posicionar em relação ao fato ocorrido mostram-nos com clareza que existem limites entre as fotografias documental e artística, entre o fotojornalismo e o fotodocumentarismo e, principalmente, entre ambos e a fotografia artística. Por mais que esses limites estejam levemente borrados em uma zona em constante conflito e que os fotógrafos contemporâneos cotidianamente os ultrapassem ou atuem em sua borda, consciente ou inconscientemente, por uma falha ou para tirar proveito pessoal, entende-se que existem limites que devem ser respeitados.

McCurry, ao se definir como um criador de narrativas visuais, no nosso ponto de vista, assumiu a liberdade que ele queria, mas não poderia alcançar, devido às convenções que regem o fotojornalismo.

> Eu acho que minhas fotografias devem refletir a situação que eu encontrei, vivi e fotografei, mas meu trabalho, hoje, não é o do coletor de notícias, eu comecei com fotojornalismo, é

> claro, no Afeganistão e no Líbano, nesses casos é um dever contar fatos, recolher documentos visuais, dar provas diretas, mas depois o meu trabalho evoluiu e hoje acredito que sou essencialmente um contador de histórias, o meu objetivo é contar a história da minha aventura pelo mundo. (MCCURRY, 2016, tradução minha)

Segundo Flusser (2002), a função do fotógrafo é se divertir. Não é mudar o mundo, e sim mudar a si próprio; observar o mundo e mostrar o que vê e, a partir daí, construir narrativas que podem vir a mudar o mundo. É dessa forma que vemos a trajetória de McCurry: um encontro com a liberdade.

> Eu não quero te dar informações sobre um lugar, eu não pretendo fazer você entender como Cuba é hoje, como as pessoas vivem nessa sociedade, eu não tenho essas restrições, mas eu ainda acredito que minhas fotografias respeitam a verdade dos lugares e me recuso a pensar em meu trabalho como uma manipulação arbitrária da realidade, penso em mim como um viajante que curiosamente explora a cena do mundo, viajar é a melhor maneira para usar o meu tempo e me dá alegria poder transmitir esses sentimentos àqueles que olham

> para as fotografias. O que me deixa intrigado é comunicar meu sentimento sobre aquele lugar. O que eu faço depois de fotografar é apenas tentar tirar o melhor proveito disso. As minhas imagens permitem-me contar minha profunda experiência de uma jornada. As fotografias de Cuba foram tiradas nesse espírito. Se algo não o respeitou, foi um erro sobre o qual terei que refletir. (MCCURRY, 2016, tradução minha)

Steve McCurry encontrou um caminho autoral próprio. Após reconhecer isso, foi absolvido pela classe e continua sendo considerado um ícone. O próprio denunciante, Paolo Viglione, apagou o *post* em seu *blog* e veio a público tentar apaziguar os ânimos de fotógrafos, críticos, acadêmicos, jornalistas e entusiastas da fotografia que surgiram e se multiplicaram rapidamente no ciberespaço, prontificando-se instantaneamente a tecer análises negativas sobre o trabalho de McCurry em sua trajetória de mais de quarenta anos dedicados à fotografia.

ANDREAS GURSKY

Andreas Gursky é mundialmente reconhecido pelas suas fotografias de grande formato, que tratam de temas de arquitetura e de

paisagem, com panorâmicas aéreas e a utilização rigorosa de simetria, de padrões e de cores. No final da década de 1970, Gursky estudou em um centro de treinamento para fotógrafos profissionais focado na formação de fotojornalistas e aprendeu a tradição da fotografia documental, fundamentada na observação. Na década de 1980, tornou-se aluno de Bernd e Hilla Becher, artistas de destaque do movimento de arte conceitual na Alemanha e principais nomes da Academia de Belas Artes de Düsseldorf (Escola de Düsseldorf). Segundo Entler (2011, pp. 67-68), o casal realizou "uma documentação exaustiva de edificações, agrupadas em séries extensas e sistemáticas, conforme suas afinidades funcionais e formais" em trabalhos "que isolam construções e objetos em vistas fotográficas sempre limpas e frontais", com o objetivo de revelar "o modo como a lógica moderna se materializa na paisagem, através de uma espécie de gramática da serialização da arquitetura industrial". Uma das principais características da Escola era "uma abordagem com ares documentais, apuro técnico, simplicidade de elementos, rigor formal nas composições, a exposição das imagens em formatos monumentais". Características perfeitamente aplicáveis à obra de Gursky, que teve em seus professores atores fundamentais para o sucesso de sua carreira e para sua inserção no mercado da arte.

A partir de 1990, Gursky adotou uma linguagem mais autoral, unindo as técnicas de fotojornalismo ao método rígido de composição

de Bernd e Hilla Becher. Com seu conhecimento de mercado, ele criou uma linguagem própria para a construção de imagens digitais que representassem a vivência contemporânea. O artista inclinou seu foco para o espírito do nosso tempo, tecendo críticas ao capitalismo, à globalização e à efemeridade das coisas e das relações.

Biro (2012) caracteriza o trabalho de Gursky como fotografias planejadas e apresentadas como obra de arte, não como documentos; embora sejam formalmente rigorosas em sua construção estética, elas são mais simbólicas e subjetivas, ao revelar qualidades que parecem refletir uma consciência da manipulabilidade do meio fotográfico, ligada à falsidade e à falta de objetividade associadas ao processo digital.

Geralmente, em seus trabalhos, o artista apresenta imagens de algo que não existe na realidade, seja pela interferência na profundidade de campo na hora do ato fotográfico, seja pelo uso de softwares de pós-edição. Ele, conscientemente, lança dúvidas ao espectador sobre a natureza verídica da imagem, bem como sobre a "capacidade do espectador de compreender o mundo objetivo" (BIRO, 2012, p. 358).

Para Biro (Idem, pp. 362-364), Gursky percebeu que o documentário e a arte não precisavam ser separados. Essa fusão resultou na sua prática artística, que é uma espécie de documentação social destinada a circular nas instituições de belas-artes. Gursky trabalha criando

metáforas, constructos que, por mais que destoem da representação objetiva, documentam algo sobre o mundo contemporâneo.

Na década de 1990, período histórico de profundas e rápidas mudanças, o artista conseguiu construir imagens metafóricas que perduram até hoje. "Embora o trabalho de Gursky muitas vezes se apóie em tecnologias, ele fez alguns dos documentos sociais mais emblemáticos de seu tempo" (BIRO, 2012, p. 364). A monumental obra *Atlanta* (1996) nos apresenta uma paisagem urbana e colorida que se assemelha a uma pintura impressionista, com indivíduos diminutos e desindividualizados, como no contexto da sociedade pós-industrial.



FIGURA 2.
Andreas Gursky, *Atlanta*, 1996. Impressão cromogênica colorida, 187,9 cm x 260,3 cm. Fonte: https://www.andreasgursky.com/en/works/1996/atlanta. Acesso em: 23 mar. 2021.

Para Hatani (2010, n.p., tradução minha), a sutil manipulação digital de Gursky nas imagens é consequência inevitável da globalização, que permite que tópicos importantes, como memória cultural e gênero, sejam remodelados. Sua obra "está intimamente ligada à globalização tanto no sentido de viabilizar seu processo criativo quanto de definir os contextos de sua imagem, colocando o observador em um espaço flutuante" (HATANI, 2010, n.p., tradução minha). Para o autor, Gursky "desafia nossa definição normativa ocidental de fotografia" ao mesmo tempo que "rejeita a perspectiva normativa ocidental ao introduzir uma nova forma de percepção na qual o observador perde o controle e, em vez disso, flutua no espaço representacional" (HATANI, 2010, n.p., tradução minha). O resultado é que o gênero e a memória cultural não são mais identificáveis e parecem desaparecer, na dispersão, no silêncio, na ausência, na falta de propósito, na falta de centro, na imensidão da obra. Ainda para o autor, as fotografias são imagens manipuladas digitalmente de forma intencional para aprimorar "elementos formais do conceito de imagem" (HATANI, 2010, n.p., tradução minha) e que só poderiam ser feitas dentro do campo da fotografia artística. Entretanto, é crucial que as imagens de Gursky tenham uma conexão direta com a realidade perceptiva, pois elas "desafiam a maneira ocidental de ver e perceber" (HATANI, 2010, n.p., tradução minha). Suas imagens

são atemporais e compartilham componentes reais e ficcionais. São imagens construídas que ilustram e interpretam a realidade que as coloca entre a pintura e a fotografia, como afirmado pelo autor. "Eu uso deliberadamente argumentos controversos para mostrar que existem inúmeras maneiras de tirar fotos hoje em dia e que, uma vez que o meio fotográfico foi digitalizado, uma definição fixa do termo 'fotografia' se tornou impossível." (GURSKY, 1998, n.p.)

Hatani (2010) explica que Gursky cria uma série de pontos de fuga que surgem simultaneamente na imagem, desfigurando a função do olhar e descentrando o observador, tirando-lhe o controle sobre o olhar e o colocando em um espaço de transição entre o bidimensional e o tridimensional, no qual o observador flutua e não tem mais terreno estável ao se confrontar com abolição da normativa ocidental da perspectiva linear. Geralmente, Gursky tira várias fotografias do objeto em diferentes ângulos e depois faz uma colagem, criando uma atmosfera ambígua, na qual os olhos do observador mudam constantemente para frente e para trás, oscilando entre uma estrutura real e um espetáculo manipulado. Para Gursky, "no final, o importante (...) é o processamento da realidade, e não de realidades que nada têm a ver com o que vivenciamos diariamente no mundo" (GURSKY, 1999).

A jornalista cultural do *The New York Times* Farah Nayeri (2018, tradução minha), ao se referir as obras de Gursky, afirma que elas

são "imagens de cenas e espaços criados digitalmente" que mostram a humanidade superada pela natureza, pela indústria e pelas finanças, ou seja, que exibem a sociedade de consumo contemporânea. Em consonância com sua análise, Quentin Bajac (2018, tradução minha), curador-chefe de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, afirma que Gursky, com suas imagens, encontrou o "equilíbrio certo entre algo que não é crítico nem apologético", representando a expansão das multinacionais e a explosão do mercado financeiro. "Essa "ausência de narrativa" refletiria o clima contemporâneo. Para o curador, suas obras marcantes dos anos de 1990 vieram "em um momento perfeito", ascendendo à medida que a globalização ganhava velocidade. Gursky soube representar com uma linguagem autoral e inovadora o *Zeitgeist*.

No início dos anos 1990, Gursky migra para a fotografia digital e passa a produzir imagens em grande formato que serão manipuladas na pós-produção digital. Nessa fase, ele aumenta as cores, combinando muitas vezes várias imagens diferentes "para obter essa perspectiva realmente uniforme, em que você pode ver tudo, e os detalhes que não estão disponíveis a partir de apenas uma perspectiva são repentinamente disponibilizados para você" (RUGOFF, 2018).

Já na virada do milênio, Gursky passa a recompor as fotos digitalmente para dar-lhes aparência semelhante às pinturas abstratas. Porém, suas imagens não são abstratas, uma vez que a

abstração é irreconhecível, o que Gursky (2018) oferece é o limiar da abstração. De longe, suas fotografias aparecem como formas geométricas e "gradientes ambíguos", mas, se dermos um passo para frente e escanearmos[13] a imagem, identificaremos objetos e, depois do reconhecimento dos objetos, não há mais retorno para a abstração.

Nesse período, o artista continuou a produzir imagens em torno de temas contemporâneos como o trabalho, o capital e a sociedade de consumo, como é o caso de *Amazon* (2016), que mostra um armazém da empresa Amazon no Arizona, nos Estados Unidos, cheio de produtos – cerca de 15 milhões de objetos – e repleto de *slogans* motivacionais: "Trabalhe duro", "Divirta-se" e "Faça história". Nessa imagem, Gursky guia o olhar do observador que se perderia entre o primeiro plano e o fundo da imagem. "Minha manipulação da imagem visa ajustar as proporções e a escala dos minúsculos *pixels* na parte de trás e os objetos do primeiro plano". Conscientemente, "o que eu crio é um mundo sem hierarquia, no qual todos os elementos pictóricos são tão importantes quanto os outros" (GURSKY, 2016). A experiência do espaço se desfaz em favor de um plano dissecado que é gradualmente varrido e lido em sua estrutura linear. O artista afirma que suas imagens não são "acusadoras" ou uma "declaração política", mas, ao comentar sua obra, menciona que "Nosso mundo também é seduzido pela Amazon, porque é tão prático e tão rápido, e você quer algo e no dia seguinte você tem. Esta também é a verdade" (GURSKY, 2018).

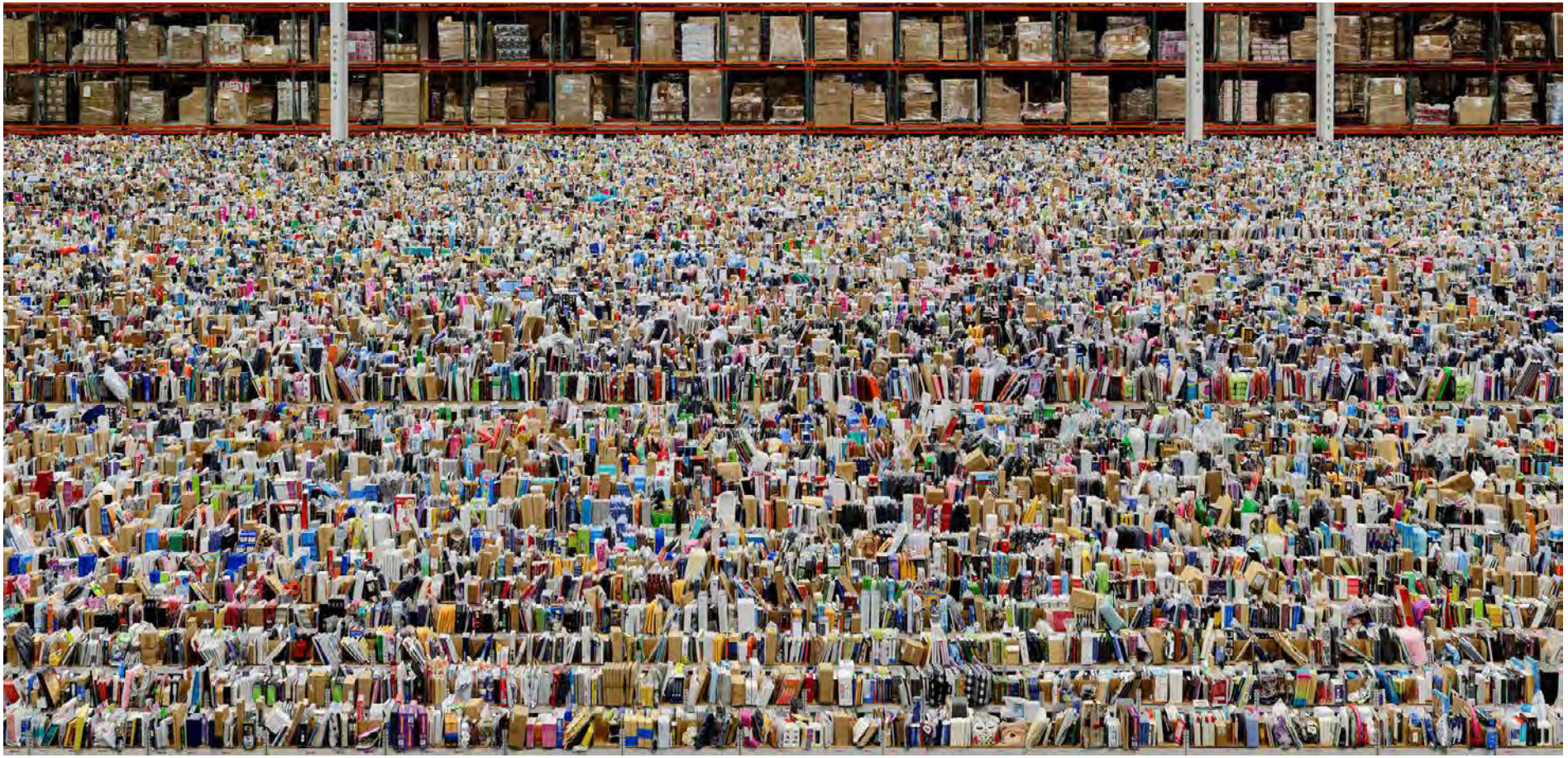


FIGURA 3.
Andreas Gursky, *Amazon*, 2016. Impressão cromogênica colorida, 207 x 407 cm. Fonte: https://www.andreasgursky.com/en/works/2016/amazon. Acesso em: 23 mar. 2021.

Quando Gursky (2018) diz "Eu mostro nosso mundo contemporâneo como ele é", podemos compreender que, ao mesmo tempo que idealiza, cria e edita suas imagens, ele adentra o campo da arte como descrito por Soulages (2010) e mostra o mundo como ele (o artista) quer que seja, ou talvez como ele o observa, sente, experimenta, vive. Gursky está interessado em criar fotos artisticas do mundo em que realmente vivemos, um mundo de consumismo,

retratado em belas imagens. No caso de *Amazon*, ele apresenta as condições precárias de trabalho, as frases motivacionais, o excesso de positividade característico da nossa época ao mesmo tempo que retrata a logística de armazenamento e a necessidade de velocidade na entrega que o mundo contemporâneo, rápido e dinâmico, exige. A todo momento, Gursky se coloca no limiar de uma neutralidade, como um analista político imparcial que traz para sua composição elementos dos espectros políticos de direita e de esquerda, deixando a cargo do observador o julgamento do teor da composição imagética.

Gursky viveu a transição da fotografia analógica para a digital, do *taking images* para o *making images*. Ele não tira mais imagens da realidade; ele faz imagens e as apresenta como realidades possíveis. Coincidentemente, explicando sua produção recente, Gursky (2018), como Steve McCurry ao afirmar ser um contador de histórias, diz: "estou apenas interessado em fazer imagens (...) E, claro, você tem que se reinventar". Historicamente, a fotografia era em preto e branco, pequena e impressa em grandes edições. Para Francis Outred (2018), presidente e diretor de arte do pós-guerra e de arte contemporânea na galeria de leilões Christie's, Gursky ampliou as imagens, fez uso total da cor e se propôs a "documentar os temas-chave que dominam nossas vidas hoje e, em seguida, produzir essas obras em edições

limitadas de quatro a seis imagens", de forma que criou valor para suas fotografias semelhantes aos de uma pintura.

> Os expressionistas abstratos americanos me fascinam. A distinção entre fotografia e pintura ainda é que o espectador sempre lê a fotografia como aquilo que é apresentado, enquanto a pintura é sobre a apresentação como tal. Isso sempre foi um guia para mim. É interessante para mim que alguém que olha para o meu trabalho tende a ficar chocado inicialmente por ser primeiro confrontado com fenômenos visuais que não podem ser classificados imediatamente. Obviamente, a dimensão social também é extremamente importante para mim, então nunca desistirei da conexão com a realidade ou com a sociedade, mas não é mais uma prioridade. (GURSKY, 2016)

Ao analisar as três principais categorias fotográficas, fotojornalismo, fotodocumentarismo e fotografia artística, percebemos que a fotografia é profundamente heterogênea, sendo simultaneamente documento e arte, subjetiva e objetiva e, na contemporaneidade, ela deve ser vista dessa forma. A fotografia pós-moderna está redefinindo as bases e as convenções já há muito tempo preestabelecidas nas artes visuais, convergindo e se transmutando com o passar do tempo.

Na atualidade, a fotografia artística tem absorvido características da fotografia documental, o que borra ainda mais a linha que divide esses dois gêneros e conduz a novas concepções sobre eles. Dentro do campo da arte, e em específico da cultura visual, têm surgido novas discussões e entendimentos a respeito dos genêros fotográficos e das suas fronteiras, que são constantemente transgredidas e refeitas, o que geralmente atinge os referenciais e as bases da ética, da verdade e da intenção do fotógrafo ou artista.

Por mais confusas e embaralhadas que sejam as definições sobre os gêneros fotográficos, elas são necessárias não apenas para análises acadêmicas, mas como forma de manutenção dos regimes de verdade que regem a sociedade.

FOTOGRAFIA NA PÓS-MODERNIDADE. TRANSGRESSÕES E CONVERGÊNCIAS: DO DOCUMENTAL PARA O ARTÍSTICO

Para reforçar e destacar a recente mudança de paradigma no campo das artes visuais, como apontam os estudos em cultura visual[14] e comunicação social advindos da cultura digital e da produção contemporânea de informação, podemos utilizar o termo apresentado por Henri Jenkins (2009): "cultura de convergência". O autor idealiza convergência como uma transformação cultural, ou seja, como algo

que superaria a definição ligada apenas aos processos tecnológicos e que estaria conectado também ao indivíduo e aos novos parâmetros e condições para se enxergar e entender a realidade à nossa volta que reconstroem as formas de ver, observar e sentir o mundo.

Baseando-nos nesse pensamento, podemos refletir sobre a dicotomia da fotografia, que pode ser documento histórico e imagem artística ao mesmo tempo em uma tela de alta definição de um dispositivo móvel. O que interessa para a arte é a postura e a consciência do criador como autor da obra.

A partir da noção de convergência, entendemos que a discussão a respeito de fotografia artística e documental, no âmbito acadêmico, vem se transmutando para uma discussão sobre o hibridismo e as convergências entre mídias, técnicas e suporte que extrapola o recorte de estudos para este artigo. O que propomos aqui é exemplificar, por meio da teoria da convergência, a fricção entre fotografia documental e artística e a possível convergência entre elas.

O artigo de Ronaldo Entler (2014) intitulado "Poderes provisórios"[15] faz uma análise sobre a questão da fotografia documental de registro histórico e sua convergência para o campo da arte, convertendo-se em produto artístico exposto em museus. O texto analisa a incorporação de algumas imagens fotográficas da rede de produtores de conteúdo

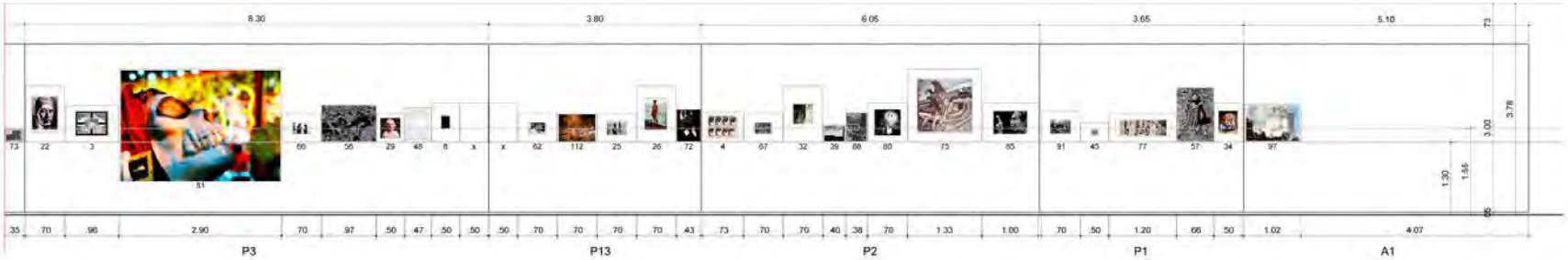
documental e jornalístico conhecida como Mídia Ninja[16] ao acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

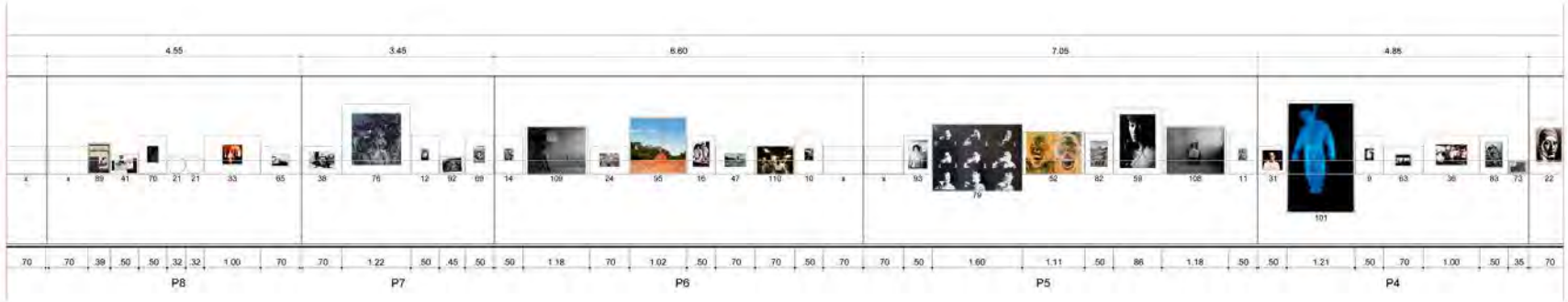
Para Entler (2014), a exposição estabelece várias nuances entre as categorias "arte" e "documento" e desestabiliza o terreno em que se apoia a arte contemporânea ao exibir "imagens impertinentes, no duplo sentido: de não pertencimento e de rebeldia". O autor explica que dirige esse comentário à exposição, pois ela tenta borrar a fronteira entre arte e documento, entre fotografia artística e documental ao trazer fotojornalistas para um museu de arte contemporânea, o que, no seu entendimento, seria uma transgressão.

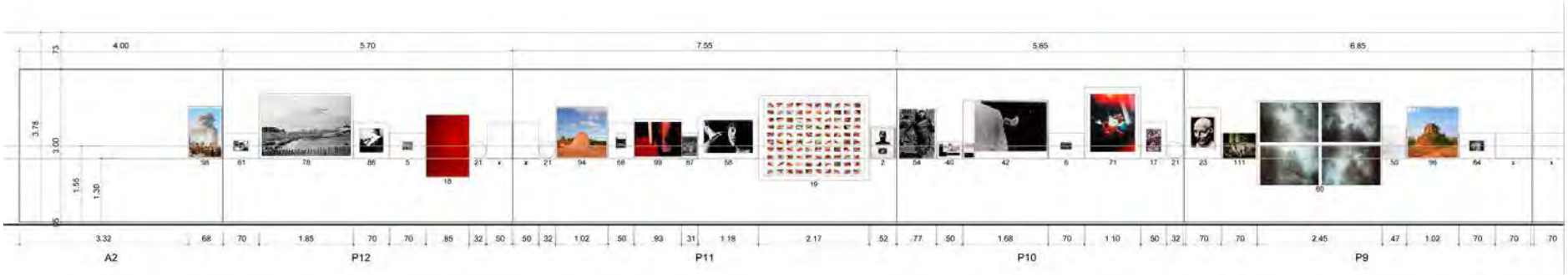
O curador da exposição, Eder Chiodetto, reuniu um conjunto diverso de imagens, promovendo uma exposição que traz à tona uma dupla discussão, ambas dentro do escopo acadêmico e político e ligadas ao poder, institucional ou estatal, do curador e das instituições de arte.

> Quem diz o que pode e o que não pode entrar no acervo do Museu? Quem tem o poder de legitimar o que é ou não é arte? Quanto o mercado de arte pode lucrar com uma exposição que pontua doenças crônicas do capital? O quão legítima pode ser a crítica de um curador ao poder, se a própria curadoria é também um exercício de poder? (CHIODETTO, 2014)

FIGURA 4.
Projeto da exposição "Poder provisório", com curadoria de Eder Chiodetto, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).
Fonte: http://www.iconica.com.br/site/poderes-provisorios-imagens-impertinentes/. Acesso em: 23 mar. 2021.







MUSEU DE
ARTE MODERNA
mam
DE SÃO PAULO

Marta Bogéa
Anna Helena Villela
[museografia]
Liz Arakaki
Karina Kohutek
[colaboração]

poder provisório
Eder Chiodetto
[curadoria]

elevação das paredes
escala: 1/75

EX
02

R00
14/03/2014

Chiodetto traz questões bastante interessantes ao transgredir as noções comuns da arte e as fronteiras estipuladas pela academia ao colocar fotografias jornalísticas no acervo de arte contemporânea. O curador faz isso de modo consciente, como forma de trazer uma visão de mundo para além dos limites estabelecidos pela academia e pelas convenções artísticas que separam o documental do artístico.

No nosso ponto de vista, historicamente, a academia e a comunidade artística vivem em um fluxo de eterno retorno. As questões debatidas são semelhantes e estão constantemente ligadas às delimitações e demarcações de fronteiras – o que muda são os atores envolvidos, a época e a tecnologia. Ao final do seu texto, Entler (2014) faz uma reflexão bem contextualizada sobre a arte na contemporaneidade ao reforçar a importância dos estudos da cultura visual e defender que existe uma história da imagem que transpassa as fronteiras estabelecidas pela história da arte. Ele nos convida a pensar que existem algumas imagens que se infiltram "nas paredes sólidas que demarcam o lugar da arte para lembrá-la dos embates mais amplos que produzem dentro da cultura" (ENTLER, 2014).

Retornando à análise sobre a exposição no MAM-SP, Tosetto (2015) reflete sobre como a entrada de imagens documentais e de registro histórico em acervos fez com que elas adquirissem a condição de obra de arte e se infiltrassem no campo das artes visuais. O objeto

FIGURA 5.
Mídia Ninja, *Mídia Ninja. Ruas de Junho, 2013*. Fonte: http://www.iconica.com.br/site/poderes-provisorios-imagens-impertinentes/. Acesso em: 23 mar. 2021.

de sua análise, assim como o de Entler, é composto por quatro fotografias produzidas pelo coletivo Mídia Ninja, fruto da cobertura fotojornalística das diversas manifestações que tiveram como um dos principais motivos contestar o aumento da tarifa do transporte público no país e que tomaram as ruas do Brasil em meados de junho de 2013.

Para o conselho consultivo de artes e para o curador do MAM-SP, a escolha foi motivada pelo fato de a produção de conteúdo da Mídia Ninja se amparar nos anseios da contemporaneidade, discutir o papel da imprensa tradicional e mostrar a crise da representação dos fatos na imprensa. O museu, por sua vez, ao transformar documentos em obras de arte, transmutou a fotografia documental em fotografia artística, inserindo-a no campo da arte e fazendo cumprir seu papel de preservação do debate que o grupo trouxe à tona, ao mesmo tempo que questiona o estatuto da fotografia no contexto da arte contemporânea. Esse exemplo de convergência resolve muitas das questões levantadas por nós neste artigo, ao abordar a fotografia, a imagem, as artes visuais, a comunicação, o estatuto da fotografia documental e artística e a fricção entre essas duas.

No nosso ponto de vista, a exposição promove a colisão entre pensamentos ultrapassados e aqueles em plena expansão, rompe com o paradigma da revolução digital, que presumia que as novas mídias engoliriam as antigas, e reforça o paradigma da convergência, que prevê

a interação de forma complexa entre as velhas e as novas mídias. Essa quebra de paradigma estremece a base do que a arte contemporânea tinha como ponto de referência e apresenta a concepção de um novo espaço cultural com base na hibridação e na convergência de velhas com novas mídias, como a fotografia documental e a artística.

As imagens digitais podem transitar em diversos meios, suportes e canais, assim como podem ter vários tipos de entendimentos e leituras que irão variar dependendo de quem a observa e do local onde é observada. Outra questão relevante para esta análise diz respeito à autoria da Mídia Ninja, ao seu lugar como grupo responsável pela criação e circulação dessas imagens contemporâneas a partir do momento em que elas são integradas à mostra do MAM-SP. Com essa escolha, Chiodetto constitui-se não apenas como o curador, mas também se transforma, em algum medida, em autor, pois sua decisão de trazer o fotojornalismo para a arte poderia ser lida, ainda, como uma espécie *ready-made*,

De acordo com o pensamento do crítico russo Boris Groys (2006), não existe distinção entre autor da obra e curador, de modo que ele defende o conceito de "autoria múltipla". Groys argumenta que, na década de 1960, artistas criaram instalações com o objetivo de mostrar suas práticas pessoais de seleção de obras, que não seriam outra coisa senão exposições curadas por artistas, o que torna o papel

do artista e o do curador idênticos. Para ele, o "curador autor" emergiu simultaneamente à arte de instalação e à crítica institucional, de modo que não poderíamos "mais falar da autonomia autoral do artista porque ele ou ela está, desde o princípio, envolvido em uma prática colaborativa, coletiva, institucionalizada, produtiva" (GROYS, 2006, p. 96, tradução minha). Nesse contexto, o artista, além de apresentar suas próprias obras, também seleciona e apresenta obras de outros artistas.

Por sua vez, a britânica Claire Bishop (2015, p. 270) afirma que Groys estaria equivocado sobre essa questão. Para ela, as histórias da arte, da instalação e da curadoria não deixariam de estar entrelaçadas, entretanto, existiria uma importante "distinção entre autoria curatorial e autoria artística", sendo "imprudente – e até mesmo perigoso – fundi-las numa só". Bishop (2015) concorda que, na década de 1960, os papéis podem ter se fundido; no entanto, nos dias atuais, a cultura e o mercado são outros. Com a proliferação das megaexposições, o curador se transformou em uma espécie de celebridade, com poder de juiz do gosto, "uma celebridade perseguida tanto por artistas quanto por galerias, e que age como corretor de influências entre colecionadores, o mercado e as agências de financiamento" Bishop (2015, p. 279), mais ligado ao marketing e à produção de um espetáculo do que à arte.

Por mais que o embate entre Groys e Bishop seja interessante, ele na verdade é um debate paralelo à nossa discussão sobre imagem,

fotografia documental e artística. O que se torna relevante, aqui, é como o curador historicamente ganhou poder de lobista junto às galerias, às instituições financeiras e aos artistas, tornando-se, assim, capaz não apenas de influenciar a diluição de fronteiras no mundo da arte atualmente como também de criar novas demarcações.

Nesse sentido, Chiodetto, ao organizar a mostra no MAM-SP, revelou sua capacidade de trazer para a agenda do museu, ainda que valendo-se do lugar de autoridade de que fala enquanto curador, duas discussões extremamente complexas: a discussão política que havia tomado conta do Brasil e a discussão artístico-acadêmica sobre fotografia documental e artística. Esses debates imbricam-se e resultam em outros, como as noções de autoria, de curadoria, *prosumers*, redes de informação, dentre outras inúmeras discussões contemporâneas.

De acordo com Tosetto (2015), o conteúdo de uma mesma imagem pode ter diferentes leituras se visto em jornal, em revista, num *site*, na tela de uma máquina fotográfica, na parede de um museu tradicional ou na parede de um museu de arte contemporânea. Para o autor, a imagem pode ilustrar tanto uma matéria jornalística "quanto servir de documentação de um movimento que chacoalhou a política brasileira, ou mesmo revelar uma história de amor entre dois jovens, e ainda possibilitar todas estas leituras ao visitante do museu que a possui em seu acervo" (TOSETTO, 2015, p. 35). Para Fernandes Junior (2006, p. 18),

a fotografia já não está mais "preocupada em flagrar um instante no tempo", pois o caráter efêmero da ação não dispõe do mesmo interesse para o mundo da visualidade. O artista quer "através dos procedimentos específicos de um fazer artesanal, dotar sua imagem de densidade política, densidade histórica e densidade poética".



FIGURA 6.
Mídia Ninja, *Ruas de junho*, 2013/2014. Fonte: Acervo MAM-SP *apud* Tosetto (2015, p. 37).

Tosetto (2015) finaliza sua análise afirmando que as criações documentais da Mídia Ninja contribuem para entender a transmutação da fotografia como mídia que carrega conteúdo visual e que transita entre diversas áreas do conhecimento humano, por diversos suportes, o que gera novas leituras e dialoga com outras mídias. Pensar sobre essas fotografias como produto da cultura da convergência "nos ajuda a superar o antigo debate entre arte e documento que se instaurou no campo da fotografia ao longo de sua existência" (2015, p. 35), além de

ampliar as discussões artísticas contemporâneas, questionando as bases estabelecidas nas artes visuais e colaborando com a emergente e imprescindível disciplina da cultura visual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluímos que a fotografia tem fundamental importância para a criação e manutenção de regimes de verdade e poder, já que rapidamente se impôs como uma ferramenta da ciência moderna, adquirindo reconhecimento pelas ciências exatas. Em seguida, passou a ser admitida também no campo das ciências sociais, que surgiu no mesmo período que a técnica para responder aos anseios da sociedade. Ao trabalhar em conjunto com a sociologia, a antropologia e o fotodocumentarismo, a fotografia demonstrou ser um potente instrumento para criação de realidades. Após as décadas iniciais de sua existência, em que a fotografia foi largamente utilizada pelas ciências sociais como ferramenta científica e institucionalizada por grupos de poder, não é de se estranhar que tenha ficado na memória das massas seu caráter de representação do real.

Entendemos que a fotografia tem acompanhado as transformações sociais e geopolíticas, integrando o sistema

sociopolítico como criadora de imagens de poder que contribuem para a construção cultural de uma sociedade homogeneizada. Correlacionado a isso, as transmutações sociais se aceleraram nas últimas décadas devido aos avanços tecnológicos e à influência econômica do capitalismo neoliberal, que homogeneíza o corpo social para obter maior controle sobre a sociedade. Isso nos levou a refletir sobre as radicais transformações que a natureza da visualidade sofreu no último século em decorrência dessas transmutações e como elas reverberam na produção fotográfica contemporânea. Com esse intuito, entramos no campo da cultura visual e da cultura da convergência, conhecimentos necessários para artistas e pesquisadores do campo das artes visuais.

Explicamos as mudanças sofridas no âmago da representação das imagens e da potencialização do papel do observador, dando a devida importância ao contexto vivido à época, desde o século XIX até os dias atuais. Esclarecemos como os conceitos de imagem, representação e observador também se expandiram consoante às mudanças na sociedade e como isso afetou a fotografia documental em sua essência, estreitando ainda mais o limite entre ela e a fotografia artística.

Por meio da análise dos casos de Steve McCurry, Andreas Gursky e da incorporação de imagens do coletivo Mídia Ninja pelo

Museu de Arte Moderna de São Paulo, explicamos as transgressões e convergências da fotografia documental para a fotografia artística.

Por meio da arte e da poética, é possível criar novas realidades transformadoras e, de certa forma, contribuir para que todos tenham acesso ao conhecimento e ao pensamento crítico, que são a base para as reivindicações de justiça, igualdade, inclusão social e respeito à natureza. A arte é um meio emancipatório do ser humano que pode colaborar para que comunidades invisíveis sejam vistas e possam compartilhar do sentimento de cidadania.

NOTAS

1. A virada pictórica afirma que as imagens querem os mesmos direitos da linguagem, isto é, querem ficar no mesmo patamar que ela. Mitchell (2015) esclareceu a forma como a modernidade pôde se construir, privilegiando dois lados da imagem: a materialidade do significante e a forma visível abstrata. Ele lembra que a imagem não se identifica com o visível e que sua fala condensa e desloca a percepção, fazendo-nos ver uma coisa em outra por meio de outra.

2. Sabe-se que, quando a fotografia surge, na segunda metade do século XIX, ela é entendida como um suporte meramente técnico de registro utilizado por pintores de paisagens topográficas e panorâmicas (MAGALHÃES, PEREGRINO, 2004), sendo essa a sua ligação inicial com o meio artístico. Desde sua origem, a fotografia está intrinsecamente ligada à pintura, à estética da pintura e à concepção de real da época. Hoje, observamos um movimento contrário, uma inversão de valores. Os pintores hiper-realistas, que surgiram por volta de 1970, valorizam a técnica e se aproximam dos códigos utilizados pelas imagens fotográficas. Esse movimento "se esforça por tornar-se mais fotográfico que a própria foto" (DUBOIS, 1994, p. 274).

3. Entendemos que a contemporaneidade é marcada por uma ruptura em relação a "crenças em visões totalizantes da história, que prescreviam regras de conduta política e ética para toda a humanidade" (LYOTARD, 1970).

4. A cibercultura é compreendida como uma reorganização de fenômenos sociais no espaço eletrônico virtual a partir do uso de suportes tecnológicos para a comunicação em redes localizadas no ciberespaço. Este pode ser definido como "uma dimensão virtual da realidade onde seres humanos, máquinas e programas computacionais interagem mediados por fluxos digitais de informação e imagem" (MARTINS, 2013, p. 45). "Uma coisa é certa: vivemos hoje em uma dessas épocas limítrofes na qual toda a antiga ordem das representações e dos saberes oscila para dar lugar a imaginários, modos de conhecimento e estilos de regulação social ainda pouco estabilizados. Vivemos um desses raros momentos, em que, a partir de uma nova configuração técnica, quer dizer, de uma nova relação com o cosmos, um novo estilo de humanidade é inventado" (LÉVY, 2009, p. 17).

5. Utilizamos o conceito de Lyotard (1970), que foi um dos pioneiros na utilização do termo pós-moderno na filosofia, cruzando a filosofia com a arte e a política para enfatizar o estudo sobre a sociedade pós-industrial e a cultura pós-moderna. O autor afirma que devido, à perda de credibilidade dos grandes discursos legitimadores da realidade, ou seja, das metanarrativas modernas, surgiram espaços a serem preenchidos pelo pluralismo e pela afirmação das diferenças.

6. As imagens não cessam de crescer em profusão e velocidade de circulação, e os novos dispositivos, de se multiplicar, enquanto outros, como a televisão, veem o seu poder ser corroído. Essas mudanças afetam, ao mesmo tempo, ferramentas, materiais, modos de produção, usos, economias, mas também olhares, estéticas e regimes de verdade. Como resultado, há uma impressão confusa de imensa desordem e de "criação contínua de novidades imprevisíveis" (BERGSON apud ROUILLÉ, 2013, p. 18).

7. Em 1979, Alvin Toffler cunhou o termo prosumer, que deriva da união de duas palavras que, em um primeiro momento, são antagônicas: produtor (producer) e consumidor (consumer). Esses consumidores, além de interferirem na forma de produção, também poderiam customizar seus produtos. Kirsner Scott (2005) vê o termo prosumer como a união de "professional-consumer", profissional que não busca obter capital, mas sim melhorar os canais de distribuição de trabalhos criativos. No campo mercadológico, McFedries (2002 apud WARD..., 2020) o identifica como "proactive-consumer", ou consumidor proativo, aquele que toma providências para tentar solucionar problemas junto às companhias e empresas. Esses estudos colaboraram para que as empresas criassem departamentos especializados no contato com os prosumers e que a publicidade criasse o conceito de branding, que "é o sistema de gerenciamento das marcas orientado pela significância e influência que as marcas podem ter na vida das pessoas, objetivando a geração de valor para os seus públicos de interesse" (CAMEIRA, 2012, p. 44).

8. "O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas" (FLUSSER, 2002, p. 9). Byung-Chul Han (2018, p. 53) afirma que as imagens não são apenas "reproduções, mas também modelos onde nos refugiamos para sermos melhores, mais bonitos e mais vivos".

9. Para Debord (1997), vivemos em uma "sociedade do espetáculo", na qual a mercadoria e a aparência se tornaram mais valorizadas no contexto das relações sociais e viraram uma

forma de relação social em que o "ter" e o "aparentar ser" suprem momentaneamente o "viver", objetificando e artificializando as experiências, que deixam de ser vividas em sua essência. "O traço característico desta época é que nenhum ser humano, sem exceção, é capaz de determinar sua vida num sentido até certo ponto transparente, tal como se dava antigamente na avaliação das relações de mercado. Em princípio, todos são objetos, mesmo os mais poderosos" (ADORNO, 1992, p. 31). […] "as pessoas fazem o máximo possível e usam os melhores recursos que têm à disposição para aumentar o valor de mercado dos produtos que estão vendendo. E os produtos que são encorajados a colocar no mercado, promover e vender são elas mesmas" (BAUMAN, 2008, p. 13).

10. Por um lado, a fotografia responde a uma demanda crescente por imagens e pela autorrepresentação da burguesia em ascensão, buscando uma forma de fabricar imagens de forma rápida e que sejam consideradas fiéis aos seus referentes. Do outro, o dramático processo de urbanização criou a necessidade de controlar e disciplinar um contingente diversificado de sujeitos em uma sociedade de massas, criando a foto de identificação (MONTEIRO, 2012, p. 11).

11. O autor objetiva, por meio de uma análise ontológica da imagem fotográfica, delimitar uma estética única que permita abranger a múltipla e complexa natureza da fotografia, desde seu processo de produção até o recebimento da imagem e a interpretação desta pelo receptor.

12. Na ruptura entre o real encarnado e o ficcional desencarnado, o que as imagens teriam a nos dizer? "O que as imagens diriam de nós quando elas nos olham? Bem, elas falam de nós aquilo que nós não ousávamos dizer de nossos desejos mais fundamentais, mais potentes, mais escondidos. As imagens nos olham 'até o fundo' de nós, claro que com a condição de que saibamos por nossa parte olhá-las" (DIDI-HUBERMAN, 2017).

13. Hoje, a partir dos estudos de cultura visual, entendemos que existem mais elementos que compõem o fenômeno de *scanning* proposto por Flusser (2002). No nosso entendimento, o processo de escanear a imagem imbrica quatro elementos: o olhar e registro do autor (no caso da fotografia, o fotógrafo), o local em que a imagem está exposta (o local de fala da imagem), a imagem (o discurso da imagem) e o observador (o leitor). O observador irá analisar e interpretar a imagem com base em suas experiências de vida em conjunto com as experiências sensoriais e seu estado psicológico no momento de observação, levando em consideração o local da exposição e o suporte da imagem.

14. Com a explosão das imagens digitais, alguns acadêmicos deslocaram sua atenção para um novo campo de estudo denominado estudos visuais. Mirzoeff (2003) define a cultura visual como uma tática ou estratégia interdisciplinar que busca estudar a genealogia, a definição e as funções dos acontecimentos visuais pós-modernos, priorizando a experiência cotidiana do sujeito e levando em consideração que o sujeito-consumidor busca a informação, o significado e o prazer conectados à tecnologia visual.

15. "Poder Provisório" é um projeto com várias camadas de pensamento: convidado a pensar a presença das fotografias no acervo do MAM-SP, o curador Eder Chiodetto elegeu um recorte que evidencia a transitoriedade das forças –sociais, políticas e econômicas – que, em determinados momentos, se mostram hegemônicas. Reunindo um conjunto muito heterogêneo de imagens, ele aproveita para tensionar os poderes implicados numa instituição de arte e no trabalho de um curador" (ENTLER, 2014,).

16. Para saber mais sobre o coletivo Mídia Ninja, cf.: https://midianinja.org/quem-somos/. Acesso em: 1 abr. 2021.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Minima Moralia**. São Paulo: Ática, 1992.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. São Paulo: Difel, 2006.

BAUMAN, Zigmunt. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e a história da cultura. 3. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1, pp. 91-107. (Obras Escolhidas).

BIRO, Matthew. From Analogue to Digital Photography: Bernd and Hilla Becher and Andreas Gursky. **History of Photography**, Abingdon, v. 36, n. 3, 2012, pp. 353-366.

BISHOP, Claire. O que é um curador? A ascensão (e a queda?) do curador *auteur*. **Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da Uerj**, Rio de Janeiro, ano 16, v. 2, n. 27, 2015, pp. 270-282.

BITTENCOURT, Luciana. A fotografia como instrumento etnográfico. **Anuário Antropológico**, Rio de Janeiro, n. 92, 1994, pp. 225-241.

Botched Steve McCurry Print Leads to Photoshop Scandal. **PetaPixel**, [*S. l.*], 6 maio 2016. Disponível em: https://petapixel.com/2016/05/06/botched-steve-mccurry-print-leads-photoshop-scandal/. Acesso em: 20 jan. 2021.

CAMEIRA, Sandra Ribeiro. História e conceitos da identidade visual nas décadas de 1960 e 1970. In BRAGA, Marcos da Costa; MOREIRA, Ricardo Santos (org.). **Histórias do design no Brasil**. São Paulo: Annablume, 2012. p. 44.

CHIODETTO, Eder. Dez anos do clube de fotografia. **Eder Chiodetto**, [*S. l.*], 2010. Disponível em: http://ederchiodetto.com.br/dez-anos-do-clube-de-fotografia-mam-texto-do-curador/. Acesso em: 20 jan. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Aparências ou aparições**: o filósofo Georges Didi-Huberman comenta a exposição Levantes, em cartaz em São Paulo [Entrevista cedida a Lúcia Monteir]. **Zum**, São Paulo, 28 nov. 2017. Disponível em: https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-didi-huberman/. Acesso em: 1 abr. 2021.

DOBAL, Susana. A fotografia na tormenta das imagens. In DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (org.). **Fotografia contemporânea**: fronteiras e transgressões. Brasília: Casa das Musas, 2013. pp. 75-95 .

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 14, pp. 29-46, 2007.

ENTLER, Ronaldo. Fotografia contemporânea: entre olhares diretos e pensamentos obtusos. **Revista Facom**, n. 23, pp. 62-75, 2011.

ENTLER, Ronaldo. Poderes provisórios, imagens impertinentes. **Icônica**, São Paulo, 10 jun. 2014. Disponível em: http://iconica.com.br/site/poderes-provisorios-imagens-impertinentes/. Acesso em: 1 abr. 2021.

FERNANDES JR., Rubens. Processos de criação na fotografia. **Revista Facom**, São Paulo, n. 16, pp. 10-19, 2006.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GROYS, Boris. Multiple authorship. In VANDERLINDEN, Barbara; FILIPOVIC, Elena (ed.). **The Manifesta Decade**: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials. Cambridge: The MIT Press, 2006. pp. 93-99.

GURAN, Milton. A fotografia na tormenta das imagens. In DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (org.). **Fotografia contemporânea**: fronteiras e transgressões. Brasília, DF: Casa das Musas, 2013. pp. 95-118.

GURSKY, Andreas. "… I generally let things develop slowly". In GÖRNER, Veit (ed.). **Andreas Gursky**: Fotografien 1984-1998 (catálogo da exposição). Wolfsburg: Kunstmuseum, 1998. pp. VII-XVIII.

GURSKY, Andreas. Kollektive Sehnsuchtsbilder [Entrevista cedida a Michael Krajewski]. **Das Bulletin**, Bregenz, n. 5, pp. 8-15, 1999.

GURSKY, Andreas. In Conversation: Andreas Gursky [Entrevista cedida a Richie Hawtin e Laura Käding]. **Gagosian Quarterly**, Los Angeles, 2 dez. 2016. Disponível em: https://gagosian.com/quarterly/2016/12/02/conversation-andreas-gursky/. Acesso em: 1 abr. 2021.

GURSKY, Andreas. Andreas Gursky Is Taking Photos of Things That Do Not Exist [Entrevista cedida a Farah Nayeri]. **The New York Times**, New York, 29 jan. 2018. Disponível em: https://www.nytimes.com/2018/01/29/arts/andreas-gursky-is-taking-photos-of-things-that-do-not-exist.html. Acesso em: 1 abr. 2021.

HAN, Byung-Chul. **No enxame**: perspectivas do digital. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2018.

HATANI, Atussa. Vanishing Cultural Memory in Andreas Gursky's Photography. **TRANS**: cultural internet journal, Viena, n. 17, seção 7.5, fev. 2010. Disponível em: http://www.inst.at/trans/17Nr/7-5/7-5_hatami.htm. Acesso em: 23 fev. 2021.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

KRAUSS, Rosalind E. Grids. **The originitality of the Avant-Garde and other modernist myths**. Cambridge, MA: The MIT Press, 1986.

LEEN, Sarah. Steve McCurry: I'm a Visual Storyteller Not a Photojournalist [Entrevista cedida a Olivier Laurent]. **TIME**, New York, 30 maio 2016. Disponível em: http://time.com/4351725/steve-mccurry-not-photojournalist/. Acesso em: 19 fev. 2021.

LE GOFF, Jacques. História. In LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 471.

LE GOFF, Jacques. **Em busca da Idade Média**: conversas com Jean-Maurice de Montremy. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LÉVY, Pierre. **As Tecnologias da Inteligência**: o Futuro do Pensamento na era da Informática. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: 34, 2009.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução de Ricardo Corrêa Barosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil**: um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; Martins, Alice Fátima. Entre subjetividades e Aparatos Pedagógicos: O que nos Move a Aprender? **Visualidades**, Goiânia, v. 11, n. 2, pp. 59-71, 2013.

MCCURRY, Steve. Steve McCurry: I'm a Visual Storyteller Not a Photojournalist [Entrevista cedida a Olivier Laurent]. **TIME**, New York, 30 maio 2016. Disponível em: http://time.com/4351725/steve-mccurry-not-photojournalist/. Acesso em: 19 fev. 2021.

MIRZOEFF, Nicholas. **Una introducción a la cultura visual**. Barcelona: Paidós, 2003.

MITCHELL, J. T. O que as imagens realmente querem? In ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Tradução coordenada por Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 165-189.

MONTEIRO, Charles (org.). **Fotografia, história e cultura visual**: pesquisas recentes Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

NAYERI, Farrah. Andreas Gursky is taking fotos of things that do not exist. **The New York Times**, New York, 29 jan. 2018. Disponível em: https://www.nytimes.com/2018/01/29/arts/andreas-gursky-is-taking-photos-of-things-that-do-not-exist.html. Acesso em: 24 fev. 2021.

OUTRED, Francis. Andreas Gursky Is Taking Photos of Things That Do Not Exist [Entrevista cedida a Farrah Nayeri]. **New York Times**, New York, 29 jan. 2018. Disponível em: https://www.nytimes.com/2018/01/29/arts/andreas-gursky-is-taking-photos-of-things-that-do-not-exist.html. Acesso em: 1 abr. 2021.

ROUILLÉ, André. A fotografia na tormenta das imagens. In DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (org.). **Fotografia Contemporânea**: fronteiras e transgressões. Brasília: Casa das Musas, 2013. pp. 17-36.

RUGOFF, Ralph. Andreas Gursky Is Taking Photos of Things That Do Not Exist [Entrevista cedida a Farrah Nayeri]. **New York Times**, New York, 29 jan. 2018. Disponível em: https://www.nytimes.com/2018/01/29/arts/andreas-gursky-is-taking-photos-of-things-that-do-not-exist.html. Acesso em: 1 abr. 2021.

SCOTT, Kirsner. Prosumers/O Prosumer. **Wikilivros**, San Francisco, 5 jul. 2012. Disponível em: https://pt.wikibooks.org/wiki/Prosumers/O_Prosumer. Acesso em: 1 abr. 2021.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Editora Senac, 2010.

SOULAGES, François. A fotograficidade como reflexão sobre as imagens (de imagens). Tradução de Angela Grando e Darcilia Moysés. **Revista Farol**, Vitória, v. 2, n. 18, pp. 142-151, 2017. Disponível em: http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/18677. Acesso em: 24 jan. 2021.

TOFFLER, Alvin. **A terceira onda**. Tradução de João Távora. 29. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TOSETTO, Guilherme Marcondes. Entre arte e documento: as fotografias da Mídia Ninja e a cultura da convergência. **Estúdio**, Lisboa, v. 6, n. 11, pp. 31-38, 2015. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo. php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582015000100003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 25 jan. 2021.

WARD, Rodolfo; ROCHA, Cleomar; VENTURELLI, Suzete. Cyberspace and Cyberculture: The New Social and Governance Field. In MOALLEM, Abbas (Ed.). **HCI for Cybersecurity, Privacy and Trust**. Lecture Notes in Computer Science. Nova York: Springer International Publishing, 2020, pp. 547-557.

SOBRE O AUTOR

Rodolfo Ward é artista e pesquisador transdisciplinar. Doutorando em Artes Visuais e mestre (2019) em Arte Contemporânea pela Universidade de Brasília (UnB). Possui pós-graduação em Relações Internacionais pelo Instituto de Relações Internacionais da UnB (2020) e em Análise Política e Políticas Públicas pelo Instituto de Ciência Política da UnB (2018). Autor da obra *Wawekrurê: distintos olhares*, editado pela editora do Senado Federal (2015) e do livro *Narrativas e Representatividades: a interdisciplinaridade na comunicação,* editado pela Editora da Universidade Federal do Tocantins (2017). Foi membro do Conselho de Cultura do Município de Palmas (TO).

Artigo recebido em 12 de maio de 2020 e aceito em 22 de março de 2021.

O PROBLEMA DO TEMPO NA OBRA DE ARTE: RELEITURAS DE HENRI FOCILLON

LORENNA FONSECA

EL PROBLEMA DEL TIEMPO EN LA OBRA DE ARTE: RELECTURAS DE HENRI FOCILLON

THE PROBLEM OF TIME IN THE WORK OF ART: REREADING HENRI FOCILLON

Artigo inédito
Lorenna Fonseca*

https://orcid.org/0000-0001-7978-7253

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.174836

RESUMO

O intuito deste artigo é refletir sobre a questão do tempo na obra de arte para Henri Focillon, trazendo para o debate as diferentes interpretações críticas que o autor recebeu posteriormente. Para tanto, foram selecionados trechos de três historiadores da arte – Hans Belting, Germain Bazin e Jacques Thuillier – que apresentam suas distintas releituras sobre o pensamento de Focillon. A obra de arte foi expressa em um elo ativo com o tempo; ela seria um ato de liberdade e, da mesma maneira, poderia ser deliberada por outros eventos na História. O problema do tempo, em Focillon, por se evidenciar em um movimento paradoxal, foi recebido de modo divergente por parte de autores posteriores, não havendo um consenso interpretativo a seu respeito.

PALAVRAS-CHAVE Henri Focillon; Tempo; forma; Historiografia da arte; Releitura

ABSTRACT

The objective of this article is to reflect on how Henri Focillon treated time in the work of art, bringing into discussion the different critical interpretations the author received. To address such a problem, excerpts from three art historians – Hans Belting, Germain Bazin and Jacques Thuillier – were selected, and their different reinterpretations of Focillon's thought were brought to the fore. The artwork was expressed in an active link with time; it would constitute an act of freedom at the same time it could be deliberated by other events in History. Becoming evident through a paradoxical movement, the problem of time, in Focillon, was received in a divergent way by later authors, with no interpretive consensus.

KEYWORDS Henri Focillon; Time; Shape; Art Historiography; Reinterpretation

RESUMEN

El propósito de este artículo es reflexionar sobre cómo Henri Focillon trató el tema del tiempo en la obra de arte, trayendo al debate las diferentes interpretaciones críticas que posteriormente ha recibido el autor. Para eso, se seleccionaron extractos de tres historiadores del arte – Hans Belting, Germain Bazin y Jacques Thuillier – quienes presentan sus distintas reinterpretaciones del pensamiento de Focillon. La obra de arte se expresa en un vínculo activo con el tiempo; sería un acto de libertad y, al mismo tiempo, podría ser deliberada por otros eventos de la Historia. El problema del tiempo en Focillon, que apunta un movimiento paradójico, fue recibido por autores posteriores de manera divergente, sin consenso interpretativo al respecto.

PALABRAS CLAVE Henri Focillon; Tiempo; Forma; Historiografía del arte; Relectura

A reflexão filosófica sobre o tempo atravessa a História da Filosofia, em sua grande variedade tanto nas percepções quanto nas suas representações. A ideia de tempo *per si* se apresenta no que concerne à marca do paradoxo ou até mesmo da aporia em razão de sua potência não muito concludente (REIS, 2011). De acordo com o historiador José Carlos Reis, o tempo se revela nos antagonismos, visto que haveria, talvez, pouca possibilidade de consenso entre elementos:

> O tempo aparece sob o signo do paradoxo: ser e não ser, nascer e morrer, aparecer e desaparecer, criação e destruição, fixidez e mobilidade, estabilidade e mudança, devir e eternidade. Ele é descrito de modo contraditório: a pior e a melhor das coisas, fonte de criação, da verdade e da vida e portador da destruição, do esquecimento e da morte. Ele engendra e inova e faz perecer e arruína. (REIS, 2011, p. 2)

A percepção do tempo, tanto na natureza quanto na vida psicológica, apresenta-se em valores igualmente contrastantes. Enquanto a primeira (da natureza) se mostra em estabilidade, repetição e retorno, a segunda capta instabilidade, irregularidade e irreversibilidade (REIS, 2011). Dado que a repartição do tempo é definida usualmente pelas dimensões de passado, presente e futuro,

a relação entre estes seria complexa, por isso a tarefa de delimitar o início e a duração entre as partes poderia ser bastante intrincada.

Da mesma maneira, a experiência do tempo, nas obras de arte, não escaparia desse problema. Henri Focillon manifestou tal indagação em seu ensaio *Vida das formas*. Em virtude da narrativa do autor ser uma reflexão espontânea, a questão do tempo em Focillon nem sempre foi lida do mesmo jeito por autores que se dedicaram a investigá-la. Quando se analisa a fortuna crítica, as discrepâncias interpretativas se evidenciam de tal modo que eleger a "melhor" releitura talvez não seja um exercício fácil ou até mesmo razoável. A fim de expor tal problema, foram selecionados trechos de três historiadores da arte – Hans Belting, Germain Bazin e Jacques Thuillier – que apresentam suas distintas releituras sobre o pensamento de Focillon. Apesar desses autores possuírem similitudes em aspectos interpretativos, quando suas afirmações são colocadas em paralelo, percebem-se controvérsias. Poder-se-ia considerar tais interpretações como um paradoxo, pois seriam oposições recíprocas, isto é, abertamente contraditórias entre si (MORA, 1981).

Antes de apresentar as divergências interpretativas a respeito do tempo em Focillon, é necessário refletir sobre o modo como essa questão foi colocada pelo próprio autor. Como é sabido, *Vida das formas* é o seu livro mais conhecido e foi traduzido para diversos idiomas,

o que possibilitou uma ampla recepção à sua obra e culminou, por conseguinte, em diferentes releituras por parte dos teóricos e dos historiadores da arte. No último capítulo desse ensaio, intitulado "As formas no tempo", Focillon ponderou sobre o tempo e anunciou a relação entre ele e a obra de arte a partir de reflexões ousadas e poéticas. Nele, o autor percorre dilemas entre o tempo e as formas, dilemas esses que implicam indagações voltadas para o universo da "ciência" histórica, a ligação da arte com a História, os vetores e, sobretudo, a possível capacidade da arte de transcender as limitações do tempo. No tocante à tradição historiográfica, Focillon criticou abertamente o pensamento do filósofo do século XIX Hippolyte Taine, bem como seu determinismo do meio social, sendo essa uma possível descontinuidade de método. De outra parte, é possível estabelecer, nas ideias de Focillon, ligações de seguimento com aquelas de Charles Lalo[1], Waldemar Deonna[2], Eugène Viollet-le-Duc[3] e Alfred Foucher[4], inclusive a prática de pensar as conexões entre a obra de arte e a sociedade e, concomitantemente, a autonomia do ofício artístico.

Em *Vida das formas*, a meditação sobre o tempo e a obra na arte ganhou um formato substancial e percorreu o esforço crítico sobretudo de maneira poética. Focillon, em seu ensaio, expôs o paradoxo que a obra de arte apresenta diante do tempo: se ela estaria fora dele ou sujeita

a ele; se ela seria uma atividade específica ou se estaria submetida às outras ocupações. O autor apresentou a seguinte indagação:

> Será esta maravilha [a arte], ao mesmo tempo fora do tempo e sujeita ao tempo, um simples fenômeno de atividade das culturas em um capítulo geral? Ou será um universo que se junta ao universo, e que possui suas próprias leis, suas matérias, seu desenvolvimento, uma física, uma química, uma biologia, e que engendra uma humanidade à parte? (FOCILLON, 1983, p. 10)

Focillon inaugura o problema do tempo na obra de arte a partir dessa dicotomia, junto ao emprego da dúvida, sendo essa uma característica marcante do ensaio, pois leva os objetos ao âmbito da incerteza. A obra de arte estaria submetida ao tempo ou fora dele? Ela seria uma atividade autônoma ou mero episódio da cultura? Percebe-se, de início, o autor exprimindo a dubiedade diante do elo entre a obra de arte e o mundo: o objeto artístico poderia ter liberdade e seria um universo com regras próprias, contendo, assim, sua própria temporalidade, colocando-se acima do tempo; ou, ainda, ele estaria submetido a diferentes realidades e outros tempos. No ensaio, o autor apresenta a imprecisão temporal no curso da condição e do

sentido da obra de arte, pois o objeto artístico poderia ser concebido tanto no movimento temporal quanto na fixidez (FOCILLON, 1983). Segundo Focillon, a obra de arte poderia estar suspensa no tempo e, simultaneamente, submetida a ele, embora ela não estabelecesse uma relação totalmente causal com os outros acontecimentos históricos. Essa relação de absoluta causalidade entre a obra de arte e eventos históricos (entendendo que o histórico abarca todas as dimensões humanas) seria talvez problemática, pois, para o autor, a obra de arte não estaria apenas sujeita ao tempo como um mero capítulo da história da cultura; ela seria, também, uma atividade com uma força ativa que instaura novas temporalidades na existência, e uma ação que cria universos e que poderia ser até mesmo capaz de recriar o próprio homem (FOCILLON, 1983). Por esse dilema decorrido entre a obra de arte e o tempo, pode-se inferir que a arte seria um evento na História; ela relaciona-se com o mundo e possui, concomitantemente, as suas peculiaridades (FOCILLON, 1983). O autor sinalizou que a criação artística, em sua multiplicidade inventiva, tem uma profunda conexão com a realidade e serve para ilustrar o homem e o mundo; do mesmo modo, ela tem a capacidade de inventá-los, pois é criadora deles. De acordo com Focillon, a obra de arte firma-se, portanto, em uma totalidade e pertence a um sistema de relações complexas:

> Ela mergulha na mobilidade do tempo, e pertence à eternidade. É particular, local, individual, e é uma testemunha universal. Mas domina seus diversos significados e, servindo para ilustrar a história, o homem e o próprio mundo, é criadora do homem, criadora do mundo e instala na história uma ordem que não pode ser reduzida a nenhuma outra coisa. (FOCILLON, 1983, pp. 9-10)

A obra de arte, diante disso, pertence à História como aquilo que é temporal, contudo, ela antecipa e extrapola essas limitações contidas no tempo, até de maneira subversiva. Assim, "o impacto causado por essas produções artísticas também ultrapassa a sua condição temporal, e as formas artísticas são capazes de trazer novas elucidações" (FONSECA, 2018, p. 1017). Nessa linha de pensamento, a obra de arte se coloca presente na realidade histórica, não se mantendo na retaguarda de outros acontecimentos, e é possível explicá-la historicamente, pois é um fato, assim como os fatos econômicos, políticos, científicos, religiosos etc. Por esse ângulo, o objeto artístico seria um agente da História, não apenas um reflexo dela. É interessante ressaltar que as reflexões em torno das conexões entre obra e esferas sociais, considerando seus possíveis limites, eram discussões presentes no ambiente intelectual francês. O

sociólogo Roger Bastide demonstrou que o filósofo Charles Lalo, contemporâneo de Focillon, no texto *Programme d'une esthétique sociologique*, tratou sobre as diferentes condições estéticas e não estéticas dos objetos artísticos, estimulando a ideia de uma autonomia relativa da obra de arte perante a sociedade (BASTIDE, 2006). A sociologia da arte de Lalo era dividida em três capítulos: o primeiro era dedicado à reflexão das influências da sociedade sobre a arte; o segundo destinava-se ao estudo da própria obra de arte, entendendo-a como uma prática específica; e o último capítulo ponderava sobre a ação da arte na sociedade (FONSECA, 2018). É interessante notar que o filósofo pensa os contatos da obra de arte com a sociedade, a sua dependência e liberdade em relação a ela e sua capacidade de intervir em seu contexto. De outro modo, a autonomia da arte em Lalo ainda estaria pautada no ideal do clássico; ela seria, então, "uma realidade independente com suas limitações próprias, com regras dos gêneros, suas sanções especiais, como o fracasso ou o sucesso, e sua evolução que ocorre segundo a lei dos três estados (pré-classicismo, classicismo, pós-classicismo)" (BASTIDE, 2006, p. 297).

Segundo Focillon, as pesquisas sobre os objetos da arte devem ser edificadas sobre a análise dos fenômenos artísticos, e essa asserção é uma resposta à teoria desenvolvida por Hippolyte Taine[5]. Henri Focillon percebeu alguns problemas a respeito do arranjo temporal proposto pelo

filósofo da arte. Taine é muitas vezes identificado por sua relação com as concepções do positivismo, tendo se tornado conhecido por estudar as "ciências do espírito" pela perspectiva das "ciências da natureza" (KULTERMANN, 1996). Esse autor guiou-se pela teoria da influência do meio geográfico, etnológico, sociológico e climático sobre a arte, procurando "a causalidade da criação artística nas reações do meio sobre esta última" (BAZIN, 1989, p. 111). A obra de arte, para ele, era concebida segundo uma trilogia (a raça, o meio e o momento) de fatores condicionantes, sendo interpretada como consequência do tempo em que foi criada, como mero reflexo do meio, em que o clima, a raça e o ambiente subordinavam a produção artística (FONSECA, 2018). Essa trilogia colaborava para um estado moral *elemental* da obra de arte: a raça estava inserida nos estudos de hereditariedade e seria um fator interno para a transformação da obra; o meio seria um fator externo baseado na ação da natureza e da sociedade sobre o objeto; o clima seria uma condição que contribuiria para a diferença entre as raças e, por último, o momento abrangeria os fatores internos e externos sob a perspectiva evolutiva, abarcando os períodos e seus aspectos econômicos, sociais e políticos (URIBE, 2003). Dessa maneira, a obra de arte pode ser interpretada, de acordo com Hippolyte Taine, como a "filha de seu tempo". Isso, posto que o seu pensamento estava baseado nas ciências naturais para a compreensão dos processos artísticos, e na

percepção de que cada objeto artístico poderia chamar-se arte somente se ele fosse relacionado à raça, ao momento e ao meio (URIBE, 2003). É nessa concepção determinista que Taine interpretou a obra de arte como produto de condições externas e internas, "*le milieu et la race*". O objeto artístico, por isso, seria o resultado da raça e do meio; ele se associaria com a etapa do desenvolvimento encontrada nesses elementos da História (URIBE, 2003). Em outras vias, Henri Focillon afirmou que a consideração de Taine a respeito da arte como "uma obra prima de convergência exterior" seria uma grave insuficiência, pois teria um ilusório rigor determinista (FOCILLON, 1983, p. 110). Tal afirmação talvez se deva à importância, dada por Taine, em colocar a ação dos elementos externos como base para se entender a obra. Nota-se a crítica de Focillon em relação às categorias *race* e *milieu* como valores absolutos para o estudo da obra artística, conforme será visto a seguir.

Para Focillon, o meio não deveria ser aceito em seu estado bruto, tal como Taine o utilizou, sendo assim necessário decompor essa noção e reconhecê-la como uma variante e um movimento. Em contrapartida, Focillon não nega o meio como potência criadora da arte. Um exemplo seria a arquitetura; é difícil concebê-la fora de um meio, pois, em sua forma original, ela já está ligada à terra (URIBE, 2003). A arquitetura responde a necessidades coletivas, ela é geográfica e é sociológica; porém, ainda é capaz de criar meios imprevisíveis, e isso se deve à potência da

ação criativa da arte. O arquiteto não apenas inventa edificações que se relacionam ao seu meio, mas também gera condições novas para a vida histórica e social, por isso a arquitetura também é criadora de meios inesperados (FOCILLON, 1983). Além da arquitetura e de seu elo com o meio, o autor estudou o contexto artístico juntamente com os aspectos da cultura e da política da época, a interação entre ambos e até mesmo a determinação de alguns eventos sobre os fatos artísticos.

Ao considerar a obra de arte para além da sua relação com o meio, é notável o interesse do autor em percebê-la como criação; essa proposta seria um diálogo de Focillon com base nas críticas de arte francesa do século XIX, movidas por ideias da Estética Alemã, inclusive pela consciência de entender a obra de arte como elemento criativo, e não mais a partir dos critérios da imitação (VENTURI, 1998). Focillon, ao ressaltar a atividade criativa e livre da arte, provocaria um distanciamento de teorias platônicas, do idealismo alemão e daquelas teorias que buscavam compreender a arte a partir do princípio da *mimesis*. Nessas teorias, a obra de arte era lidada sob a premissa da imitação e da reprodução da natureza, cuja finalidade era a realização de um ideal. Em outras vias, Focillon dialoga com o crítico e teórico da arte alemão Konrad Fiedler[6], pois, para ambos, a obra não estaria somente submetida ao entendimento de preceitos da

mimesis. Para eles, o empenho seria o de admitir a obra de arte como fato do conhecimento, isto é, de produção da realidade.

No que concerne à noção de *raça*, segundo Focillon, não caberia manifestar mais uma vez a crítica a essa concepção, pois o próprio conceito exibiria uma ambiguidade de definições que adentram as áreas da antropologia, da etnografia e da linguística (FOCILLON, 1983). De qualquer maneira, se esse conceito fosse considerado, para o autor, seria necessário admitir que a raça não é algo estável nem constante. O autor afirmou que não existiriam no universo os "conservatórios de raças puras", pois a raça seria algo que está em movimento, assim, tanto a raça como o meio ambiente "não estão suspensos acima do tempo" (FOCILLON, 1983, p. 122). Do mesmo modo, o meio e a raça pertencem ao tempo vivido e formado, por isso são dados propriamente históricos. Inclusive, a noção de meio geográfico, ainda que supostamente possa ser considerada inabalável, na visão de Focillon, seria suscetível a mudanças, dado que a humanidade modifica e inventa uma nova espécie de geografia específica por meio das "atividades culturais, do desmatamento ou da construção de canais e estradas" (FOCILLON, 1983, p. 122). Vale ressaltar que Focillon externou a crítica à noção de raça como um valor metafísico no mesmo momento em que o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, de Adolf Hitler, alcançava o apogeu, com o projeto da pureza das raças. A sua crítica

se tornou contemporânea, também, de outras teorias eugênicas que já ocorriam desde o século XIX.

A noção de *momento*[7], em *Vida das formas*, é percebida como aquilo que implica o contexto histórico. Essa concepção não iria determinar totalmente as produções artísticas, no sentido de limitá-las em um movimento e sentido únicos; pelo contrário, em um contexto histórico, ter-se-ia a pluralidade de criações artísticas e a sobrevivência dessas formas em períodos posteriores, assim como haveria as antecipações que são feitas pela inventividade de novos modelos, em dados momentos, ou pela justaposição de várias obras (FOCILLON, 1983, p. 109). Para Focillon, ao utilizar a noção de momento, dever-se-ia aliá-la à noção de *acontecimento*[8], a fim de corrigi-la e completá-la. O acontecimento seria um fenômeno cujo efeito é brusco; uma precipitação operativa que poderia causar contatos e contrastes, relatividades ou absolutos entre dois fatos, ou melhor, entre as relações dos objetos artísticos (FOCILLON, 1983). A obra de arte seria, então, aquilo que ocorre e que muitas vezes não se poderia prever, uma "brusquidão eficaz" (FOCILLON, 1983). O seu próprio nascimento seria um efeito radical e conforme Focillon argumenta, já demarcaria uma ruptura. No instante em que a obra de arte nasce, "ela é um fenômeno de ruptura" (FOCILLON, 1983, p. 124). Dessa maneira, o objeto artístico não poderia ser delimitado apenas por

uma série de eventos cronológicos, pois as referências no tempo não teriam apenas um puro "valor numérico" (FOCILLON, 1983, p. 106).

De acordo com Focillon, saber que existe a sucessão de fatos na História não seria um dado suficiente para compreender o movimento temporal das obras artísticas. As produções de arte, ao serem criadas, não se movem no tempo somente de maneira linear. Haveria, assim, a coexistência de várias manifestações artísticas, quer dizer, a condição de simultaneidade e, por outro lado, a de assincronia. A forma seria a ação criadora de eventos, e o seu movimento traduziria, de certo modo, a inventividade da arte (FONSECA, 2018). Assim, a obra de arte é um objeto que se localiza no espaço e possui duração no tempo; o movimento dessa duração não seria apenas linear nem seguiria somente uma ordem sucessiva e determinada. Segundo o autor, apesar do historiador organizar o tempo sob o viés cronológico, não seria suficiente saber apenas que os fatos se sucedem, pois existem intervalos pelos quais é possível expor novas interpretações e organizações a eles relativas (FOCILLON, 1983). Outrossim, a relação entre os fatos também varia de acordo com o distanciamento temporal:

> A organização do tempo, para o historiador, repousa, como a nossa própria vida, na cronologia. Saber que os fatos se sucedem não é tudo. Eles se sucedem com determinados intervalos. E

> esses intervalos não autorizam apenas uma disposição, como também, com algumas reservas, já uma interpretação. A relação entre dois fatos no tempo não é a mesma conforme eles estejam mais ou menos afastados um do outro. Há aí algo de análogo às relações entre os objetos no espaço e sob a luz, à sua dimensão relativa, à projeção de suas sombras. As referências do tempo não têm um simples valor numérico. Não são as divisões do metro, que pontuam os vazios de um espaço indiferente. (FOCILLON, 1983, p. 126)

Focillon argumentou que a própria História também não deveria se fundamentar em uma concepção que se reduz às experiências lineares e que prossegue em uma única direção, pois:

> A história não é unilinear e puramente sucessiva, ela pode ser considerada como uma superposição de presentes amplamente estendidos. Pelo fato de as diversas modalidades da ação serem contemporâneas, isto é, percebidas no mesmo instante, não se conclui que elas estejam todas no mesmo ponto do seu desenvolvimento. (FOCILLON, 1983, p. 109)

Embora os historiadores organizem o tempo pela diacronia, os fatos artísticos que estão imersos na História coexistem, eles têm

desenvolvimentos alineares e podem apresentar múltiplos caminhos (FONSECA, 2016). Nesse emaranhado antinômico do tempo, a proposta do autor não seria suspender a diacronia, já que ele utiliza a cronologia para situar e organizar os objetos artísticos; ainda assim, era preciso ampliar os vínculos temporais entre os objetos, não se limitando a um movimento puramente linear e lidando com a criação enquanto fenômeno descontínuo, que, por vezes, pode até se repetir.

As obras de arte poderiam ser admitidas como acontecimentos, ou melhor, como um movimento ordenador, elas seriam estruturas e definições de tempo. Esses acontecimentos, que são os próprios objetos artísticos, são provocados pela vida das formas e agem sobre si mesmos, na pluralidade criativa da arte, e para fora de si, operando sobre a vida histórica. Nessa proposta de vida orgânica e de estrutura móvel do tempo, a forma artística também pode ser considerada como um tipo de *fissura*[9]. Ela paira no âmbito da incerteza e no nascer das formas, e tem a potencialidade de sugerir a criação de outras, dado que ela pulula no imaginário humano; por essa razão, a vida seria a substância da arte (FOCILLON, 1983, p. 100). Assim, a noção de forma não seria uma ideia abstrata, distante do âmbito da imanência. Ainda que a forma esteja na mente, ela teria sua existência na vida material. Dessa maneira, no primeiro capítulo do ensaio, o autor alega sobre a obra de arte:

> Ela [a forma] é estrita definição de espaço, mas é também sugestão de outras formas. Ela continua propagando-se no imaginário, ou antes, nós a consideramos como uma espécie de fenda através da qual podemos introduzir em um reino incerto, que não é nem extensão nem pensamento, uma multidão de imagens que desejam nascer. (FOCILLON, 1983, p. 10)

Observa-se, aqui, as noções de continuidade e ruptura oferecidas pela metáfora da fenda. As formas proporcionam uma abertura para outras criações e, como fissura, também interrompem a continuidade histórica e adentram o plano da incerteza. Desse modo, o desdobramento temporal da obra de arte, que são formas, não seria estritamente linear, "etapista", em virtude dessa propensão à dúvida. Percebe-se, então os sinais de que a forma "não é nem extensão e nem pensamento"; ela, em sua profusão de imagens, tenciona a sua própria emergência (FOCILLON, 1983).

De acordo com Focillon, a obra de arte enquanto forma desenvolve-se no nível da vida, e ela traria uma relação de contraste entre o estilo (que lhe dá fixidez) e a metamorfose (que é a sua liberdade). A partir da criação artística, poder-se-ia inferir que o objeto artístico tem uma historicidade que lhe é própria e, concomitantemente, pode ultrapassar a sua condição histórica na sua liberdade (FONSECA,

2016). Por isso, ele seria ação e, na sua existência, move-se pela vida na qualidade de objeto imerso no espaço/tempo. Segundo o autor, a forma, quando se estabiliza, é marcada pelo estilo e pode se tornar um cânone; em outras vias, enquanto é móvel e mutável, ela é percebida como metamorfose: "A forma pode-se tornar fórmula e cânone, isto é, pausa brusca, tipo exemplar, mas ela é sobretudo uma vida móvel em um mundo mutável. As metamorfoses recomeçam infindavelmente. É o princípio dos estilos que tende a coordená-las e a estabilizá-las" (FOCILLON, 1983, pp. 20-21).

Sobre o termo *estilo*, para o autor, ele teria dois significados distintos[10] e ostentaria dois caminhos. O estilo seria um absoluto, uma qualidade superior da obra, que lhe confere um valor eterno, sendo um aspecto transcendente que se encontra além das fronteiras históricas, locais e particulares. Em outras vias, um estilo teria um caráter variável, seria um valor de indício, baseado muitas vezes em suas medidas. Para Focillon, um estilo não poderia se confundir com a criação artística. Como exemplo, foi salientado o caso das ordens arquitetônicas e suas alterações, pois "a história da ordem dórica, isto é, o seu desenvolvimento como estilo, é feita unicamente de variações e de pesquisas sobre medidas" (FOCILLON, 1983, p. 22). Tal como o caso das ogivas e sua instabilidade: ainda que elas sejam um elemento que constitui a arte gótica, existem outros monumentos

artísticos nos quais ela se faz presente; dessa maneira, nesses outros casos, ela não seria considerada uma inovação (FOCILLON, 1983). O estilo, para Focillon, difere da forma artística, e essa reflexão é distinta do pensamento de Heinrich Wölfflin[11]. Em Focillon, o estilo seria um conjunto coerente de formas que estariam unidas por uma conveniência recíproca; a sua harmonia, por outro lado, seria líquida, algo a ser desfeito, refeito ou buscado dentro de uma diversidade (FOCILLON, 1983). Para o autor, qualquer estilo poderia percorrer estágios, e essa trajetória não seria sempre uniforme e linear.

Focillon acolheu o modelo de estágios e, para isso, tomou por empréstimo a ideia do arqueólogo Waldemar Deonna, o modelo "arcaico-clássico-barroco". Tal formulação é diferente dos estágios exprimidos por Charles Lalo sobre o padrão clássico. Ademais, Focillon amplia o modelo de Deonna; nesse caso, os estágios dos estilos na arte são assinalados pelas seguintes idades: a experimental, a clássica, o refinamento e a barroca. Elas se apresentam em vários momentos da História e, ainda, poderiam ter caraterísticas formais similares. O movimento dos estilos no tempo nem sempre seria sincrônico e uniforme; os estágios poderiam ser longos ou intensos. Nesse sentido, "o estágio experimental seria aquele no qual um estilo procura se definir; já o estágio clássico significaria maior estabilidade após essa inquietação experimental" (FONSECA, 2016, p. 47). Os estilos

poderiam, também, ser conjuntamente determinados e poderiam atravessar estágios em certas épocas, todavia, sua limitação seria fluida. Focillon admitiu, nesse caminho, bem como era acordado entre os autores de sua época, que, em vários períodos da História da Arte, existiram correspondências formais entre objetos artísticos de momentos distintos, a saber, na relação "entre o arcaísmo grego e o arcaísmo gótico, entre a arte grega do século V e as figuras da primeira metade do século XIII, entre a arte flamejante, esta arte barroca do gótico, e a arte rococó" (FOCILLON, 1983, p. 28).

No que se refere ao livro *Vida das formas*, nota-se a crítica de Focillon à noção de progresso dos estilos e à limitação de sentido estabelecida pela linearidade. De acordo com o autor, vários estilos poderiam conviver em uma mesma época, e o desenvolvimento de cada um deles, nos diversos domínios técnicos das sociedades, poderia ser distinto. Por esse motivo, os estilos não progridem de maneira idêntica; o percurso de cada um seria desigual em determinados lugares e épocas. Segundo Focillon, até mesmo um estilo não deveria ser considerado como algo sólido e rigoroso; a vida de um estilo teria de ser pensada a partir de uma dialética e de um "*processus expérimental*" (1934, p. 12). Também para o autor, as produções que buscam classificar a atividade de um estilo, que é um processo experimental, embasadas na noção de evolução, possuem um caráter perigoso, pois teriam uma

percepção unilinear da História e, assim, produziriam uma ilusão de harmonia para a História da Arte:

> Esta atividade de um estilo em vias de se definir, se definindo e fugindo à sua definição, é apresentada geralmente como uma "evolução", tomando-se este termo na sua acepção mais geral e mais vaga. Ao passo que esta noção era examinada e matizada com cuidado pelas ciências biológicas, a arqueologia a adotava como uma maneira cômoda de enquadrar, como um procedimento de classificação. Demonstrei em outro trabalho o que ela tinha de perigoso pelo seu caráter falsamente harmônico, pelo seu trajeto unilinear, pelo emprego nos casos duvidosos, nos quais se vê o futuro às voltas com o passado, do expediente das "transições", pela sua incapacidade de dar espaço à energia revolucionária dos inventores. (FOCILLON, 1983, pp. 22-23)

Segundo Focillon, a noção de evolução poderia trazer o aspecto de causalidade irrestrita e um viés unilinear ao movimento histórico da arte. Em seu livro *O Ano Mil*, Focillon apresenta a sua recusa à proposta da História pela via hegeliana e pelo viés metafísico, pois, para ele, "a História não é o devir hegeliano" (FOCILLON, 1989, p. 11).

Nesse livro, o autor se utilizou de metáforas para se referir à ideia de História: ela não seria um rio que transporta todos os resíduos dos seus acontecimentos em um mesmo sentido e velocidade. Em alternativa a essa ideia, Focillon preferiu a metáfora inorgânica de camadas geológicas. Nesse sentido, para ele, a História deveria ser pensada como a justaposição de camadas nas quais cada fragmento temporal volvido conteria, concomitantemente, passado, presente e futuro:

> Deveríamos antes pensar numa sobreposição de camadas geológicas, diversamente inclinadas, por vezes interrompidas por fendas bruscas, e que num mesmo lugar e num mesmo momento nos permitem distinguir várias idades da Terra, de modo que cada fracção do tempo decorrido é simultaneamente passado, presente e futuro. (FOCILLON, 1989, pp. 11-12)

Nesse trecho, percebe-se que Focillon sinalizou a ideia de simultaneidade dos movimentos temporais. Nessa coexistência de tempos, todos os acontecimentos abrangeriam, em seus horizontes, o antes, o agora e o depois. Aqui, identifica-se mais uma vez a imagem da fenda como o elemento brusco, o qual causaria a descontinuidade e interromperia o movimento contínuo. Para Focillon, em cada momento da História existiriam estratificações e, em determinados

períodos, os acontecimentos não caminhariam por movimentos e sentidos únicos. Essa mesma ideia aparece em *Vida das formas*. Nos termos de Focillon, haveria a complexidade de fatos que coexistem em um período, em um século ou mesmo em um ano, período este no qual não se inserem "com a mesma regularidade, com a frequência dos santos do calendário" (FOCILLON, 1989, p. 12). É notável a sua crítica à cronologia como valor absoluto para a obra de arte, pois, até mesmo se for considerada a ideia de ano, de maneira histórica, ela também não deveria ser apontada como definitiva.

Ao prosseguir pela noção de século, o autor demonstrou certa curiosidade em concebê-la, inclusive, quando ela é associada à vida do homem. Para Focillon (1934), no século, isto é, no recorte temporal de cem anos, poder-se-ia captar um desenvolvimento biológico, com o seu início em uma espécie de infância; já o desenvolvimento seria a juventude até chegar à decrepitude, ou melhor, ao fim do século. De acordo com o autor, de tanto se comparar os séculos com as diferentes idades do homem, entre nascimentos e mortes, cria-se uma ficção em que o tempo e as atividades estariam presos entre esses dois parênteses: o começo e o fim. Ademais, a noção de "fim de século" seria difícil de se reconhecer, assim, a partir de uma pergunta retórica, ele expôs a reflexão: de que maneira o fim ou o início de algum século coincidiria inevitavelmente com o começo e com o término

das atividades históricas? No olhar desse historiador da arte, tratar os movimentos dos acontecimentos, submetendo-os à cronologia sem se ater aos seus próprios desenvolvimentos, seria uma ficção coletiva; contudo, ele prossegue, os estudos não estão isentos desse método:

> Esta ficção coletiva age sobre o trabalho do historiador. Mas se aceitamos que o bom senso tenha podido "conceber" por volta de 1900, por exemplo, a noção de "fim do século", é difícil admitir que o fim ou o começo cronológico de um século coincida fatalmente com o começo ou fim de uma atividade histórica. Entretanto, os nossos estudos não estão isentos desta mística "secular" e, para ser dar conta disso, basta consultar o índice de um grande número de trabalhos. (FOCILLON, 1983, pp. 57-58)

Existiria, assim, um problema em delimitar cada atividade histórica, pois o historiador não encontraria uma placa demarcando a "saída de uma sociedade e entrada para a próxima" quando examinasse uma data específica (CLARK, 2013, p. 64).

No livro *La peinture au XIX^e siècles: le retour à l'antique*, compartilha-se do mesmo questionamento sobre a cronologia. Focillon justificou a diversidade das expressões artísticas pelas transições e pelos prolongamentos dessas atividades no decorrer dos anos para

além dos marcos históricos. Para ele, as gerações se interligam umas às outras, e um século não nasceria ou morreria repentinamente:

> O século das catedrais, a primavera e o verão da Renascença, a era clássica, o século XVIII se impõem a nós, não como puras ficções cronológicas, mas como conjuntos concretos, orgânicos, dotados de vida. Sem dúvida as gerações se estendem as mãos, se conectam umas às outras. Existem transições e prolongamentos. Um século não nasce, não morre de uma só vez. A humanidade não vive de trepidações seculares. Um espaço estrito de cem anos não significa nada. Apesar disso, de um século a outro, mesmo levando em conta certas permanências dessas faixas pelas quais uma geração mantém aquilo que a precede e aquilo que a segue, que diferença e, às vezes, que oposições trinchadas na tonalidade moral, que surpreendente diversidade de resultados! (FOCILLON, 1927, p. 1, tradução minha)

Nesse seguimento, o autor observa uma organicidade na confluência entre a longa duração e as transições dos eventos, entre as permanências ocorridas nas ligações entre eles e as suas possíveis descontinuidades, inseridas nas múltiplas possibilidades temporais.

De acordo com Focillon (1934, p. 79), os problemas do tempo, na forma artística, somente são colocados para os historiadores (da arte) porque a própria temporalidade da obra de arte não progrediria no mesmo sentido e movimento que os outros fatos da História. As posições e durações temporais em que se encontram os fatos políticos, econômicos e artísticos são distintas, e as suas trajetórias são desiguais, pois cada ordem de ação segue seu próprio agrupamento e possui exigências específicas: "Não apenas esses movimentos são diferentes entre si, mas cada um deles não é uniforme. A História da Arte nos mostra, *justapostas* no mesmo momento, sobrevivências e antecipações, formas lentas, retardatárias, contemporâneas de formas ousadas e rápidas" (FOCILLON, 1983, p. 109). Como foi visto, a proposição de Focillon sobre a obra de arte não expressaria a negação desta em sua relação com a sociedade e o universo a que está ligada; pelo contrário, a tomada de decisão seria a necessidade de compreender a sua inteireza e potencialidade como operativa e criadora de acontecimentos (FONSECA, 2016). Contudo, o devir desses novos acontecimentos, que são as próprias obras, no olhar do autor, não poderia ser hegeliano.

No século XIX, as filosofias da História foram bastante absorvidas por intelectuais da época, os quais buscavam ultrapassar a escrita que se aproximava da crônica. Naquela época, muitos historiadores da

arte acreditavam que as concepções evolutivas da História seriam uma das principais soluções para interpretar o objeto artístico, e é nesse recinto que as teorias de Hegel figuraram entre as mais inspiradoras para tal propósito. A estética hegeliana seria a ciência que se ocuparia do belo artístico, que seria considerado a manifestação sensível da ideia. Hegel propôs um modelo de desenvolvimento por etapas, as quais seriam fundamentais para a dialética do Espírito. Por esse motivo, a ideia de sucessão torna-se o padrão, pois nesse movimento as obras são conduzidas rumo a um fim: o desenvolvimento do Espírito. Portanto, nesse idealismo estético, haveria uma proposta de História que se baseia na continuidade de eventos, e o Espírito chegaria sem interrupção, por meio de um processo dialético, a uma finalidade. Por outro lado, para Focillon, o caminho para entender as ações da arte estaria em sua própria forma, o que, de nenhuma maneira, eliminaria a reflexão sobre os contextos culturais, religiosos, políticos e econômicos, em razão dela ser igualmente uma manifestação oriunda de tais elementos. É percebida, portanto, a necessidade de colocar, no centro da investigação histórica, a compreensão da forma artística. Essa postura se insere na busca, talvez, por se promover o distanciamento de perspectivas vigorosamente deterministas, as quais poderiam limitar a obra de arte unicamente como fruto de seu meio ou da manifestação do *Zeitgeist*.

Nem todas as propostas baseadas na noção de causa e efeito escaparam da crítica de Focillon. Apesar de seu questionamento ao rigor determinista do pensamento de Taine e das demais teorias que apresentam o objeto artístico apenas como consequência de cada sociedade, o autor cunhou o termo "vocação formal". Curiosamente, esse termo possui certo teor determinista do material sobre a obra de arte. A herança desse pensamento pode ter advindo da apropriação de ideias iniciadas por arquitetos e historiadores da arte do século XIX; inclusive, na Alemanha, essa concepção já vinha sendo desenvolvida, como em Berthold Haendcke[12] e Gottfried Semper[13] (BAZIN, 1989). De acordo com Focillon, a preocupação com o ofício e a técnica empregada pelo artista implicaria a reflexão sobre a materialidade do objeto artísto; para ele, a matéria é apresentada como uma massa ativa e dinâmica. Na vocation formelle, ato que ocorre na obra de arte, as matérias são escolhidas pelo artista devido ao tratamento particular de como são empregadas e, em cada aplicação variada, proporcionam certos efeitos. No entanto, elas "são escolhidas não somente pela comodidade do trabalho do artista, pelas necessidades da vida cotidiana ou pela bondade do seu uso" (FONSECA, 2016, p. 40). O autor admite, portanto, a relação de causa e efeito ocorrida nas obras. Essa proposição, porém, seria materialista, e não tanto idealista.

Segundo Focillon, exitiria uma regra geral para o princípio de destino das formas artísticas, e, nessa vocação, as matérias aplicadas na obra de arte não poderiam ser intercambiáveis. O autor usa a cor como modelo para essa ideia:

> (...) fica claro que o mesmo vermelho, por exemplo, adquire propriedades diferentes, não apenas conforme seja trabalhado pela técnica da têmpera, da clara de ovo, do afresco, do óleo, mas em cada um desses processos, conforme a maneira pela qual está colocado. (FOCILLON, 1983, p. 71)

Por essa lógica, quando o artista escolhe materiais para criar seu objeto e, depois disso, troca-as em outra obra, haveria uma mudança da forma, pois ela experimentaria uma metamorfose. Ainda que essa regra, de certa maneira, apresente um rigor determinista, ela demonstra a liberdade formal-material do objeto, pois, para o autor, a matéria "é transformação e inovação, já que a arte, como uma operação química, elabora, mas a sua matéria continua" a se metamorfosear (FOCILLON, 1983, p. 71). Focillon também é conhecido por outras noções que abarcam, de certo modo, um viés de determinação de aspectos (internos) ao objeto artístico, como a famosa "lei do enquadramento", adaptada à Arte Medieval, especialmente

à escultura românica. A lei do enquadramento se caracteriza pela adequação do suporte nas esculturas/relevos, mais especificamente nos espaços arquitetônicos, como é o caso das arquivoltas, dos capitéis e dos tímpanos. Por outro lado, esses ambientes restritivos possibilitariam condições para a criatividade, pois, no ato de criação de formas, os artesãos não se veriam limitados à lei. Nesse sentido, haveria uma continuidade de propostas deterministas no pensamento de Focillon, tendo em vista a ação do determinismo técnico e material sobre a obra de arte. Esse princípio não enclausuraria o artista em uma restrição da invenção de formas, todavia, ele tenderia a mostrar as fronteiras da materialidade.

Ao se dirigir às releituras oferecidas ao pensamento de Focillon, foram recolhidas algumas passagens dos historiadores da arte Hans Belting, Germain Bazin[14] e Jacques Thuillier. De modo geral, não há consenso absoluto nas interpretações sobre a temporalidade em Focillon dadas por esses pesquisadores, sendo necessário comparar seus possíveis distanciamentos e afinidades. O historiador da arte alemão Hans Belting, na segunda parte de seu livro *O fim da história da arte*, ao descrever os antigos e novos métodos que compõem a disciplina de História da Arte, enquadrou Henri Focillon na linha de pesquisa estilística, tal como Wölfflin. Belting sugeriu que a história do estilo, desenvolvida em *Vida das formas*, foi posteriormente completada

por seu aluno George Kubler, no ensaio *The Shape of Time*. A arte em *Vida das formas*, para Belting, desenvolver-se-ia em uma concepção marcada pelo antigo modelo cíclico, segundo leis próprias, mediante as quais a forma artística percorreria ciclos semelhantes, e o estilo teria autonomia. Segundo Belting, esse modelo, além de ser cíclico, também teria uma sucessão de estágios "ao plano de uma mudança que transcorre em passos sucessivos desde os estágios iniciais, passando pela maturidade até a etapa final" (BELTING, 2006, p. 246). Desse modo, no olhar do historiador da arte alemão, o sentido atravessado pela obra de arte, exposto por Focillon, seria o circular; assim, o início e o fim se repetiriam, tais como os fenômenos naturais. Belting indicou que, apesar de Focillon transmitir uma história autônoma do estilo, o movimento temporal da História da Arte, para ele, romperia com os métodos que interpretam a arte sob o tempo medido pela cronologia, pois a história das formas não poderia ser representada pelo percurso progressivo. Afinal, a data do objeto artístico seria menos relevante do que a idade do ciclo percorrido por ele; entretanto, uma obra de arte poderia compartilhar com outra a mesma temporalidade, ainda que formadas em lugares distintos (BELTING, 2006). Na interpretação de Belting, por conseguinte, o sentido adquirido pela obra de arte no livro de Focillon seria o cíclico, e, ainda, a cronologia não teria tanta atuação. Sendo assim, nessa percepção de tempo, a arte se submete

ao tempo natural, predominando a ordem estável, a repetição, a regularidade e o retorno (REIS, 2011).

O segundo autor escolhido, Germain Bazin, por sua vez, em seu livro *História da história da arte: de Vasari aos nossos dias*, intitulou um capítulo com o mesmo nome do ensaio de Henri Focillon: "A vida das formas". De acordo com Bazin (1989, p. 149), a arte, para Focillon, possuiria uma lógica evolutiva e etapista, pela qual haveria uma frequência biológica: "em 1934, Henri Focillon elaborava em *Vie des formes* a noção de um ritmo biológico inerente à evolução da arte e cujas etapas são as mesmas para todos os grandes estilos". Assim como Belting expôs em sua interpretação, Bazin também afirmou que a teoria de Focillon é composta por etapas de desenvolvimento dos estilos e, ainda, que o desenrolar dos grandes estilos possuiria etapas análogas. Para Bazin, Focillon parece sugerir uma fase barroca na arte românica, expressa pela arte de Charlieu, e essas ideias fizeram adentrar, na França, noções que já haviam sido apresentadas antes na obra de Wölfflin. Bazin, entretanto, indicou que Focillon de nenhuma maneira citou Wölfflin em *Vida das formas*, apesar de o pensamento difundido no ensaio ter alguma semelhança com o livro *Conceitos fundamentais da história da arte*. Bazin citou algumas referências de Focillon a outros autores: o arqueólogo Waldemar Deonna e o arquiteto Eugène Viollet-le-Duc. Desses dois autores, Bazin

desenvolveu apenas o elo entre Focillon e Viollet-le-Duc. O arquiteto difundia a possibilidade de uma História da Arte comparada, a qual promoveria a confrontação entre obras de arte que se posicionam em dimensões temporais diferentes. Por consequência, o método de Viollet-le-Duc produziria um olhar diacrônico para a história das formas; assim, a comparação dos aspectos similares dessas formas estaria limitada à noção de linearidade e sucessão. Em outras vias, no capítulo "As seduções do determinismo", Bazin discorreu sobre a tendência de Focillon para o determinismo do material e a sua ideia de "vocação formal". De acordo com o autor, esse aspecto determinante do material, em Focillon, iria transportar a obra para o determinismo técnico, pois a técnica seria o meio pelo qual o homem age sobre a matéria (BAZIN, 1989). Em resumo, Bazin considerou a temporalidade da obra de arte em Focillon segundo a dimensão diacrônica, em que o movimento da arte seria sucessivo e evolutivo, portanto, manifestando a diferença entre o passado e o presente. O autor, além disso, situou as referências de Focillon com a historiografia, salientando as ligações dele com Deonna e, principalmente, com Viollet-le-Duc.

Por último, Jacques Thuillier, em seu artigo *La vie des formes: une théorie de l'histoire de l'art?*, exprimiu algumas indagações sobre o ensaio de Focillon, expondo tanto seus mal-entendidos como a originalidade de suas reflexões. Para Thuillier, ainda que não exista uma grande obra na

qual Focillon demonstre, de maneira sólida, o seu pensamento teórico, em seu breve ensaio, *Vida das formas*, foram reveladas algumas ideias relevantes a respeito dessa manifestação que seria a vida das formas. Ao contrário do que foi correntemente interpretado, segundo Thuillier, esse livro não seria a elaboração de um sistema estético/histórico da arte, como a obra de Wölfflin anteriormente mencionada. *Vida das formas* seria, em suas particularidades, uma meditação em que Focillon, de maneira voluntária, direcionou-se para a poesia. Por esse motivo, Thuillier diz que o ensaio ainda mereceria ter uma "leitura distraída ou condescendente" (1998, p. 78, tradução minha). É interessante notar que, em relação aos três autores citados, Thuillier foi o único a tomar nota do caráter literário do livro de Focillon e de sua liberdade poética.

Assim como Bazin e Belting, Thuillier demarcou a aplicação, por parte de Focillon, do princípio dos estágios na arte, no entanto, o autor o definiu a partir do antigo modelo de estilos "arcaico-clássico-barroco", usado por muitos autores da época. Ainda que Thuillier concorde com Belting e Bazin, ele sinalizou que esse sistema estético utilizado por Focillon não seria uma invenção própria dele. Thuillier propôs que Focillon procedeu em continuidade com o modelo de estágios, pois, ao estudar os ornamentos, os estilos e a arquitetura gótica, reconheceu a presença de quatro idades: o estado arcaico ou experimental, o estado clássico, o estado de refinamento e o estado

barroco. Thuillier, todavia, lembrou que Focillon enriqueceu esse velho sistema de sucessão pela presença do elemento "refinamento". No entanto, este último estágio também poderia ser contestado.

Segundo Thuillier, Focillon não poderia ser considerado um grande filósofo somente por causa da utilização do sistema de estágios, já que o uso desse método não poderia ser visto como uma novidade de sua teoria. Até mesmo em *Vida das formas*, quando indicou os quatro estados/estágios, Focillon se referiu às ideias do arqueólogo Waldemar Deonna, logo, essa não seria uma inovação oferecida pelo autor. Aqui, é percebida a afinidade entre Thuillier e Bazin no reconhecimento da referência de Focillon ao pensamento de Deonna. Bazin, contudo, declarou que Focillon apenas mencionou o arqueólogo, sem se ater à possível relação com o sistema dos estágios. De acordo com Thuillier, é necessário entender o problema do estilo que Focillon desenvolve antes mesmo de interpretar a questão dos estados/estágios em seu ensaio. Como foi demonstrado, um estilo teria uma disposição para a fluidez, sendo algo mais instável do que fixo. Para Thuillier, somente ao entender a noção de estilo como algo flexível, ainda que traga estabilidade, é que se poderia pensar de qual maneira Focillon interpretou os estágios na obra de arte, visto que esses processos atingiriam os estilos.

Thuillier afirmou que a concepção das formas proposta por Focillon teria uma correlação equilibrada entre as noções de

determinismo e autonomia. Como Belting, ele pontuou a ideia desenvolvida por Focillon relativa à autonomia das formas. No entanto, para Thuillier, a noção de autonomia em Focillon não seria uma postura de formalismo puro, pois a forma artística seria inerente à significação, em outras palavras, "a significação é inseparável da forma" (THUILLIER, 1998, p. 80, tradução minha). Por isso, como é demonstrado em *Vida das formas*, a forma não se encontra suspensa da realidade em um local metafísico, mas ela se mistura com a própria vida. Thuillier enfatizou que Focillon não procurava dar um destino transcendental para o objeto artístico, afinal, "a verdade da arte não seria encontrada em entidades abstratas" (THUILLIER, 1998, p. 80, tradução minha). Ainda, segundo ele, a noção de estilo difundida por Focillon não serviria para isolar a arte da vida humana; caso isso ocorresse, levaria a obra a entrar em "um cego automatismo" (THUILLIER, 1998, p. 80, tradução minha). Nesse sentido, a atividade artística, sinalizada por Focillon, se passa no nível da vida, entre a relação contrastante do estilo e da liberdade ativa e criadora do artista. Embora numerosas interpretações apontem a peculiaridade do pensamento de Focillon devido ao uso do sistema de estágios, Thuillier argumenta que a originalidade em *Vida das formas* se resumiria, sobretudo, à pretensão de atingir, justamente, "todas as teorias de origem hegeliana" (1998, p. 79, tradução minha).

Ao descrever a estética de Hegel, Thuillier observou que o caminho do Espírito, proposto pelo filósofo alemão, que a obra de arte percorreria, seria composto por instantes criadores contínuos; assim, nessa visão, as dimensões do passado e do futuro teriam meramente a relação de conformidade com o seu destino. Em outras palavras, o tempo possuiria uma duração contínua, em que a memória do passado e o futuro virtual concordam com a ideia de um destino da arte, e de um progresso da arte. A obra de arte, seguindo esse movimento temporal, seria uma realidade determinada, assim como o artista seria "um instrumento inconsciente" para o desenvolvimento do Espírito (THULLIER, 1998, p. 82, tradução minha). Por isso, nessa perspectiva, a tarefa do historiador seria a de organizar a transitoriedade e a contingência dos eventos, sistematizando-os dentro da sucessão histórica. Tendo isso em vista, a obra de arte, nessa filosofia, "não teria interesse em si mesma", ela seria apenas "epifenômeno", sintoma ou símbolo da época (THUILLIER, 1998, p. 82, tradução minha). Os objetos artísticos seriam colocados dentro da marcha do Espírito; assim, "seria necessário remontar à essência que os insere em um progresso abstrato" (THUILLIER, 1998, p. 83, tradução minha). Thuillier demonstrou que somente a ideia de duração cercada pelo destino da arte é que justifica a distinção entre uma *avant-garde* e uma *arrière-garde*, cujo critério dos movimentos seria a inovação. Esse projeto de continuidade histórica, em que a obra de arte

traça um caminho rumo a uma finalidade, constituiu, entre o século XIX e meados do século XX, um dos grandes esforços dos intelectuais que tinham como objetivo religar a criação artística e a sociedade, pelas esferas econômicas ou culturais (THUILLIER, 1998). Thuillier afirmou que até os estudos da forma entraram nessa atmosfera, sendo Wölfflin o protagonista. Este utilizou categorias transcendentais para interpretar as obras cuja lógica partia de uma necessidade dialética metafísica.

Thuillier, diferentemente dos outros dois historiadores citados, considerou a posição "anti-hegeliana" de Focillon e seus questionamentos sobre a linearidade histórica. Para o autor, Focillon garantiu o rompimento com essa tradição idealista: "ele não teve medo de rejeitar abertamente a herança de Hegel" e de sua teleologia (THUILLIER, 1998, p. 83, tradução minha). Ao excluir uma lógica transcendente que ordena os fatos artísticos, desobstruindo sua continuidade serial, Focillon previamente afirmou, como já foi citado, que, no momento do nascimento da obra de arte, ela seria, de antemão, um fenômeno de ruptura. Em *Vida das formas*, Focillon rebate a proposta de fluxo contínuo e homogêneo do tempo; para ele, a obra de arte não participa passivamente da cronologia, como algo que se encaixa na data, mas realiza uma precipitação em cada momento. Nesse viés, nota-se a proximidade das interpretações de Thuillier e Belting, pois este também pontuou a recusa de Focillon em colocar as obras cegamente nos moldes

da cronologia. Contudo, de acordo com Belting, o arranjo temporal de Focillon seria o cíclico, o da repetição orgânica dos eventos; Thuiller, em outras vias, destacou a percepção de Focillon para as rupturas temporais, ainda que o tempo não lhe fosse estritamente descontínuo. É interessante observar que Focillon, em seu ensaio, nitidamente indagou sobre a perigosa tarefa de atribuir um estilo pela perspectiva unilinear e evolutiva. Esse aspecto não foi esquecido por Thuillier, dado que foi salientado pelo autor o questionamento e a reflexão de Focillon sobre um estilo quando este é apresentado por concepções "biológicas da noção de evolução" (THUILLIER, 1998, p. 79, tradução minha). Aqui, é visto o contraste da interpretação oferecida por Thuillier em relação a Bazin, pois o último sinalizou um caráter biológico e diacrônico na perspectiva do tempo em Focillon, diferentemente do primeiro autor. Para Thuillier, a proposta de Focillon expõe uma noção de ordenamento em meio às descontinuidades. Ainda que Focillon questione a obra de arte em sua concepção metafísica ou biológica, contida na ideia homogênea e contínua do tempo, Thuillier entendeu o pensamento de Focillon com a intenção de refletir as "estruturas móveis do tempo" (THUILLIER, 1998, p. 89, tradução minha). Por isso, a tarefa do historiador seria a de distinguir essas estruturas e continuidades temporais, e, nesse sentindo, o pensamento de Focillon proporia um ordenamento em meio às rupturas.

Ao considerar as releituras dos três autores, é possível perceber as disparidades nas reflexões sobre tempo em Focillon. Hans Belting interpretou o movimento das formas, em Focillon, pelo viés naturalista. Longe da cronologia, os estilos estariam sujeitos a passar por estágios que se repetem, em um ciclo ininterrupto entre o nascimento e a morte. É por isso que o sentido temporal da obra de arte apreendido por Belting, no ensaio de Focillon, seria o cíclico. Em outras vias, Germain Bazin, apesar de considerar também os estágios dos estilos, interpreta-os pelo sentido de sucessão e da diacronia. Por essa razão, a obra arte prosseguiria em um movimento linear e evolutivo. Por último, Jacques Thuillier, além de explicitar a utilização, por parte de Focillon, dos antigos sistemas dos estágios, explorou os questionamentos ao hegelianismo e ao movimento linear da obra na História. Para Thuillier, Focillon manifestou a ideia da descontinuidade temporal, mas o seu foco estaria em apresentar uma estrutura de mobilidade do tempo.

De fato, as releituras do pensamento de Focillon sobre o tempo são apreendidas nas mais variadas expressões e sentidos, ainda que tenham, como mesmo ponto de partida, o seu ensaio *Vida das formas*. Cada percepção do tempo exposta pelos autores manifesta vetores que se contradizem em cada situação; ora a obra caminharia pela repetição cíclica, ora pela linearidade, ora pela descontinuidade,

dependendo de qual interpretação for preferida. Em suma, existe um paradoxo em aceitar, de maneira equivalente, as afirmações dos autores, pois as interpretações sobre o tempo em Focillon seriam incompatíveis entre si, havendo então uma antinomia. Por outro lado, não se buscaria aqui, nesse momento, fazer uma análise lógica de tais proposições, tampouco manifestar um fechamento para tais problemas. Com efeito, devido à liberdade da escrita de Focillon, junto ao próprio problema de o tempo ser constituído pelo paradoxo, esses fatos talvez levariam os leitores a entrar em tais antagonismos.

Cada obra de arte se apresenta em temporalidades paradoxais, porquanto elas estão fixas e simultaneamente se movem no tempo. É importante ressaltar que o modelo de sucessão/linear é relativizado por Focillon; assim, a obra de arte não seguiria um determinismo cego, biológico ou transcendental, nem mesmo possuiria uma absoluta autonomia. O autor, no entanto, não visou suprimir totalmente a sucessão histórica, e sim considerá-la em seus limites, lidando com a diacronia e comunicando sua insuficiência quando ela é apresentada de maneira absoluta. Apesar de Focillon considerar as relações de continuidades entre os objetos artísticos e a sociedade, ele adverte que esse movimento não seria puramente sucessório; haveria, na realidade, uma suspensão dessa atividade, pois, no próprio surgimento da obra, tal ato seria uma fissura.

NOTAS

1. Lalo (1877-1953) foi um filósofo especialista em estética, conhecido por ser representante da escola socio positivista e por colocar em prática instâncias do pensamento de Émile Durkheim.

2. Deonna (1880-1959) foi um arqueólogo, historiador e fotógrafo. Foi professor da universidade de Genebra e conservador do Museu de Arte e História da mesma cidade. Foi membro da Escola francesa de Atenas e participou de várias campanhas de pesquisas na Grécia.

3. Viollet-le-Duc (1814-1879) foi um arquiteto francês, muito conhecido por suas restaurações de construções medievais. Foi professor de Estética e História da Arte na École des beaux-arts de Paris.

4. Foucher (1865-1952) foi arqueólogo e historiador da arte especialista em arte budista.

5. Taine (1828-1893), filósofo, ficou muito conhecido por suas obras sobre a Filosofia da Arte, a História e a Literatura. Foi professor de História da Arte e Estética na École des beaux-arts de Paris e membro da Academia Francesa.

6. Fiedler (1841-1895) foi teórico, crítico de arte e autor da teoria da visibilidade pura. Em seus escritos, temos a defesa da autonomia e autossignificância da arte, entendida como um elemento absoluto.

7. No francês a palavra é *moment*.

8. A palavra no francês é *évenement*.

9. A palavra no francês é *fissure*.

10. A diferença entre os dois sentidos do conceito *estilo* foi inicialmente desenvolvida em FONSECA (2016).

11. Wölfflin (1864-1945) foi considerado um dos principais historiadores da arte do século XX, ele foi professor de História da Arte na Universidade da Basileia e na Universidade de Zurique.

12. Haendcke (1862-1951) foi historiador da arte e professor da Universidade de Berna, da Universidade de Jena e da Universidade de Königsberg. É conhecido por seus estudos sobre as relações entre a Itália e as obras de Albrecht Dürer.

13. Semper (1803-1879), arquiteto alemão, conhecido por seus estudos das obras de arte baseados no evolucionismo. Também foi precursor nos estudos sobre a arte primitiva.

14. Dos três autores, apenas Bazin foi aluno de Focillon na Sorbonne, em Paris.

REFERÊNCIAS

BASTIDE, Roger. Problemas da sociologia da arte. **Tempo Social**, São Paulo, v. 18, n. 2, pp. 295-305, 2006.

BAZIN, Germain. **História da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte:** uma revisão de dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CLARK, Gordon. **Uma visão cristã dos homens e do mundo**. Brasília: Monergismo, 2013.

FOCILLON, Henri. **La peinture au XIXe siècles**: le retour à l'antique. Paris: Henri Laurens, 1927.

FOCILLON, Henri. **O ano mil**. São Paulo: Mandacaru, 1989.

FOCILLON, Henri. **Vida das formas, seguido de elogio da mão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FOCILLON, Henri. **Vie des formes**. Paris: Librairie Ernest Leroux, 1934.

FOCILLON, Henri. **Vie des formes, suivi de Éloge de la main**. 7. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.

FONSECA, Lorenna. **Henri Focillon**: o formalismo na história da arte francesa. 2016. Monografia (História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

FONSECA, Lorenna. O tempo e a forma na arte: questões da historiografia francesa da arte. In ENCONTRO DE PESQUISA EM HISTÓRIA DA UFMG –

EPHIS, 7., 2018, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: UFMG, 2018. pp. 1015-1023.

KULTERMANN, Udo. **Historia de la historia del arte:** el camino de una ciencia. Madrid: Akal, 1996.

MORA, José Ferrater. **Diccionario de filosofia**. 3. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

REIS, José Carlos. O tempo histórico como "representação intelectual". **Fênix**, Uberlândia, v. 8, n. 2, pp. 1-21, 2011.

URIBE, Carlos Arturo Fernandéz. Hipólito Taine: la obra de arte como hija de su tiempo. **Artes la Revista**, Medellín, v. 3, n. 6, pp. 49-63, 2003.

THUILLIER, Jacques. La vie des formes: une théorie de l'histoire de l'art? In RELIRE, Focillon. **Relire Focillon**. Paris: Musée du Louvre et École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998. pp. 75-96.

VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. Lisboa: Edições 70, 1998.

SOBRE A AUTORA

Lorenna Fonseca é historiadora pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e mestra em História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-UFRJ).

Artigo recebido em 16 de setembro de 2020 e aceito em 6 de fevereiro de 2021



FUNÇÃO-HISTORIADOR: O PROJETO GRUPO ATLAS COMO MODELO CONTEMPORÂNEO DE AUTORIA ARTÍSTICA

FUNCTION-*HISTORIAN*: THE ATLAS GROUP PROJECT AS CONTEMPORARY MODEL OF ARTISTIC AUTHORSHIP

FUNCIÓN-HISTORIADOR: EL PROYECTO GRUPO ATLAS CÓMO MODELO CONTEMPORÁNEO DE AUTORÍA ARTÍSTICA

VIVIAN BRAGA DOS SANTOS

Artigo inédito
Vivian Braga dos Santos*

https://orcid.org/0000-0002-2894-9010

* Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), França

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.177322

RESUMO

O artigo apresenta o conceito "função-historiador" como modelo possível de autoria de uma *arte da memória*. Elaborado por meio de uma modulação da *função-artista*, de Peter Osborne, e da análise do projeto Grupo Atlas, prática artística de Walid Raad sobre as guerras civis libanesas, o termo é desenvolvido como contraposição ao modelo crítico de artista-testemunha, predominantemente utilizado nas mediações de práticas artísticas sobre conflitos políticos recentes. O enfrentamento entre essas propostas se faz a partir do distanciamento entre o *sujeito-artista* e uma *posição de autoria artística*. Essa separação permite investigar outros formatos de apresentação do artista como parte de sua produção e verificar novas abordagens dos vínculos autobiográficos e identitários nas produções artísticas contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE Arte Contemporânea; Modelos de Autoria; Memória e História; Conflitos Políticos; Walid Raad

ABSTRACT

This paper presents the concept of *function-historian* as a possible model for authorship of an *art of memory*. Elaborated based on a modulation of Peter Osborne's *artist-function* and the analysis of *The Atlas Group* project, Walid Raad's artistic practice on the Lebanese civil wars, the term is developed as a counter position to the critical model of *artist-as-witness*, predominantly used in the mediations of artistic practices on recent political conflicts. The confrontation between these two proposals is based on the distance between the *subject-artist* and a *position of artistic authorship*. This separation allows the investigation of other formats of presentation of the artist as part of his production and to verify new approaches to autobiographical and identity bonds in contemporary artistic productions.

KEYWORDS Contemporary Art; Authorship Models; Memory and History; Political Conflicts; Walid Raad

RESUMEN

Este artículo presenta el concepto *función-historiador* como modelo de autoría de un *arte de la memoria*. Este concepto, elaborado a partir de la modulación de la *función-artista*, de Peter Osborne, y del análisis del proyecto *Grupo Atlas*, práctica artística de Walid Raad sobre las guerras civiles libanesas, se presenta como contrapunto al modelo crítico de *artista-testigo*, predominantemente utilizado en la mediación de prácticas artísticas en conflictos políticos actuales. El confronto entre estas propuestas se realiza desde la distancia entre el *sujeto-artista* y una postura de *autoría artística*. Esa separación nos permite analizar otros formatos de presentación del artista como parte de su producción, así como verificar nuevos acercamientos a los lazos autobiográficos e identitarios en las producciones artísticas contemporáneas.

PALABRAS CLAVE Arte Contemporáneo; Modelos de Autoría; Memoria e Historia; Conflictos Políticos; Walid Raad

A segunda metade do século XX foi paulatinamente marcada por uma expansão do tema da memória no campo das artes visuais, notadamente em razão do aumento do número dos trabalhos em torno da *Shoah* e seus impactos histórico-socioculturais. Mas é de fato a partir da década de 1990 que um *boom de memória* pode ser identificado no cenário artístico global. Tal manifestação reúne práticas artísticas de características variadas. No que concerne aos temas, os trabalhos assimilados a essa *arte da memória* abordam desde os efeitos da Segunda Guerra Mundial sobre as gerações procedentes até o *Apartheid*, na África do Sul, e os movimentos pós-coloniais, passando certamente pelas ditaduras latino-americanas[1]. Eles o fazem a partir de formatos originais para os quais o uso e a ressignificação de fotografias, documentos, testemunhos e monumentos é essencial. Por essas vias, vê-se desenvolver uma arte interessada tanto nas catástrofes, nos Estados de exceção e nos produtos de guerras quanto nas relações entre processos mnemônicos e modos de elaboração da memória pública e de escritura da história.

Observadas frequentemente sob a ótica da (possível ou impossível) representação da violência e da experiência traumática, essas produções artísticas em torno dos conflitos políticos do século XX respondem igualmente como expressão singular da *virada autobiográfica*, também surgido nos anos 1990. Isso porque, na maioria

dos casos, a assinatura desses trabalhos advém de artistas cujas histórias pessoais dialogam com os eventos por eles abordados. Desse modo, em razão desses artistas pertencerem às gerações de sobreviventes ou, ainda, pela memória por eles herdada de seus pais ou avós, suas experiências (de conflito político) passam a ser manejadas, outrossim, como parte ou tema principal de suas produções.

Apesar dos diferentes aspectos que permitem aproximar uma *arte da memória* e a *virada autobiográfica* nas artes visuais, essas duas manifestações raramente são consideradas em suas interações; o mesmo no que diz respeito à problematização dos processos de elaboração de trabalhos que respondem conjuntamente a esses dois campos. Antes, muitos dos esforços da crítica contemporânea em assimilar conjuntamente essas produções insistiam em enfatizar a experiência do artista, operando seu status de testemunha de certo evento enquanto ferramenta primeira, e por vezes única, de compreensão do trabalho de arte. Por conseguinte, essas análises passavam ao largo dos processos de ficções e autoficções necessários para compreender uma arte de características autobiográficas em todo seu aporte pluri ou transidentitário.

A utilização recorrente desse dispositivo de mediação crítica pode ser compreendida como o emprego exacerbado de um modelo de autoria artística que identifico como aquele do artista-testemunha.

Nele, a autoridade testemunhal de um indivíduo real é igualada à autoridade artística (OSBORNE, 2013) e é operada como chave principal de entendimento de seu fazer, mesmo quando esse vínculo não é evocado no trabalho de arte. Esse modelo alimenta-se, sobretudo, da reverberação de uma *cultura de memória* nas artes, na qual testemunhos são valorizados em operações de reconstituição do passado. Tal substrato advém de um interesse singular por memórias individuais, introduzido outrora por um movimento de democratização das fontes históricas, que assumiu maior importância na elaboração de narrativas resultantes de conflitos políticos de extrema violência ao redor do mundo. Sobre esse cenário, Joan Gibbons (2007) chama atenção para a importância que as literaturas de testemunho elaboradas nesse intercurso – provenientes muitas vezes de processos psicoterápicos interessados em "fazer falar o sobrevivente" – tiveram na construção de conhecimentos sobre certos eventos históricos. Em tal conjuntura, viu-se então repercutir, para o campo das artes, aspectos dessa cultura de memória. Uma aproximação que fomentou relações singulares entre artes visuais e o mal radical (AILLAGON, 1997), dentre as quais um vínculo entre o trabalho de arte e o relato de um artista sobre sua própria experiência do conflito ou sobre eventos que estariam indiretamente ligados à sua identidade pessoal, o que passou a ser abundantemente evocado, operado e até mesmo fabricado nos trabalhos de arte.

Se o cotejamento entre arte e memória tem sido fundamental para o desenvolvimento de uma arte política potente, o manejo desmedido do modelo de artista-testemunha pela crítica é, no entanto, problemático. Isso porque ele se funda constantemente sobre uma confiança inabalável nos depoimentos de artistas, desempenhando uma postura similar àquela dos discursos de memória que tomam testemunhos como evidência segundo aproximações teleológicas. Ao fazê-lo, esse modelo ampara os depoimentos de possíveis interrogações sobre suas construções, mesmo das questões que poderiam ser propostas *por* e *na* esfera artística, na dinâmica dos trabalhos. Inversamente, atribui-se ao campo artístico os mesmos cuidados e preocupações, por exemplo, a respeito dos limites de representação da experiência de violência, chegando-se mesmo a identificar o campo das artes visuais como um lugar reservado ao incomunicável, àquilo que fugiria das formações simbólicas. À conta desse foco central, as relevâncias plástica e estética do trabalho são, muitas vezes, preteridas.

Este artigo faceja essas limitações do modelo de artista-testemunha. A partir do estudo do projeto *Grupo Atlas*, prática artística de Walid Raad (1967-) sobre as guerras civis libanesas ocorridas entre 1975 e 1990, proponho um modelo substituto, a saber, a *função-historiador*: um novo entendimento das relações que se estabelecem entre o artista contemporâneo, sua prática artística e os

conflitos políticos sobre os quais ele testemunha e que são abordados em seus trabalhos.

Artista libanês radicado nos Estados Unidos e pertencente à geração de grandes nomes da arte contemporânea no Líbano[2], Raad é autor de uma obra heterogênea e complexa que combina fotografia, documentos apropriados de arquivos, vídeos, colagens e textos na dinâmica de instalações, livros e performances. Com esses materiais e formatos, o artista trabalha as relações entre imagem, memória, conflitos políticos e patrimônio, renovando frequentemente as problemáticas contemporâneas a respeito das associações entre esses campos e a maneira como eles interagem nos processos de escritura da história e da história da arte. Abordando principalmente a história contemporânea do Líbano e sua geopolítica internacional, a produção artística de Raad reativa, cria e interroga documentos e imagens, a fim de questionar nossas instituições de memória e história e o modo como lidamos com o passado e a destruição. Em *The preface (2016-2016)* ou *Stage 0*, por exemplo, o artista se une a Bernard Khoury para submeter um projeto arquitetônico de um Museu de Arte de Beirute (BeMA). O trabalho consiste na apresentação de imagens e de uma maquete do projeto que, grosso modo, "para não aceita[r] acriticamente o cânone [das artes] com os seus heróis, períodos e ismos"[3], propõe uma instituição peculiar, cuja primeira fase de construção seria uma

abertura física no solo que deixa aparecer, ao corpo que olha a enorme fissura, os escombros deixados sob a terra ao longo dos anos. Em tom de manifesto, Raad e Khoury afirmam que a

> abertura é reservada não tanto à arte, mas aos dispositivos artístico-históricos, teóricos, curatoriais, administrativos e arquitetônicos que fazem justiça à arte moderna e contemporânea do Líbano. Nós não nos apressaremos em organizar a arte libanesa no interior de paredes que separam, com luzes que não iluminam e sobre pisos que não desconcertam.[4]

A grande fenda é, então, mais um convite à reflexão e ao questionamento dos diferentes agentes envolvidos na organização e preservação de uma história da arte do Líbano do que a pretensão de se construir um local para uma arte representativa do país. Na mesma linha de interrogação dos passados artísticos, a instalação *Cartas ao leitor (1864, 1877, 1916, 1923)*, finalizada durante a residência artística de Raad na 31ª Bienal de São Paulo (2014), retoma seu projeto sobre as obras desaparecidas do *display* de exposições do Museu de Arte Árabe Moderna, em Beirute. Na metaforização dos rastros deixados pelos trabalhos, ele constrói novas paredes, indicando apenas as sombras de molduras, sem objetos, e convidando o espectador a

participar de uma exposição de vestígios possíveis, subvertendo o interesse visual de uma mostra.

Embora a atenção à história e à documentação enquanto traço de passados atravesse de alguma maneira toda a produção do artista, é de fato no projeto *Grupo Atlas* que esse interesse é mais precisamente identificado. Datado oficialmente como ocorrido entre os anos de 1989 e 2004[5], mas ainda em curso, o projeto se apresenta ao público com um objetivo preciso: pesquisar e documentar a história do Líbano contemporâneo, em particular as guerras civis libanesas ocorridas entre 1975 e 1990. Para tanto, o trabalho de arte é configurado como uma instituição arquivística, mantida por um coletivo denominado Grupo Atlas, do qual o artista Raad se apresenta como participante. O arquivo reúne cadernos, filmes, videoteipes e fotografias; materiais atribuídos a anônimos, a instituições ou a personagens (um historiador, um refém de guerra, oficiais do exército etc.) cujas atividades sociais (e narrativas pessoais) seriam significativas para compreender a história contemporânea do Líbano a partir de seus conflitos bélicos. Raad é indicado como um dos diversos doadores desses materiais. Além dessa participação entre os concessores de documentos, o artista também desempenha um papel de porta-voz do Grupo Atlas em palestras sobre o arquivo. Assim, ele assume diferentes posições na composição dessa prática artística para além de um lugar de assinatura real.

Multifacetado e plural, o projeto *Grupo Atlas* é, sem dúvida, a produção artística mais conhecida de Raad, tendo sido exposta (parcialmente ou de forma integral) nos principais centros e museus de arte da cena internacional. Os esforços empregados para compreender essa prática resultaram em diversas publicações, sobretudo de catálogos que retomam alguns conjuntos de documentos (RAAD; THE ATLAS GROUP, 2004, 2005, 2007) ou entrevistas com o artista. Muitos desses escritos buscam enfaticamente esclarecer as relações entre fato e ficção que operariam no projeto. Os documentos foram produzidos pelo artista ou são apropriados de outros arquivos? Os personagens indicados como doadores de materiais existem? Visto que apenas Raad aparece como porta-voz do Grupo Atlas, este coletivo seria fictício? As palestras ministradas pelo artista seriam conferências ou fariam parte também do trabalho de arte?

Muitas dessas perguntas foram respondidas desde a primeira exposição do trabalho. Mas as informações encontradas revelaram maior complexidade dessa prática artística e sua originalidade na arte contemporânea. Paralela a essas questões, a fortuna crítica produzida sobre o projeto *Grupo Atlas* concentrou sua atenção sobre os vínculos entre Raad e o arquivo do Grupo Atlas, afirmando essa ligação no campo da arte da memória e assumindo a imprescindibilidade de retomar a história pessoal do artista para compreender as dimensões do seu fazer.

De fato, a narrativa de vida de Raad é, como no caso de tantos libaneses, marcada pelos conflitos políticos no país e pela diáspora libanesa do fim do século XX. Nascido em 1967, o artista passou parte de sua vida residindo em uma Beirute submetida a episódios diários de destruição. Na adolescência, ele migrou para os Estados Unidos, a fim de evitar seu recrutamento pelas milícias confessionais e sua participação no combate direto contra as forças israelenses que invadiram o Líbano em 1982 e em 1986. Durante sua longa temporada no exterior, seu contato com os familiares ainda residentes na cidade natal foi mantido por meio de cartas e de telefonemas.

No entanto, apesar de importantes, esses aspectos autobiográficos não são diretamente informados na prática do projeto *Grupo Atlas*, ao menos não de modo a justificar a afirmação da experiência desse artista como chave de mediação de sua prática. Fazê-lo reduz as camadas e potências desse trabalho para questões contemporâneas sobre as relações entre memória, história, política, autoria e identidade em diversos níveis. Mas, para compreender essas outras dimensões, é necessário, primeiramente, observar um Raad para além da sua posição de assinatura. No projeto, um sujeito Raad existe, mas suas manifestações têm enquadramentos muito precisos, desde doador de materiais até aquele que performa uma fala diante de um público no formato contemporâneo de conferência performática. A esse respeito,

se discursar compõe sua prática artística, suas palestras e entrevistas não poderiam ser observadas como parte da performatividade que o projeto demanda? Se sim, como o seu discurso seria chave de explicação se ele pertence também à dinâmica da obra?

Em razão desses e outros questionamentos, o projeto *Grupo Atlas* é apresentado e analisado neste artigo a partir de perspectivas que permitem desvencilhar essa produção do limitado modelo de autoria de artista-testemunha. Em seu lugar, eu proponho o termo *função-historiador*, que serve para designar uma nova interação das relações que se estabelecem entre Raad, sua prática artística e os conflitos políticos sobre os quais ele testemunha e que são abordados em seus trabalhos, sem confiar o núcleo autoral de sua prática à sua existência como um indivíduo real. A identificação desse outro formato de autoria exige, primeiramente, o distanciamento entre um sujeito-artista e uma posição de autoria artística. Essa separação permite investigar outros modelos possíveis, pois por meio dela pode-se incidir sobre diferentes níveis de solicitação do sujeito-artista. Neste caso, Raad, no cenário contemporâneo, o "eu" empresta-se ao trabalho de arte, em uma espécie de movimento de "proletarização" de si.

Essa "condição proletária" do artista é discutida por Isabelle Graw (2017) em artigo sobre a promoção do "eu" (como continuação do trabalho de arte) na produção de Andy Warhol na década de 1960.

A partir da premissa "de que a fronteira entre sua 'obra' e aquilo que se poderia chamar de exibição pública de [sua] 'atitude perante a vida' (...), é fundamentalmente instável e sem nitidez", Graw (Ibidem, p. 246) constrói sua tese sobre as aparições e declarações públicas desse artista como elementos que fariam parte de sua produção. Ela afirma que, para esses momentos (e neles), Warhol se desenhava enquanto *persona* pública, cuidadosamente elaborada, por meio de processos de produção de si e encenação da vida, fabricando a si mesmo como um corpo que se veste para sair ao trabalho.

Nesse modelo precursor de Warhol como artista-celebridade, a ideia de um artista contemporâneo dividido entre sujeito, produção e prática artística oscila. Embora Graw afirme que essa "fusão warholiana das esferas profissional e privada ecoa (...) o modo como todos os artistas 'célebres' têm sido retratados desde, pelo menos, as vidas notáveis dos artistas renascentistas, de Giorgio Vasari" (Ibidem, p. 247), retomando suas representações "como seres em tudo excepcionais – se quiserem, celebridades *avant la lettre* – que supostamente dedicaram a totalidade de suas vidas a suas obras" (Ibidem), existe uma diferenciação potente entre associações consoantes ao paradigma vasariano e o modelo encetado em Warhol. A distância está posta, respectivamente, entre (a) um lugar ocupado pelo artista cujo sentido de "celebridade" o separa de seus pares; e (b) uma imagem-de-artista como parte de uma

construção, isto é, um lugar de "celebridade" que o artista pode ocupar na medida em que se submete a uma série de regras. Sua "vida que sai para trabalhar" é aquela que *se veste para*, mas o faz na congruência de um fenômeno cultural. Logo, se o artista-celebridade se difere de alguma maneira, sua discriminação não está em inscrevê-lo em um lugar "especial", como o faz Vasari para com os artistas sobre os quais escreve. Sua singularidade se constrói apenas mediante a particularidade de regras que uma posição de artista pode requisitar de seu movimento de "encenação de si" (*to perform oneself*), levando em consideração o campo específico no qual atua e para o qual responde (GRAW, 2017).

A tese de Graw sobre a união entre obra e vida de Warhol por meio da "encenação" permite avançar de outra maneira sobre a proposição de uma cisão entre *sujeito* e *produção artística*. Com base no exemplo de Warhol, pode-se então conceber um *lugar de artista* como parte de uma prática artística mais ampla: um papel que é continuamente desempenhado. Essa condição permite questionar a posição de testemunha do artista como modelo de explicação de sua prática, pois, no entendimento de uma "vida que sai para trabalhar", um possível status de testemunha mantido pelo artista também participaria da elaboração do trabalho de arte. No entanto, esse novo elemento constitutivo da prática artística não se destacaria por sua credibilidade

inabalável. Na dinâmica artística, ele (testemunha) concorreria com os demais aspectos produzidos pelo artista em seu fazer.

Essa "condição proletária" do artista permite questionar, ainda, outro modelo de autoria muito comum discutido por Hal Foster (2014), segundo o qual uma autoridade artística seria legitimada em razão da identificação do artista com o tema por ele abordado, o que lhe conferiria a propriedade necessária para se posicionar sobre o modelo de artista-testemunha e justificaria seu uso. Tal modelo, do artista como etnógrafo, é localizado em uma "arte de ponta de esquerda", em que um artista, comprometido, com comportamento semelhante à atividade etnográfica, batalha em nome de um "outro cultural e/ou étnico" (Ibidem, p. 160), e para o qual a identificação de uma assimilação entre um *sujeito-artista* e a alteridade que ele tem por tema é crucial.

Em sua análise, Foster identifica tal paradigma como um ajuste ao campo das artes visuais do emblemático "O autor como produtor", de Walter Benjamin (1987). No texto benjaminiano, o intelectual de esquerda é convocado a colocar sua produção a serviço de uma causa ideológica, buscando, por meio dela, modificar os aparelhos de produção já existentes e identificáveis em outros setores e campos de conhecimento (BENJAMIN, op. cit). Sabe-se, no entanto, do contexto político específico dessa convocação a *autores como*

produtores. Ela incide sobre um marxismo latente e é endereçada, potencialmente, aos intelectuais de esquerda contemporâneos a Benjamin, chamando-os a manifestar suas convicções políticas como trabalhadores revolucionários, exercendo "sua[s] atividade[s] em função do que for útil ao proletariado na luta de classes" (Ibidem, p. 137), pois esse "proletariado não deve se manifestar apenas ao nível de suas convicções, e sim na qualidade de produtor" (Ibidem, p. 135). Assim, nessa "arte a serviço de", a posição de autoria se uniria aos princípios ideológicos de um sujeito-autor. Mais especificamente, ela seria reconhecida expressamente nessa junção.

No entanto, para Foster (op. cit.), o problema da apropriação desse modelo nas artes contemporâneas é que, a despeito da distância temporal de sua atualização, ele propõe aproximar produção artística e engajamento político, não apenas pela "pressuposição de que o lugar da transformação política [seria] o mesmo da transformação artística" (Ibidem, p. 162), mas considerando que esse lugar dependeria de uma junção específica, de experiência identitária entre um sujeito-artista e seu tema. Esse tipo de conexão, em todas as suas formas, recai, segundo Foster, constantemente em uma relação de "mecenato ideológico" (Ibidem, p. 162). De um lado, essa interpretação propõe que o artista, tendo acesso automático à alteridade que aborda (pois dela participa), ao mesmo tempo, é capaz

de observá-la externamente. De outro, no caso de que essa conexão não exista *a priori*, demanda um esforço para que o artista seja "visto como outro", imitando a imagem do "nativo", a fim de ter acesso a uma suposta "alteridade transformadora". O problema desses tipos de aproximação, adverte Foster, é que com frequência eles fazem dos movimentos de alteridades instrumentos de transformação dominante ou de autoridade inquestionável.

O modelo de artista como etnógrafo corrobora aquele do artista-testemunha. Além dos aspectos já destacados anteriormente, ambos se fixam sobre a unicidade identitária do sujeito como fundador legítimo, sem considerar as performatividades de um sujeito-artista no bojo de sua prática, as pluri-identidades e/ou transnacionalidades, ou, ainda, a descentralização da posição de autoria na cena artística contemporânea, aspectos estes identificáveis na prática artística de Raad, uma vez que o modelo de artista-testemunha é afastado enquanto leitura preponderante sobre seu fazer. Por isso, o exercício de refletir sobre um novo modelo autoral operante nas relações que se estabelecem entre esse artista contemporâneo, sua prática artística e os conflitos políticos que ele testemunha e aborda em seu projeto *Grupo Atlas* é, antes de tudo, um movimento de pesquisa por modelos de autoria artística condizentes com a contemporaneidade. Neste artigo, investigo uma dessas possibilidades, elaborada a partir do

estudo da obra magna de Raad. Para analizá-la, recorro à proposição de Peter Osborne de uma posição de autoria artística enquanto condição mutável e seccionada do sujeito-artista, desenvolvida em seu artigo "A ficção do contemporâneo: a coletividade especulativa de The Atlas Group, 1999-2005" (OSBORNE, 2010, tradução minha). Inspirando-me então no termo *função-artista* do filósofo britânico, apresento uma variação, a *função-historiador*, que permite considerar modulações e invenções entre o vínculo identitário de um artista que testemunha – neste caso, Raad – e a sua prática artística.

A FICCIONALIZAÇÃO DA FUNÇÃO-ARTISTA

Em seu ensaio, Peter Osborne (op. cit.) pondera em que medida o cenário artístico atual representaria um entendimento filosófico do contemporâneo como unidade especulativa e disjuntiva dos tempos (passado e futuro) e como copresença fictícia de uma multiplicidade de temporalidades e espacialidades. Para tanto, o autor enumera uma série de componentes pelos quais se poderia formular um "cânone crítico da arte contemporânea" (Ibidem, p. 265, tradução minha) que fosse capaz de refletir essa conjuntura temporal e geopolítica. No caso de trabalhos de arte, do circuito expositivo, do mercado e da

crítica, Osborne reconhece esse confluir de tempos e espaços sociais diversos na transnacionalidade, que tem agido sobre a ampliação de espaços artísticos, nos novos fluxos expositivos, nos meios de distribuição e nas formas plásticas. Já no que diz respeito a uma posição de autoria de produções artísticas, o filósofo identifica essa condição transnacional na coletividade especulativa produzida *nos* e *pelos* coletivos artísticos reais ou fictícios e que, segundo ele, pode ser entendida como uma ampliação das estratégias de pseudônimos utilizadas como recurso para anonimatos artísticos. Neste último componente do cânone sugerido, Osborne sinaliza a proposta de um novo modelo de autoria artística condizente com o cenário contemporâneo. Isso porque, em vez de identificar um núcleo autoral do trabalho de arte como diretamente ligado a um sujeito-artista, o autor introduz em seu lugar a noção de *autoridade artística*, sinonimizada pelo filósofo no conceito de função-artista.

O termo apresentado é formulado por meio de uma clara expansão da função-autor de Michel Foucault (2001) ao campo das artes visuais e divide com ele muito mais do que sua etimologia. Embora Osborne não se delongue sobre essa relação nem apresente uma definição de seu conceito, a conexão apontada para com o filósofo francês permite justapor as duas propostas e, a partir da leitura de Foucault, delimitar quais seriam as características dessa

função-artista e por quais razões ela responderia à necessidade de uma concepção *sui generis* de posição de autoria artística na contemporaneidade.

No emblemático texto da conferência "O que é um autor?", proferida em 1969 na Sociedade Francesa de Filosofia, Foucault propôs identificar "as condições de funcionamento de práticas discursivas específicas" (Ibidem, p. 267) na sociedade, sem subordinar, contudo, suas importâncias e atribuições a indivíduos reais que as tivessem produzido enquanto inventores. Isto é, sem sujeitar uma posição de autor àquelas que detinham a propriedade e responsabilidade textuais. Primeiramente, porque sua intervenção partia justamente do diagnóstico do apagamento desse lugar de autor como fabricante na escrita contemporânea. Advinha dessa conjuntura o interesse de Foucault em localizar esse espaço deixado vazio e observar "as funções livres que essa desaparição faz[ia] aparecer" (Ibidem, p. 71). Em segundo lugar, porque tal dependência associativa (entre sujeito que escreve e posição de autor) findava por estabelecer no discurso um "estatuto originário": insistia-se em pautar os sentidos das coisas em um indivíduo exterior. Tal abordagem – sugeriu Foucault por meio de uma interrogação retórica – poderia ser "uma maneira de, por um lado, traduzir novamente em termos transcendentais a afirmação teológica do seu caráter sagrado e, por outro, a afirmação crítica do

seu caráter criador?" – assim arriscando-se a "manter os privilégios do autor sob a salvaguarda do 'a priori'" (Ibidem).

Em meio a essas especificações sobre a aproximação que lhe importava, Foucault propôs a função-autor como "característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade" (Ibidem, p. 274). Ele a localizou mais adiante dos nomes próprios, já que estes não equivalem ao nome de autor enquanto autoridade discursiva. A função-autor é, então, uma posição de autoria que não está assegurada em um locutor real. "Referências biográficas ou psicológicas" (Ibidem, p. 287), que poderiam reenviar um discurso ao "caráter absoluto e [a]o papel fundador d[e um] sujeito" (Ibidem) são colocadas entre parênteses, pois a *função* existe a despeito delas, localizada no nível das práticas. Trata-se, assim, da identificação da autoridade de uma assinatura definida que é notada nos signos presentes em livros e/ou em conjuntos de textos e na complexidade das relações internas das obras, considerando, por certo, seus contextos de inserção, valorização e suas condições de circulação.

Apesar da posição de autoria indicada pelo filósofo francês estar relacionada à fundação de um discurso pela via do texto e de sua análise ser estruturada em termos de livros e obras escritas, Foucault pontua, já ao final de sua conferência, a possibilidade de abrangência de sua proposição, de maneira a ser viável o reconhecimento de uma função-

autor em outras práticas, das quais cita, por exemplo, a pintura e a música, desde que levadas em conta as prováveis adaptações necessárias próprias às especificidades dos campos. Embora a proposta de Osborne se inscreva nessa abertura às artes visuais, sua apresentação de uma função-artista não se orienta em direção às artes tradicionais. Antes, ela toma por base a configuração contemporânea (ampliada, múltipla e transnacional) do campo artístico e, por isso, sua compreensão a partir do paradigma de uma função-autor demanda, outrossim, a observação das particularidades dessa condição temporal. Isso porque, se a função-autor nega a subjetividade como condição para atribuição de autoridade artística, como pensar uma cisão semelhante entre o sujeito (autor do trabalho) e a posição de autoria na arte contemporânea, na qual a inflexão do conceito de objeto de arte em direção àquele mais alargado de prática artística inclui constantemente o sujeito-artista como objeto de sua poética?

A resposta à questão subentende uma mudança no objeto de análise. Se as duas funções dialogam no que concerne à alteração da prática e se, em vez de sublinhar-se, um indivíduo real passa-se à observação de produções e daquilo que Foucault denominou de suas correspondentes "modalidades de existência", a análise da relação entre sujeito-escritor e artista-prática artística exige uma modificação na metodologia de identificação dessas modalidades. Dentre as

distinções, friso a necessidade de ponderar, nesse novo modelo, os usos diversos que o artista faz de seu próprio corpo enquanto espaço de acontecimento do trabalho de arte, seja colocando-o "em cena em performances ou como suporte de intervenções que o transformam" (MAISON ROUGE, 2004, p. 93, tradução minha); uma presença corporal que, não raramente, abrange também um empréstimo de sua fala *ao* e/ou *como* trabalho de arte.

Analisando as inserções de um sujeito-artista em sua própria produção, Dominique Baqué (2004) afirma que as micro-histórias e as mitologias pessoais de artistas se tornaram um dos maiores paradigmas do cenário artístico no início dos anos 1990, associadas a uma noção de intimidade artística publicada: um mundo pessoal posto à exposição pública como aspecto central de trabalhos de arte. Observando esse cenário, Baqué pergunta-se em que medida seria possível um conceito de *intime*[6] que não se dirija ao subjetivismo como mediação determinante de trabalhos de arte. Nesse aspecto, a autora expõe uma preocupação semelhante àquela levantada por Foucault na formulação de sua função-autor. Afinal, perguntou-se o filósofo francês, "segundo que condições e sob que formas alguma coisa como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar ele pode ocupar em cada tipo de discurso, que funções exercer, e obedecendo a que regras?" (FOUCAULT, op. cit., p. 287).

Ao serem endereçadas ao campo da arte, essas questões ecoam diferentemente em razão mesmo da diversidade de apresentações possíveis de um sujeito-artista na dinâmica das práticas. O direcionamento dessas interrogações a um problema específico – neste caso, aquele das relações entre o artista contemporâneo, a prática artística e os conflitos políticos sobre os quais ele testemunha – permite pontuar mais precisamente os enquadramentos possíveis do corpo e da bibliografia do artista enquanto suporte/elemento/tema de sua própria "escritura", considerando o distanciamento entre um sujeito real e uma posição de autoria.

Em seu estudo já mencionado, Baqué (op. cit.) aponta uma solução para o problema de atrelar o *intime* como tema ao subjetivismo como recurso crítico. Tendo analisado, maiormente, a produção de documentários (fotográficos e fílmicos) e a presença do *intime* como testemunhos, a autora conclui que há situações em que as artes cooperam com o que ela denomina de "passagem ao testemunho"[7]. Sua tese é de que há produções artísticas que fomentam a passagem de relatos pessoais a outras modalidades de representação, elaborando-se, assim, "outras formas visuais, narrativas e discursivas" (Ibidem, p. 197) em que se observam os comportamentos do corpo e da fala do artista na ordem do trabalho sem reificar sua figura externa.

Essa elaboração do testemunho assinalada por Baqué pode ser mais bem compreendida por meio da distinção que Joan W. Scott (1999) faz entre dois modos de aproximação e de manejo de relatos identificáveis nas dinâmicas de trabalhos de arte. Mais especificamente, o autor discerne entre uma postura de essencialização da experiência contada e outra de sua historicização. De acordo com Scott, no primeiro caso, "a experiência [seria] considerada como a origem do conhecimento [e] a visão do sujeito individual (...) torna-se o alicerce de evidência sobre a qual se ergue a explicação" (Ibidem, p. 26). Já no segundo, a experiência seria atribuída ao discurso, portanto, também construída quando da necessidade de sua exteriorização, o que, necessariamente, impediria "seu status como fundamento inquestionável de explicação" (Ibidem, p. 38). Sob esses termos, na passagem ao testemunho sugerida por Baqué, o sentido de *intime* do artista apareceria em sua produção tão somente enquanto objeto construído ou uma *persona*, independente de um sujeito real possivelmente ligado a uma experiência factual.

O estudo de Beatriz Sarlo (2007) caminha pela mesma via de historicização da experiência anunciada por Scott. A autora considera uma série de produções artísticas contemporâneas[8] nas quais identifica o uso de depoimentos pessoais sobre conflitos políticos sem que eles sejam erguidos de modo a solicitar "uma consideração em que se misturam os argumentos de sua verdade, suas legítimas

pretensões de credibilidade e sua unicidade, sustentada na unicidade do sujeito que o enuncia com a própria voz" (Ibidem, p. 37). No lugar desse entendimento, Sarlo insiste na existência de trabalhos que utilizam depoimentos por meio de operações de distanciamento, desvencilhando-se de uma possível sugestão à empatia pelo autor do testemunho, evitando-se sua supervalorização ou a de qualquer outro relato que componha a produção artística. Semelhantemente a Scott, Sarlo também diferencia os modos pelos quais práticas artísticas decidem manejar materiais testemunhais. Enquanto uma perspectiva pode se manifestar no espelhamento com os discursos de memória e subjetivismos, "apoiada num efeito de 'coesão', que provém da coesão atribuída a uma vida e ao sujeito que a enuncia como a sua" (Ibidem, p. 50), outra, notadamente a de proposição da autora, "já não se pretende reconduzir os acontecimentos a uma origem; ao renunciar a uma teleologia simples (...), renuncia, ao mesmo tempo, a um único princípio de inteligibilidade forte" (Ibidem, p. 37), possibilitando que o testemunho seja compreendido como discurso.

Assim, pela soma das proposições de Baqué, Scott e Sarlo, desenha-se um caminho para o entendimento de função-artista na qual se mantém o princípio de cisão entre sujeito e posição de autoria, considerando a condição contemporânea na qual o sujeito-artista aparece, sendo também objeto de sua produção. Essa assimilação

depende, impreterivelmente, da manifestação de um *sujeito* dentro dos limites da produção de arte por meio de estratégias e artifícios plásticos e estéticos.

No que concerne aos trabalhos que abordam conflitos políticos, tema desses três autores, essas engenhosidades são sinalizadas como procedimentos semelhantes àqueles manejados pela disciplina história na construção de suas narrativas[9]. Embora essa aproximação não seja diretamente nomeada por Baqué, Scott e Sarlo, ela tem grande repercussão na crítica que responde à necessidade de mediação dessa produção de arte, fazendo dialogar "o campo artístico sensível e o campo científico-histórico" em vias de "estudar a forma como tantos artistas contemporâneos estão interessados em documentos e arquivos a fim de implementá-los de uma nova forma, trazendo assim à luz uma história que não tinha sido contada nesses termos" (MICHALET; TRENTINI, 2017, p. 2, tradução minha), por meio de montagens e remontagens inéditas e infinitas dos tempos, para além da temática de conflitos recentes.

Dessa analogia entre arte e história nascem diversas associações entre a figura do artista e aquela do historiador. Cito, por exemplo, o trabalho do historiador Miguel Hernández-Navarro (2012) no qual a análise empreendida de práticas de artistas contemporâneos, seus manejos de documentos do passado e suas investigações e reflexões

sobre história e memória aproxima-os da atividade do historiador. Mais especificamente, para Hernández-Navarro, a lida de certos artistas com o tempo os inscreveria como a plasmação do modelo de historiador benjaminiano, sobretudo pela crítica ao progresso linear, pela ênfase na visualização da história em imagens e pelo diálogo entre história e memória. Apesar de instigante e coerente, essa proposta do artista contemporâneo como historiador benjaminiano divide algumas das mesmas dificuldades do modelo de artista-testemunha, pois ela localiza no sujeito-artista o núcleo autoral da prática historiadora. Mesmo que Hernández-Navarro convoque uma série de obras para embasar sua proposta, o autor se concentra principalmente no recorte temático desses trabalhos e na maneira como o artista organiza os materiais sobre esses temas de modo a indicar outras histórias, as quais muitas vezes têm ligação direta com uma experiência pessoal desse artista-historiador, que continua a desempenhar um papel central na compreensão/ativação do trabalho de arte.

É importante observarmos a proposição dessa transformação do artista em historiador por meio da função-artista de Osborne, uma vez que o filósofo inglês pensa seu modelo de posição de artista prevendo sua possibilidade de ficcionalização. Essa capacidade pode ser mais bem compreendida por meio de uma abordagem terminológica. Os paradigmas de Foucault e de Osborne dialogam por seus aspectos

linguísticos. Ambos os autores compõem seus termos tendo como base uma definição léxica de *função* como atividade e/ou trabalhos e/ou papeis (transitórios) a serem desempenhados (FUNÇÃO, 2016). Há, no uso desse vocábulo específico[10], uma estratégia semântica para localizar posições de autoria para além de sujeitos reais, haja vista que os significados da palavra enquanto atividade reenviam à noção de prática. Simultaneamente, as acepções anulam o sentido de permanência (de constância) ao qual se atribui, fundamentalmente, a análise de uma produção a partir de seus liames para com um escritor e/ou um artista e uma imagem comum de sua invariabilidade em diferentes tempos e espaços. Dessa maneira, já em suas atribuições linguísticas, função-autor e função-artista designam as mudanças analíticas que propõem no tocante aos objetos e às abordagens por meio dos quais elas podem ser identificadas: em signos encontrados em textos e seus contextos para Foucault, e no nível das produções artísticas para Osborne.

No entanto, apesar desse distanciamento fundamental entre indivíduo real e posição de autoria para a indicação de função como atividade, esse vínculo é necessário para compreender a faculdade de *ficcionalização* do modelo de autoria artística proposto por Osborne. Tal exercício é pertinente porque, ao apresentá-la, o filósofo a define rapidamente como uma ampliação das estratégias

de pseudônimos, um movimento de alteração que, historicamente, se dirige a um sujeito com intuito de preservar seu anonimato. Nisso, Osborne abre um precedente para a ficcionalização, que sugere como faculdade da função-artista enquanto alteração, como modificação dessa função. Isso não se refere às modificações manejadas habitualmente pela expressão "o artista como...". Na proposta de Osborne, essa variação se manifesta como coletividade da prática artística, como junção fictícia de tempos e espaços como reflexo de uma situação transnacional (e possivelmente pluri-identitária) nas artes contemporâneas, em vez de uma transformação aparente de um indivíduo.

Assim, nota-se que a ficção de coletividade elaborada por Osborne só tem lugar como posição de autoria porquanto também é identificada na junção de diversos elementos que permitem o reconhecimento de autoridade artística. Por essa composição fragmentada, o sentido de ficcionalização da função-artista proposto por Osborne, mesmo que seja definido como uma alteração semelhante àquela do pseudônimo, diz respeito a uma variação no nível dos elementos pelos quais se pode identificar uma posição de autoria artística, uma vez que não se localiza em um indivíduo. Isto posto, entende-se a ficcionalização da função-artista como a possibilidade de mudança da autoridade artística no campo das artes por meio de outros tipos de posições de

autoria, evidenciada na modificação de elementos e das relações pelas quais se reconheceria uma função-artista por aqueles relevantes à identificação dessas outras possíveis posições.

É com base nesse princípio de ficcionalização que as páginas seguintes serão voltadas à análise do projeto artístico *Grupo Atlas* do artista libanês Walid Raad. Mais precisamente, meu exercício, a partir de agora, é o de observar as relações entre esse artista e seu trabalho em questão, tendo como ponto de ligação entre esses dois polos as sequências de guerras civis ocorridas no Líbano entre 1975 e 1990 e precisando de que maneiras um sujeito-artista Raad se manifesta (ou é delimitado) nessa prática artística. A partir desse trabalho, é possível refletir uma modulação da função-artista que atenta à historicização de conflitos nas artes por um artista que testemunha, sem reincidir o modelo de artista-testemunha. Em seu lugar, identifico uma função-historiador que opera na junção dos elementos (documentos, estruturas e procedimentos) que constituem o projeto *Grupo Atlas*, dentre os quais se localiza Raad, afastado.

WALID RAAD, O PROJETO GRUPO ATLAS E A FUNÇÃO-HISTORIADOR

A prática artística de Raad em torno da sequência de guerras civis libanesas concentra-se mais enfaticamente na concepção do projeto *Grupo Atlas*. Como introduzido anteriormente, o trabalho em curso desde 1989 tem a forma de instituição arquivística. Organizado e mantido pelo coletivo Grupo Atlas, o arquivo é apresentado como tendo a intenção de reunir, preservar e produzir documentos sobre os conflitos políticos em questão. Localizado fisicamente nas cidades de Beirute e Nova York, ele é constituído de séries de cadernos, filmes, videoteipes e fotografias. Esses materiais, dados a conhecer ao público por meio da plataforma virtual *Atlas Group 1989*[11], e que são reunidos em exposições, instalações, textos e conferências performáticas, são ordenados em três categorias, estruturadas segundo suas proveniências. A categoria *A* (para *Authored*) concentra os documentos que teriam sido doados ao arquivo por diferentes indivíduos; *FD* (para *Found Documents*) aglutina os documentos ditos encontrados e, em razão disso, atribuídos a anônimos ou a instituições; e, em *AGP* (para *Atlas Group Productions*), estão compilados os documentos produzidos, cuja autoria seria conferida ao próprio Grupo Atlas. Essa divisão faz interagir, em um mesmo grupo, materiais produzidos e/ou apropriados por Raad de coleções públicas e privadas, sem necessariamente serem dispostos nas categorias que condizem com suas reais procedências. Na dinâmica

do *Projeto*, os diversos documentos são atribuídos a outras fontes de origem, sendo elas instituições ou indivíduos. Dentre os doadores de materiais estão um historiador libanês, doutor Fadl Fakhouri, que lega à esposa a tarefa de doar ao Grupo Atlas uma série de estudos que lhe pertenciam; um ex-refém de guerra, Souheil Bachar, mantido em cativeiro durante dez anos e que colabora com a produção de filmes do Grupo; um oficial aposentado do exército libanês, Fadwa Hassoun, que teria sido responsável por conferir codinomes aos líderes políticos e militares em serviço na época com base no vocabulário botânico da flora local; Yussef Bitar, apresentado como chefe das investigações das explosões de carros-bomba detonados durante conflitos políticos no Líbano; o fotojornalista Georges Semerdjian; um soldado libanês (de codinome *Operator#17*) designado a vigiar a fronteira marítima de Beirute; Nahid Hassan, topógrafo sênior da Direção de Assuntos Geográficos do Exército Libanês, desaparecido em 1994; e Walid Raad, que também é incluído, como indicamos anteriormente, como doador de materiais em razão de sua experiência pessoal com as guerras civis libanesas.

Os documentos apontados como provenientes de Raad são reunidos em um dossiê que leva seu nome e que contém um caderno de título *Let's be honest, the weather helped* e um conjunto de fotografias, *We decided to let them say, "we are convinced", twice*. No primeiro,

imagens em preto e branco de paisagens urbanas despovoadas são sobrepostas por pontos coloridos: um esquema de cores que sinaliza as munições usadas em bombardeios por diferentes países à cidade de Beirute. Nesse estudo imagético, informa a nota introdutória do documento, seria possível reconhecer 23 países (dentre os quais Estados Unidos, Grã-Bretanha, Arábia Saudita, Israel, França, Suíça e China) que teriam manufaturado projéteis e armas de guerra e/ou fornecido armamentos e outras formas de suporte às várias milícias nacionais que lutavam as guerras civis libanesas. No segundo documento cedido por Raad, um conjunto de fotografias figura um ataque aéreo a um conjunto de prédios e a dinâmica dos soldados em torno desse motivo bélico. Segundo o relato que acompanha as imagens, trata-se de registros feitos por Raad de uma investida contra a cidade de Beirute no verão de 1982. A data faz referência à invasão do exército israelita no Líbano com a cooperação de milícias nacionais.

Assim como os demais documentos do projeto *Grupo Atlas*, aqueles fornecidos por Raad são acompanhados por notas introdutórias adicionadas pelo Grupo. Elas são elaboradas de modo a sublinhar informações concedidas pelos doadores. Elas também acrescentam outros elementos que indicam suas elaborações a partir de movimentos de análise e comparação entre os documentos. É por efeito dessas notas que o espectador/leitor pode, por exemplo, acessar

toda uma trama histórica em torno dos carros-bomba utilizados como estratégia bélica ao longo dos quinze anos de conflitos no Líbano. Um escrito externo retoma as informações do prefácio do *caderno nº38* (manuscritas em árabe), que teria pertencido ao doutor Fakhouri: repete que as pranchas do caderno trazem os modelos exatos (marca, modelo, cor) dos veículos utilizados em explosões durante os anos das guerras civis libanesas. Mas o conteúdo sobre os números de data, hora e local das explosões para as quais cada um dos modelos semelhantes teria sido utilizado, os números de mortos e feridos nos eventos, quantidade e tipo de explosivos usados são da ordem da reunião de leituras e cotejamentos entre as pranchas, resumidas como dados sobre as guerras civis libanesas. Se a informação visual desses conjuntos é salientada pela repetição dos motivos imagéticos de um léxico visual sobre os conflitos, é nos textos que acompanham essas reincidências que essas informações contingentes ganham potência como produções de histórias.

Esse tipo de escrita da história também é identificado no caso das notas introdutórias que acompanham os materiais doados por Raad. Por meio delas, forma-se uma imagem que infere sobre as participações internacionais diretas nas guerras civis libanesas. Ela põe em questão as narrativas que insistem em construir o conflito apenas pelas disparidades entre confissões no plano nacional, tendo

em vista que a configuração mesmo da política confessional libanesa foi elaborada considerando a interferência estrangeira no território. Mas, no caso do caderno e do conjunto de fotografias doados, há também um esforço nítido de operar uma distância entre o documento (anotado em primeira pessoa) e a autoria do trabalho de arte. Para tanto, uma linguagem sóbria e informativa, apresentada nos demais conjuntos, se intensifica por meio do endereçamento a Raad sempre em terceira pessoa. Esse artifício de distanciamento entre autor e objeto se dá pelo uso de frases como "as fotografias seguintes são atribuídas a Walid Raad, que as doou para o Grupo Atlas em 2002. Acompanhando o processo de doação, Raad escreveu: (...)"[12] ou, no mesmo modelo: "as pranchas seguintes são atribuídas a Walid Raad, que as doou para o Grupo Atlas em 1998. Acompanhando o processo de doação, Raad escreveu: (...)"[13], empregadas, respectivamente, nos documentos *We decided to let them say, "we are convinced", twice* e *Let's be honest, the weather helped*.

Embora as frases sejam construídas na relação entre o sujeito-artista Raad (autor do trabalho) e o artista-testemunha (sujeito da experiência), o que poderia motivar uma relação subjetiva nas análises do trabalho, as astúcias de distanciamento do projeto *Grupo Atlas* se organizam de modo que essa relação seja substituída por outra entre um Raad documentado e o Grupo Atlas. Se, de um lado, Raad ocupa

a posição de doador, de outro, o sujeito-artista autor é "substituído" pelo Grupo. Esse coletivo é a mão que arquiva, que "preside à operação aparentemente inocente da conservação de documentos" (RICŒUR, 2012, p. 199). É "uma mão que coleciona e classifica" (FARGE, 2009, p. 11), que decide a seleção e a preservação. Por isso, Grupo Atlas não designa apenas o coletivo de agentes do arquivo, mas, sobretudo, a "mão" que constitui o acervo de documentos e, por isso, determina sua criação, bem como os formatos que ele apresentará.

O reconhecimento de uma "mão arquivística" no arquivo do Grupo Atlas não corresponde necessariamente à figura de Raad. No sentido de autoridade como propriedade, o projeto do *Grupo Atlas* é elaborado de modo a deslocar a posição de produtor individual desse artista a outra, a de assinatura conjunta. O projeto é, assim, divulgado como prática coletiva do Grupo Atlas, que organiza exposições, publica textos e ministra palestras sobre as guerras civis libanesas, cuidando para que o pronome "nós" seja sempre empregado[14]. Esse friso coletivo, por certo, indica o esforço de aferir uma propriedade conjunta à produção do trabalho de arte em questão. Mas, tendo em vista que essa prática artística é apresentada como instituição arquivística, essa coletividade avança, sobretudo, como nomeação da gestão do arquivo que antecede a composição do acervo. Grupo Atlas é, então, o agente da potência simbólica desse arquivo como dispositivo de poder; é o

caráter ideológico fundante que determina o conjunto de materiais selecionados e produzidos como documentos sobre as guerras civis libanesas. Essa posição, raramente nomeada, contribui para que a disposição de informações em um corpo arquivístico seja vista como operação inócua, supostamente desprendida de vínculos que outorgam suas admissões nesse espaço. Uma percepção tradicional sobre a qual o projeto *Grupo Atlas* opera sua crítica justamente pela precisão dessa "mão arquivista", revelando assim parte de sua escora fundante e demonstrando a parcialidade das seleções realizadas no estabelecimento de arquivos.

Ao mesmo tempo em que esse ato de nomear o agenciamento do arquivo a partir da coletividade Grupo Atlas opera sua instauração como conjunto comum e oficial, essa declaração desvincula a individualidade da autoria de Raad como possível "sujeito agenciador" e, por conseguinte, uma associação do conjunto de materiais do projeto a um colecionismo privado sobre a experiência pessoal de um sujeito-artista. Consequentemente, seu aparecimento de modo biográfico é como forma de autoridade (e propriedade) unicamente sobre o seu dossiê de imagens, dispostos na categoria *A*, entre outros tantos.

Há outro enquadramento de Raad verificável no arquivo. Ele intercala dois movimentos: o uso do artista como um dos suportes do trabalho e a "encenação de si". De um lado, nas conferências de

apresentação do trabalho, o sujeito-artista empresta-se como espaço onde as relações entre diferentes materiais se congregam e são pronunciadas. De outro, mas pertencendo ao mesmo gesto, nota-se que, no efetuar dessas ações, Raad ocupa uma posição de porta-voz. Ele desempenha, assim, um papel específico em razão de sua colaboração com o Grupo Atlas e, para tanto, fabrica-se segundo os acordos necessários para a realização dessa atividade de fala pública, congruente e informadora.

Foi em 1998, quase dez anos após a data oficial de fundação do Grupo Atlas, que aconteceu a primeira exibição pública de seus materiais, reunidos como um conjunto de documentos de arquivo e expostos a partir de uma fala aglutinadora que os relacionava, manejando-os como fundamentos de certas afirmações sobre a cadência de guerras civis libanesas. Na ocasião, Raad colocara-se em frente ao público do Ayloul Festival como o porta-voz do coletivo. Sentado a uma pequena mesa, ele apresentou algumas das pranchas de material do arquivo por meio de uma tela de projeção. Embora localizada ao fundo de sua *mise-en-scène*, o artista não dava as costas a sua ferramenta de trabalho. Escolhera, antes, posicionar-se de maneira a poder se referir didaticamente às imagens projetadas na grande tela, sem que para isso precisasse se deslocar significativamente. Por esses formatos e comportamentos, a participação do Grupo Atlas

no evento assemelhava-se muito a uma palestra. Tal atuação passou então a ser integrada às demais exposições. A cada mostra (e, por vezes, independentemente de exposições oficiais), uma apresentação nos mesmos moldes da descrita acima tem lugar: o representante do Grupo Atlas, uma mesa, uma tela de projeção, imagens projetadas (que podem variar eventualmente), luzes apagadas, um público à escuta, dentre outros aspectos que cooperam para aproximar a posição de porta-voz interpretada por Raad no projeto *Grupo Atlas* de um palestrante ordinário.

Ao desempenhar tal papel de porta-voz nessas conferências performáticas, Raad empresta-se como esfera em que as interações entre materiais podem ser realizadas e pronunciadas. Sob esses termos, ele se encena a fim de cumprir uma incumbência específica como dispositivo no qual os documentos do arquivo do grupo podem ser reunidos e formulados como "lições de história". A teatralidade à qual nos referimos não exige, obrigatoriamente, a substituição indiscernível da figura do artista por aquela do conferencista/palestrante. Raad não esconde sua identidade no momento de sua atuação mediante o público. Mas ele também não a afirma a partir de uma posição de sujeito-artista. Seu gesto cênico é, na verdade, o de se enquadrar em outra atividade. Ao invés de produtor de um trabalho de arte, ele se apresenta como membro de um grupo de agentes arquivísticos –

nem mesmo a posição de assinatura é reivindicada. Porém o ato de guardar seu nome, enquanto suas posturas corporal e oratória são modeladas segundo a figura de palestrante, instaura um ambiente anômalo. Essa mistura, segundo Alan Gilbert, é "parte conversa satírica do artista, parte apresentação quase acadêmica, parte teatro implacável do absurdo" (GILBERT, 2010b, p. 63, tradução minha). Essa hibridez, própria da prática das conferências performáticas[15], retoma a potência política de dualidade da nomeação da "mão arquivista". Isso porque, ao se apresentar como parte do *Grupo Atlas*, Raad valida a existência verídica de outros possíveis participantes e personagens que cria, ao mesmo tempo em que se mostra como uma imitação vulnerável, associada a outra imagem por meio da cópia de pequenos gestos do resoluto léxico corporal da ação de palestrar. Sua fragilidade e potência é nunca chegar a ser integral, uma vez que, abandonados esses meneios, resta Raad como sujeito-artista.

Esse artifício de apresentar-se como parte, mas não fundamento do projeto *Grupo Atlas*, faz parte de uma estratégia constante que eu identifico em sua prática artística de expor seus aspectos constitutivos (arquivo, materiais como documentos etc.) como fabricações, indicando assim as "farsas" que a semelhança óptica teima em assimilar como figura social autêntica. Tal prática também coloca em questão criticamente as estruturas utilizadas na produção de

história, mesmo aquelas que nos parecem menos óbvias, haja vista suas potências de regulamentação que Giorgio Agamben (2005) acusa como historicamente menos associadas ao poder que compreendemos como mais patente. No projeto, o questionamento desses dispositivos menos evidentes tange, por certo, documentos e estruturas arquivísticas, mas ele se efetua também por meio do uso da forma artística da conferência performática, os espaços acadêmicos e a credibilidade da fala pública.

À diferença de outras poéticas nas quais o corpo ocupa um lugar de suporte meio central, nas conferências performáticas, o *ele-corpo* é requerido a encenar-se nas retóricas do gesto e da voz (em *actio* e em *pronuntiatio*) como porta-voz do Grupo Atlas, e deve se comportar em relação a certo conjunto de materiais imagéticos, reunindo-os de modo a lhes atribuir sentido, operando-os como elementos empíricos de uma fala ou leitura. Aquele que poderia ser reconhecido como indivíduo da memória de Raad, em razão do seu vínculo com as guerras civis libanesas, dá espaço a um Raad distanciado, que observa os materiais (dos quais ele faz parte como componente do trabalho) sob filtro investigativo, pretendendo assim que a fala proclamada aparente certa transparência, inteligibilidade e coerência, procedimentos de investigação e proposição de interações. Esse é o traço congênito das conferências de Raad que cooperam para

a potência política do projeto *Grupo Atlas* na proposição de uma nova visualidade das guerras civis libanesas.

Assim, em razão desses seus enquadramentos como objeto do arquivo, como parte de uma mão arquivista e como uma das plataformas de apresentação do trabalho e das encenações de si exigidas por essas suas disposições no projeto *Grupo Atlas*, Raad participa como parte de uma função-artista de uma prática elaborada em torno do tema das guerras civis libanesas. Juntamente com os demais elementos do *Projeto* (séries de cadernos, filmes, videoteipes e fotografias, recuperação do formato de uma instituição arquivística, concepção política do arquivo, criação de personagens etc.), ele divide então uma posição de autoria ficcionalizada que nomeio *função-historiador*, em razão das aproximações possíveis entre materiais, estruturas e procedimentos manejados pela produção artística e os recursos de uma "matriz disciplinar" da história, isto é, o "conjunto sistemático dos fatores ou princípios de pensamento histórico determinantes da ciência da história como disciplina especializada" (RÜSEN, 2010, p. 29), no qual o historiador é somente parte da equação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – O TESTEMUNHO QUE "SAI PARA TRABALHAR"

A "vida que sai para trabalhar" é circunstância inerente à formulação da função-historiador como contraponto ao modelo de artista-testemunha. Isso porque é a partir dos processos de "encenação de si" previstos no modelo instaurado por Warhol e estudado por Graw que a condição de testemunha de um sujeito-artista pode ser modificada. De uma posição de "essencialização da experiência" passa-se a sua apresentação como discurso, portanto, construído. Existindo como documento de arquivo e emprestando seu corpo e sua fala ao projeto *Grupo Atlas*, Raad é fragmentado no desempenho de distintos papéis em razão dos acordos necessários para realizá-los: textos em primeira pessoa são transformados em fichas catalográficas de arquivos juntamente com outros tantos materiais, o pronome "eu" deve se modificar em "nós"... E é apenas pela soma de diversos elementos da prática artística que se verifica uma posição de autoria que enfrenta a história das guerras civis libanesas.

Variante da função-artista de Osborne, a função-historiador serve como possibilidade de um modelo de autoria condizente com a condição contemporânea das artes visuais. Desprendida de uma unicidade identitária de um sujeito-artista, ela considera as performatividades desse sujeito em sua prática sobre os conflitos políticos que aborda e dos quais sua memória participa. Mas, por meio da cisão entre indivíduo real e uma posição de autoria, essa proposta

permite investigar outras relações possíveis entre arte e memória no cenário artístico contemporâneo. O estudo de caso de Raad é oferecido, então, como uma dentre as possibilidades de pensar os núcleos autorais que ultrapassam os modelos identitários e nacionalistas, em favor das assinaturas descentralizadas e mutáveis próprias ao sentido transitório que propõe o léxico função-artista.

NOTAS

1. Cf. Huyssen (2014, pp. 11-14).

2. Ao lado de Akram Zaatari (com quem Raad colabora na Fondation Arabe pour l'Image), Joana Had-jithomas e Khalil Joreige, entre outros.

3. Descritivo da instalação *The Preface*..., apresentada na Sfeir-Semler Gallery, de Beirute, em 2017 (tradução minha).

4. Descritivo da instalação *The Preface*..., apresentada na Sfeir-Semler Gallery, de Beirute, em 2017 (tradução minha).

5. Apesar de as datas oficiais do trabalho estarem fixadas entre 1989 e 2004, sabe-se que, ao longo dos anos, Raad atribuiu diversas datas ao seu projeto, variando entre 1967 (data de seu nascimento), 1975 (início da sequência de guerras civis no Líbano), entre outras. Cf. Gilbert (2010). Quando questionado por Alberto Sánchez Balmisa sobre essas datas incertas, Raad respondeu: "Na realidade, afirmei que o projeto começou em 1989, mas também que começou em 1969, em 1999... Não posso dizer quando aconteceu porque na realidade a data não importa; dei e disse várias datas ou coisas sobre ele, e todas as coisas são certas. 1969 é verdade, 1989 é verdade, 1999 é verdade... Também disse que acabei em 2004, mas tenho continuado fazendo projetos para o Grupo Atlas. Se o faço é porque esta forma de trabalho pertence à lógica interna do Grupo Atlas. Sempre fechei os projetos no passado, em uma data situada entre os anos de 1989 e 2004, e, se produzo novos documentos hoje e penso que ainda pertencem ao conceito do Grupo Atlas, digo que foram realizados em 1991, 1993, 1997" (RAAD; THE ATLAS GROUP, 2009, pp. 6-13, tradução minha).

6. No português, "íntimo", mas, no contexto das proposições de Baqué, pode ser mais apropriadamente traduzido por "intimidade".

7. No original: "*passage au témoignage*".

8. Na composição de sua crítica à intensa confiabilidade nos testemunhos no campo das artes visuais, Sarlo é mais específica, citando como exemplos "certas estéticas de

monumentalização e contramonumentalização do Holocausto" (SARLO, 2007, p. 44). Em nota, ela direciona sua colocação à produção de uma geração de artistas na Alemanha que, desde a década de 1980, buscam reformular o diálogo entre o monumento e o público, com o objetivo de ativar a memória. Tal produção foi centralmente analisada por muitos trabalhos do norte-americano James Edward Young, que cunhou o termo *Countermonuments* (contramonumentos ou antimonumentos). Cf. Young (1993, 2000).

9. Cf. Enwezor (2008), Spieker (2008) e Foster (2004).

10. *Fonction*, no francês, de Foucault; *function*, em inglês, em Osborne, e ambos com o mesmo sentido que atribuímos em português.

11. Disponível em: http://www.theatlasgroup.org/. Acesso em: 30 mar. 2021.

12. Sumário do caderno *We decided to let them say*, "*we are convinced*", *twice* (tradução minha).

13. Sumário do conjunto de fotografias *Let's be honest, the weather helped* (tradução minha).

14. Somente após um número significativo de exposições e, principalmente, de aparições de um único sujeito como porta-voz do grupo nas conferências realizadas, percebeu-se tratar-se de um trabalho individual: do libanês Walid Raad. A partir da confirmação de sua propriedade e responsabilidade exclusivas, a qualidade inventiva de histórias propostas no projeto *Grupo Atlas* tomou o primeiro plano das análises produzidas por críticos de arte sobre essa prática artística, impulsionadas, constantemente, por uma associação do trabalho com um relato do artista sobre sua experiência pessoal a respeito das guerras civis libanesas.

15. Sobre a genelogia dessa prática artística, cf.: Milder (2011), Oliveira (2014) e Athanassopoulos (2018).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?** Tradução de Nilceia Valdati. Ilha de Santa Catarina: Outra Travessia, 2005.

AILLAGON, Jean-Jacques. Hors l'histoire, face à l'histoire. In AMELINE, Jean-Paul; BELLET, Harry (ed.). **Face à l'histoire**: L'artiste moderne devant l'évènement historique, 1933-1996 (catálogo da exposição). Paris: Centre George Pompidou, 1997. pp. 10-11.

ATHANASSOPOULOS, Vangelis (org). **Quand le discours se fait geste** : Regards croisées sur la conférence-performance. Paris: Les Presses du Réel, 2018.

BAQUÉ, Dominique. **Pour un nouvel art politique** : de l'art contemporain au documentaire. Paris: Flammarion, 2004.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio P. Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, [1934] 1987. pp. 120-136. v. 1. (Coleção Obras Escolhidas).

ENWEZOR, Okwui. **Archive fever**: uses of the document in contemporary art. Nova York: International Centre of Photography and Steidl, 2008.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. Tradução de Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.

FOSTER, Hal. An archival impulse. **October**, Cambridge, v. 110, pp. 3-22, 2004.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014. pp. 158-185.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**: estética – literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. pp. 264-298. v. 3.

FUNÇÃO. In DICIONÁRIO Michaelis de Português. Versão on-line. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=fun%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 2 abr 2021.

GRAW, Isabelle. Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol. Tradução de Sônia Salzstein. **ARS**, São Paulo, ano 15, n. 29, pp. 245-261, 2017.

GIBBONS, Joan. **Contemporary art and memory**: images of recollection and remembrance. Londres: I. B. Tauris, 2007.

GILBERT, Alan. A cosmology of fragments. In BORHARDT-HUME, Achim (ed.). **Walid Raad**: miraculous beginnings (catálogo da exposição). Londres: Whitechapel Gallery, 2010a. pp. 114-121.

GILBERT, Alan. Walid Raad (Re)invents The Archive. **Aperture Archive**, Nova York, n. 198, p. 63, 2010b.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel. **Materializar el pasado**: el artista como historiador (benjaminiano). Murcia: Micromegas, 2012.

HUYSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas de memória. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. pp. 11-14.

MAISON ROUGE, Isabelle. **Mythologies personnelles** : L'art contemporain et l'intime. Paris: Éditions Scala, 2004.

MICHALET, Judith; TRENTINI, Bruno (ed.). [Re]montages du temps en art. **Revue Proteus**, [s. l.], n. 12, p. 2, 2017.

MILDER, Patricia. Teaching as art: the contemporary lecture-performance. **PAJ 97**, Cambridge, pp. 13-27, 2011.

OLIVEIRA, Manuel (org.). **Conferencia performativa**: nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamentos artísticos. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y Léon, 2014.

OSBORNE, Peter. La ficción de lo contemporáneo: la colectividad especulativa de The Atlas Group. In OSBORNE, Peter. **El arte más allá de la estética**: ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo. Tradução de Yaiza Hernández Velázquez. Murcia: Cendeac, 2010. pp. 257-284.

OSBORNE, Peter. Art Time. In OSBORNE, Peter. **Anywhere or not at all**: philosophy of contemporary art. Nova York: Verso, 2013. pp. 175-211.

RAAD, Walid; THE ATLAS GROUP. **The truth will be known when the last witness is dead:** documents from the Fakhouri File in The Atlas Group Archive. Edição trilíngue: inglês, francês, árabe. Köln: Verlag der Walther König, 2004. v. 1.

RAAD, Walid; THE ATLAS GROUP. **My Neck is thinner than a hair: Engines.** Documents from The Atlas Group Archive. Edição trilíngue: inglês, francês, árabe. Köln: Verlag der Walther König, 2005. v. 2.

RAAD, Walid; THE ATLAS GROUP. **Scratching on things I could disavow:** some essays from The Atlas Group Project. Köln: Walther König, 2007.

RAAD, Walid; THE ATLAS GROUP. Ficción y acontecimiento. Dislocando la historia. Entrevista cedida a Alberto Sanchez Balmisa. **Exist Express**, [s. l.], n. 43, seção de arte, pp. 6-13, 2009.

RICŒUR, Paul. **Tempo e narrativa 3**: o tempo narrado. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RÜSEN, Jörn. **Razão histórica** – teoria da história: os fundamentos da ciência histórica. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília, DF: Editora UnB, 2010.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCOTT, Joan W. Experiência. In SILVA, Alcione Leite da; SOUZA, Mara Coelho de Lag; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (org.). **Falas de gênero**. Florianópolis: Mulheres, 1999. pp. 21-55.

SPIEKER, Sven. **The big archive**: art from bureaucracy. Cambridge, MA: The MIT Press, 2008.

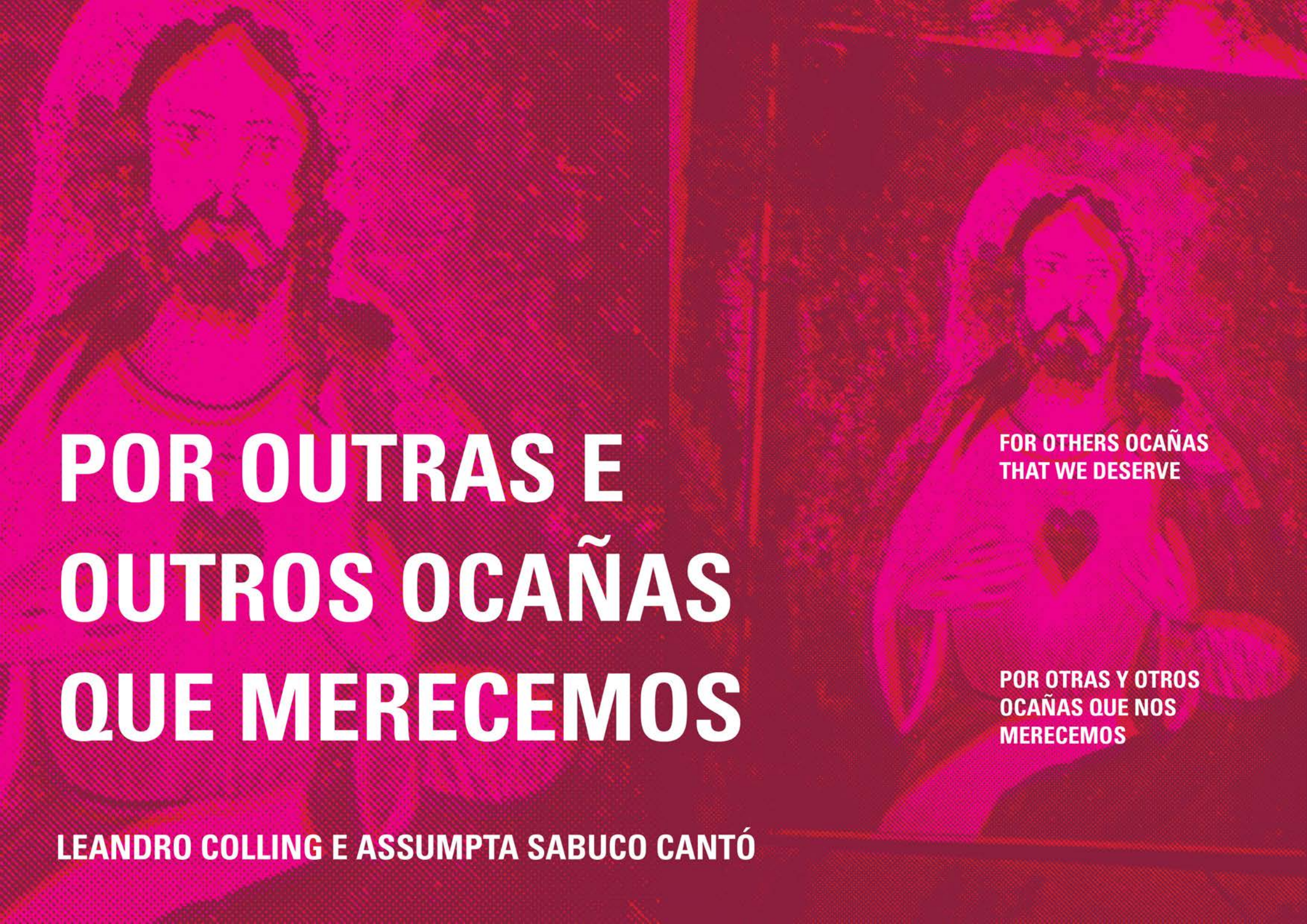
YOUNG, James Edward. **The texture of memory**: holocaust memorials and meaning. New Haven: Yale University, 1993.

YOUNG, James Edward**. At memory's edge**: after-images of the holocaust in contemporary art and architecture. New Haven: Yale University, 2000.

SOBRE A AUTORA

Vivian Braga dos Santos é doutora em Artes (História, Crítica e Teoria da Arte) pela Universidade de São Paulo (USP) e pesquisadora do núcleo "Histoire de l'art mondialée" no Institut National d'Histoire de l'Art (INHA, França). Seus trabalhos abordam um amplo leque de questões sobre as relações entre arte contemporânea, conflitos políticos e história e memória em diferentes contextos geopolíticos. Atualmente, desenvolve uma pesquisa sobre arte e raça no Brasil contemporâneo a partir de dois núcleos principais de investigação: o arquivo e a performance.

Artigo recebido em 6 de novembro de 2020 e aceito em 18 de março de 2021.



POR OUTRAS E OUTROS OCAÑAS QUE MERECEMOS

FOR OTHERS OCAÑAS THAT WE DESERVE

POR OTRAS Y OTROS OCAÑAS QUE NOS MERECEMOS

LEANDRO COLLING E ASSUMPTA SABUCO CANTÓ

RESUMO

O texto privilegia uma leitura pouco explorada da obra do artista espanhol José Pérez Ocaña. Ao invés de destacar o artista como um precursor do *queer* na Espanha, o artigo enfatiza a importância da cultura e da religiosidade da Andaluzia na obra de Ocaña, em especial os seus elementos ritualísticos, por meio dos quais ele questiona as normas de gênero e sexualidade e os próprios ritos religiosos.

PALAVRAS-CHAVE Ocaña; Rituais; Religiosidade; Gênero; Sexualidade

Artigo inédito

Leandro Colling*

Assumpta Sabuco Cantó**

https://orcid.org/0000-0002-0519-2991

https://orcid.org/0000-0002-7588-4408

* Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

** Universidade de Sevilha, Espanha

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.168934

ABSTRACT

This text values a rarely explored reading about the work of the Spanish artist José Pérez Ocaña. Instead of emphasizing the artist as a precursor of queer in Spain, this article focuses on the importance of Andalusia's culture and religiosity in Ocaña's work, especially its ritualistic elements, through which he questions gender and sexuality norms and religious rites.

KEYWORDS Ocaña; Rituals; Religiosity; Gender; Sexuality

RESUMEN

El texto valora la lectura poco explorada sobre la obra del artista español José Pérez Ocaña. En lugar de destacarlo como el precursor *queer* en España, el artículo enfatiza la importancia de la cultura y religiosidad andaluza en la obra de Ocaña, especialmente en sus elementos ritualistas a través de los cuales se cuestiona las normas de género y sexualidad y los propios ritos religiosos.

PALABRAS CLAVE Ocaña; Rituales; Religiosidad; Género; Sexualidad

Este texto tem o objetivo de privilegiar uma leitura pouco explorada da obra do artista José Pérez Ocaña. Para isso, iremos dialogar criticamente com outros trabalhos similares e destacaremos alguns aspectos pouco desenvolvidos e/ou que parecerem ter passado despercebidos por alguns/mas pesquisadores/as que já escreveram sobre esse pintor, que nasceu em 1947 no pequeno povoado de Cantillana, próximo a Sevilha, na Espanha. Na nossa leitura, o aspecto ritualístico que Ocaña retira da cultura andaluza, por exemplo, parece muito potente[1] para analisar as suas produções; é por meio dele que o artista questiona as normas de gênero e sexualidade e a própria religiosidade da cultura na qual esteve inserido.

Ao invés de analisar sua obra como precursora de uma arte *queer*, *camp* ou performática, como fizeram outras pessoas, propomos observar o que as suas exposições nos revelam e ouvir mais atentamente o que o próprio artista dizia sobre si e sobre sua obra. Ocaña passou boa parte de sua vida rejeitando rótulos nos quais não se encaixava: a imprensa ora o chamava de homossexual, ora de travesti. Enquanto isso, ele explicava, às vezes sem paciência, que só quando chegou em Barcelona é que descobriu a palavra homossexual e sempre insistia: "eu não gosto de etiquetas".

> Na realidade eu não sou nenhum travesti; o que acontece é que isso de travestir-me de tia é igual um tio que não gosta de tios e

> se traveste de tia porque sente prazer com as roupas da mulher. (...) Então, a parte que eu que sinto prazer com as roupas da mulher e, como todo homem é um pouco homem e um pouco mulher, não tem que ver nada com minha homossexualidade. Faço-o como teatro. Responde muito mais a uma profissão que a uma atitude vital, como pode ser a do travesti. (OCAÑA, [s. d.])[2]

Ocaña estudou na escola local de Cantillana até os 12 anos e depois começou a trabalhar como pintor de paredes, logo após a morte do seu pai. Em 1968, prestou serviço militar em Madri. Ele chegou a preparar os documentos para ingressar na Academia de Belas Artes de Sevilha, mas nunca cursou universidade alguma. Em 1969, realizou sua primeira exposição em Sevilha. Sem se adaptar a Sevilha e Madri, entre 1970 e 1971, mudou-se para Barcelona. Para sobreviver, continuou a pintar paredes. Em 1973, expôs pela primeira vez em Barcelona, no London Bar, na rua Nou de la Rambla.

Em 1975, Ocaña expôs em Tarragona e, um ano depois, em Cantillana, mas sem sucesso. Em maio de 1977, apresentou a sua grande exposição na galeria Mec-Mec, em Barcelona, chamada "Um pouco da Andaluzia", o que lhe deu grande visibilidade, ao mesmo tempo que o converteu em uma pessoa conhecida por "passear travestido" pelas famosas Ramblas. Em 1978, o cineasta Ventura Pons estreou

o filme *Ocaña, retrato intermitente*, que logo se transformou em um sucesso e chegou a representar a Espanha no festival de Cannes.

Em dezembro de 1978, Ocaña realizou uma grande exposição na galeria Quatre gats, de Palma de Mallorca. Em maio de 1979, expôs na galeria ARTE-MIS, de Besancon, na França, com o tema "Cores e festa popular". No verão desse mesmo ano, expôs em Bagur, Gerona e, em outubro, na galeria Pata-Gallo, de Zaragoza, com o tema "Incenso e romeiro". Logo depois, protagonizou, na Alemanha, um curta-metragem intitulado *Manderley*, do diretor Jesús Garay. Em maio de 1980, expôs no Museu de Arte Moderna de Ibiza. Confeccionou um grande mural na sua escola de Cantillana, que conta com a seguinte frase: *"Permaneced siempre niños, ya que el día que dejéis de serlo, habréis dejado de vivir"* (Permaneçam sempre crianças, já que o dia em que deixarem de sê-lo haverão deixado de viver).

Em 1982, expôs em Barcelona, com patrocínio da prefeitura, na Capela do Hospital da Santa Cruz, a sua grande exposição "A primavera", vista por mais de 60 mil pessoas – sobre a qual trataremos com mais detalhes na parte final deste texto. No mesmo ano, colaborou com o curta-metragem *Silencis*, de Xavier-Daniel. Em fevereiro de 1983, expôs em Palma de Mallorca, na Capela da Misericórdia. Em maio do mesmo ano, em São Sebastião, norte da Espanha, na galeria Altxerri. Depois disso, Ocaña resolveu passar o verão em Cantillana

para pintar para uma nova exposição. Foi quando ocorreu o trágico acidente, nas chamadas festas da juventude, que acabou por provocar sua precoce morte. Durante as festividades, no dia 23 de agosto de 1983, o artista vestia uma fantasia de sol, em papel, que pegou fogo. Ele não resistiu aos ferimentos e morreu em 18 de setembro de 1983, em Sevilha. Tinha apenas 36 anos[3].

Somente depois de sua morte, a prefeitura de Córdoba organizou uma exposição com o título "Ocaña em Andaluzia". Ignacio Zabala, responsável por escrever um texto de reconhecimento póstumo à sua obra, criou uma frase inspirada em declarações de Ocaña. "Que pesado! Ter que morrer para chegar ao Museu de Arte Contemporânea! Que putada! Preferiria seguir sendo um vivo desconhecido!" (WYNN, 1985, p. 38)[4].

A obra de Ocaña não se encaixava nos parâmetros vigentes nas galerias ou instituições porque transbordava limites: entre o popular e o culto; entre as lutas vividas e uma liberdade mais além dos objetivos reivindicativos da época. "O sonho de minha vida era realizar em papel as festas do meu povoado, e eu o fiz", disse Ocaña[5]. Ainda não é fácil analisar suas contribuições a partir de conceitos teóricos de nossos dias ou obter uma aproximação total de sua obra devido à dispersão de suas pinturas, às próprias características da obra do artista, que incluía representações dramatizadas sobre os rituais de sua infância

e juventude, e também em função do valor da sua experiência como vivência dramatizada. No entanto, daremos a nossa colaboração, não sem antes reler outros trabalhos que tiveram como objetivo analisar o legado desse artista.

OUTROS TRABALHOS SOBRE OCAÑA

Pelo menos dois livros reúnem textos que analisam exclusivamente a vida e a obra de Ocaña. Como veremos, eles tratam muito mais da vida e dos filmes protagonizados por Ocaña do que de suas pinturas e exposições. Um dos textos mais conhecidos foi escrito por Paul Preciado (2011). Ainda que às vezes diga que não, Preciado acaba por analisar Ocaña pelos estudos *queer* e seus conceitos. Basta observar, por exemplo, o título de seu artigo: "La Ocaña que merecemos: campceptualismo[6], subalternidade y políticas performativas". Em nossa leitura, Ocaña que merecemos é um pouco distinto do defendido por Preciado e, para encontrá-lo, é necessário ouvi-lo e entendê-lo na cultura em que ele esteve inserido. Dito de outra maneira: é preciso aprender com Ocaña. Para isso, é fundamental também se aproximar das categorias, conceitos e perspectivas do próprio artista, e não apenas das que o/a analista já dispõe antes de se encontrar com a obra sobre a qual irá escrever.

Georges Didi-Huberman diz que o analista de uma obra de arte não deve apenas descrever *o que vê*, mas também se deixar levar, aprender, analisar e pensar sobre *o que nos olha*. O autor critica as leituras de imagens artísticas produzidas por um exercício de tautologia, que produzem uma verdade rasa, um tanto descritiva. Seria aquilo que vemos no seu sentido mais estrito. O historiador da arte contrapõe-se a esse tipo de leitura ao chamar atenção sobre *o que nos olha no que vemos* nas imagens. A pessoa que produz via tautologia, diz ele, quer "permanecer no tempo presente de sua experiência do visível. Pretenderá eliminar toda imagem, mesmo 'pura', que permanecerá no que vê, absolutamente, especificamente" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 49).

A vitória da tautologia seria, tanto do ponto de vista do analista quanto do artista, não falar senão o óbvio. Nesse tipo de leitura, não teríamos nenhuma interioridade, latência, aura, nenhum mistério. Didi-Huberman, a partir disso, consegue evidenciar que até a arte minimalista, com seus objetos, a exemplo de caixas e paralelepípedos, foi pensada em termos altamente subjetivos que ele analisa com excelência. Para Didi-Huberman, o trabalho do crítico de arte precisa se afastar das leituras da tautologia:

> Assinalar o trabalho das disjunções é com frequência revelar o próprio trabalho – e a beleza – das obras. Isto faz parte, em

> todo o caso, das belezas próprias ao trabalho crítico. Ora, muitas vezes o crítico de arte não quer ver isto: isto que definiria o lugar de uma abertura, de uma brecha que se abre em seus passos; isto que o obrigaria a sempre dialetizar – portanto, cindir, portanto, inquietar – seu próprio discurso. Ao se dar a obrigação, ou o turvo prazer, de rapidamente julgar, o crítico de arte prefere assim cortar em vez de abismar seu olhar na espessura do corte. Prefere o dilema à dialética: expõe uma contrariedade de evidências (visíveis ou teóricas), mas se afasta do jogo do contraditório (o fato de jogar com as contradições) acionado por parâmetros mais transversais, mais latentes – menos manifestos – do trabalho artístico. (Ibidem, p. 69-70)

Didi-Huberman alerta que não se trata de escolher entre o que vemos (a tautologia) e o que nos olha. O que deve nos inquietar é o *entre* essas duas posições, pois aí chegaremos no momento no qual o que vemos começa a ser atingido pelo que nos olha.

> É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em

> que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (Ibidem, p. 77)

Voltando ao texto de Preciado, neste caso em particular, também corremos o risco de recair no anacronismo ao usar categorias *queer* para analisar um artista que produziu entre o final da década de 1970 e início dos 80 na Espanha, pois os estudos e ativismos *queer* começaram a se constituir no país apenas em meados da década de 1990 (Cf. COLLING, 2015). Preciado parece ciente desse problema, mas ainda assim não se livra completamente dele. Depois de citar Judith Butler, em *Bodies that matter*, em suas reflexões sobre como somos constituídos pela lei de gênero, Preciado diz:

> As ações ocañeras constituem um inventário de práticas de desobediência performativa à interpelação do sujeito sexual no contexto do tardofranquismo e da transição espanhola. Ainda que fosse apressado e anacrônico considerar *queer* a obra de Ocaña, é, porém, possível afirmar que as ações ocañeras, contemporâneas do punk e das primeiras reações críticas frente às políticas das identidade gays e lésbicas, são um antecedente das práticas de desobediência performativa de gênero e sexual que, a partir dos anos 1980, virão a se denominar "ativismo

> *queer*": a teatralização da exclusão e a reivindicação do espaço público a partir do popular antecipam as estratégias que logo surgirão nos *die-ins* do ACT UP pelos quais se denunciará e se farão visíveis os mortos de Aids, os *kiss-ins* que criticam o caráter heteronormativo tanto do espaço público como de seus enclaves comerciais (...). (PRECIADO, 2011, p. 90)

Preciado diz que poderíamos chamar "o resultado dessa multiplicação performativa *campceptualismo* ou modernidade *queer*" (Ibidem, p. 90), mas, em seguida, diz que não tomará a figura de Ocaña como exemplo paradigmático do *cursi*, do *kitsch*, do *camp* ou do *queer*. Sua proposta seria, por outro lado, entender como se constrói esse ícone e que lugar ele ocupa nos discursos e nas práticas contraculturais e governamentais da transição na Espanha. No entanto, seis páginas adiante, continua: "Paródia de gênero, glamourização do lixo, exaltação do mal gosto, sacralização da cópia não sem operações de ressignificação através dos quais os subalternos intervêm nos códigos dominantes" (Ibidem, p. 96). Ora, sabemos que esses termos, vocabulários e formas de pensar são oriundos dos e/ou ligados aos estudos *queer*.

Preciado destaca que, mediante as políticas franquistas de criar uma identidade homogênea para a Espanha, por meio da exclusão de

mouros, judeus, protestantes, esquerdistas, homossexuais, bascos, catalães, galegos e maçons, Ocaña trabalhou para "traficar com o *cursi*, o religioso, o folclórico, o andaluz e o ultra marica para dotar de novo significado a cultura popular que havia sido cativada pela ideologia franquista" (Ibidem, p. 96). Em nossa leitura, como será possível verificar a seguir, esse aspecto andaluz e da cultura popular merece ser mais destacado para compreender Ocaña. Defendemos que, assim, nossa análise possa se aproximar mais do contexto e das influências que incidiram sobre a obra de Ocaña.

Para Preciado, Ocaña não rechaça totalmente as normas performativas de gênero, classe ou sexualidade, mas faz o que Judith Butler precisamente chamou de "acatamento paródico":

> As práticas de Ocaña são ao mesmo tempo uma citação utópica e hiperbólica da ordem heterossexual imperante e uma subversão (inversão e divergência) das hierarquias sociais de gênero. Pensadas isoladamente, sem contexto, as práticas de Ocaña poderiam chegar a se entender como modos de consolidar as normas hegemônicas de classe, gênero ou sexualidade. Poderia se argumentar contra o "Ocaña misógino" e que sua performance da feminilidade ridiculariza a imagem da mulher andaluz ou estigmatiza as travestis que "vivem de

> teatro" ou que suas exposições 'A primavera' ou 'Um pouco de Andaluzia' renaturalizam a cultura andaluza reduzindo-a a um gesso de virgens, anjos e coplas[7]. Não há, nem pode haver, uma relação casual necessária entre citação performativa e subversão. Esta *indecidibilidade* é a condição de possibilidade da força performativa: não é possível afirmar se uma ação performativa é inerentemente subversiva ou mera repetição da ordem estabelecida, posto que sua capacidade de subversão depende estritamente do contexto da citação. (Ibidem, p. 98)

O artista andaluz, sob as lentes de Preciado, também seria uma espécie de *dândi* pobre e rural. O pesquisador também analisa a famosa cena do artista nas Ramblas, eternizada pelo filme de Ventura Pons. Ocaña, com um vestido branco, caminha de braços dados com o amigo Camilo pela famosa avenida de Barcelona e pega um carrinho de bebê de um transeunte. Para Preciado, isso permitiria a eles performar um momento da família heterossexual, mas Ocaña se apressa a subir o vestido e mostrar que está nu, exibe o pênis e a bunda para a plateia que assiste incrédula.

> A heterossexualidade fica, deste modo, ao mesmo tempo exibida como teatro político, desnaturalizada e, por último,

> burlada com a introdução de uma sutil, mas radical, variação performativa: um glúteo, um pênis, citados no corpo que deve encarnar a feminilidade heterossexual e a maternidade, introduzem uma deriva imparável na cadeia de significação da norma. (Ibidem, p. 108)

Preciado também destaca que na primeira marcha pela liberação sexual em Barcelona, organizada pela FACG (*Frente de Libertação Gay da Catalunha*), os ativistas perceberam a visibilidade das travestis e prostitutas e as entenderam como uma ameaça aos objetivos de integração no espaço público e normalização legal dos homossexuais. "Abre-se aí uma brecha que durante os anos 1990 se expressaria na oposição entre as políticas *queer* e as políticas de identidade homossexual" (Ibidem, p. 114). Uma das primeiras reivindicações da FACG era acabar com a Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, promulgada em junho de 1970, que expressamente citava o desvio sexual e transformava o dissidente sexual e de gênero em classe perigosa para o corpo social, passível de ser preso em penitenciárias ou clínicas psiquiátricas. O próprio Ocaña chegou a passar alguns dias na prisão em função de ter sido enquadrado nessa Lei.

Na parte final do seu texto, Preciado desenvolve seus argumentos para considerar Ocaña como "postravesti *queer*-punk" e/ou uma pessoa que

> (...) inventa uma gramática católico-travesti e bicha-catalã que teatraliza, intensifica e desloca, até desnaturalizá-los, tanto os rituais católicos como o folclore andaluz, o espanholismo, a masculinidade e a feminilidade, revelando ao mesmo tempo as cumplicidades que sustentam as ficções somatopolíticas (aquelas que estabelecem relações entre corpo e poder) da religião, a identidade nacional, de gênero ou sexual. (Ibidem, p. 156)

Em outro texto, encontrado na mesma coletânea em que foi publicado o ensaio de Preciado, Pedro Romero faz, em determinado momento, uma boa contextualização da cultura em que Ocaña foi criado, um povoado dividido por duas virgens, uma certa cultura matrilinear e o flamenco. E destaca que a exposição "A primavera" transpõe "fielmente" o ritual com que, em Cantillana, se celebra a Virgem da Assunção. Romero destaca a importância do intelectual Alberto Cardín para Ocaña (que o chamava de *la intelectuala*) e lembra que, naquele período, outros artistas estavam trabalhando com o chamado ritualismo.

> Desde meados dos anos 1960 em Paris vem atuando o artista Antoni Miralda em chaves de ritualismo, cultura popular,

> mercadoria *kitsch*, celebração e festa, ao que pouco a pouco vão se incorporando Jaume Xifra, Joan Rabascal e Dorotheé Selz, esta última ligada depois com o Grup de Treball. Em 1975, se oficializa a gente do Rrollo –os *comics* de Nazario, Mariscal etc.– e os concertos de Canet Rock, onde as intervenções de Ocaña vão tomando outras dimensões. A prática artística do núcleo duro dos conceituais a partir de 1975 se reconduz em grande medida a esses ritualismos populares, à reivindicação do mundo *folk* frente à mercantilização do *pop* e a um retorno a formas simbólicas e fetichistas: e estou me referindo à reivindicação *costumari catalã* por Fina Millares e Jordi Pablo, ao Grupo da Galeria G, especialmente com a aparição de Carles Pazos etc. (ROMERO, 2011, p. 38, grifos do original)

Adiante, Romero concorda com a análise de Preciado e começa a falar da histeria em Sigmund Freud. Ele afirma: "As ações de Ocaña são histéricas. O baile desarticulado que filma Ventura Pons na tenda da Praça do Sol são histéricas. As interpretações no velório de *Retrat intermitent* ou no *Video-Nou* da Casa del Pinto são histéricas" (Ibidem. p. 62). Até os anjos das obras de Ocaña são histéricos. Não poderia terminar um texto tão potente de pior maneira, recorrendo a uma patologia que muito contribuiu para a subalternização das mulheres[8].

O terceiro ensaio da coletânea, assinado por Fernando Hernández, na verdade reúne uma compilação de textos de Alberto Cardín sobre Ocaña. São contos, cartas e escritos. Em um deles, chamado "Tesis (gratuítas) sobre arte Ocañi", ele apresenta nove possibilidades de ler o artista. Uma delas diz que a arte de Ocaña é psicanalítica, ainda que o artista nunca tenha lido Freud. A nona possibilidade é descrita conforme o seguinte:

> Ocaña é, ao fim, a alma da Espanha –mais do que podem o ser Lorca, Gala ou Cernuda–, não somente é homossexual, andaluz, flamenco, intuitivo, plástico e pouco reflexivo. É senhora de sua casa, sem ter que passar pela casa do vigário; é, pois, a plasmação da Imaculada Conceição, tal como Ganivet a imaginava. (HERNANDEZ, 2011, p. 193)

O último texto da coletânea[9] é uma entrevista com Nazario, que foi amigo de Ocaña. Ao falar sobre como conheceu o artista, destaca que ocorreu uma química entre ambos muito mais ocasionada pela identidade andaluz e suas virgens do que pela homossexualidade (*mariquita*):

> Ao ser de um povoado como Cantillana, em que há duas virgens e há muitas brigas com as duas virgens; e minha mãe,

> ao ser de Carrión de los Céspedes, onde também há a mesma história, pois, claro, houve imediatamente uma química em termos de povoado, de nostalgia… Nostalgia daquela forma. Porque ninguém queria voltar a estar no povoado ainda que gostássemos muito de todos aqueles costumes e todas aquelas comidas. E procurávamos aqui, um pouco, reviver ou recriar essa coisa para não chegar a sentir nostalgia. (EXTRANÃ..., 2011, p. 198)

Para Nazario, a vida de Ocaña na Andaluzia constituiu o eixo central da obra do artista. Eis um ponto que os analistas do artista parecem valorizar pouco e que iremos desenvolver a seguir neste texto. Destaca Nazario:

> E, claro, Cantillana, não podes entender nada sem conhecer Cantillana. Isso é como uma visão que parte pela metade toda a gente que vê as exposições de Ocaña, suas atuações etc. Porque se conheces Cantillana, ou o mundo das virgens e as festividades populares andaluzas, identificas todos esses elementos, porém, quem está mais distante de todo esse mundo de Ocaña se pergunta: mas isso acontece? Ou, inclusive, o vinculam ao fato de ser *mariquita* e ter um "universo" criado por ele, como

> se essa realidade não existisse ou como se fora um mundo particular ou um mundo aparte ou um mundo onírico... Tu não te podes colocar, sequer, na mentalidade de uma pessoa que leva, desde pequeno, vendo uma briga entre duas virgens, porque a ti com certeza parece inconcebível. Primero, porque não tens nem puta ideia do que é uma virgem ou do que isso possa significar na Andaluzia, e, muitíssimo menos, de que existam duas que brigam porque uma é a titular e outra não é a titular. Isso é demencial para alguém que não saiba nada. (...) Mas sim penso que é importante assinalar que isso faz Ocaña conceber o mundo de uma forma determinada, que isso influi em sua maneira de representá-lo nas pinturas e em suas montagens. É que, para ele, isso era muito importante. Ele cria um mundo ao redor dos cemitérios, ao redor da história dos ciprestes, dos anjos e ao redor das virgens. (EXTRANÃ..., 2011, p. 201)

O outro livro com textos sobre Ocaña foi organizado pelo pesquisador Rafael Mérida Jiménez (2018) e conta com dez textos. Juan Vicente Aliaga é um dos autores e explica a posição singular de Ocaña no contexto artístico espanhol e, em determinado momento, dialoga muito com Nazario e com a proposta deste texto ao destacar a

importância da religiosidade popular na obra do andaluz. É por meio da religiosidade, de fato o tema mais recorrente na obra de Ocaña, que em muitos momentos ele também questiona as normas de gênero e sexualidade. Aliaga destaca que Ocaña não produzia uma representação religiosa que estivesse conforme as normas da Igreja Católica.

> (...) um conjunto de virgens de procedência andaluza (a Virgem da Anunciação e a Divina Pastora, ambas de Cantillana, também a Macarena), um séquito de anjos (não todos eram brancos, loiros ou de cabelo encaracolado como o legado da pintura do Renascimento) ou mesmo Jesus Cristo. (...) O artista não se limitava a reproduzir as imagens ao uso da Semana Santa ou de qualquer paróquia, mas introduzia elementos discordantes que sexualizavam e contaminavam suas criações. (ALIAGA, 2018, p. 24-25)

Aliaga diz que isso afastava Ocaña tanto das elites artísticas da época, de perspectiva mais ateia, quanto dos próprios católicos e franquistas e da intelectualidade de esquerda, que viam as obras do artista com desdém e a qualificavam como inculta, atrasada, ignorante.

Já Víctor Mora Gaspar analisa muito mais a construção da identidade de Ocaña ao longo de sua vida. O autor destaca vários

aspectos, a exemplo da passagem do rural para o urbano, e defende que Ocaña pode ser pensado como um "contracorpo", em diálogo com a ideia de "contrassexual", conceito desenvolvido por Preciado (2014). "Um contracorpo seria aquele corpo que não se comporta como se espera, segundo a norma de leitura hegemônica do sistema em que ele se desenvolve" (GASPAR, 2018, p. 37).

Fernando López Rodríguez faz uma distinção entre tradição e tradicionalismo para analisar as obras de Ocaña. A tradição seria um conjunto de práticas arquivadas na memória coletiva, e o tradicionalismo seria o olhar que se exerce sobre esses corpos de saberes, práticas e objetos. Para o autor, Ocaña "recolheu alguns elementos da tradição e os redistribuiu de maneiras que não só geravam novas leituras dos mesmos, mas que os transformavam: uma *peineta*[10] não é o mesmo na cabeça de uma devota que na cabeça de uma travesti" (RODRÍGUEZ, 2018, p. 53-54). Nas suas reflexões, o autor também contempla o aspecto ritual da arte, na medida em que permite que o artista não apenas reproduza antigos ritos, mas os transforme e/ou invente novos. Ao analisar uma cena do filme de Pons de uma procissão, Rodríguez conclui que dita manifestação acaba por estar "dentro e fora do marco religioso", assim como "dentro e fora da representação puramente artística" (Ibidem, p. 59).

No texto seguinte, Alberto Mira analisa o Ocaña visto pelo cineasta Ventura Pons e situa o filme sobre o artista dentro da *movida*[11]

catalã. O autor também localiza o filme dentro da obra de Pons, conta como ambos se conheceram e depois se concentra em analisar os estranhamentos gerados pela sexualidade de Ocaña. E diz: "Pons também propõe uma mirada *queer* que já estava em conflito com as identidades gays mais estáveis que eram propostas naqueles anos" (MIRA, 2018, p. 81). Mira conclui:

> O Ocaña de Pons conserva não só a imagem daqueles anos, mas se amplia em suas contradições: generoso e mesquinho, gay e *queer*, fluído e estereotípico, vítima e azote, transgressor e conservador, libertário e falocêntrico, *naïf* e sofisticado, quem sabe o grande retrato cinematográfico da cidade de Barcelona antes da disciplinada estandartização dos anos 1980. (Ibidem, p. 83)

Na parte final do livro, um texto analisa duas peças de teatro inspiradas em Ocaña e outros três tratam de filmes protagonizados pelo artista. A dramaturgia inspirada no artista foi estudada por José Antonio Ramos Arteaga (2018), em referência a peças escritas por Andrés Ruiz López e Marc Rosich. Dieter Ingenschay (2018) faz uma rápida comparação entre o filme de Ventura Pons e *Ocaña: der Engel der in Qual singt* (Ocaña: o anjo que canta em suplício), do

diretor francês Gérard Courant, um curta metragem de 10 minutos gravado em Berlim. Já Alfredo Martínez Expósito (2018) analisa a participação de Ocaña no filme de ficção *Manderley*, de 1980, do diretor Jesús Garay, e Jorge Luís Peralta (2018) critica o documentário póstumo *Ocaña, la memoria del sol* (Ocaña, a memória do sol), em especial por produzir uma imagem de "santa" para Ocaña, com poucas referências à sua vida sexual ativa e uma romantização do seu retorno à Cantillana, algo que seria incompatível com a "vida *queer*" do artista, diz Peralta.

E o que depreendemos dessa rápida revisão de estudos sobre Ocaña? (1) A vida do artista, as suas intervenções nas Ramblas e a sua liberdade de falar sobre sua sexualidade chamam mais atenção dos autores do que suas pinturas e exposições (isso acontece também nos filmes sobre Ocaña). Várias dessas análises são, de um ou outro modo, realizadas a partir de reflexões dos estudos *queer*. (2) Provavelmente pelo fato das análises terem sido realizadas por pessoas que estudam gênero e sexualidade, quando tratam, panoramicamente, das obras, elas destacam os âmbitos sexuais das pinturas. Isso deixa descoberto ou pouco explorado um aspecto central nas pinturas de Ocaña: a religiosidade e os rituais da Andaluzia, que são citados, mas não explorados e aprofundados como chave fundamental de leitura das exposições do artista. É sobre essa lacuna que trataremos a seguir.

RITUAIS RELIGIOSOS E OCAÑA

A influência das tradições populares, os recursos à *copla*, ao humor e às referências locais compõem uma estrutura essencial na obra de Ocaña, que reivindicava, assim, uma posição étnica, como a andaluza, e uma classe, contra o provincialismo burguês da *cultureta catalana* (LABRADOR, 2017, p. 303). Durante os anos 1970, esse entrelaçamento entre capital cultural e capital social obscureceu as fronteiras presentes na década anterior, o que potencializou o surgimento de um novo tipo de artista: popular e libertário. Ocaña usou sentimentos coletivos com apelos católicos formais contra a moralidade franquista e seu senso de alegria contra a "seriedade" de uma transição espanhola que ele pretendia que fosse mais "louca".

O jornal *Diário de Mallorca*, no dia 9 de dezembro de 1978, publicou entrevista com Ocaña. Transcrevemos um pequeno trecho:

> – Você mantém a religião que eles te ensinaram quando criança?
> – Alguns fetiches dela permanecem em mim, e são coisas que se arrastam para o túmulo, por tê-los sugado desde muito pequeno.
> – Você é tão apegado à Semana Santa?
> – É algo que vive com Ocaña, e que o faz sentir arrepios quando frequenta a sua terra. (HEMEROTECA, s. d.)

Nazario Luque Vera explica a fascinação que as virgens exerciam em Ocaña e também em muitos homossexuais:

> Aos homens não nos deixavam brincar com bonecas, e em Andaluzia muitos *maricones* se vingavam dessas proibições se dedicando exclusivamente a vestir e adornar as virgens. Poucas são as virgens, como a do Rocío, cujo estilismo não esteja a cargo dos *maricones* e, assim, é fácil ver nas igrejas uma estranha amálgama de padres e homens mais ou menos afeminados competindo pela decoração. (…) Ocaña teve a genial ideia de criar suas próprias virgens imitando as do seu povoado para jogar com elas. Não faltaria nenhuma virgem das igrejas e *ermitas* de seu povoado que ele não clonara. (VERA, op. cit., p. 150-151)

Vejamos então algumas imagens da exposição "A primavera", uma das mais importantes de Ocaña.

FIGURA 1.
José Pérez Ocaña, exposição "A primavera", 1982
Foto: Gerárd Vieille. Fonte: Acervo Arquivo Ocaña, Museu Reina Sofia, Madri.

FIGURA 2.
José Pérez Ocaña, exposição "A primavera", 1982.
Foto: Gerárd Vieille. Fonte: Acervo Arquivo Ocaña, Museu Reina Sofia, Madri.





FIGURA 3.
José Pérez Ocaña, exposição "A primavera", 1982. Foto: Gerárd Vieille. Fonte: Acervo Arquivo Ocaña, Museu Reina Sofia, Madri.

As fotos panorâmicas (Figuras 1 e 2) dão a dimensão da grandiosidade da exposição e não deixam dúvidas sobre a importância da religiosidade nas obras de Ocaña. O nome da exposição, "A primavera", não é aleatório. Dentro da hierarquização dos sentidos que supõe cada expressão popular, a cultura andaluza concede um grande valor ritual a essa estação. A primavera anuncia as festas que se concentram em abril e maio, durante a Semana Santa e as Festas das Cruzes, as romarias e procissões que se sucederão até que chegue o outono. Os cheiros de *azahar*, a vela ou incenso, o som das procissões e o toque dos vestidos recriam um corpo festivo, comunitário, que foi objeto de uma especial atenção por Ocaña, que empregará seu próprio corpo como produção artística.

Definindo a si mesmo como "teatrero", Ocaña elegeu também um momento anual para vestir ou desvestir-se. A "naturalidade" da mudança temporal marcaria uma ou outra forma de protesto que se defende como "inevitável", ainda que com uso paródico. Nas épocas de calor, Ocaña vestia-se de mulher, bem como de Virgem ou de preto com mantilha, com saias plissadas e mantas de Manila, com leques e *peinetas* andaluzas. O outono, por outro lado, incitava-o a se destapar: "As folhas de outono já estão caindo! Com ela os vestidos caem e chega a liberdade dos corpos!", como proclamava nas Jornadas Libertárias do Parque Güel.



FIGURA 4.
José Pérez Ocaña, exposição "A primavera", 1982. Foto: Gerárd Vieille. Fonte: Acervo Arquivo Ocaña, Museu Reina Sofia, Madri.

Ele retratou idosas com o rosto emoldurado pela dor e o luto que duram grande parte da vida das mulheres rurais de Cantillana, período no qual usam vestidos de cetim ou veludo pretos. Também pintou mulheres de meia-idade com vestidos de muitas cores, com flores nos cabelos e leques. Colocou maquiagem como elas, usou seus ornamentos e, em várias de suas combinações, as imagens das mulheres com a do próprio Ocaña se misturam (ver Figura 3). Ocupou o papel das enlutadas e das viúvas, venerou a sua Gloriosa Assunção de Maria na frente da Divina Pastora, que estava pendurada em sua cama; desenhou e pintou a Virgem de Montserrat. Também usou a voz como recurso artístico, pois as recitações andaluzas em *coplas* criaram um modo discursivo peculiar em Ocaña. São formas fragmentadas e dispersas, com uma cadência de repetição característica da sensualidade cultural andaluza.

Quando o nosso olhar se aproxima mais de algumas imagens religiosas, começamos a perceber como Ocaña também transgrediu as normas de gênero e sexualidade em suas obras. Jesus Cristo, por exemplo, ganhou um tom marica/travesti com a clássica flor vermelha no cabelo (Figura 4), típica representação da mulher andaluza/cigana. Mas esse tipo de sensualização do sagrado é algo que Ocaña também retirou do próprio povo e seu catolicismo/religiosidade popular. Isidoro Moreno, importante pesquisador das festas populares da região, destaca que, durante as procissões da Semana Santa, as virgens

são aplaudidas "ou eles gritam 'linda, linda'. Sem perder seu caráter de ícones religiosos, as imagens sagradas têm um claro tratamento humanizado muito distante de atitudes místicas ou mágicas: um claro tratamento sensual" (MORENO, 1993, p. 103).

> A maioria dos andaluzes, pertencentes a classes e setores subalternos, tem aproveitado todos os interstícios do ritual religioso oficial para, por exemplo, converter a dor litúrgica da Semana Santa em alegria e festa; os tronos de Maria Dolorosa em tronos sensuais de luz, cores, cheiros, em um triunfo da natureza e a vida; e a morte de Cristo em motivo estético. (Ibidem, p. 104)

No sentido religioso, outra possibilidade de ler a obra de Ocaña seria pela ideia de profanação de símbolos religiosos. Giorgio Agamben, por exemplo, define profanação como aquilo que é sagrado e restituído ao uso comum dos homens. Na esfera da religião, explica ele, o ato de consagrar algo é o que designa a saída das coisas da esfera do humano, e profanar, por outro lado, significa restituir determinada coisa ao uso livre das pessoas.

> Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela

> um uso particular. A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente ao sagrado. (AGAMBEN, 2007, p. 66)

Nesses termos, no entanto, Ocaña esteve distante de operar uma profanação dos rituais religiosos de sua terra, em especial por dois motivos: (1) ele parece nunca ter tido a intenção de restituir esses rituais sagrados, porque eles sempre constituíram a sua própria vida, ou seja, sempre estiveram na esfera do humano; (2) Ocaña, ao invés de profanar, nutre profunda admiração e respeito pelos rituais, ao seu estilo, naturalmente. Em uma das suas entrevistas a um canal de televisão, Ocaña destacou a importância das Virgens em sua cidade natal e disse que sua exposição, na verdade, fazia uma homenagem às mães.

> Em meu povo existe a Pastora e a Assunção. Andaluzia é a terra da Maria Santíssima, na realidade é a terra da mãe. Na verdade, o que eu tenho feito é uma homenagem à mulher, à mãe. Para mim, a virgem é a mãe porque eu não sei se deus existe. Sei que existe o divino e não o há também. Para mim, a religião é um sonho maravilhoso, e eu realizei o sonho de criar em bonecos de papel as festas do meu povoado. O povo briga pelas duas virgens, e o que eu fiz foi isso. (OCAÑA, 2019)

Sua projeção de experiências sensoriais a partir dos rituais vividos, que tendem ao absoluto, ao fato social total e sua localização na cultura popular denotam forte nostalgia sempre presente da infância. Como aponta Ylla, "o que ele mais gostava era de provocação sensual, sem mexer com ninguém, mas jogando sempre" (YLLA, 1983). Daí a rejeição, zelosamente individualista, a referentes cultos em seu trabalho: nem Federico García Lorca, nem os irmãos Quintero. Diante das atribuições ou influências de poetas reconhecidos, ele sempre respondia: "Bem, que esses senhores saibam que minhas figuras não são de Lorca, mas minhas e da nostalgia da minha infância" (WYNN, 1985, p. 10). Ocaña criou um estilo próprio, que passou a denominar, em alguns casos, como "travestismo ocañí" (NARANJO FERRARI, 2015), em homenagem à sua singularidade. Também no nível formal permanecia fiel ao seu passado, às suas aprendizagens familiares, como exemplifica o uso de *titanlux* (marca de tinta usada para pintar paredes) para economizar nas pinturas, o que aprendeu com seu tio. Ao representar motivos religiosos constantemente, enfrentava uma modernidade institucionalizada que queria se afastar do rural, dos tópicos andaluzes e do vital folclorista em prol da modernização urbana, cosmopolita e erudita. Suas preferências pelos ciclos rituais, tanto os coletivos como os individuais, remetem a um universo cíclico, que se repete para se transformar.

Como eixo de sua obra, esse devir cíclico o permitia se instalar em um espaço liminar em que a essência é a transgressão, a ruptura de limites ou normas. Nesse sentido, é como se Ocaña fosse *La Ocaña* e, ao mesmo tempo, todos os personagens, todos os gêneros, todas as formas que surgiam dos rituais de Cantillana que ele revitalizava (deslocalizados) no centro de Barcelona. Ao se transformar constantemente, como mulher ou como homem, como *mantilla* ou como artesão, como Jesus ou como Maria, como executor ritual ou espectador emocionado, Ocaña protestava contra as etiquetas sociais, os papéis de sexo, os dualismos de gênero.

Ao fundir arte e vida, Ocaña criticava os mercados artísticos que serviam de propaganda política e as formas alternativas de oposição ao regime franquista por suas alianças burguesas. "Para os entendidos em arte, os farei saber que me repetirei sempre que me der vontade" (WYNN, op. cit., p.18). Uma eloquência de classe e de etnicidade, teatralizada, em que os tropismos sobre o andaluz rural se tornaram perturbadores e provocativos. Através de seu autoescrutínio, da apreensão inocente desses dramas sociais, Ocaña encarnava os ritos, politizando-os. Suas representações, que geravam emoções de grande força sensorial e eram desta forma sentidas, acabaram se convertendo em um símbolo de protesto para os grupos mais libertários dos anos 1970 e 1980, inclusive até os gritos que, como vimos, alguns chamavam de histeria.

Em nossos dias, sua influência é mais que evidente na Irmandade da Beata Ocaña, que, pelo Facebook, busca sua beatificação [12], recopilando "milagres, martírios e virtudes heroicas"; ou sua influência ao ocupar o espaço público, retomada nas performances do coletivo Quimera Rosa[13], assim como na ação de Diana Pornoterrorista[14] ou nas procissões de *La Cofradía del Santo Coño Insumiso*[15], que se realizaram em Málaga e Sevilla por movimentos feministas, com uma ampla difusão especialmente na América Latina.

Enfim, são muitas/os as/os Ocañas que merecemos.

NOTAS

1. Pensamos a ideia de potência como potência de agir e de afetar, conforme Deleuze e Guattari (1993, p. 88-89).

2. Todas as traduções deste artigo foram realizadas pelo primeiro autor deste texto. Na atualidade, usamos o pronome feminino para se referir às travestis. Mantivemos o modo como Ocaña se expressava e como as próprias travestis do seu tempo se definiam. Apenas a partir dos anos 1990 é que a travestilidade deixou de ser entendida como uma variação da homossexualidade para ser definida como uma identidade de gênero. Para mais informações sobre essa transformação, que também ocorreu em relação à transexualidade, Cf. COLLING (2020, p. 157-164).

3. Em sua autobiografia, Nazario Luque Vera, que foi amigo de Ocaña, deu detalhes preciosos sobre o que aconteceu com o artista em seus últimos dias. Ocaña estava cansado depois de produzir muito para três exposições e resolveu ir descansar em Cantillana, mas Nazario conta que descansar não era algo possível para o amigo, que sempre parecia estar "ligado" mesmo sem ter consumido nada. Assim, ele resolveu fazer um evento em seu povoado que incluísse uma cavalgada, música, dragões, bonecos gigantes, luas, estrelas, sóis, que tivesse algo da Espanha e de celebração de um ano novo chinês. Ocaña fez para si uma fantasia de sol, que acabou por pegar fogo por alguma razão até hoje desconhecida. As queimaduras se complicaram em função de uma hepatite que Ocaña já possuía. Nazario também aventa a possibilidade de que o artista fosse portador do vírus HIV. Cf. VERA (2016, p. 139-182).

4. Ignacio Zabala escreveu essa declaração no catálogo da exposição póstuma realizada no Museu Espanhol de Arte Contemporânea, celebrada en Madri em dezembro de 1985. Essa frase também foi empregada no início do artigo de Preciado (2011, p. 72-169).

5. Declaração de Ocaña em *Terenci a la fresca* (vídeo), Terenci Moix, Barcelona RTVE, 1982.

6. Preciado faz um jogo de palavras entre conceitualismo ou arte conceitual, que surgiu nos anos 1960, com o conceito de *camp*, que passou a ser muito utilizado a partir do clássico ensaio de Sontag (1987, p. 318-337). O título do texto também faz referência a um texto muito conhecido de Douglas Crimp sobre a obra de Andy Warhol. Cf. CRIMP (2005).

7. Canção tipicamente andaluza.

8. Sugerimos o texto de Márcia Arán, que sintetiza bem essa questão. Cf. ARÁN ([s. d.]).

9. O livro ainda conta com 176 páginas com imagens selecionadas das obras de Ocaña E textos de apresentação e comentários.

10. Ornamento feminino típico usado no cabelo.

11. A movida foi um movimento contracultural, surgido em meados da década de 1970, em Madri, que logo se espalhou por várias cidades espanholas e potencializou o renascimento cultural do país depois de quatro décadas de ditadura franquista.

12. Pere Pedral organizou, durante as festas de La Merce, en 2009, uma procissão com este fim que acabou no MACBA (Museu de Arte Contemporânea de Barcelona). Disponível em: https://www.facebook.com/groups/114589829812/permalink/10150405243654813. Acesso em: 20 mar. 2020.

13. Cf. OH-KAÑA ([s. d.]).

14. Disponível em: https://larosadelvietnam.blogspot.com/2013/03/activismos-y-practicas-ocaneras-del.html. Acesso em: 20 mar. 2020.

15. Cf. SAIZ (2019).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALIAGA, Juan Vicente. El arte contaminante. Apuntes sobre Ocaña en el contexto artístico español. In JIMÉNEZ, Rafael Mérida (org). **Ocaña**: voces, ecos y distorsiones. Barcelona: Bellaterra, 2018. pp. 15-32.

ARÁN, Márcia. Psicanálise e feminismo. **Cult**, São Paulo, [s. d.]. Disponível em https://revistacult.uol.com.br/home/psicanalise-e-feminismo/. Acesso em: 24 jan. 2020.

ARTEAGA, José Antonio Ramos. Función interrumpida: Ocaña, a escena! In JIMÉNEZ, Rafael Mérida (org). **Ocaña**: voces, ecos y distorsiones. Barcelona: Bellaterra, 2018. pp. 121-142.

COLLING, Leandro. **Que os outros sejam o normal**: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer. Salvador: EDUFBA, 2015.

COLLING, Leandro. A convivência intercultural e a diversidade sexual e de gênero. **Observatório Itaú cultural**, v. 1, pp. 157-164, 2020.

CRIMP, Douglas. El Warhol que merecemos: estudios culturales y cultura queer. In CRIMP, Douglas. **Posiciones críticas**: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad. Madrid: Akal, 2005. pp. 157-174.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** 2. ed. São Paulo: 34, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 2010.

EXPÓSITO, Alfredo Martínez. Arcadia y acracia: la aportación libertaria de Ocaña a Manderley, de Jesús Garay. In JIMÉNEZ, Rafael Mérida (org). **Ocaña**: voces, ecos y distorsiones. Barcelona: Bellaterra, 2018. pp. 101-119.

EXTRAÑA forma de vida: una conversasión com Nazario. In ALIAGA, Juan Vicente. **Ocaña: 1973-1983**: acciones, actuaciones, activismo. Barcelona: Polígrafa, 2011. pp. 198-207.

GASPAR, Víctor Mora. Identidad y resistencia como relato de vida: memoria de un contracuerpo en la España de los 70. In JIMÉNEZ, Rafael Mérida (org). **Ocaña**: voces, ecos y distorsiones. Barcelona: Bellaterra, 2018. pp. 33-52.

HEMEROTECA. Ocaña en palma (del contestatario constante). **Archivo Ocañí, Barcelona**, [s. d.]. Disponível em: https://larosadelvietnam.blogspot.com/2018/04/ocana-en-palma-del-contestatario.html. Acesso em: 24 jan. 2020.

HERNÁNDEZ, Fernando. Alberto Cardín sobre Ocaña: donde termina Barcelona. In ALIAGA, Juan Vicente. **Ocaña 1973-1983**: acciones, actuaciones, activismo. Barcelona: Polígrafa, 2011. pp. 172-195.

INGENSCHAY, Dieter. Ocaña, Marilyn y la provocación queer del estalinismo: Ocaña, der engel der in der qual singt de Gérard Courant. In JIMÉNEZ, Rafael Mérida (org). **Ocaña**: voces, ecos y distorsiones. Barcelona: Bellaterra, 2018. pp. 85-99.

JIMÉNEZ, Rafael Mérida (org). **Ocaña**: voces, ecos y distorsiones. Barcelona: Bellaterra, 2018.

LABRADOR, German. **Culpables por la literatura:** imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986). Madrid: Akal, 2017.

MIRA, Alberto. Retrato de dos artistas en transición: Ocaña visto por Ventura Pons. In JIMÉNEZ, Rafael Mérida (org). **Ocaña**: voces, ecos y distorsiones. Barcelona: Bellaterra, 2018. pp. 67-84.

MORENO, Isidoro. **Andalucía**: identidade y cultura: estudios de antropología andaluza. Madrid: Ágora, 1993.

NARANJO FERRARI, José. Identidades femeninas del travestismo "Ocañí": iconografía e influencias de la mujer andaluza en la producción artística de Ocaña. **Estúdio**, Lisboa, v. 6, n. 12, pp. 207-216, 2015.

OCAÑA em "terenci a la fresca" (1982). [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (24 min.). Publicado pelo canal La rosa del Vietnam. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VBDu2pEpLLY&t=147s. Acesso em:

OCAÑA y Euskadi #3 (de travestis, quinquis, anarcos y etarras). **Archivo Ocañí**, Barcelona, [s. d.]. Disponível em: https://larosadelvietnam.blogspot.com/2011/12/ocana-y-euskadi-3-travestis-quinquis.html. Acesso em: 24 jan. 2020.

OH-KAÑA. Quimera Rosa, Barcelona, [s. d.]. Disponível em: https://quimerarosa.net/ohkana/. Acesso em: 20 mar. 2020.

PERALTA, Jorge Luis. Santa Ocaña, o cómo contar una vida queer. In JIMÉNEZ, Rafael Mérida (org). **Ocaña**: voces, ecos y distorsiones. Barcelona: Bellaterra, 2018. pp. 143-163.

PRECIADO, Paul. La Ocaña que merecemos: campceptualismo, subalternidade y políticas performativas. In ALIAGA, Juan Vicente. **Ocaña 1973-1983**: acciones, actuaciones, activismo. Barcelona: Polígrafa, 2011. pp. 72-169.

PRECIADO, Paul. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RODRÍGUEZ, Fernando López. Ocaña: tradición sin tradicionalismo. In JIMÉNEZ, Rafael Mérida (org). **Ocaña**: voces, ecos y distorsiones. Barcelona: Bellaterra, 2018, pp. 53-66.

ROMERO, Pedro G. Ocaña: el ángel de la histeria. In ALIAGA, Juan Vicente. **Ocaña 1973-1983**: acciones, actuaciones, activismo. Barcelona: Polígrafa, 2011. pp. 12-71.

SAIZ, Eva. Arranca el juicio por la 'procesión del coño insumiso' del 1 de mayo de 2014. **El País**, Madrid, 4 out. 2019. Disponível em: https://elpais.com/politica/2019/10/03/actualidad/1570091358_434950.html. Acesso 20 abr. 2020.

SONTAG, Susan. Notas sobre o camp. In SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987. pp. 318-337.

VERA, Nazario Luque. **La vida cotidiana del dibujante** underground**.** Barcelona: Anagrama, 2016.

WYNN, María José. **Ocaña, pinturas**. Madrid: MEAC, 1985.

YLLA, J. Luto en las ramblas por la muerte de Ocaña. **Diario de Barcelona**, Barcelona, 20 set. 1983, p. 32.

SOBRE OS AUTORES

Leandro Colling é professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia e integrante do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS).

Assumpta Sabuco Cantó é professora de Antropologia da Universidade de Sevilha, na Espanha.

Artigo recebido em 20 de abril de 2020 e aceito em 2 de março de 2021.

MODERNIDADE E DESMATERIALIZAÇÃO NA OBRA TARDIA DE GUSTAVE MOREAU



MODERNITY AND DEMATERIALIZATION IN THE LATE WORK OF GUSTAVE MOREAU

MODERNIDAD Y DEMATERIALIZACIÓN EN LA OBRA TARDÍA DE GUSTAVE MOREAU

MARIANA GARCIA VASCONCELLOS

Artigo inédito
Mariana Garcia Vasconcellos*

https://orcid.org/0000-0002-7155-812X

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.180960

RESUMO

Em sua fase final, a obra de Gustave Moreau passa por um processo de desmaterialização que é comum a outros artistas de sua geração. Por meio da análise da pintura e das anotações pessoais de Moreau, este artigo busca compreender as estratégias artísticas e as implicações teóricas envolvidas nesse movimento de idealização do conceito de "obra de arte". São discutidos o uso simbolicamente carregado do inacabamento da pintura e a descentralização da "obra", desdobrada em múltiplos estudos e trabalhos menores. Partindo do caso específico do artista, busca-se também contribuir para uma perspectiva geral sobre questões-chave da pintura moderna.

PALAVRAS-CHAVE Arte Moderna; Simbolismo; Idealismo

ABSTRACT

In its final phase, the work of Gustave Moreau goes through a process of dematerialization, which is common to other artists of his generation. By analyzing Moreau's painting and personal notes, this paper seeks to understand the artistic strategies and theoretical implications involved in this movement of idealizing the concept of "work of art". This article discusses the symbolically charged use of techniques that result in paintings of unfinished aspect and the decentralization of the "work", unfolded into multiple sketches and minor studies. Using the artist's case as a starting point, it also seeks to contribute to a general perspective on key issues of modern painting.

KEYWORDS Modern Art; Symbolism; Idealism

RESUMEN

La fase final de la obra de Gustave Moreau pasa por un proceso de desmaterialización, común a otros artistas de su generación. Desde el análisis de su pintura y sus notas personales, este artículo intenta comprender las estrategias artísticas y las implicaciones teóricas involucradas en este movimiento de idealización del concepto de "obra de arte". Se discute el uso simbólicamente cargado de pintura inacabada y la descentralización de la "obra", que se desdobla en múltiples estudios y trabajos más pequeños. Con base en el caso específico del artista también se pretende contribuir a una perspectiva general sobre temas clave de la pintura moderna.

PALABRAS CLAVE Arte Moderno; Simbolismo; Idealismo

> É uma grande lição que eu te dou: não a tomes assim tão levianamente. É todo um programa de arte e de poesia. Tu lês isso horrivelmente mal sem nada compreender. É essa poética que, longamente meditada e criada por mim, é o fundo do meu gênio e da minha originalidade, é essa qualidade quase desconhecida até então de encontrar a eloquência da coisa material para exprimir aquilo que está na alma e no espírito. Essa linguagem, fui só eu que a encontrei tão clara, tão variada, tão nuançada e tão profunda. Pude verificar que a longo prazo isso impõe-se a todos.[1]

É graças à contingência histórica da surdez da mãe de Gustave Moreau (1826-1898) e, portanto, da necessidade da mediação de seus diálogos pela escrita que se tem, hoje, acesso a essa espécie de registro, quase em tempo real, da interação entre o artista e um público relativamente leigo. Nessas notas, Moreau queixa-se frequentemente da incompreensão de suas obras, no entanto sem dúvidas podemos simpatizar com Pauline, dado que o nível de abstração do projeto artístico de seu filho torna bastante precária qualquer possibilidade de sua veiculação em uma obra concreta. De fato, as dificuldades de reduzir e canalizar o "ideal" em uma pintura "material" permeiam toda sua obra e acentuam-se em seus últimos quinze ou vinte anos de vida. A partir delas, Moreau foi levado a desenvolver experimentações de

linguagem – essa poética "longamente meditada" – que terminaram por modificar o próprio estatuto da obra de arte, desmaterializando-a na tentativa de adequá-la a esse ideal.

Embora Moreau seja frequentemente descrito como uma espécie de "místico enclausurado em plena Paris" (HUYSMANS, 1903, p. 155, tradução minha), um artista isolado[2] cujas obras pouco participam das questões fundamentais de seu tempo, na realidade, tanto sua postura experimental quanto o problema artístico ao qual ela serve de resposta são comuns a muitos de seus contemporâneos que são amplamente reconhecidos como modernos. Cabe, de início, compreender em que medida esse processo de desmaterialização está relacionado aos desdobramentos teóricos e práticos da pintura moderna nos fins do século XIX.

Uma pista sobre essa questão é apresentada por Hans Belting (2001) em *The invisible masterpiece*, estudo que toma o título do célebre conto de Honoré de Balzac (2012), *Le chef-d'oeuvre inconnu*, em que o pintor fictício Frenhofer se sacrifica por um ideal de arte absoluto irrealizável em uma obra particular. Segundo o historiador, o desenvolvimento moderno de uma concepção da obra de arte como manifestação autônoma, concreta e particular da ideia geral de arte – e não simplesmente como representação de determinada figura ou tema tradicional – implicou uma espécie de descolamento

progressivo entre esse ideal abstrato e o objeto material que deveria contê-lo. Ao longo de todo o período moderno, portanto, observa-se o desdobramento paradoxal de, por um lado, uma profusão de trabalhos que se reconhecem cada vez mais como materiais, como meios opacos; e, por outro, uma forte tendência à desmaterialização, à identificação da "arte" menos com o objeto do que com processos, conjuntos de obras (a "Obra" do artista) e mesmo ideias não realizadas.

O problema especificamente analisado por Belting, que é o da impossível materialização da ideia de arte absoluta em uma obra particular, está historicamente imbricado com a impossibilidade análoga de apresentação concreta do abstrato, do próprio absoluto, geralmente colocado em termos espirituais. Robert Rosenblum (1988) descreve a crise da religião institucional e de suas imagens que leva os artistas – sobretudo, segundo ele, no norte protestante da Europa – a desenvolverem novas iconografias e linguagens pictóricas na tentativa de se aproximarem desse referente inalcançável. Algumas formas de pintura de paisagem – como a de Caspar David Friedrich (1774-1840) –, de simbolismo e de redução da figuratividade foram, desde o início do Romantismo, objeto de experimentações que desembocaram, na visão do autor, no abstracionismo do século XX.

A identificação de um processo semelhante pode ser encontrada nos cursos de estética de G. W. F. Hegel (2017), em sua apresentação

das formas simbólica, clássica e romântica da arte[3]. Para o filósofo, a arte clássica havia sido caracterizada pela perfeita coincidência entre Ideia e obra de arte material por meio da representação do corpo humano idealizado, tido como um símbolo da união entre espírito e matéria. Posteriormente, no entanto, essa arte clássica teria sido suplantada por uma arte romântica em que a Ideia, sendo absoluta, já não pode ser contida do mesmo modo em um objeto ou em uma imagem particular, concreta. Na busca de um modo de adequar-se à ideia, a arte romântica caminharia na direção de uma progressiva desmaterialização, passando por suas manifestações mais características sucessivamente na pintura, na música e na poesia. Esta última, a mais abstrata, seria uma espécie de princípio e fim de todas as artes particulares.

Essa noção de uma arte romântica que transcende a si mesma através de seus próprios meios particulares para poder se adequar a seu conteúdo absoluto – que Hegel e outros autores ligam à ideia de Deus e que Belting liga à ideia de arte – lança uma visão alternativa ou, antes, complementar à narrativa formalista sobre o desenvolvimento da arte moderna. Se podemos reconhecer na pintura moderna um movimento de progressiva "autocrítica", como sugere Clement Greenberg (1985, 1982)[4], aquele fenômeno tende a parecer arbitrário, a não ser que se considere o ideal – artístico ou espiritual, conforme o caso, mas

sempre abstrato – que, ao criar tais problemas de representação, serve de motor à busca de soluções pictóricas para eles. Na arte do final do século XIX, como ressalta Rodolphe Rapetti (2016), as transgressões das características fundamentais de cada linguagem artística foram direcionadas tanto para uma ênfase na opacidade do meio – e seu exemplo aqui é a produção em xilogravura de Paul Gauguin (1848-1903) – como, pelo contrário, para a mescla indistinta de linguagens para criar um efeito etéreo, exemplificado pela obra de Fernand Khnopff (1858-1921). Para além do que sugere a crítica formalista posterior, que explica o fenômeno como uma tentativa simples de "pôr em evidência os materiais e o ato mesmo da criação artística, que elas tenderiam a afirmar como finalidade em si, em uma espécie de movimento reflexivo" (Ibiden, p. 176, tradução minha), para Rapetti,

> Parece (...), se observamos atentamente o substrato idealista que preside a seu nascimento, que elas correspondiam antes a uma vontade de romper com a consistência material da imagem quanto ao sentido de que podiam revestir, segundo a tradição, seus aspectos estritamente técnicos: essa inventividade, que vai de par com a busca de estilo, apresentava-se como um dos elementos de uma criação que escapava às contingências herdadas da prática artística. A dissociação da criação e dos

> códigos técnicos que a definem produzia uma relativização da obra em sua substância mesma, uma desmaterialização pela qual ela era subtraída ao mundo da realidade. (Ibidem, tradução minha)

Paradoxalmente, portanto, esses esforços por livrar-se da transparência da imagem – seja explicitando o meio ou transformando-o em um enigma – parecem servir para remeter o espectador não à mera materialidade da pintura ou escultura, mas, talvez por contraste, à ideia imaterial que lhe é subjacente e que ela não é capaz de conter.

Embora o objetivo nominal possa diferir entre artistas que se orientam pelo absoluto artístico ou espiritual, observam-se semelhanças tanto nas dificuldades decorrentes dessa orientação como nas estratégias empregadas para tentar (ainda que com pouca esperança de sucesso) solucioná-las. Duas dessas estratégias, que Belting aborda por meio dos casos específicos de Auguste Rodin (1840-1917) e Paul Cézanne (1839-1906), preocupados sobretudo com questões internas à arte e à representação, podem ser vistas também na obra tardia de Gustave Moreau, contemporâneo cujo idealismo se manifesta de maneira mais espiritualizada. De um lado, segundo o autor, uma tendência ao inacabamento aponta

para o caráter irrealizável de seu objetivo último; de outro, essa perda da autonomia recém-conquistada da obra individual leva o artista a dissolver a obra no conjunto de seus esforços artísticos e nos diferentes estágios do processo criativo.

A relação de Rodin com sua própria obra e, particularmente, com a *Porte de l'enfer* (1880-1917) apresenta paralelos surpreendentes com o caso de Moreau. Para ambos, a "obra-prima", inacabada, é desmanchada em múltiplos estudos e trabalhos preparatórios que só têm sentido na medida em que remetem à totalidade da obra enquanto conjunto desmaterializado dos esforços artísticos de seu criador. Assim como Moreau, que elaborou para si um museu póstumo, Rodin também fez questão de que não somente seus trabalhos fossem expostos em conjunto – em sua retrospectiva individual planejada para coincidir com a Exposition Universelle de 1900 – mas também que fossem preservados seu ambiente de criação e vastos acervos de itens relacionados em maior ou menor grau ao processo criativo. Em seus casos, atribuir esse fenômeno museológico exclusivamente ao culto romântico do "gênio" (ou a uma utilização estratégica desse culto) parece não dar conta de explicá-lo. Os *Musées* Moreau e Rodin, este dividido em duas sedes, desde suas origens são instituições clara e conscientemente voltadas a uma concepção de arte que transcende o

objeto e mesmo o coletivo de objetos, e que se espalha para o processo e para a vida pessoal do artista.

Esse par de características – inacabamento e descentralização da obra – é igualmente apontado por Rapetti (2016, p. 174, tradução minha) como desdobramento de um dos princípios fundamentais da arte simbolista, a "primazia do olhar subjetivo":

> O surgimento de um tempo subjetivo e a recusa a aderir ao que o instantâneo parece fixar como certo e demonstrável testemunham de uma distância dubitativa que vai de par com a busca por uma realidade distinta das aparências. Sob formas diversas, inúmeros artistas cultivam então uma espécie de inacabamento perpétuo, que se manifesta tanto nos últimos vinte anos da carreira de Gustave Moreau como na obra de Rodin. Essa recusa ao definitivo sugere a possibilidade mental de uma extensão da obra para além de seus limites físicos, que terá igualmente, por consequência, a redefinição dos caracteres técnicos próprios a tal ou tal modo de expressão artística. Observamos assim que Gauguin escolheu apresentar, em 1898, *D'où venon-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* em um ambiente onde figurava o conjunto dos quadros de pequeno formato que se ligavam

a ela, criando assim uma situação onde a obra principal multiplicava-se, declinava-se sob aspectos diversos.

Tanto o inacabamento como certa descentralização da noção de "obra", que passa do objeto único para o conjunto e o processo, estariam, portanto, diretamente ligados a uma "concepção simbolista da arte" (Ibidem, tradução minha), caracterizada sobretudo pela adoção de uma perspectiva subjetiva e idealista.

Embora seja difícil categorizar artistas como Moreau, Rodin, Cézanne, Gauguin e, talvez, mesmo Claude Monet (1840-1926) sob um mesmo termo – "simbolismo" ou qualquer outro –, apontar essas proximidades estruturais entre suas obras ajuda a destacar a repetição, entre os artistas dessa geração na fase final de suas carreiras, de uma forma quixotesca do projeto artístico que apresenta uma modernidade crítica[5] fascinante e bastante mais densa do que os "ismos" da época e posteriores. Por outro lado, essa abordagem da obra de Moreau também evidencia, como a historiografia especializada vem fazendo mais recentemente[6], uma experimentalidade tanto formal quanto teórica, contradizendo a leitura tradicional de sua obra como "literária" ou "simbolista" em um sentido meramente iconográfico. Podemos agora analisar mais de perto a ocorrência daquilo que foi aqui chamado inacabamento e descentralização em sua produção artística tardia.

O INACABADO

A posição de Moreau a respeito do acabamento ou da falta deste é, na verdade, complexa e repleta de contradições. Embora tenha mantido quase todos os projetos importantes de sua fase tardia em um estado semi-intencional de "perpétuo inacabamento", para retomar as palavras de Rapetti, Moreau não parecia disposto a expor essas obras ao público – a não ser após sua morte e em conjunto, como veremos adiante. Como professor, recomendava a seus alunos na École des Beaux-Arts:

> Trabalhe simplesmente e mantenha-se longe de uma execução homogênea, lisa. (...) Pois a arte que está por vir, que já condenou os métodos de Bouguereau e outros, não pedirá de nós mais que indicações e esboços, mas também a infinita variedade de muitas impressões diferentes. Ainda será possível terminar o quadro, mas sem parecer fazê-lo. (MOREAU *apud* MATHIEU, 1977, p. 224, tradução minha)[7]

A respeito de sua própria obra, no entanto, Moreau era igualmente capaz de indignar-se (uma vez mais) com sua mãe por ter considerado uma tela sua "fatigante" – presumivelmente, uma



FIGURA 1.
Gustave Moreau, *Jupiter et Sémélé*, 1895. Óleo sobre tela, 213 x 118 cm. Musée Gustave Moreau, Paris.

pintura no estilo carregado das *Salomés* (1875-1880) ou de *Júpiter et Sémélé* (1895), apresentada na Figura 1.

> Diga o que quiseres, exceto bobagens. Queres, sim ou não, que este quadro não seja desonroso? Há quantidade de nuances de desenho a determinar. Sem isso, para um olho de pintor, é muito defeituoso. Tu falas sem saber. Que há de fatigante? Tu nunca viste então nem um flamengo nem um pintor primitivo? Mas está apenas esboçado! Tu és como todo o mundo, habituada a toda essa pintura apenas começada. Vá então ao Louvre ver um Van Eyck; tu verás o que é o acabamento. (MOREAU *apud* MATHIEU, 1977, p. 232)[8]

No caso de Moreau, não é possível situar as pinturas em categorias binárias de acabado ou inacabado e, em verdade, tampouco em um espectro simples. É preciso, antes, acrescentar a esse eixo um segundo, relativo à predominância da cor ou do desenho (Figura 2). Se encontramos esboços coloristas tão pouco definidos que beiram a não figuração, há também pinturas igualmente inacabadas em que uma rede de desenho de linha pura cobre a superfície da tela com uma variedade alucinante de detalhes. A dissociação da cor e do desenho é a manifestação mais notável de um inacabamento "simbólico" na

obra de Moreau. Ela caracteriza telas que foram insistentemente trabalhadas, por vezes ao longo de décadas, mas que nunca chegaram a um estado convencional de completude. E, ainda que Moreau tivesse restrições a exibi-las, ele parecia confiante de seu valor: nelas, o essencial estaria expresso por "uma realização suficiente, não aquela do acabamento completo, mas a que, desde o princípio, exprime tudo o que é o necessário e o desejado para a alma" (MOREAU *apud* MATHIEU, 1977, p. 169, tradução minha)[9].

Novamente, podemos compreender esse inacabamento como uma estratégia que, em alguma medida, adequa a forma a seu conteúdo absoluto, ainda que à custa das práticas e resultados tradicionais. Para Hans Belting (op. cit., p. 202, tradução minha), nesse período e para alguns artistas,

> As obras transformaram-se em nada mais que dispositivos preliminares sem intenção de alcançar uma forma final – dispositivos não para uma obra, mas para uma visão da arte por trás da obra. (...) A ideia podia carregar convicção apenas na ausência de realização; a obra individual simplesmente ocupava o lugar de uma perfeição que já era impossível. Com um medo quase patológico da perfeição, tanto Cézanne como Rodin perseguiram uma "forma" inacessível que, pensavam

FIGURA 2.
Predominância da cor ou do desenho nas telas inacabadas de Moreau. À esquerda: Gustave Moreau, *La tentation*, c. 1890. Óleo sobre tela, 140 x 98 cm. Musée Gustave Moreau, Paris.
À direita: Gustave Moreau. *Les chimères*, 1884. Óleo sobre tela, 236 x 204 cm. Musée Gustave Moreau, Paris.





> eles, continha o mistério da arte. O objetivo era não mais a obra aperfeiçoada, mas a perfeição incessante de uma visão artística que transcendia a simples visibilidade. Esse conflito levou a um dualismo em sua abordagem da figuração e da abstração: ou o tema figurativo era perdido ou, pelo contrário, era sobrecarregado. (...) O *non-finito* tornou-se a maneira mais convincente de lidar com a arte absoluta. O artista não apenas recusava-se a completar uma obra, ele pretendia que cada obra deveria ser sempre ultrapassada por sua ideia.

O inacabado, que mostra o processo de criação interrompido, desvia a atenção do observador do "quê" para o "como", do representado para o representante. Nesse desvio, nota-se mais claramente a dicotomia entre a ideia na mente do artista – uma abstração – e sua manifestação concreta na obra. Esse remeter-se à ideia artística, pelo menos como o espectador é capaz de intuí-la em si mesmo, parece ser a atitude espontânea e natural de completar o que foi deixado incompleto e compreender sua finalidade – algo como uma sequência de notas musicais que parece solicitar determinado fechamento para soar adequada. Um ponto central na estratégia artística de Moreau consistia nesse desvio do representado para o representante. Em seu caso, sobretudo, o polo abstrato torna-se ponto de união entre a ideia

artística e o transcendente, aquilo que não é passível de representação. Se, em uma tradição teórica de inspiração neoplatônica[10], a obra de arte acabada é considerada como um vértice para o qual convergem espírito e matéria – aquele, organizando a forma, esta, tornando-a tangível –, o inacabado exacerba a tensão entre esses dois polos, uma vez que muito ainda permanece informe, intangível.

A DESCENTRALIZAÇÃO DA OBRA

Aos 36 anos de idade, aparentemente passando por um momento de tomada de consciência na véspera de Natal, Moreau redige e assina uma nota solene:

> Nesta noite de 24 de dezembro de 1862, penso em minha morte e no destino de meus pobres pequenos trabalhos, de todas as minhas composições que faço o esforço de reunir. Separadas, elas perecem, tomadas juntas, elas dão um pouco a ideia daquilo que eu era como artista e do meio no qual eu me comprazia em sonhar. (MOREAU *apud* MATHIEU, 1977, p. 159)[11]

A preocupação com a posteridade de seu trabalho demonstrada aqui acompanhou o artista durante o restante de sua vida. Em

seus últimos anos, Moreau tomou grandes precauções para que sua obra fosse preservada em sua integridade, tanto física como simbolicamente. Além de organizar a transformação de sua própria casa em um museu de conteúdos bastante heterogêneos (Figura 3), Moreau escreveu comentários cuidadosos sobre as obras principais, aparentemente visando garantir algum controle sobre a interpretação das imagens após sua morte[12].



FIGURA 3.
Musée Gustave Moreau, em Paris. Vista do estúdio do segundo andar. Fonte: acervo fotográfico da autora (2020).

A noção peculiar de que as telas "perecem" quando separadas equivale a uma afirmação de desconfiança em relação à autonomia da obra de arte individual. Sugere que existe uma unidade abstrata maior da obra do artista enquanto conjunto não apenas das obras particulares, mas também das ideias (desde simples predileções temáticas ou iconográficas até a visão artística e de mundo em geral) de que elas seriam a manifestação concreta. Essa perspectiva fica clara em um comentário que Moreau (*apud* MATHIEU, 1977, pp. 230-231, tradução minha) faz sobre as obras avulsas, por assim dizer, da Antiguidade:

> E a prova de que é preciso todo um conjunto de obras e toda uma vida de trabalhos para vos fazer amar, conhecer uma alma artista, viver com ela, para que ela tenha para vossos olhos e vosso espírito um sentido, uma razão de ser, que ela seja como uma necessidade e uma ânsia para vós, é que a vista de uma só obra, ainda que sublime, de uma perfeição, de uma arte e de uma ciência consumadas, não vos ensina nada sobre o artista <não vos diz nada à alma> e vos deixa absolutamente indiferentes quanto ao que toca o nome, a vida, as ideias de seu autor, que não é e não se torna para vós mais do que um ser abstrato que não viveu, por assim dizer, e ao admirar sua obra, vós não sentis diante dela, por assim dizer, mais que uma admiração abstrata. A Vênus de Milo, o Aquiles, Scopas.[13]

O artista tinha bons motivos para se preocupar com a dissolução dessa unidade abstrata por meio da separação física das obras: na época, a possibilidade e a qualidade de reprodução das imagens eram ainda bastante limitadas, dificultando sua reunião em um "museu imaginário". Além disso, as pinturas de Moreau tenderam sempre a rumar para coleções privadas[14]. No entanto, para além desse aspecto um tanto mais pragmático, nota-se no pensamento de Moreau também um elemento existencial a respeito da questão. Em mais de uma nota[15], transparece a ideia de que certa essência imaterial do "esforço" humano é só o que sobrevive à morte e ao tempo, sendo, portanto, o único elemento salvo, por assim dizer, de sua visão pascalina e bastante pessimista da humanidade:

> Entre os esforços dos homens no âmbito intelectual, tudo tem sua razão de ser, de outro modo poderíamos dizer, e é uma verdade banal que tudo então é vaidade, uma vez que tudo sem exceção deve desaparecer e reduzir-se ao pó ou desvanecer-se em fumaça no curso das eras. Mas o que providencialmente pareceria não dever desaparecer é a essência do esforço (não seu resultado), essa parte invisível e misteriosa do esforço, de qualquer natureza que ele seja,

intelectual ou moral. (MOREAU *apud* MATHIEU, 1977, p. 363, tradução minha)[16]

Na aparente contradição entre o dedicado planejamento de seu museu póstumo e a recusa em mostrar seus últimos grandes projetos mesmo para alguns de seus alunos, parece haver a noção de que essa "essência do esforço", a totalidade imaterial de sua obra, só estaria completa após sua morte. Antes disso, portanto, mesmo a obra mais laboriosamente trabalhada seria considerada inacabada em sentido fundamental. Em um texto em que se descreve na terceira pessoa como a figura *quasi*-messiânica do "artista que deve vir", Moreau (*apud* MATHIEU, 1977, p. 170, tradução minha) interrompe a enumeração das "provas em apoio da grandeza, da verdade dessa arte" para dizer:

> Mas não poderemos fazê-lo, a não ser quando esse artista de início tão ignorado, apesar de algumas carícias aparentes, tiver desaparecido, não deixando atrás de si mais que essas testemunhas tão nobres de sua passagem sobre esta Terra. Então julgaremos, então avaliaremos, então compreenderemos e veremos, como sempre foi, e o que perdemos e o que possuíamos, o que terá sido acrescentado a essa bela herança dos mestres[17].

FIGURA 4.
Estruturas compositivas semelhantes em quadros de temas distintos. À esquerda: Gustave Moreau, *Hercule et l'Hydre de Lerne*, 1875-1876. Óleo sobre tela, 179,3 x 154 cm. Art Institute of Chicago, Chicago. À direita: Gustave Moreau, *L'apparition*, c. 1876. Aquarela sobre papel, 106 x 72 cm. Musée D'Orsay, Paris.





Em uma espécie de reiteração invertida da tragédia do personagem de *Le chef d'oeuvre inconnu* (BALZAC, op. cit.), a morte para Moreau não é a consequência do fracasso em alcançar o ideal da Obra absoluta, mas, antes, a condição necessária para que ela se complete, na medida do possível.

Há ainda outro sentido em que sua obra tem uma unidade que ultrapassa todas as obras particulares. Ao longo de suas cinco décadas de produção, observa-se a permanência, através de quaisquer mudanças de estilo e abordagem, de alguns temas e cenas mitológicos e bíblicos. Embora seja também em alguma medida iconográfica, essa questão é, sobretudo, simbólica, uma vez que, como observa José Pierre (1972, p. 110, tradução minha), "por meio de diversos temas por vezes muito distintos, repetia[-se] uma situação idêntica, ou para dizer de outro modo, a mesma relação de forças", estruturada visualmente em esquemas compositivos também recorrentes.

Essa repetição estrutural submete os próprios temas escolhidos, a despeito de quaisquer dessemelhanças particulares, a um único significado "universal" que os transcende. Trata-se de uma espécie de exacerbação do dispositivo alegórico, como descrito pelas teorias tradicionais[18]. No caso de Moreau, esse significado que subjaz à maioria de suas obras é a relação conflituosa entre o espírito

e a matéria, seja como tendência interna ao ser humano ou como princípio constituinte do cosmos:

> Minha maior preocupação, eu poderia dizer a única, é de apresentar meu tema que eu quero <eu entendo> sempre criar em toda peça, ainda que eu tenha <teria> tomado o pretexto na obra do maior dos poetas. Ora, entre outras coisas, aqui quero apresentar o homem de sacrifício e de pensamento lutando, na vida, com as torturas e os ataques da brutalidade da medíocre matéria vil. (MOREAU *apud* MATHIEU, 1977, p. 79, tradução minha)[19]

Assim, mesmo do ponto de vista do conteúdo, cada obra individual só pode ser considerada como uma apresentação concreta, particular, do sentido último que Moreau pretendia dar à obra absoluta, imaterial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A explicitação do elemento formal e da opacidade do meio, características da modernidade artística do final do século XIX e princípio do XX, podem – e, em alguns casos, talvez devam – ser

atribuídas a uma percepção da incomensurabilidade de forma e conteúdo e da consequente recusa da representação ilusionista. Por estranho que possa parecer, para alguns dos principais artistas do período, essa insistência na presença material das obras em detrimento de seu aspecto transparente de imagem é uma estratégia de acesso ou de ligação com o imaterial, considerada mais efetiva do que a filiação a uma iconografia já desgastada pela crise espiritual moderna. O reconhecimento desse fator abstrato que subjaz aos desenvolvimentos pictóricos mais "concretos" passa pela compreensão das intenções dos artistas. Se não é a única leitura possível dessa produção, é, ao menos, uma complementação necessária tanto à abordagem formalista quanto às vertentes mais sociológicas da historiografia.

A relação problemática entre uma ideia abstrata e sua concretização em uma pintura é uma questão fundamental da arte como um todo, e não apenas dos artistas e correntes do entresséculos. Ao chamar atenção para esse problema, no entanto, tais artistas adotam uma abordagem crítica e reflexiva sobre a produção que é um dos desenvolvimentos mais relevantes da arte moderna e que serve de base para desdobramentos ao longo de todo o século seguinte. Como respondia Moreau (*apud* RUPP, 1974, p. 14, tradução minha) aos que lamentavam a decadência e morte da arte: "Dizem que terminou! Ela não faz senão começar"[20].

NOTAS

1. No original: "*C'est une grande leçon que je te donne: ne prends pas ça si à la légère. C'est tout un programme d'art et de poésie. Tu lis ça horriblement mal sans rien y comprendre. C'est cette poétique-là qui, longuement méditée et créée par moi, est le fond de mon génie et de mon originalité, c'est cette qualité-là presque inconnue jusqu'ici-de trouver l'éloquence de la chose matérielle pour exprimer ce qui est dans l'âme et dans l'esprit. Ce langage-là c'est moi seul qui l'ai trouvé aussi clair, aussi varié, aussi nuancé et aussi profond. J'ai pu vérifier qu'à la longue ça s'impose à tous*" (MOREAU, 2002, pp. 70-71, tradução minha).

2. Embora Moreau de fato tenha parado de expor suas obras ao público a partir da década de 1880, na verdade ele participava ativamente do meio artístico parisiense, inclusive no cargo de professor da École des Beaux-Arts, em Paris, assumido em 1892.

3. A cada forma corresponderia, em sua visão, uma ou mais artes particulares; a forma simbólica estaria ligada à arquitetura; a clássica, à escultura; e a romântica, à pintura, música e poesia (HEGEL, 2017, p. 202).

4. Apesar da evidente parcialidade do relato de Greenberg, que pode ser atribuída tanto ao caráter generalista dos textos curtos em que aborda o tema como sua posição enquanto defensor do abstracionismo estadunidense, considero que sua tese ainda tem valor explicativo e ajuda a ressaltar alguns aspectos importantes do desenvolvimento da pintura moderna.

5. No sentido de Greenberg.

6. Particularmente, por Peter Cooke (2003) e Raphael Rosenberg (2007).

7. A citação é indireta, a partir de um registro feito por seu aluno Arthur Guéniot.

8. No original: "*Dis tout ce que tu voudras excepté des niaiseries. Veux-tu, oui ou non, que ce tableau ne soit pas déshonorant ? Il y a des quantités de nuances de dessin à déterminer. Sans cela, pour un oeil de peintre c'est très défectueux. Tu parles sans savoir. Qu'y a-t-il de fatigant? Tu n'as donc jamais vu ni un Flamand ni un peintre primitif? Mais c'est à peine ébauché! Tu es comme tout le monde, habituée à toute cette peinture à peine commencée. Va donc au Louvre voir un Van Eyck, tu verras ce que c'est que le fini*".

9. No original: "*par une réalisation suffisante, non celle de l'achèvement complet, mais celle qui, dès le début, exprime tout ce qui est le nécessaire et le désiré pour l'âme*".

10. A perspectiva filosófica de Moreau é, grosso modo, aparentada ao neoplatonismo cristão, embora seja difícil apontar exatamente quais são suas referências.

11. No original: "*Ce soir le 24 Xbre 1862, je pense à ma mort et au sort de mes pauvres petits travaux, de toutes mes compositions que je prends la peine de réunir. Séparées, elles périssent, prises ensemble, elles donnent un peu l'idée de ce que j'étais comme artiste et du milieu dans lequel je me plaisais à rêver. Gustave Moreau – 1862*".

12. O objetivo dessas notas não é explicitamente afirmado por Moreau; sigo a sugestão de Peter Cooke (2003), de que elas servem como complementações poéticas ou filosóficas destinadas ao espectador, tratando daquilo que a pintura, por suas limitações particulares, não teria alcançado expressar.

13. Scopas de Paros, escultor grego do século IV AEC. No original: "*Et la preuve qu'il faut tout un ensemble d'oeuvres et toute une vie d'ouvrages pour vous faire aimer, connaitre une âme artiste, vivre avec lui, pour qu'il ait à vos yeux et à votre esprit un sens, une raison d'être, qu'il soit comme une nécessité et un besoin pour vous, c'est que la vue d'une seule oeuvre, même sublime, d'une perfection, d'un art et d'une science achevés, ne vous apprend rien de l'artiste <ne vous dit rien à l'âme> et vous laisse absolument indifférent quant à ce qui touche le nom, la vie, les idées de son auteur qui n'est et ne devient pour vous qu'un être abstrait qui n'a pas vécu pour ainsi dire, et en admirant l'oeuvre, vous n'éprouvez devant elle, pour ainsi dire, qu'une admiration abstraite, sans émotion. La Vénus de Milo, l'Achille, Scopas*".

14. Até a abertura do Musée Moreau, havia apenas uma obra sua – o *Orphée* (1865) do Musée d'Orsay – em exposição pública permanente.

15. Além do trecho citado, este também é significativo: "E então, após a caridade, é unicamente isso que conta do ponto de vista humano, o esforço, o esforço para não importa o quê, esta é a lei imposta ao ser sobre a terra, é seu dever" (MOREAU *apud* MATHIEU, 1977, p. 163).

16. No original: "*Dans les tentatives des hommes dans l'ordre intellectuel, tout a sa raison d'être, sinon l'on peut dire, et c'est une vérité banale, que tout alors est vanité, puisque tous*

sans exception doit disparaître et se réduire en poussière ou s'évanouir en fumée dans la suite des âges. Mais ce qui providentiellement semblerait ne pas devoir disparaître, c'est l'essence de l'effort (non son résultat), cette partie invisible et mystérieuse de l'effort, de quelque nature qu'il soit, intellectuel ou moral".

17. No original: "*Mais nous ne le pourrons que lorsque cet artiste tant méconnu d'abord. malgré quelques caresses apparentes, aura disparu, ne laissant après lui que ces témoignages si nobles de son passage sur cette terre. Alors on jugera, alors on jaugera, alors on comprendra et on verra, comme ce fut de tous temps, et ce que l'on a perdu et ce qu'on possédait, ce qui aura été ajouté à ce bel héritage des maîtres*".

18. Na exposição de André Félibien (1705, fl. 10/v) da hierarquia dos gêneros pictóricos, a alegoria é colocada como a mais alta forma da pintura histórica, em si já considerada o mais elevado dos gêneros: *"& montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, & les mystères les plus relevez*". Nessa concepção, a alegoria consiste no uso de uma cena mitológica ou histórica particular para expor um sentido filosófico, moral ou espiritual de natureza universal.

19. Comentário relativo às obras *Prométhée* (1868) e *Jupiter et Europe* (1868). No original: "*Ma plus grande préoccupation, je pourrais dire la seule, c'est de rendre mon sujet que je veux <j'entends> toujours créer de toute pièce, alors même que j'en ai <aurais> pris le prétexte dans l'oeuvre du plus grand des poètes. Or, entre autres choses, ici je veux rendre l'homme de sacrifice et de pensée aux prises, dans la vie, avec les tortures et les attaques de la brutalité de la médiocre matière vile*".

20. Citação indireta relatada por Henri Rupp no prefácio ao catálogo do Musée Moreau. No original: "*On dit que c'est fini! Cela ne fait que commencer*".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALZAC, Honoré de. **A obra prima ignorada** (1831). Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.

BELTING, Hans. **The invisible masterpiece**. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

COOKE, Peter. **Gustave Moreau et les arts jumeaux**: peinture et littérature au dix-neuvième siècle. Berna: Peter Lang, 2003.

FÉLIBIEN, André. **Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1667)**. London: David Mortier, 1705.

GREENBERG, Clement. Towards a newer Laocoon (1940). In FRASCINA, Francis (ed.). **Pollock and After**: the critical debate. FRASCINA, Francis (ed.). Nova York: Harper & Row, 1985, pp. 60-70.

GREENBERG, Clement. Modernist painting (1965). In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (eds.). **Modern art and modernism**: a critical anthology. Nova York: Harper & Row, 1982, pp. 5-10.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Cursos de estética (1835). In DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. pp. 185-202.

HUYSMANS, Joris-Karl. **L'art moderne**. Paris: P. V. Stock Éditeur, 1903.

MATHIEU, Pierre-Louis. **Gustave Moreau**: complete edition of the finished paintings, watercolours and drawings. Nova York: Phaidon, 1977.

MOREAU, Gustave; COOKE, Peter (ed.). Écrits sur l'art par Gustave Moreau. Paris: Fata Morgana, 2002. v. 2.

PALADILHE, Jean (ed.). **Catalogue des peintures, dessins, cartons, aquarelles exposés dans les galeries du Musée Gustave Moreau**. Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1974.

PIERRE, José. Gustave Moreau through the eye of the succeeding generations. In PALADILHE, Jean. **Gustave Moreau**. Nova York: Praeger Publishers, 1972. pp. 73-171.

RAPETTI, Rodolphe. **Le Symbolisme**. Paris: Flammarion, 2016.

ROSENBLUM, Robert. **Modern painting and the northern romantic tradition**: Friedrich to Rothko. Nova York: Harper & Row, 1988.

RUPP, Henri. Preface original (1902). In PALADILHE, Jean (ed.). **Catalogue des peintures, dessins, cartons, aquarelles exposés dans les galeries du Musée Gustave Moreau**. Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1974. pp. 13-14.

SOBRE A AUTORA

Mariana Garcia Vasconcellos é mestranda em Artes Visuais com ênfase em História, teoria e crítica de arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pesquisa implicações simbólicas na pintura tardia de Gustave Moreau, a partir de sua dissociação de linha e cor. É também bacharela em História da Arte pela mesma universidade (2018) e tecnóloga em Produção Audiovisual pela PUC-RS (2014). Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Código de financiamento 001.

Artigo recebido em 14 de janeiro de 2021 e aceito em 22 de março de 2021.

PINTURAS DE MASSIMO CAMPIGLI NO MAC USP: ENTRE ARQUEOLOGIA, MEMÓRIA E MODERNIDADE

RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO

MASSIMO CAMPIGLI'S PAINTINGS AT MAC USP: AMIDST ARCHEOLOGY, MEMORY AND MODERNITY

PINTURAS DE MASSIMO CAMPIGLI EN MAC USP: ENTRE ARQUEOLOGÍA, MEMORIA Y MODERNIDAD

Artigo inédito*
Renata Dias Ferraretto Moura Rocco**

https://orcid.org/0000-0001-8335-9622

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.169729

* Este artigo faz parte de pesquisa de pós-doutorado em andamento no projeto temático "A Formação do Acervo de Arte Moderna do MAC USP e o Antigo MAM", conduzido pela doutora Ana Gonçalves Magalhães do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), com financiamento da Fundação de Apoio Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp): 2019/16810-8.

** Universidade de São Paulo (USP), Brasil

RESUMO

O artigo trata das seis pinturas do artista alemão naturalizado italiano Massimo Campigli, do acervo do MAC USP. Esse conjunto, ainda não analisado em profundidade pela historiografia da arte no Brasil, será discutido no contexto mais amplo de sua produção artística. Para tanto, recuperamos aspectos da biografia de Campigli e de sua produção e indicamos como as obras chegaram ao acervo do antigo MAM-SP. Por fim, apresentamos a análise plástica e as considerações finais. Para tratar das telas, nos apoiamos em seus escritos autobiográficos, catálogos de exposições, textos críticos, além de informações fornecidas pelo Arquivo da Bienal de São Paulo e pelo Arquivo Campigli. Sobre a incorporação ao museu, nos valemos das pesquisas da professora Ana Gonçalves Magalhães.

PALAVRAS-CHAVE Massimo Campigli; Acervo MAC USP; Arte moderna italiana; Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado

ABSTRACT

Our article discusses the six paintings by the German naturalized-Italian artist Massimo Campigli which belong to the MAC USP collection. This set, not yet analyzed in depth by the historiography of art in Brazil, will be discussed in the broader context of Campigli's production. Therefore, we recovered Campigli's biographical aspects and that of his production, and then indicated their path until they integrate the collection of the former MAM-SP. Finally, we present a plastic analysis and the final considerations. To discuss the paintings, we rely on autobiographical writings, exhibition catalogs, critical texts, and information provided by the São Paulo Biennial Archive and Campigli's Archive. Regarding the incorporation into the museum, we counted on the research by Professor Ana Gonçalves Magalhães.

KEYWORDS Massimo Campigli; Collection of the Museum of Contemporary Art of University of São Paulo; Italian Modern Art; Ciccillo Matarazzo and Yolanda Penteado

RESUMEN

Este artículo aborda las seis pinturas del artista alemán naturalizado italiano Massimo Campigli de la colección MAC USP. Discutiremos este conjunto aun no analizado en profundidad por la historiografía del arte brasileña en el contexto más amplio de su producción. Para ello, empleamos aspectos de la biografía de Campigli y de su producción que revelan cómo las obras llegaron a la colección del antiguo MAM-SP. Finalmente, presentamos un análisis plástico y las consideraciones finales. El marco teórico utilizado consistió en escritos autobiográficos, catálogos de exposiciones, textos críticos y informaciones del Archivo de la Bienal de São Paulo y del Archivo Campigli. Sobre la incorporación de las obras al museo, utilizamos la investigación de la profesora Ana Gonçalves Magalhães.

PALABRAS CLAVE Massimo Campigli; Colección MAC USP; Arte moderno italiano; Ciccillo Matarazzo y Yolanda Penteado

INTRODUÇÃO

Nome pouco conhecido no Brasil, o artista Massimo Campigli (1895-1971), nascido em Berlim como Max Ihlenfeldt e naturalizado italiano, foi um dos grandes mestres do século XX italiano. Criou afrescos, murais e pinturas de cavalete, além de ser exímio artista gráfico e escritor. Representado em museus e coleções privadas na Europa e Estados Unidos, em território brasileiro a obra do artista, além de circular no mercado secundário[1], está presente nos acervos do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), da Pinacoteca do Estado de São Paulo[2] e nos de colecionadores privados, como o de Adolpho Leirner[3]. Tal circulação se deve, em parte, à participação do artista na representação italiana na primeira e na terceira edições da Bienal de São Paulo (1951 e 1955), quando atraiu a atenção da crítica especializada e teve obras adquiridas por colecionadores e museus, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ)[4], e uma mostra individual na Galeria Sistina, em 1960.

As pinturas de Campigli do MAC USP advêm das aquisições realizadas pelo casal Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo) e Yolanda Penteado para o acervo do antigo MAM-SP[5] entre 1946 e 1947, com exceção de *A cantora* (1949-50), que foi doada pelo governo italiano

ao museu na I Bienal de São Paulo. Logo, *Os noivos* (1929), *Mulheres a passeio* (1929), *Três mulheres* (1940), *Mulher velada* (1946) e *Mulheres ao piano* (1946) fizeram parte das aquisições de 71 pinturas italianas de incensados artistas – como Amedeo Modigliani e Giorgio Morandi –, tendo o casal acionado, para tanto, a intermediação de agentes, como a crítica de arte Margherita Sarfatti[6], e de uma rede de artistas e galerias italianos. Essas obras, embora expostas com certa frequência alguns anos após as aquisições, apenas foram apresentadas como um conjunto relevante e coeso no início dos anos 2000, com as pesquisas de Ana Gonçalves Magalhães, que resultaram na exposição "Classicismo, Realismo e Vanguarda: pintura italiana no entreguerras", realizada no MAC USP, em 2013 (Figura 01), e na sua tese de livre-docência (MAGALHÃES, 2016)[7]. Esse estudo deixou claro que, longe de ser uma aquisição sem critérios, ela foi, ao contrário, a reunião de uma das mais importantes coleções de pintura de arte moderna italiana no período entreguerras[8] fora do seu país de produção.

No entanto, as pinturas de Campigli ainda não foram estudadas em profundidade. Assim como os conjuntos de Arturo Tosi, Mario Sironi e Gino Severini presentes no acervo, o de Campigli é bastante representativo de sua trajetória artística no entreguerras e no período imediatamente posterior. Suas pinturas, no geral, tanto respondem às tendências do chamado "retorno à ordem" que ocorria nos ambientes

francês e italiano quanto, a partir de 1928, refletem o renovado interesse pela cultura etrusca em voga na Itália. Além disso, as obras trazem aspectos importantes, tais como a relação com as associações, como o grupo dos Italianos de Paris – dos quais o MAC USP possui algumas pinturas[9] –, o reconhecimento nos meios artísticos europeu e o relacionamento com galeristas importantes, como Carlo Cardazzo – o que também se sucede com outras obras compradas por Ciccillo.

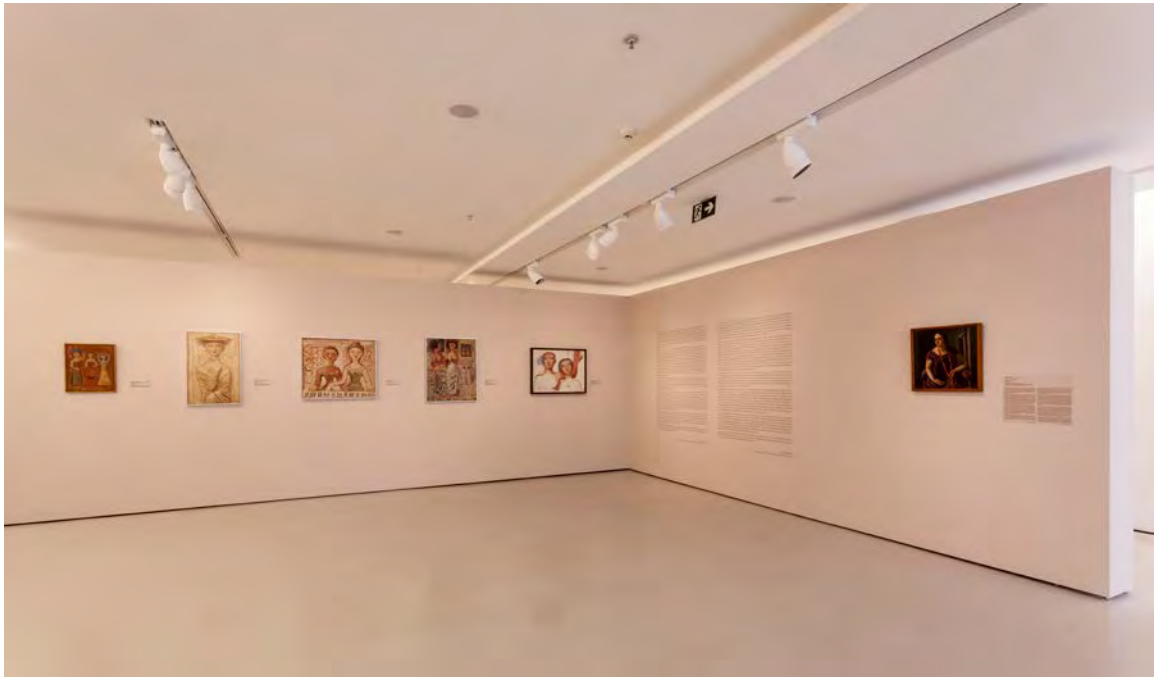


FIGURA 1.
Vista com destaque ao conjunto de pinturas de Campigli e de *A adivinha,* de Achille Funi, no MAC USP[10]. Foto: Flavio Demarchi.

Logo, analisar a produção de Campigli é iluminar esse artista pela primeira vez em nossa historiografia, ao mesmo tempo que

coopera com a compreensão do conjunto maior de pinturas italianas adquiridas pelo casal Matarazzo.

DE MAX IHLENFELDT A MASSIMO CAMPIGLI

> Em todos os detalhes da minha pintura consigo reencontrar na minha infância a origem. Tudo é evasão da realidade atual. Minha tendência ao antigo em geral e ao museu não é estética, responde a uma necessidade profunda. A singularidade da minha pintura não é desejada. (CAMPIGLI, 1955, p. 13, tradução minha)

O trecho extraído da autobiografia *Scrupoli*, publicada por Campigli em 1955, é um dos vários em que fala sobre a importância da sua infância em sua obra e o quanto ela o levou a buscar diálogos com produções antigas, "de museu". Essa mesma infância e a tal "singularidade não desejada" serviriam para que se afirmasse como artista único, desvinculado de outras tendências, desde seus primeiros escritos nos anos 1930 (MASSIMO... , 1931) até *Scrupoli*, quando posiciona sua produção artística, ao construir uma narrativa para sua figura como artista totalmente ligada à Itália. Assim, embora *Scrupoli* seja

um registro valioso por ser fonte de primeira mão que ilumina o fazer artístico do artista e suas crenças, foi escrito por alguém que, antes de se tornar pintor, havia sido jornalista e que, como seus contemporâneos, buscava descolar-se dos horrores da guerra nos anos que a sucederam.

Sempre citado em publicações como florentino, o artista era, na verdade, alemão. A informação da suposta origem italiana era sempre reiterada por ele, que pedia segredo aos que conheciam a verdade. Mas o fato é que em 1989, o filho do artista, Nicola Campigli, encontra no ateliê do pai, falecido então há quase vinte anos, outro manuscrito autobiográfico em que relatava ter nascido em Berlim sob o nome de Max, da jovem Anna Paolina Luisa Ihlenfeldt, de 18 anos, solteira e de família abastada. Surpresa para família e estudiosos do artista, essa autobiografia "não oficial" em tom confessional foi chamada de *Nuovi Scrupoli* e publicada em 1995. Provavelmente escrita pelo artista no início da década de 1950, ela contém trechos muito semelhantes a *Scrupoli*, por vezes complementares, com a diferença da revelação de sua infância, ou, em suas palavras, da sua "confissão" (CAMPIGLI, 1995, p. 24).

Segundo conta Campigli, para evitar o escândalo de seu nascimento, a família decide enviá-lo com a avó para Settignano, na Itália[11], enquanto Anna, também transferida, fora introduzida a ele como sua "tia" (CAMPIGLI, 1995, p. 56). Em 1899, Anna se casa com

o comerciante inglês Giuseppe Bennett, e Max passa a viver com eles. Poucos anos depois, o casal tem duas filhas e, em 1909, eles vão viver em Milão. Adolescente, ele descobre ao acaso a verdade e afirma que naquele momento tudo fez sentido e que acordou ao ver o mundo "externo" pela primeira vez, pois antes sua vida era cheia de mistérios e contradições. Dizia que aquilo tudo não tinha lhe criado um trauma, mas em certas passagens fica evidente que na verdade havia, como nos momentos em que afirma que suas "singularidades" tinham a ver com uma "educação errada" e que seu maior pavor era de que nenhuma mulher o amasse por conta de seus segredos (CAMPIGLI, 1995, pp. 52-55).

Além disso, há a questão da origem germânica que ele afirmava negar por achar os alemães "odiosos, os mais horrendos seres do mundo". E completa, dizendo ter carregado por toda sua vida a vergonha de seu sangue alemão e que sua mãe, a quem não enxergava como uma alemã (CAMPIGLI, 1995, pp. 61-65), partilhava de seu desprezo.

Ao negar sua origem, é possível que Campigli quisesse se distanciar do nazismo, mesmo que dissesse que a política não tinha a ver com seu sentimento (CAMPIGLI, 1995); o fascismo também não é diretamente citado nessa e na outra autobiografia[12], ainda que tivesse tido orgulho de ser italiano e desejado obter reconhecimento por isso em pleno Regime[13].

Sua escrita procura, assim, desvinculá-lo de tais posições políticas e situá-lo como alguém imerso em seu próprio mundo e ligado exclusivamente a suas poucas relações afetivas, à sua arte e a seu mundo de imaginação, por meio da qual recuperava sua memória. Além disso, conta ter sido praticante assíduo da hipnose, abandonando a atividade no início dos anos 1920 tão logo "descobriu" Freud, Jung e a psicanálise. Lendo-os no original, Campigli afirmava ter tido com a psicanálise "o grande encontro de sua vida", pois ela serviu para que colocasse em ordem a si mesmo, assim como a sua "loucura" (CAMPIGLI, 1995, p. 64, p. 117).

Recuperar o histórico familiar é imprescindível para a discussão sobre o artista, já que ele povoava suas obras com a figura feminina a partir de diversas referências plásticas. A representação aparecia sozinha, em pares ou grupos; no teatro e na ópera como protagonista, ou em atividades como a costura, jogando diabolô ou penteando os cabelos umas das outras. Como discutiremos, essas representações, mesmo em tais atividades, parecem estáticas, atemporais, por vezes divinas ou totêmicas. A estudiosa Elena Pontiggia ressalta que a dolorosa história familiar de Campigli pode explicar, do ponto de vista psicológico, seu universo artístico pleno de mulheres distantes, ícones da "deusa-mãe, da Grande Mãe ou da dupla mãe" (PONTIGGIA, 2003, p. 15, tradução minha), com quem, no entanto, Campigli devia

ter uma relação ambígua, que passava pela vergonha do local de nascimento e pelo sentimento de não pertencimento.

Voltando ao histórico familiar, em 1911, em Milão, falece seu padrasto, e Campigli continua com a mãe e as irmãs e passa a trabalhar, a partir de 1914, no *Corriere della Sera*. É esse o momento de sua aproximação com os futuristas Umberto Boccioni e Carlo Carrà e da publicação de *Lacerba* (CAMPIGLI, 1914)[14].

Quando a Itália entra na I Guerra Mundial, Campigli se alista voluntariamente, desejoso de obter a cidadania italiana, para a qual já havia entrado com pedido. Passada a guerra, ao retornar para a Itália, obtém-na e volta a trabalhar no *Corriere della Sera*, do qual se tornaria correspondente em Paris, no ano seguinte, em 1919. Trabalhando como jornalista, inicia-se na pintura em 1920, com plano fixo de dedicar-se inteiramente a ela (CAMPIGLI, 1995, p. 23). Em suas palavras, aos 26 anos decidiu que seria um grande pintor (CAMPIGLI, 1995, p. 49), projeto para cuja concretização ele tinha toda uma prescrição.

Em Paris, conheceu os expoentes da vanguarda, entusiasmando-se pelo Cubismo, que o levou a frequentar o Louvre (CAMPIGLI, 1995, p. 42). No museu, viu enaltecidos os objetos do mundo antigo com os quais tinha tido contato em Florença e que seriam posteriormente peças-chave para suas criações.

O Cubismo a que se refere Campigli não é o chamado analítico ou sintético, mas, em suas palavras, seria o "Cubismo em sua fase construtiva", fase "Cristallo" (CAMPIGLI, 1955, p. 14). Ou seja, quando aborda o assunto retrospectivamente, refere-se ao Cubismo metabolizado pelo purismo francês, que se circunscrevia, por sua vez, ao clima do "retorno à ordem", fenômeno de revalorização da tradição clássica da arte e de linguagens plásticas baseadas em princípios imutáveis, sem abrir espaço a certas experimentações das vanguardas do início do século XX[15]. O "retorno à ordem" pôde ser sentido no entreguerras em várias manifestações artísticas e em diferentes territórios, que, por sua vez, procuravam se reorganizar – alguns sob regimes totalitários[16]. Como muitos artistas, Campigli é nesses anos atravessado por tal fenômeno, e uma obra como *Donna con le braccia conserte*, de 1924 e hoje pertencente à Galleria Civica d'Arte Moderna, Turim[17], o demonstra claramente.

O fenômeno na Itália, além da produção artística feita por artistas como Severini e Carlo Carrà, tinha amparo teórico na revista *Valori Plastici*, que teve sua primeira edição publicada em 1918 com ensaios de Carrà e Giorgio de Chirico. No ambiente francês, havia, por sua vez, o manifesto "Après le Cubisme" (1918), escrito por Amédée Ozenfant e Le Corbusier, o qual pregava a criação de obras cuja prerrogativa era obter ordem por meio de formas geométricas

absolutas, imutáveis e eternas. O manifesto foi ponto de partida para outros escritos como "Purismo", publicado na revista *L'Esprit Nouveau*, reconhecida por Campigli como uma referência para suas próprias pesquisas. Nos mesmos anos, Picasso pinta suas figuras femininas solenes e monumentais – circunscritas em sua fase chamada clássica.

Mesmo morando em Paris, Campigli participa, em 1926, da antológica "*I Mostra del Novecento Italiano*", em Milão, organizada pela crítica de arte italiana e ideóloga do fascismo, Margherita Sarfatti. Tratava-se de uma mostra com centenas de artistas do país que, embora utilizassem linguagens plásticas diferentes, aos olhos de Sarfatti respondiam à tradição clássica da arte e à noção de *mediterraneidade*[18]. Sarfatti promoveria depois diversas mostras do grupo na Bienal de Veneza (1924 e 1928) e no exterior até ano de 1931, e Campigli exporia em quase todas elas.

No entanto, ao final dos anos 1960 ele procurou descolar sua história do *Novecento* italiano, afirmando que, depois da primeira guerra na Itália, teria havido uma divisão entre o grupo da *Valori Plastici* e do *Novecento* e que ele escolhe a si próprio e sua "problematicidade" (UN'ORA... , 2012), mais uma vez procurando estabelecer para a posterioridade uma persona específica.

A "REVELAÇÃO" ETRUSCA

1928 é um ano emblemático para Campigli. Tendo abandonado o *Corriere Della Sera* para dedicar-se exclusivamente à pintura, esse ano marca o início de sua atuação junto ao grupo dos "Italianos de Paris", sua primeira exposição como convidado na Bienal de Veneza e um ponto de virada plástica nas suas produções, indicado por críticos, historiadores da arte e por ele próprio mais tardiamente.

Comecemos pela Bienal de Veneza. Tendo como secretário-geral o escultor e escritor Antonio Maraini, a mostra contava com salas dedicadas aos futuristas italianos, à pintura italiana do *Ottocento* e às artes do espetáculo, entre outras. Nessa Bienal, Campigli expôs 13 obras[19], entre retratos e o afresco *Construtores*[20], cuja linguagem plástica estava ligada ao purismo francês e ao *Quattrocento* italiano. Na Sala da Escola de Paris, que contava com 71 obras de artistas diversos com organização de Renato Paresce e introdução de Mario Tozzi, Campigli participou junto aos "Italianos de Paris", grupo do qual se falará adiante.

No entanto, de acordo com seus testemunhos, Campigli não sentia que aquele tipo de linguagem que expôs o representasse, e se refere a ela como pintura "infeliz" (CAMPIGILI, 1955, p. 33). Nesse

momento de insatisfação, conta ter sido impactado pela arte etrusca vista no Museu de Villa Giulia, em Roma[21]:

> No primeiro ano de vida com Dutza [sua companheira à época], fomos a Roma, e foi aquele encontro com a arte etrusca que teve tanta influência na minha arte. Era 1928, data dos meus primeiros quadros típicos. Naquele mesmo ano, exibi 13 pinturas na Bienal de Veneza (...). (CAMPIGILI, 1955, pp. 31-32, tradução minha)

Ele conta que, a partir daquele ano, havia um espírito superior em sua pintura, pois tinha tido seu *coup de foudre*[22] nesse museu, embora admitisse que já tivesse tido contato com aquela produção:

> Talvez há algum tempo, antes mesmo do fatal encontro com os etruscos, sob meu descontentamento com a minha pintura e pelos prazeres puros e estéreis da geometria, deva ter crescido uma necessidade de espanto e sorriso, e o subconsciente já tinha escolhido a nova fonte de inspiração. Digo isso justamente para não dramatizar meu encontro com os etruscos em Villa Giulia. Obviamente, eu já tinha visto arte etrusca nas reproduções e também no Museu de Florença [Museu Arqueológico Nacional de

> Florença], mas se há uma bela visão de uma obra de arte, se não estamos maduros para ela, é como se não a víssemos. No Museu de Florença, então, toda a minha atenção tinha sido voltada para os egípcios e, para uma arte que não fosse precisa e geométrica, não tinha olhos. Somente em 1928 fui capaz de acolher a mensagem dos etruscos como alguém que pode encontrar repetidamente uma mulher que se está destinado a amar e sentir amor à primeira vista (...). Em Villa Giulia, encontrei algo que já estava em mim. Vejo, compreendo, retenho somente aquilo que me dá uma sensação precisa de algo conhecido, talvez remotamente. (...) eu, em Roma, nem posso dizer que vi uma ou outra obra etrusca. É o espírito desse mundo que me envolveu e me pareceu "recordar" (...) como a ajuda de um pouco de sentimento poético fui levado em tais casos a pensar: "Essa vida eu já vivi". (CAMPIGLI, 1995, p. 122-123, tradução minha)

É importante discutir alguns aspectos dessas passagens. Primeiro, reforçar que foram escritas no início dos anos 1950, quando Campigli procurava dar legibilidade e sentido ao seu percurso como artista, o que significa que olhava em retrospectiva para sua vida e filtrava e enquadrava os fatos de acordo com aquilo que queria legar para as gerações vindouras.

Segundo, Campigli transmite a ideia de que andava buscando uma linguagem que remontasse às "origens". Essas origens, em seu caso, tinham dimensões distintas dependendo do momento em que vivia, que, a *grosso modo*, poderíamos dividir em duas fases: 1) até o final dos anos 1920, sob a influência do ambiente francês e do *Novecento* italiano, seriam as criações vinculadas ao "retorno à ordem", em que as fontes orbitavam em torno da produção dos primitivos e dos renascentistas italianos, e também de ideias de "síntese e universalidade", dadas pelas produções dos puristas franceses; 2) a partir de 1928, quando abraça "origens" anteriores, genericamente colocadas sob o guarda-chuva de "arcaicas", como a egípcia, a grega e a etrusca, esta última aquela que indica mais de modo mais veemente como sua.

Como ele mesmo diz, tal busca não era aleatória, pois estava descontente com sua produção naquele momento; no entanto, o fato de conviver no epicentro da Escola de Paris certamente o obrigava a assumir um lugar, encampar alguma "via". Por isso, mesmo tendo tomado contato com a arte etrusca antes, ele acreditava que aquilo só lhe "acendeu" uma luz quando estava em meio ao seu processo de busca. Contudo, essas novas referências não somente serviam para que se descolasse dos "ismos", mas também ajudavam a estreitar seus laços com a Itália, que, como vimos, era uma questão crucial para ele. Nesse sentido, ser um moderno intérprete da arte etrusca

poderia fazer todo sentido nesse projeto, pois o ligaria umbilicalmente à região da Toscana[23].

A seguir, ao pedir que não se dramatizasse sua visita ao museu de Villa Giulia por já ter tido contato com a arte etrusca antes, mas afirmando que somente em 1928 pôde acolher a mensagem dos etruscos[24], fica evidente que Campigli queria marcar nesse encontro um ponto-chave de virada em sua trajetória, aquilo que queria deixar registrado para a posterioridade como distintivo em sua produção.

Como explica Elena Calandra (2017, p. 376), não se sabe exatamente quais peças Campigli viu quando esteve em Villa Giulia, à exceção do *Sarcófago dos Esposos* e o *Apollo di Veio*[25]. No entanto, os objetos expostos na época seriam praticamente os mesmos até a década de 1970, dentre os quais vasos, pratos e urnas acumulados em vitrines, estantes suspensas, além de outras esculturas e fragmentos[26].

Mas olhar para a arte etrusca não foi algo exclusivo a Campigli. Ao contrário, tratou-se de um movimento mais amplo que vinha na esteira de outros encontros com o mundo antigo, quando milhares de peças foram reveladas pela construção de estradas de rodagem regionais e pelo aumento das ferrovias, sobretudo no eixo Milão-Florença-Roma-Nápoles. Além disso, houve a descoberta da tumba de Tutancâmon, em 1922, pelo arqueólogo britânico Howard Carter,

que deu origem à "tutancomania", com grande corrida em busca de itens "egipcizantes".

No que concerne à etruscologia, Calandra (2017, pp. 373-374) aponta alguns acontecimentos decisivos entre 1925 e 1930: a realização, em 1926, do primeiro congresso nacional etrusco; a publicação de *Storia dell'arte etrusca*, de Pericle Ducati, em 1927; a fundação da revista *Studi Etruschi*, no mesmo ano; e o primeiro *Congresso Internazionale Etrusco*, em 1928. O próprio "descobrimento" da escultura *Apollo di Veio*, em 1916, foi de enorme ressonância na época.

A estudiosa Martina Corgnati (2018) aponta que há ondas de valorização da arte etrusca. Leon Battista Alberti foi um dos primeiros a reconhecê-la, no século XV, seguido por intelectuais, arqueólogos e colecionistas do século XIX que começaram a publicar e documentar as produções sobreviventes. No século XX, segundo a autora, o interesse pelo mundo etrusco seria renovado por duas vias: 1) científica, como alvo de estudos e encontros acadêmicos; e 2) idealizada, imaginada, misteriosa. Essa segunda forma foi justamente a abraçada por escritores, como Enrico Prampolini, e por artistas, como os irmãos Basaldella, Arturo Martini, Campigli e Marino Marini. Há ainda algumas produções mais pontuais, como de Henry Moore, de Gio Ponti e Roberto Sebastián Matta. Entre os artistas citados, Dino Basaldella e Arturo Martini também "descobriram" o mundo

etrusco em Villa Giulia; Martini reivindicava ser o primeiro a usar os etruscos como referência em sua escultura, colocando quase como se fosse descendente direto desse povo. Algo que Campigli também fez, pela via da pintura e sem mencionar outros artistas, implicitamente pleiteando seu lugar de destaque nessa genealogia.

A produção artística dos etruscos esclareceu como viviam e quais eram suas crenças. A decoração de túmulos com afrescos, urnas, esculturas nos sarcófagos demonstra, entre outras coisas, que os etruscos acreditavam em vida após morte e que na organização social da região da Etrúria as mulheres eram ativas e fortemente valorizadas. Dotadas de nome próprio, eram autônomas, alfabetizadas e participavam da vida social, como os banquetes, por exemplo.

É justamente a figura feminina a protagonista das criações de Campigli. A partir de 1928, ela recebe um tratamento pictórico com um forte acento da cultura material etrusca, seja pela superfície colorida em tons próximos à terracota, seja pelo olhar distante e congelado e pelo sorriso arcaico.

Como dito, a inspiração veio ao encontro do desejo de descobrir uma via original em sua pintura a partir do reforço de seus vínculos com a Itália. Campigli seria esse agente capaz de metabolizar suas raízes, tornando-as apresentáveis e legíveis no presente. Não nos esqueçamos,

porém, que abraçar a arte etrusca poderia ter para ele, ainda, uma dimensão não declarada: o distanciamento da origem alemã.

OS "ITALIANOS DE PARIS"

O projeto plástico de Campigli estaria em consonância com aquele dos chamados "Italianos de Paris". Formado por Alberto Savinio, Renato Paresce, Mario Tozzi, Filippo De Pisis, Gino Severini e Giorgio de Chirico, o grupo expôs em vários países europeus entre os anos de 1928 e 1933 e tinha como interlocutores Tozzi e o crítico de arte polonês radicado em Paris, Waldemar George. Morando naquela cidade por motivos diversos, esses artistas estavam ligados pela nacionalidade e pelo desejo de ressaltar as raízes e a potência da arte italiana em suas produções de modo a fazer frente, sobretudo, à Escola de Paris e ao movimento surrealista. Suas criações tinham, no entanto, soluções plásticas e temas bastante distintos, como indicam os gladiadores de De Chirico, as figuras classicizantes de Tozzi, as criaturas e cenários "surreais" de Savinio e Paresce, as naturezas-mortas de Pisis e de Severini, assim como suas pinturas ligadas ao tema da *Comedia dell'Arte*. As palavras de Waldemar George do texto de introdução da "*Prima Mostra di pittori italiani residenti a Parigi*",

na Galleria Milano, em 1930, são esclarecedoras sobre a vontade de reforçar a italianidade em território estrangeiro:

> O fato fundamental da arte de hoje é o retorno ofensivo da Itália (...). A Itália dará novamente à arte uma vontade de conhecimento universal. Alguns pintores, cansados daquela tal forma de arte que desconhece as exigências imperiosas do espírito, já retornam aos mestres que precederam o Renascimento (...). (GEORGE *apud* DELL'ARCO, 1998, p. 58, tradução minha)

Os anos em que expôs junto aos "Italianos de Paris" são lembrados por Campigli em sua autobiografia como aqueles de intensa euforia por ter encontrado um caminho na pintura e por ter obtido sucesso em contratos com *marchands* de arte (CAMPIGLI, 1995, p. 127). Mas esse "caminho" tem mais a ver com a forma como queria se apresentar em Paris, como ele própria revela:

> E que também tenha contribuído, no reconhecer-me nos etruscos, ainda que estivesse em Paris, a nostalgia da Itália? De longe, se é levado a condensar a pátria em símbolos (...) a arte etrusca também é um belo símbolo da Itália para quem vive na modernidade de Paris. (CAMPIGLI, 1995, p. 123, tradução minha)

OS ANOS 1930-1940: PROJEÇÃO NACIONAL E INTERNACIONAL

Campigli afirma que, após 1928, sua arte continuaria sem "renovações"[27], mesmo que sua vida tivesse mudado bastante (CAMPIGLI, 1955, p. 39; CAMPIGLI, 1995, pp. 127-128). Com efeito, ela se alterou consideravelmente na década de 1930, com sua maior projeção no meio artístico italiano e, no âmbito pessoal, com seu segundo casamento, com Giuditta Scalini, em 1937. São anos em que ele colhe reconhecimento internacional e financeiro na esteira das mostras junto aos Italianos de Paris e ao *Novecento* italiano, com exibições individuais, participação em edições da Bienal de Veneza, da Quadrienal de Roma, da Trienal de Milão, além da publicação de monografias a seu respeito, como aquela lançada em 1931 pela editora Hoepli (MASSIMO... , 1931)[28]. Nesses anos, ainda, há uma profícua produção de afrescos e murais por encomenda do Estado para a V Trienal de Milão (1933)[29] e de mosaicos – como os para a VII Trienal de Milão (1939) –, além de Campigli continuar com a pintura de cavalete, algumas vezes por encomenda.

Em 1940, transferiu-se para Veneza, onde passaria os anos da Segunda Guerra Mundial, e começou a se dedicar à ilustração de livros, como o *Poesie*, de Verlaine. São anos em que toma parte de exposições importantes, como a IV Quadrienal de Roma (1943), e

realiza individuais em prestigiadas galerias, como na Barbaroux, em 1942, em Milão, e na Galleria del Cavallino, de Cardazzo, em 1942. A pesquisadora Eva Weiss indica que, a partir dessa década, junto aos retratos femininos individuais ou em grupo, Campigli passa a representá-los em cenários, como no teatro e em salas de música, nos quais tocam, cantam e atuam (WEISS, pp. 47-48).

Depois da Segunda Guerra, o artista passa a ter mais projeção internacional. Em 1946, transferiu-se para Amsterdã para a organização de sua mostra individual no Stedelijk Museum e, em 1948, foi agraciado com uma sala especial na Bienal de Veneza. Essa mostra foi importante por ser a primeira após o término do fascismo, e é aquela que historicamente marca a recuperação das vanguardas artísticas do início do século XX, antes do seu banimento pelos regimes totalitários. Tendo como secretário-geral Rodolfo Pallucchini, a organização de algumas salas coube a nomes como o crítico Roberto Longhi e o pintor Renato Guttuso. A sala de Campigli é uma retrospectiva de sua trajetória com óleos que datam de 1929 a 1948[30], ou seja, constitui um arco temporal que cobre desde a produção iniciada um ano após a "revelação etrusca", com o emblemático *Donne e Vasi* (1929), até a mais recente, em que a figura feminina aparece em variações como bustos, jogadoras de tênis, banhistas, entre outras. Assim, a sala exclui sumariamente toda produção

anterior de Campigli, claramente ligada ao *Novecento* italiano e ao purismo francês da década de 1920. O texto da sala é escrito pelo historiador da arte italiano Umbro Apollonio, que reforça que, se Campigli tinha como base de sua pintura os retratos fayum e a arte egípcia, etrusca e pompeiana, isso não estava ligado à poética do *Novecento* – embora pudesse parecer –, mas sim a uma forma de fantasiar o ideal (XXIV BIENNALE DI VENEZIA, 1948, pp. 33-34).

Essa leitura de Apollonio é interessante, uma vez que enquadra a produção de Campigli em uma chave diferente da que estava colocada até então. Se antes suas obras produzidas entre 1928 e o final da Guerra Mundial eram lidas como fruto de seu tempo e associadas seja aos Italianos de Paris, seja ao ambiente mais amplo do "retorno à ordem", mais especificamente ao "Picasso clássico", nessa bienal histórica imprimia-se uma ideia de que, a partir de 1928, sua produção tinha mudado de rumo. Nas palavras de Apollonio, afirma-se que, desse ano em diante, o fazer artístico de Campigli foi "gradualmente ficando mais leve até que chegasse a uma formulação rítmica em que o decorativo encontra sua expressão regulada com novo requinte" (XXIV BIENNALE DI VENEZIA, 1948, p. 33, tradução minha). Assim, as mesmas produções e linguagens são apresentadas e teoricamente defendidas a partir de um novo ponto de vista, o qual associava Campigli sobretudo a um pintor de caráter mais decorativo.

CAMPIGLI E CICCILLO MATARAZZO

Ao final da década de 1930, as pinturas de Campigli já estavam presentes em coleções fora da Itália, o que se intensificou na década seguinte no meio holandês e no imediato pós-Segunda Guerra, com novos colecionadores e museus por trás de importantes aquisições, como as de Ciccillo para o antigo MAM SP, as de Eric Estorick em Londres e as de Riccardo Gualino em Turim (FERRARIS, 1994, pp. 68-69).

As aquisições de Ciccillo vêm sendo investigadas pela estudiosa Ana Magalhães desde 2008. Ela explica que Ciccillo não viajou para a Itália para realizá-las, e que a maior parte das compras foi feita pelo genro de Sarfatti, o conde Livio Gaetani, que morava na Itália. Sarfatti, mesmo fora de seu país no momento da aquisição das obras, teve um papel crucial para escolha de muitas delas. Outra figura que Magalhães indica como agente realizador das aquisições na Itália foi o veneziano Enrico Salvatore Vendramini, o qual, por sua vez, tinha surgido nas negociações por intermédio de Pietro Maria Bardi. Ao seu nome, relacionam-se as pinturas da importante coleção veneziana de Cardazzo (MAGALHÃES, 2013, pp. 11-15). No caso das aquisições das obras de Campigli para o antigo MAM SP, apenas *Mulheres a Passeio* veio por intermédio de Vendramini, justamente a que havia pertencido a Cardazzo; as demais vieram por intermédio de Gaetani[31].

Também na coleção de livros e revistas de arte de Ciccillo, encontramos a produção de Campigli. São duas publicações: o exemplar único de *Poesie*, de Paul Verlaine, que conta com ilustrações originais de Campigli autografado por ele e pelo editor e com dedicatória para Ciccillo[32], e *Il Milione*, de Marco Polo (1942), com 30 litografias do artista[33].

AS OBRAS DO MAC USP: ANÁLISE PLÁSTICA



FIGURA 2.
Massimo Campigli, *Os noivos,* 1929[34]. Têmpera sobre tela, 59 x 80 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Foto: Romulo Fialdini. © CAMPIGLI, Massimo/ AUTVIS, Brasil, 2020.

Realizada após a "revelação etrusca", a tela (Figura 2) apresenta um casal de noivos, como de acordo com título dado pelo artista[35]. Eles estão em posição frontal, de meio corpo, no interior de um local, como se percebe pelo traçado vertical atrás da figura feminina, que indica o encontro entre duas paredes. A figura masculina apoia a mão na parede e no lado oposto há uma sombra azul estilizada junto à sua cabeça. Trata-se dos únicos indícios de espacialidade na tela, mas não dá para saber onde o casal está. Nesse espaço, os dois estão estáticos, quase como se estivessem em um tempo congelado. A figura masculina olha para frente, de modo claro para o espectador, enquanto a feminina, que tem sua cabeça aparentemente apoiada no braço do noivo, tem o olhar levemente desviado, como que para fora do quadro, para um personagem que talvez esteja ao lado do observador da tela, ou para o nada.

Os noivos estão enquadrados horizontalmente em uma composição que privilegia três grandes porções de tamanhos praticamente iguais, dadas pelo risco que aponta para o encontro das paredes ao fundo e pelo corte imaginário no centro do nariz da figura masculina. Seu braço, apoiado na parede, coopera com a sensação de verticalidade, ao mesmo tempo que determina duas linhas horizontais, recurso largamente empregado pelo artista. O cruzamento entre essas divisões horizontais e a vertical leva o olhar

do espectador para a figura feminina. Ela é, assim, a protagonista da tela, por sua posição privilegiada no encontro de tais linhas.

Os noivos é única tela do conjunto do MAC USP pintada com a técnica da têmpera. Cara ao artista naquela época, foi depois abandonada em detrimento do óleo. As representações dos noivos foram coloridas apenas nas cabeças, com uma grande economia de tons, assim como nos traços usados para construção dos rostos, bastante sintéticos. Há o predomínio do terra de siena no contorno dos corpos e nas cabeças, pescoços e braço da figura masculina. Tanto no fundo quanto em parte dos corpos foi empregado um bege pálido, que possui poucas nuances de outras aplicações de tons. A contraposição entre as figuras e o fundo claro dá um respiro à composição, confere força às figuras e ressalta o silêncio, que dá o tom à tela. Esse, no entanto, é conquistado também pelas referências utilizadas pelo artista. A frontalidade das representações, por exemplo, alude tanto à expressão da arte egípcia, vista no Louvre e valorizada por Campigli desde suas primeiras incursões artísticas, quanto à arte etrusca, por meio da cor que remete à escultura em argila etrusca e, sobretudo, àquela de uma peça em argila como o *Sarcófago dos esposos* (530-520 a.C.), presente no Museu de Villa Giulia e que também tem uma versão no Louvre, talvez vista pelo artista. Na pintura e no sarcófago, a representação masculina parece abraçar a figura feminina, e ambos têm uma expressão enigmática, não se olham

e parecem mirar para algo que está fora da cena. O casal representado no sarcófago, assim como em *Os noivos*, não é uma representação fiel, mas estilizada, à diferença de que, no caso da pintura, talvez se trate de um casal imaginário.

O *Sarcófago*, obra tumular que carrega tanto restos mortais e objetos do morto quanto presentes *post mortem*, reforça a relação íntima entre as duas figuras, que esboçam um "sorriso arcaico" enquanto estão sentados em um leito, como se estivessem em um banquete[36], e parecem compartilhar algo com as mãos, talvez um frasco de perfume ou vinho – elementos recorrentes em representações de cerimônias funerárias da época. Vida e morte se encontram pacificamente nessa peça, e podemos sugerir que talvez isto fosse almejado por Campigli em *Os noivos*. Afinal, o artista afirmava ter: "... um sentimento pacífico e amigável em relação à morte que se concilia perfeitamente com o amor à vida e com a aprovação da vida. Algumas coisas me fazem pensar na morte quase com nostalgia..." (CAMPIGLI, 1995, p. 12, tradução minha)

Um quadro curioso que remete diretamente a *Os noivos* é *Os esposos* [também chamado de *Dois nus*][37], do mesmo ano, parte do acervo do University of Michigan Museum of Art. Realizado em orientação vertical, com mais elementos ao fundo, o casal nu é apresentado de corpo inteiro, e as posições das figuras estão invertidas,



FIGURA 3.
Massimo Campigli, *Mulheres a Passeio*, 1929. Óleo sobre tela, 80,9 x 64,6 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Foto: Romulo Fialdini. © CAMPIGLI, Massimo/ AUTVIS, Brasil, 2020.

quase como se fossem feitas em espelho em relação à obra do MAC USP. A representação da coluna grega jônica (século VI a.C.) ao lado da representação masculina ressalta o quanto o artista tomava outras referências do mundo antigo de empréstimo, não apenas se limitando à arte etrusca. Além disso, a existência dessa pintura, quase como um par de *Os noivos*, acentua a prática de repetição de temas e de soluções em sua trajetória e, em especial, em algumas telas do MAC USP, como *Mulheres a passeio* (Figura 3).

Nessa tela, as duas hieráticas figuras da frente são as mesmas de *Marché de Femmes et de pots* [*Donne e Vasi*], de 1929, hoje parte da coleção Assitalia, e que seriam repetidas ainda em outras obras da mesma época[38].

Elena Pontiggia observa que pouco depois de uma pintura como *Os Noivos*, cuja composição monocêntrica era estabelecida sobre duas figuras dominantes, Campigli passa a trabalhar com uma composição policêntrica, em que a tela se subdivide em vários retângulos justapostos, como nos afrescos etruscos ou romanos, sem haver uma única perspectiva (PONTIGGIA, 2003, p. 24). De fato, vemos que isso ocorre de forma mais ou menos regular nas demais pinturas do MAC USP, como é o caso de *Mulheres a passeio*.

Nessa pintura, vemos a representação de seis figuras femininas em um espaço arquitetônico que sugere a existência de uma área externa

à frente e uma interna ao fundo. Na externa, há duas figuras femininas de corpo inteiro em primeiro plano, em que uma se apoia a uma grade enquanto a outra a segura pela cintura; há mais duas figuras femininas de corpo inteiro, de costas, dirigindo-se ao espaço interno. Neste, no andar de cima, vemos dois contornos de bustos à janela.

Ainda que pintada a óleo, Campigli conseguiu obter a impressão de afresco, com uma superfície aparentemente granulada e áspera. Vemos que se empenhou em transmitir a sensação de fragmento, de ruína, visto que há partes propositalmente inacabadas, como na figura feminina da esquerda, que tem apenas parte do braço realizado.

A paleta é reduzida, com uso de siena queimado nas representações femininas no primeiro plano, enquanto ocres e beges são abundantemente aplicados no piso e na parede, cooperando, por serem quase um bloco de cor, com a sensação de aprisionamento das figuras.

A questão da luz é um elemento interessante na obra, pois ela está presente no primeiro plano, vindo da esquerda e incidindo sobre as duas figuras da frente, mas é inexistente sobre as representações do fundo, em que não há indício de sombra, ao mesmo tempo que as duas figuras de costas parecem flutuar.

Em termos compositivos, vemos que há um aceno à perspectiva geométrica, dado pelo piso em quadrados que correm ao fundo da

composição[39], um recurso que liga sua produção à tradição clássica da arte, mais propriamente aos ensinamentos do renascimento italiano. O peso desse tipo de referência era significativo, se considerarmos que, logo na primeira página de *Scrupoli*, Campigli fala sobre "imposições que eram mais fortes do que ele", regras da arte às quais "devia se curvar porque as tinha adotado no momento de sua formação".

Três blocos dividem verticalmente a composição. As duas colunas das pontas são equivalentes em medidas, enquanto a do meio é um pouco mais estreita, emoldurando a figura com seio desnudo e de saia longa. Algumas linhas horizontais dadas pela janela, pelo gradil e pelos elementos arquitetônicos cortam a tela, gerando vários encontros e estabelecendo uma grade invisível. Sobre a geometrização, Campigli explica que há uma tendência em sua direção em toda pintura moderna, mas que, em seu caso, talvez não se trate apenas de algo exclusivamente estético, mas que também sirva "para manter minhas figuras a uma certa distância da realidade ou para incluí-las em um ritmo, mas, por outro lado, também aprisioná-las, talvez castigá-las, por um impulso sádico que existe em mim e se manifesta contra minha vontade, nas pinturas" (CAMPIGLI, 1995, p. 44, tradução minha).

Assim, as representações, que aparentemente estão num espaço fora do tempo, talvez imaginado como idílico por conta do título *Mulheres a passeio*, ao estarem fixamente distribuídas nesses

três grandes blocos verticais, nessas grades, reforçam a sensação de que são prisioneiras, como desejado por Campigli[40]. Há, portanto, a contradição entre o título, a estrutura compositiva e o tratamento plástico empregado.

Diferente das figuras do primeiro plano, as quatro do fundo são vultos; as da janela no andar de cima são quase dois manequins, bustos sem vida, enquanto as que estão de costas transmitem a mesma sensação, sobretudo pela ausência de braços. Tanto as figuras de costas quanto as duas da frente têm seus corpos em formato de ampulhetas, elemento recorrente em suas composições (UN'ORA... , 2012). O olhar do observador triangula entre as figuras no primeiro plano, as figuras de costas e os vultos imediatamente acima num movimento ininterrupto.

O espaço terracota com nichos, embora sem indicação precisa de onde seja, pode carregar a lembrança das Termas de Diocleciano, em Roma[41], que haviam impressionado Campigli, como indicam suas palavras:

> Em Villa Giulia, e também depois nas Termas de Diocleciano, minhas relações com a morte se tornaram mais claras (...) não é de surpreender que minha pintura a partir desse momento tivesse uma nova identidade e finalmente começasse a ser o que seria por tantos anos. Lá encontrei um mundo de serenidade,

> o céu azul, as plantas queimadas, os rostos de terracota, um busto sorridente pelo qual me apaixonei (...). (CAMPIGLI, 1995, p. 125, tradução minha)

Nessa passagem, vemos novamente a questão da morte em seu discurso, tema que poderia se aplicar a *Mulheres a passeio* se pensarmos que esse espaço idílico ao qual as figuras estão presas, ou fadadas a habitar, poderia ser um lugar de não vida em que elas são esculturas petrificadas.

Uma das figuras está nua, enquanto a outra veste apenas uma saia de pregas marcadas que ela segura, deixando apenas um de seus pés aparente. Pouco usual em sua produção, o pé aparente sob a saia drapeada que veste metade do corpo da figura poderia ter ligação com as esculturas da Antiguidade e com os drapejados conhecidos pelo artista.

Vemos também a presença da arte egípcia nas figuras da frente[42] e da Roma Imperial e suas termas, da arte metafísica de De Chirico e Carrà nas figuras de costas que flutuam e nos bustos-manequins sem vida, tudo isso colocado em um espaço pictórico que se propõe índice de um fragmento retirado de sítio arqueológico. Assim, ele consegue fazer arte "de museu" ao realizar uma bricolagem altamente moderna.

Mulheres a passeio do MAC USP fez parte de prestigiosas coleções[43] e foi bastante exposta antes de chegar ao Brasil em 1946[44].



FIGURA 4.
Massimo Campigli, *Três Mulheres*, 1940. Óleo sobre tela, 46,3 x 36,5 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Foto: Romulo Fialdini. © CAMPIGLI, Massimo/ AUTVIS, Brasil, 2020.

Destacamos sua participação junto com outras nove pinturas suas na importante exposição dos Italianos de Paris em Milão em 1930, a "*Prima Mostra di pittori italiani residenti a Parigi*". Por seu conjunto exposto, Campigli seria definido por Waldemar George como um "pioneiro da arte mental", que conseguia criar um universo onde os mitos encontravam seus lugares perfeitos ao lado dos postulados da ciência, do espírito crítico e da inquietude moderna (GEORGE *apud* DELL'ARCO, 1998, p. 61).

Uma pintura muito semelhante a *Mulheres a passeio*, intitulada *As amigas*, de 1929 e parte do acervo do Moderna Museet em Estocolmo[45], também foi exposta numa mostra junto aos Italianos de Paris[46], o que indica que esse tipo de produção era aquele pelo qual o artista queria obter reconhecimento no seio dessa agremiação. As diferenças de *As amigas* com relação à pintura do MAC USP é que, na primeira, além do formato horizontal, há uma abundância de detalhes, com contornos mais precisos e com uma coluna jônica no lado direito.

Como comentado, do final dos anos 1930 até os anos 1950, a linguagem plástica da pintura de Campigli não passa por mudanças radicais. E, de fato, *Três mulheres* (Figura 4)[47] carrega as mesmas características das produções que o pintor vinha desenvolvendo até então. As três figuras femininas frontais de corpo inteiro vestidas com seios desnudos à frente estão em contraposição a um fundo e um piso

novamente todo em siena queimado. Elas olham para frente, cada uma em uma atitude diferente, como se se oferecessem ao olhar do espectador. Mas, ainda que estejam fazendo alguma coisa, puxando a lateral da saia ou com os braços à cabeça, são totalmente estáticas. Não sabemos se elas se encontram em um espaço fechado ou aberto, apenas que há uma decoração na parte superior, quase como se elas estivessem emolduradas em nichos arquitetônicos.

Pintada a óleo, a tela recebeu poucas camadas de tinta, parecendo inacabada. Diferentemente de *Mulheres a passeio*, em que o artista busca o efeito de fragmento, aqui realmente a pintura parece não ter sido concluída. Isso se percebe pelo fato da figura da esquerda de vestido verde ter seu braço posicionado sobre um quadril de proporções irreais e dos seios estarem em um ângulo de visão diferente daquele do restante do corpo, quase como se o artista ainda estivesse estudando como resolver a questão – algo que fica claro pelo esboço aparente. Ainda assim, olhos e bocas receberam maior acabamento com um pincel extremamente fino, como se a coisa mais importante fosse estabelecer o contato com o observador.

O tom predominante da tela é o siena queimado que cobre tudo, com exceção das três representações. Vemos que há uma economia grande de cores, e com exceção do siena, o artista usa as cores primárias e o verde nas roupas e adornos.

Na tela de pequena dimensão, não há projeção de sombras, e a pouca iluminação parece difusa. O único elemento que o artista oferece é o piso quadriculado, em referência à perspectiva geométrica e que leva o olhar do espectador diretamente às figuras, aproximando-os, já que o que se vê na sequência é o fundo, construído com pinceladas verticais até encontrar o adorno ou friso. Não fosse pelos nichos atrás das representações, elas pareceriam colagens, figuras flutuantes no espaço.

A três figuras de tamanhos praticamente iguais ocupam quase a totalidade da superfície em uma distribuição calculada, já que foram enquadradas dentro de três blocos verticais sugeridos pelos nichos, dentro de uma composição com margens quase iguais nas laterais e nas partes de cima e de baixo. O formato das três representações é novamente aquele da ampulheta, que, mais do que um recurso formal, tem a função simbólica de representar o tempo e sua passagem. Isso poderia assumir várias camadas de significados na produção do artista, ligando-se internamente com sua necessidade de permanência e de pertencimento e, plasticamente, como símbolo de um tempo que não corre, cena atemporal que pode ser lida como idílica ou como aprisionadora. E qualquer que seja o motivo, a tela parece ter um espectador primordial: o próprio artista.

Novamente, a linguagem plástica empregada faz referência a várias épocas, seja a cultura artística etrusca, no tom terracota, que



FIGURA 5.
Massimo Campigli,
Mulher velada, 1946.
Óleo sobre tela, 78 x 48,5 cm.
Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo,
São Paulo. Foto:
Romulo Fialdini. © CAMPIGLI,
Massimo/ AUTVIS, Brasil, 2020.

remete à escultura em argila ou ao modo de segurar os vestidos, seja o mundo egípcio, na frontalidade e imobilidade das representações ou nos seus vasos canópicos, ou mesmo na alusão a figuras minoico-micênicas.

Poderíamos, ainda, pensá-la à luz da leitura do estudioso Simone Rambaldi, que acredita que a produção de Campigli foi fortemente marcada por estelas e monumentos funerários romanos, o que nessa pintura significaria, por exemplo, relacioná-la à necrópole Statilia, em Roma, na qual os bustos estão contidos dentro de nichos (RAMBALDI, 2014).

Do conjunto de obras do MAC USP, *Mulher velada*[48] (Figura 5), *Mulheres ao piano*[49] (Figura 6) e *A cantora* (Figura 7)[50] foram pintadas após o final da Segunda Guerra Mundial.

Em *Mulher velada*, a figura de meio corpo em posição frontal ocupa a quase totalidade da tela e parece estar imóvel. Vestida inteiramente, apenas suas mãos, pescoço e parte do colo estão desnudos. Seus olhos chamam a atenção por estarem desalinhados, terem formatos ligeiramente diferentes e por parecerem mirar o nada. Efeito nada aleatório, trata-se de algo desejado pelo artista, que afirmava que a "qualidade desse olhar é provavelmente uma característica da minha pintura. É um pouco inexpressivo, ausente, sem drama, sem pensamento", representado por dois olhos independentes que "são mais pictóricos porque mais distantes da realidade" (CAMPIGLI, 1995,

pp. 137-138, tradução minha). E conclui: "Pintei em alguns quadros olhos dos quais um traz uma expressão um pouco contente e o outro, um pouco triste. O resultado é de uma expressão vaga, complexa, que hipnotiza."

A explicação do artista ilumina o que vemos na obra, ao mesmo tempo que esclarece seu desejo de hipnotizar o outro, prática que o ocupou por alguns anos.

Enfeitada com chapéu e colar, a figura está protegida como se estivesse escondendo o corpo. O fundo todo em ocre, construído sobretudo por linhas verticais, não dá indícios do espaço em que ela se encontra. No entanto, um discreto friso emoldura a tela, dando a sensação de fechamento do espaço. É possível que a figura seja novamente uma "prisioneira" que tenta, de alguma forma, controlar o que deve dar a ver ao seu principal observador – provavelmente, o artista. Novamente, uma passagem autobiográfica lança pistas sobre suas intenções:

> Como não me questionar se o fato da minha pintura ter ignorado por anos as pernas de suas mulheres (e ainda agora seus pés mal aparecem) não se explique com as várias saias que as escondiam do menino que eu era há 50 anos. Ainda hoje, de uma mulher vejo apenas o rosto e as mãos. E para que é a

> forma fechada, a tendência a fechar, senão para aprisionar e imobilizar? (CAMPIGLI, 1995, p. 43, tradução minha)

Assim, podemos imaginar que a figura se esconda, se proteja, como nas suas memórias, e que o pintor tente desesperadamente mantê-la sob a sua vigilância.

Pintada em óleo sobre tela, o artista parece ter empregado várias mãos de tinta, retirando-as em algumas partes ao formar sulcos. A superfície, de aspecto matérico, granulado e arenoso, tem como tom predominante o ocre.

A tela é marcada pela geometrização, e novamente o formato de ampulheta determina a figura feminina. Ela parece estar estaticamente enclausurada dentro desse espaço retangular, quase como se Campigli desejasse que estivesse incrustrada ao fundo, o que dá a ela a sensação de fragmento e, talvez, de mural.

Como vimos, os temas e a "pátina antiga" se mantêm nessa produção do artista e se repetem em *Mulheres ao piano* (Figura 6).

Nessa pintura, vemos duas figuras femininas em meio corpo e em posição frontal tocando piano em um local fechado, decorado com arabescos ao fundo, que talvez façam parte de biombos. Elas parecem estar em pé, não sentadas, como pressuposto em um concerto, e usam vestidos decotados, de cintura marcada. Olham para frente em vez

de para o teclado, e seus dedos, inclusive, nem parecem tocá-lo. Estão estáticas, esboçando um sorriso, quase como se estivessem posando para uma foto ou simplesmente hipnotizadas. Há algo de artificial em toda cena. Ou talvez isso fosse o que repetiu Campigli: nas suas fantasias, suas mulheres eram "prisioneiras", a quem ele desejava por detrás de um vidro – etiquetadas e intocadas, como nos museus (CAMPIGLI, 1955, p. 11).



FIGURA 6.
Massimo Campigli, *Mulheres ao piano*, 1946. Óleo sobre tela, 69,5 x 80 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Foto: Romulo Fialdini. © CAMPIGLI, Massimo/ AUTVIS, Brasil, 2020.

A pintura é realizada com economia de cores, a paleta varia entre tons terrosos, alaranjados, ocres, de preto – para o teclado do piano – e de verde-oliva no vestido da figura feminina à direita. Há uma luminosidade mais difusa, que vem do fundo da tela ao mesmo tempo que o nariz e a mão esquerda da figura feminina trajada em vestes ocre, pintados em tons mais claros, indicam que haja iluminação vindo da frente também. Logo, é possível pensar que o artista quisesse sugerir que justamente o espaço do observador, ou melhor, o dele próprio, fosse aberto, como um emissor de luz para o espaço em que se encontravam suas "prisioneiras".

Contornadas em marrom, essas figuras são ligeiramente diferentes no que concerne aos tons de pele, aos penteados, às vestimentas e à altura. O observador é levado a confrontar essas representações dentro desse espaço, algo cuidadosamente calculado por Campigli:

> Eu componho o quadro com muito cuidado (...) quando faço figuras combinadas e semelhantes, obtendo um resultado da mesma ordem: o olho é induzido a ir e vir de uma figura a outra para compará-las. (...) O vai e vem do olho como um pêndulo... (CAMPIGLI, 1955, pp. 37-38, tradução minha)

Em seguida, Campigli distingue as figuras do fundo ao registrar o distanciamento entre eles, mas o teclado voltado à frente

da composição lhe oferece outro ângulo de visão, pois é como se fosse visto de cima, em oposição à visão frontal dada pelas figuras e o fundo.

A geometria é o elemento estruturante da composição. Há uma linha que corta verticalmente a superfície em duas partes, e cada uma das figuras femininas está dentro de uma delas. Apenas seus braços "invadem" o bloco ao lado, formando um "X" justamente onde corre a linha do fundo em vertical. Esses blocos possuem uma decoração em arabesco, elemento ornamental recorrente na produção de Campigli. Na leitura de Eva Weiss sobre uma pintura semelhante, os arabescos funcionam simbolicamente como grades, assim como o teclado, que parece ser uma barreira em razão de sua posição. Ou seja, esses dois elementos, fundo e teclado, somados, enclausuram as figuras no espaço (WEISS, 2003, p. 48).

Mulheres ao piano, assim como as demais obras analisadas, combina referências como a frontalidade egípcia e o sorriso arcaico – grego e etrusco. O tom de pele diferente das figuras também remonta à produção etrusca, e a diferenciação entre masculino e feminino a partir de tons mais claros ou avermelhados, nesse caso, suprime o masculino, como se apenas a figura feminina lhe bastasse. Annateresa Fabris, em verbete sobre a obra, ressalta que ela também rememora a pintura mural (FABRIS, 1988, p. 126)



FIGURA 7.
Massimo Campigli, *A cantora*, 1949-1950. Óleo sobre tela, 57,3 x 68,3 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Foto: Romulo Fialdini. © CAMPIGLI, Massimo/ AUTVIS, Brasil, 2020.

Como vimos, dentre o conjunto de Campigli no MAC USP, *A cantora* é a única obra que chega ao antigo MAM SP por intermédio da I Bienal de São Paulo[51]. Com ela é doado o bronze *Cardeal*, 1948, de Giacomo Manzù. Segundo artigos de jornais e correspondências localizadas no Arquivo da Bienal de São Paulo, o governo italiano

decidira doar obras de artistas de "valor incondicional" com anuência dos próprios e intermediação da Bienal de Veneza (DOADAS... , 1951; MATARAZZO, 1951).

Na tela, vemos duas figuras femininas de corpo inteiro, uma de frente para o espectador com braço erguido – e é a protagonista, que dá título à obra –, e outra de perfil, sentada, que toca o piano. Essa segunda figura tem uma posição congelada e não olha para o instrumento, mas para frente, ou seja, para a parede, enquanto a outra olha para o observador e insinua um movimento, ao ter os lábios levemente entreabertos, o que faz imaginar que ela cante. Ela segura um papel com o outro braço, junto ao corpo, mas ainda assim parece estática.

As figuras estão num espaço aparentemente fechado e diminuto, sem janelas ou decoração alguma, nada que sugira a localização desse evento ou local. O tom predominante da obra é o ocre, empregado no piso, teto e fundo, como que emoldurando as figuras femininas pela cor.

O piano tem sua face frontal mais escurecida, sem incidência de luminosidade, em oposição a outras partes que refletem a cor das paredes, vindo do lado direito e de cima. O ocre aplicado ao fundo e ao piso confere uma sensação de encerramento dessas figuras, assim como o discreto friso que emoldura a composição. Colabora com

isso o uso da forma geométrica do cubo, levando a crer que a única possibilidade de abertura é pela frente. Nesse cubo que estrutura o espaço há o tapete, que segue proporcionalmente o formato do piso e delimita o espaço do piano e da figura que o toca, enquanto a cantora desloca-se ligeiramente para frente. E é justamente ela com seu braço erguido ao alto, que indica uma diagonal que corta a tela, em oposição às formas retangulares citadas e à vertical que corta o quadro ao meio, destinando uma metade da tela a cada figura. O piano serve também como elemento estruturador ao traçar linhas horizontais e verticais que se cruzam. O procedimento fica claro nas palavras do artista:

> (...) sempre volto para cruzar uma forma vertical com uma horizontal, como se vê em muitos quadros, e às vezes há duas mulheres, uma deitada e uma de pé, outras vezes há o pretexto da forma horizontal do cavalo ou cachorro ou do piano ou sofá. Talvez o impulso para essa composição me venha simplesmente de uma boa regra de composição (...). (CAMPIGLI, 1995, p. 143, tradução minha)

Não é à toa, portanto, que a disposição de elementos nessa tela esteja totalmente calculada, e que tudo convirja para a sugestão

de que as figuras estejam enclausuradas apenas para seu observador, talvez, de novo, para apenas um: o artista. Seria possível sugerir tratar-se de uma visão "suavemente" sádica, já que as figuras se encontram encerradas e isoladas em um recinto fechado, apertadas em suas vestimentas.

Realizada entre 1949 e 1950, a obra segue o mesmo procedimento das demais analisadas, ao trazer uma soma de referências a outras épocas, como a escolha da paleta de cores e a representação da figura sentada de perfil, de acordo com a arte egípcia, e cujo penteado remonta às representações etruscas.

A cantora foi pintada pouco antes de sua exibição na Bienal de São Paulo, mas o assunto foi trabalhado por Campigli em outras telas em diferentes formas de apresentação. Um desses casos pôde ser visto pelo público brasileiro na Galeria Sistina, em 1960, como se vê pelo recorte de jornal (Figura 8). Notam-se diferenças com relação à pintura do MAC USP, sobretudo porque o fundo é composto por uma plateia que assiste sentada ao concerto. Além disso, a posição do braço da figura que canta está invertida, não há um tapete geometricamente posicionado e as pinceladas parecem mais aparentes, soltas. Mas o que mais chama a atenção é a cantora estar de costas para sua plateia, o que talvez reforce a ideia de que o foco de sua ação seja o "espectador-pintor".[52]



Artes Plasticas — JOSÉ GERALDO VIEIRA

Massimo Campigli

"Na Pinacoteca da Torre", de Massimo Campigli

PANORAMA de Monteiro

AS NOTICIAS

UMAS E OUTRAS

"A Costura", tela de Mac ous Campigli

PINTORA PERCORRE O MUNDO

Nas LIVRARIAS ★ Nas LIVRARIAS ★ Nas LIVRARIAS

TROCOU OS NUS PELOS LUNÁTICOS

FOLHA DE S. PAULO — 1.a edição — Domingo, 14-2-1960 — FOLHA ILUSTRADA — Pag. 5

FIGURA 8.
"Massimo Campigli", matéria de José Geraldo Vieira publicada na *Folha de S. Paulo*, 14 de fevereiro 1960. Caderno Ilustrada, página 5[52].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Uma infância remota e imóvel emerge dela: é como uma delicada escavação de fragmentos pré-históricos" (CARRIERI, 1941, p. 5, tradução minha). Essas são as palavras de Raffaele Carrieri na monografia dedicada a Campigli em 1941, quando sua história de infância ainda não era conhecida. O trecho nos faz pensar sobre a ideia da infância do pintor cultivada pelo artista e por aqueles que se debruçaram sobre sua produção, relacionada às suas raízes toscanas, à sua posição como artista singular e à sua pintura como fragmento físico e psicológico. Tais conceitos expressos nessa e em outras publicações, além dos testemunhos autobiográficos, foram providenciais para que Campigli criasse o mito em torno de si, por meio do qual pode colher, em vida, frutos materiais e imateriais. Não por acaso, os escritos de Campigli fundamentaram sua fortuna crítica na Itália e na França, mas também em outros países, como no Brasil[53].

Mas, para além de definir seu campo teórico e formal, o processo de trazer uma matriz arqueológica para a superfície plana da tela também tinha algo de confessional e terapêutico, como se escavasse dentro de si para depois povoar o mundo de fora com figuras mortas-vivas, ao mesmo tempo em que podiam ser entendidas como figuras no museu para sua admiração ou para seu aprisionamento, o que faz

pensar justamente nos vasos etruscos emparedados dentro de armários apertados do museu de Villa Giulia. A pintura o leva à busca de sua própria história e vice-versa, num movimento possivelmente infinito. Tudo isso é apresentado em seus depoimentos, que procuraram reposicioná-lo na época de revisão das vanguardas artísticas no pós-Segunda Guerra, quando via-se nascer uma série de autobiografias de outros artistas italianos com o mesmo intuito, como *Tutta la vita di un pittore*, de Severini, publicada em 1946.

Todos esses aspectos estão latentes no conjunto de pinturas de Campigli do MAC USP. Ele mapeia sua produção, expressa seus vínculos com a Itália, remonta aos escritos autobiográficos e, assim como outras obras italianas do acervo, põe acento nos debates e anseios da época. Estes vão desde a busca por uma linguagem em meio aos artistas do *Novecento* e da Escola de Paris ao inegável apoio recebido pelo sistema artístico formado durante o fascismo, com seus agentes, instituições e suas relações exteriores. Os artistas no entreguerras se projetaram a partir desse sistema, mesmo que depois tenham procurado desvincular sua imagem dele. Foi certamente essa associação que obliterou por tanto tempo a qualidade plástica e a inventividade dessas obras italianas, muitas vezes marcadas como antimodernas. O caso de Campigli, muito bem representado pelas pinturas do MAC USP, demonstra precisamente o contrário.

NOTAS

1. Como nos leilões realizados por Soraia Cals (2010) e James Lisboa (2017).

2. Instituição que possui uma litogravura sua: *Interior da Sala de espetáculo*. Dados da obra em: http://pinacoteca.org.br/acervo/obras/. Acesso em: 5 mai. 2020.

3. Leirner possui duas gravuras suas: *Donna in blu* (1959) e *A Giuditta* (1953).

4. A tela *Duas Atrizes*, produzida entre 1950 e 1951, foi adquirida na I Bienal de São Paulo, mas perdida no incêndio do MAM RJ em 1978.

5. Diremos "antigo MAM-SP" em referência ao Museu de Arte Moderna de São Paulo até o ano de 1962, quando suas obras foram transferidas por Ciccillo para a Universidade de São Paulo (USP).

6. Sobre a atuação de Sarfatti e suas relações com Brasil, cf.: MAGALHÃES (2016).

7. Há uma série de pesquisas de iniciação científica e pós-graduação orientadas por Magalhães em torno desses artistas.

8. Com exceção das experiências abstratas que tiveram mais expressividade a partir da década de 1930.

9. Sobre os Italianos de Paris no acervo do MAC USP, cf. ROCCO (2013).

10. Exposição primeiramente realizada na sede na Cidade Universitária, da Universidade de São Paulo, em 2013; depois, na nova sede no Ibirapuera, entre 2013 e 2017, e, por último, no Centro Cultural Branco do Brasil de Brasília, em 2018.

11. Sobre a escolha da Itália como destino, a justificativa não é conhecida, já que não há documentação comprobatória de qualquer ligação prévia da família com o país.

12. Isso mesmo entre escritos de outros autores que negam que Campigli tenha tido uma relação mais profunda com o Regime ou que afirmam que seu interesse pela política era algo marginal. Cf.: INSTITUT MATHILDENHÖHE (2003, p. 44).

13. Pautamos-nos nos comentários de Campigli sobre o assunto, mas é crível pensar que ele talvez desejasse obter posteriormente reconhecimento em território alemão, de onde precisou sair "clandestinamente" quando nascido. Talvez, por isso também não tenha levado a cabo a publicação de *Nuovi Scrupoli*, crítica aos alemães.

14. Trata-se da primeira vez que usa o nome Massimo Campigli. Esse foi, segundo Eva Weiss, uma tradução literal ou onomatopeica de seu nome alemão para o italiano, conforme relatado em troca de e-mails com a autora em 10 de abril de 2020.

15. Não nos esqueçamos que, poucos anos depois, em Paris, é publicado por André Breton o "Le Manifeste de surréalisme". Campigli afirmava ser refratário às suas ideias (UN'ORA…, 2012).

16. Para saber mais sobre o assunto, cf.: PONTIGGIA (2005) e GUGGENHEIM MUSEUM (2010). Para reflexos no caso sul-americano, cf. CHIARELLI (2003).

17. A obra pode ser vista em: https://www.gamtorino.it/en/node/35356. Acesso em: 10 mai. 2020.

18. A exposição tinha tido sua semente na mostra organizada por Sarfatti em 1923, em Milão, com um grupo de seis pintores batizado de *Novecento*. Para mais informações sobre o Novecento, cf. MAGALHÃES (2016).

19. Relação das obras em: http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=2&c=I&a=377298. Acesso em: 9 dez. 2019.

20. Acervo MART Rovereto. A imagem pode ser vista em: http://www.mart.tn.it/collections.jsp?ID_LINK=688&area=137&id_context=3389. Acesso em: 14 mai. 2020.

21. O pintor narra o episódio em Campigli (1955, pp. 31-32).

22. Ele usa a expressão em referência ao episódio em Campigli (1955, pp. 31-32).

23. Antiga Tuscia, dos Tuscoi, ou Tirrehnia, dos Tyrsoi, povo pré-romano, berço dos primeiros reis de Roma, região modernamente chamada de Etruria, nas atuais regiões da Toscana, Umbria e Lácio, e seus habitantes, de etruscos.

24. Citamos o trecho de *Nuovi Scrupoli*, mas o artista já tinha afirmado o mesmo em *Scrupoli* (CAMPIGLI, 1955, pp. 31-32).

25. As imagens do sarcófago e da escultura podem ser vistas em: https://www.museoetru.it/. Acesso em: 7 fev. 2020.

26. Como se pode ver pelo histórico do museu e fotos da expografia em: http://luciademarchis.altervista.org/?page_id=94. Acesso em: 15 dez. 2019.

27. Importante nos atentarmos para essa afirmação, porque muitos artistas impactados pela arte etrusca nos anos 1920 a abandonam no decênio seguinte, sobretudo após a promulgação das Leis Raciais, em 1938, na Itália, quando a origem e "raça" etruscas passam a ser dadas como "incertas". Sobre o assunto, cf. HAACK (2016).

28. Nessa obra, prefaciada pelo próprio artista, ele já reforça sua paixão pelos "museus e as necrópoles, a Villa Giulia e o Vaticano".

29. Mesmo ano em que o artista assina o "Manifesto Pintura Mural" com Mario Sironi, Severini, Achile Funi e Carrà. Cf.: SIRONI (1933).

30. Relação das obras em: http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=227&c=I&a=377298. Acesso em: 13 mai. 2020.

31. Importante lembrar que quando foram transferidas do antigo MAM SP para a USP, em 1963, as cinco obras de Campigli vinham de duas doações: 1) Francisco Matarazzo Sobrinho (*Os noivos*); 2) Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho (as outras pinturas). No segundo caso, as obras permaneceram na residência de Yolanda até serem entregues ao MAC USP em 9 de março de 1973, o que sugere seu apreço por essas obras. *Mulher velada*, inclusive, ficava ao lado da cama de Yolanda (conforme inscrição no verso da obra, informada pela Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP à autora).

32. Conservada na ECA USP. Para mais informações: https://bibliotecadaeca.wordpress.com/2013/09/30/colecao-ciccillo-matarazzo/. Acesso em: 21 jan. 2020.

33. Conservada na Fundação Edson Queiroz, Fortaleza.

34. A documentação preservada na Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP indica como data realização da obra o ano de 1924. Já questionada no Catalogo Ragionato do artista (ARCHIVES CAMPIGLI, 2013, p. 432), passou pela análise da pesquisadora Eva Weiss – uma das responsáveis pelo Arquivo Campigli e pela elaboração do Ragionato –, que afirmou que a obra fora certamente realizada em 1929, conforme informado em conversa de e-mail com a autora em 15 de setembro de 2019.

35. Vale assinalar que não se tem conhecimento das mostras em que *Os noivos* tomou parte antes da aquisição para Ciccillo em 1947, muito embora tenha sido discutida por Franchi na monografia sobre o artista em 1944 (FRANCHI, 1944, pp. 9-11.)

36. Interpretação recorrente sobre a peça. Veja-se Astier (2008).

37. A imagem pode ser vista em: https://exchange.umma.umich.edu/resources/22309/view. Acesso em: 14 mai. 2020.

38. A imagem da obra pode ser vista em: http://www.fondazionestudistoriciturati.it/wp-content/uploads/2017/11/Pieraccini_volume_immagini.pdf. Acesso em: 14 mai. 2020.

39. A ideia de criar "falsa perspectiva" é explicada em Campigli (1995, p. 137).

40. De acordo com sua fala: "No fundo não pinto além de prisioneiras" (CAMPIGLI, 1955, p. 12).

41. Essas obras podem ser visualizadas em: https://www.museonazionaleromano.beniculturali.it/it/163/terme-di-diocleziano. Acesso em: 21 fev. 2020.

42. Campigli não escondia a presença da arte egípcia em sua pintura. Cf. CAMPIGLI (1995, p. 42).

43. De acordo com dados fornecidos por Eva Weiss, a obra fez parte da coleção da alsaciana Jeanne Bucher, do *marchand* Julien Levy, de Nova York, e de Cardazzo.

44. Dentre o conjunto das cinco obras do MAC USP, *Mulheres a passeio* é a que foi mais reproduzida e que contou com maior circulação expositiva não exclusiva à época

de sua feitura. Em 1929, figurou no "*Le Salon des Tuileries*" no Palais des Expositions, em Paris, depois, além da mostra dos "Italianos de Paris", em 1930, participou de uma mostra individual na Julien Levy Gallery de Nova York em 1931 e em exposições entre 1941 e 1942 em Roma e Veneza, circunscrita na coleção Cardazzo. A última mostra que se tem notícia antes da vinda ao Brasil foi a exposição individual no Stedelijk Museum em 1946. Quanto à reprodução em publicações, destacamos como uma das mais importantes a sua monografia publicada no contexto da série Arte Moderna Italiana, em 1931, pela Hoepli, e sua versão francesa, publicada por Bucher no mesmo ano. Depois, em 1944, é reproduzida novamente na monografia editada pela Hoepli no escopo da mesma série, mas desta vez com texto de Raffaello Franchi (1944). Ainda na década de 1940, a obra ilustraria artigos na revista *Emporium* assinados por críticos como Carlo de Roberto (1942) e Giuseppe Marchiori (1946), entre outras publicações, como Giani (1942), Franchi (1943), Solmi (1943) e Carrieri (1945).

45. A obra pode ser vista em: https://sis.modernamuseet.se/en/view/objects/asitem/search$0040/0/primaryMaker-asc?t:state:flow=1a4b4878-51d6-4872-ba2a-09f73f98b8a8. Acesso em: 14 mai. 2020.

46. A segunda mostra do grupo em Paris, na Galerie Zak.

47. No mesmo ano em que foi pintada, *Três mulheres* foi exposta na individual do artista na Galleria Barbaroux de Milão, única exposição de que se tem notícia antes da vinda ao Brasil, quando foi comentada pelo crítico Raffaele Carrieri (CARRIERI *apud* MANTURA; FERRARIS, 1994, p. 16).

48. Tudo indica que a obra não chegou a ser exposta antes de sua aquisição para o antigo MAM SP, sendo vista na Itália e reproduzida em ensaios sobre o artista apenas posteriormente.

49. A única mostra de que *Mulheres ao piano* tomou parte antes de vir ao Brasil foi a individual do artista no Stedelijk Museum. Na Itália, não havia contado com comentários específicos em catálogos ou artigos de jornais.

50. Não se tem notícias de exposições de que tenha tomado parte ou artigos em que foi reproduzida antes de ser adquirida pelos Matarazzo.

51. Na I Bienal de São Paulo exibiu: *Seis cabeças* (1949), *Quatro tecedoras* (1950), *A cantora* (1950), *Busto* (1950), *Nu* (1950), *Jogo de Cartas* (1950), *A torre e a roda* (1951), *Duas atrizes* (1950-1951) e *Diabolô* (1951).

52. O artigo também foi encontrado na pasta de Campigli no Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

53. No meio brasileiro, as palavras publicadas em *Scrupoli* se fazem ecoar. Nos anos imediatamente seguintes à sua publicação, trechos são citados, por exemplo, em Silva (1956, 1957) ou páginas inteiras são reproduzidas em artigos de jornais, como em "I miei visi vogliono essere consolante" (1957).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHIVES CAMPIGLI. **Massimo Campigli:** catalogue raisonné. Milão: Silvana, 2013.

ASTIER, Marie-Bénedicte. The « Sarcophagus of the Spouses ». **Louvre**, Paris, 20 abr. 2008. Disponível em: https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/sarcophagus-spouses. Acesso em: 21 jan. 2020.

CALANDRA, Elena. Massimo Campigli e La Folgorazione Per L'arte Etrusca. **Anais Museo Claudio Faina**, Orvieto, v. 24, pp. 371-384, 2017.

CAMPIGLI, Massimo. Giornale + Strada: parole in libertà. **Lacerba**, Florença, 15 jul. 1914.

CAMPIGLI, Massimo. **Scrupoli**. Veneza: Cavallino, 1955.

CAMPIGLI, Massimo. **Nuovi Scrupoli**. Turim: Umberto Allemandi, 1995.

CARRIERI, Raffaele. **Massimo Campigli.** Milão: Hoepli, 1941.

CARRIERI, Raffaele. **Campigli**. Veneza: Edizioni del Cavallino, 1945.

CHIARELLI, Tadeu (org.). **Novecento Sudamericano:** relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay. Milão: Skira, 2003.

CORGNATI, Martina. **L'ombra lunga degli etruschi**: echi e suggestioni dell'arte del Novecento. Monza: Johan & Levi, 2018.

dell'Arco, Maurizio Fagiolo (ed.). **Les Italiens de Paris:** de Chirico e gli altri a Parigi nel 1930. Milão: Skira, 1998.

DE ROBERTO, Carlo. Artisti contemporanei: Il pittore Massimo Campigli. **Emporium,** Veneza, v. 95, n. 3, pp. 98-106, 1942.

Doadas ao Museu de Arte Moderna de São Paulo uma tela de Campigli e uma escultura de Manzú. **Correio Paulistano**, São Paulo, 22 nov. 1951.

FABRIS, Annteresa. Massimo Campigli. In Amaral, Aracy A. (org). **Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**: perfil de um acervo. São Paulo, MAC USP: Techint, 1988, p. 126.

FERRARIS, Patrizia Rosazza. Nemo propheta in pátria. In MANTURA, Bruno; FERRARIS, Patrizia Rosazza. **Massimo Campigli**. Milão: Electa, 1994. pp. 65-71.

FRANCHI, Raffaello. Massimo Campigli. **Illustrazione toscana**, Florença, ano 2, n. 1, pp. 29-32, 1943.

FRANCHI, Raffaello. **Massimo Campigli**. Milão: Hoepli, 1944.

GIANI, Gianpiero (org.). **Pittori Italiani Contemporanei**. Milão: Edizioni della Conchiglia, 1942.

GUGGENHEIM MUSEUM. **Chaos and Classicism**. Nova York: Guggenheim Museum, 2010.

HAACK, Marie-Laurence. Conclusion. La crise de l'étruscologie de l'époque du fascisme et du nazisme. In HAACK, Marie-Laurence. **Les Étrusques au temps du fascisme et du nazism**. Pessac: Ausonius Éditions, 2016. pp. 281-286. Disponível em: http://books.openedition.org/ausonius/10707. Acesso em: 12 maio 2020.

I miei visi vogliono essere consolante. **Fanfulla,** São Paulo, 20 maio 1957.

Institut Mathildenhöhe. **Massimo Campigli**: Mediterraneità und Moderne. Darmstadt: Institut Mathildenhöhe; Milão: Mazzota, 2003.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Classicismo Moderno:** Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Classicismo, Realismo e Vanguarda: pintura italiana no entreguerras. In MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – MAC USP. **Classicismo, realismo, vanguarda:** pintura italiana no entreguerras. Organizado por Ana Gonçalves Magalhães. São Paulo: MAC USP, 2018 2ª ed. (1ª. Ed. 2013). pp. 11-27.

MANTURA, Bruno; FERRARIS, Patrizia Rosazza. **Massimo Campigli**. Milão: Electa, 1994.

MARCHIORI, Giuseppe. Campigli. **Emporium**, Veneza, v. 104, n. 9, pp. 118-124, 1946.

Massimo Campigli. Milão: Hoepli, 1931.

MATARAZZO, Ciccillo. **[Correspondência]**. Destinatário: Mario Augusto Martini, embaixador da Itália no Brasil. São Paulo, 24 nov. 1951. 1 carta. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – MAC USP. **Classicismo, realismo, vanguarda**: pintura italiana no entreguerras. Organizado por Ana Gonçalves Magalhães. São Paulo: MAC USP, 2013.

POLO, Marco. **Il Milione**. Milão: Hoepli, 1942.

PONTIGGIA, Elena. Campigli platonico, Campigli mediterraneo. In Institut Mathildenhöhe. **Massimo Campigli**: Mediterraneità und Moderne. Darmstadt: Institut Mathildenhöhe; Milão: Mazzota, 2003, pp. 15-29.

PONTIGGIA, Elena. **Il ritorno all'ordine**. Itália: Abscondita, 2005;

RAMBALDI, Simone. Massimo Campigli e i Ritratti Funerari Romani. **Bollettino D'arte**, Roma**,** ano 89, n. 22-23, pp. 165-176, 2014. (Série VII).

ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. O Caso dos Italianos de Paris. In MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – MAC USP. **Classicismo, realismo, vanguarda**: pintura italiana no entreguerras. Organizado por Ana Gonçalves Magalhães. São Paulo: MAC USP, 2018, 2ª ed. (1ª. Ed. 2013), pp. 31-35.

SILVA, Quirino da. Pinta sempre o mesmo modelo e nunca deixa de ser original. **Diário da Noite**, São Paulo, 30 abr. 1957.

SILVA, Quirino da. Massimo Campigli. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 18 mar. 1956.

SIRONI, Mario. Manifesto della Pittura Murale. **La Colonna**, Milão, dez. 1933. pp. 11-12.

SOLMI, Sergio (coord.). **Massimo Campigli**. Milão: Edizioni della Conchiglia, 1943.

Un'ora con Massimo Campigli. Entrevista de Massimo Campigli para o programa Incontri da Radiotelevisione Italiana (RAI) em 1969. [*S. l.*]: [*s. n.*], 2012. Publicado pelo canal jjpcondor. 1 vídeo (52 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Tf2d45KPU6w. Acesso em: 5 dez. 2019.

VIEIRA, José Geraldo. Massimo Campigli. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 14 fev. 1960. Ilustrada, p. 5.

WEISS, Eva, 'Nel regno dei segni' Sulla vita e sull'opera di Massimo Campigli In Institut Mathildenhöhe. **Massimo Campigli**: Mediterraneità und Moderne. Darmstadt: Institut Mathildenhöhe; Milão: Mazzota, 2003, pp. 31-59.

XXIV Biennale di Venezia. **La XXIV Biennale di Venezia**. Veneza: Edizioni Serenissima, 1948.

ARQUIVOS CONSULTADOS

- MAC USP
- MASP
- Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Eva e Marcus Weiss, do Arquivo Campigli, e à professora doutora Marlene Suano.

SOBRE A AUTORA

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco realiza pós-doutorado no projeto temático "A Formação do Acervo de Arte Moderna do MAC USP e o Antigo MAM", é mestre (2013) e doutora (2018) pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. É autora de artigos e capítulos de livro sobre arte italiana moderna e as primeiras edições da Bienal de São Paulo.

Artigo recebido em 15 de maio e aceito em 9 de dezembro de 2020.

THEODOR HEUBERGER, *KUNSTHÄNDLER*:

ENTRE PREDILEÇÕES ARTÍSTICAS MODERNISTAS E A PROPAGANDA NAZISTA NO BRASIL (1924-1942)

THEODOR HEUBERGER, *KUNSTHÄNDLER*: BETWEEN MODERNIST ARTISTIC PREDILECTIONS AND NAZI PROPAGANDA IN BRAZIL (1924-1942)

THEODOR HEUBERGER, *KUNSTHÄNDLER*: ENTRE LAS PREDILECCIONES ARTÍSTICAS MODERNISTAS Y LA PROPAGANDA NAZI EN BRASIL (1924-1942)

MARCELO MARI

Artigo inédito
Marcelo Mari *

https://orcid.org/0000-0001-6352-9460

*Universidade de Brasília (UnB), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.180502

RESUMO

Theodor Heuberger foi *Kunsthändler* atuante no Rio de Janeiro e em São Paulo. Com formação em Munique, realizou exposições no Brasil com obras importantes do expressionismo alemão; foi, também, o primeiro a expor no país a artista Käthe Kollwitz. Além disso, difundiu, no ambiente cultural brasileiro, padrões renovados de desenho de lojas e de expografia ligados ao gosto estético do *Deutscher Werkbund*. Em que pese sua atuação em prol do expressionismo, Heuberger fundou uma revista de trocas culturais entre Alemanha e Brasil na qual a arte moderna dividiria espaço, progressivamente durante as décadas de 1930 e 1940, com notícias oficiais da Alemanha. De incentivadora da arte moderna alemã, a revista *Intercâmbio* terminaria seus dias como veículo de propaganda nazista.

PALAVRAS-CHAVE Heuberger; Expressionismo; Käthe Kollwitz; *Deutscher Werkbund*; Revista *Intercâmbio*

ABSTRACT

Theodor Heuberger was a *Kunsthändler* working in Rio de Janeiro and São Paulo. Educated in Munich, he organized exhibitions in Brazil with artworks by important names of German Expressionism and was the first to exhibit the artist Käthe Kollwitz in the country. He also disseminated new store and exhibition design patterns connected to the aesthetic of *Deutscher Werkbund* in Brazilian cultural milieu. Despite fostering Expressionism in the country, he founded a magazine of cultural exchange between Germany and Brazil in which modern art gradually came to share space, during the 1930s and the following decade, with official messages from Germany. As a supporter of German modern art, the journal *Intercâmbio* would end its days as a vehicle for Nazi propaganda.

KEYWORDS Heuberger; Expressionism; Käthe Kollwitz; *Deutscher Werkbund; Intercâmbio*

RESUMEN

Theodor Heuberger fue *Kunsthändler* activo en Río de Janeiro y São Paulo. Formado en Múnich, organizó exposiciones en Brasil importantes obras del expresionismo alemán, además de haber sido el primero en exhibir a la artista Käthe Kollwitz en el país. En el ámbito cultural brasileño, difundió patrones renovados de diseño y expografía de tiendas vinculadas a la estética del *Deutscher Werkbund*. A pesar de su labor a favor del expresionismo, Heuberger fundó una revista de intercambios culturales entre Alemania y Brasil en la que el arte moderno progresivamente compartiría espacio, durante las décadas de 1930 y 1940, con noticias oficiales de Alemania. Promotora del arte alemán moderno, la revista *Intercambio* terminaría sus días como vehículo de propaganda nazi.

PALABRAS CLAVE Heuberger; Expresionismo; Käthe Kollwitz; *Deutscher Werkbund*; Revista *Intercambio*

Theodor Heuberger, natural de Munique, na Alemanha, organizou sua primeira exposição no Brasil na Escola Nacional de Belas Artes, em 1924. Essa primeira exposição fora acertada por intermédio do pintor e cônsul brasileiro em Munique Mário Navarro da Costa. Sua organização incluiu um acerto com a direção da Escola Nacional e contou com a exposição de pinturas, de estudo em escultura para busto, de vasos e de objetos decorativos. A ideia original, que foi encampada por Heuberger, era estreitar relações entre o ambiente artístico brasileiro e o alemão, o que, na época, prometia certa dificuldade, já que, por um lado, a Primeira Guerra Mundial havia reduzido os influxos culturais entre Brasil e Europa e, por outro, a arte oficial, que circulava especialmente no Rio de Janeiro, estava vinculada à Escola Nacional de Belas Artes, fortemente marcada pelo modelo da Academia Francesa[1]. Além disso, estava atada a compromissos e interesses locais próprios, o que, inicialmente, poderia resultar em alguma resistência à presença desse comerciante de arte alemão.

Essa primeira mostra organizada por Heuberger no país deu-se no espaço do Liceu de Artes e Ofícios, cedido pela Escola Nacional de Belas Artes. Contou com 50 quadros, 50 esculturas e uma grande quantidade de objetos, ditos, à época, de artes aplicadas. Destacavam-se no conjunto as pinturas de influência impressionista, entre as cenas urbanas e as paisagens, além dos retratos realistas, o busto do Papa Pio

XI e objetos decorativos, todos trazidos para serem vendidos no Rio de Janeiro, em São Paulo, Campinas e Santos. Heuberger causou sensação no ambiente artístico brasileiro, marcado, naquele momento, pelo restabelecimento de contato com a cena cultural europeia, força motriz de influência apreciada no Brasil. A imprensa local comemorou o feito, e assim foi publicada notícia na *Phoenix: Revista Ilustrada:*

> Sr. Heuberger e a sua bela coleção desembarcaram no Rio a 02 de agosto d'este [ano]. Não foi tentativa improfícua esta, visto o grande interesse que despertou não somente entre os habitantes germânicos desta linda cidade, [mas também], sobretudo, no grande público brasileiro e numerosos críticos entusiasmados. Inaugurada a 13 de setembro, fechou-se esta exposição após um mês de duração e será transferida de aqui para o rico e adiantadíssimo estado de São Paulo (...) Heuberger, declarando seu entusiasmo pelo êxito alcançado aqui com ela, promete dizer, quando de retorno, em sua pátria, da educação e do intelecto da gente, assim como da beleza e elegância de sua cidade, tendo mesmo enviado, já, numerosos escritos para jornais da Alemanha sobre a exposição e seus resultados artísticos e comerciais. (...)

Chegou a prometer, à vista da acolhida (...), que retornaria, para o ano, com nova exposição. (EXPOSIÇÃO..., 1924)

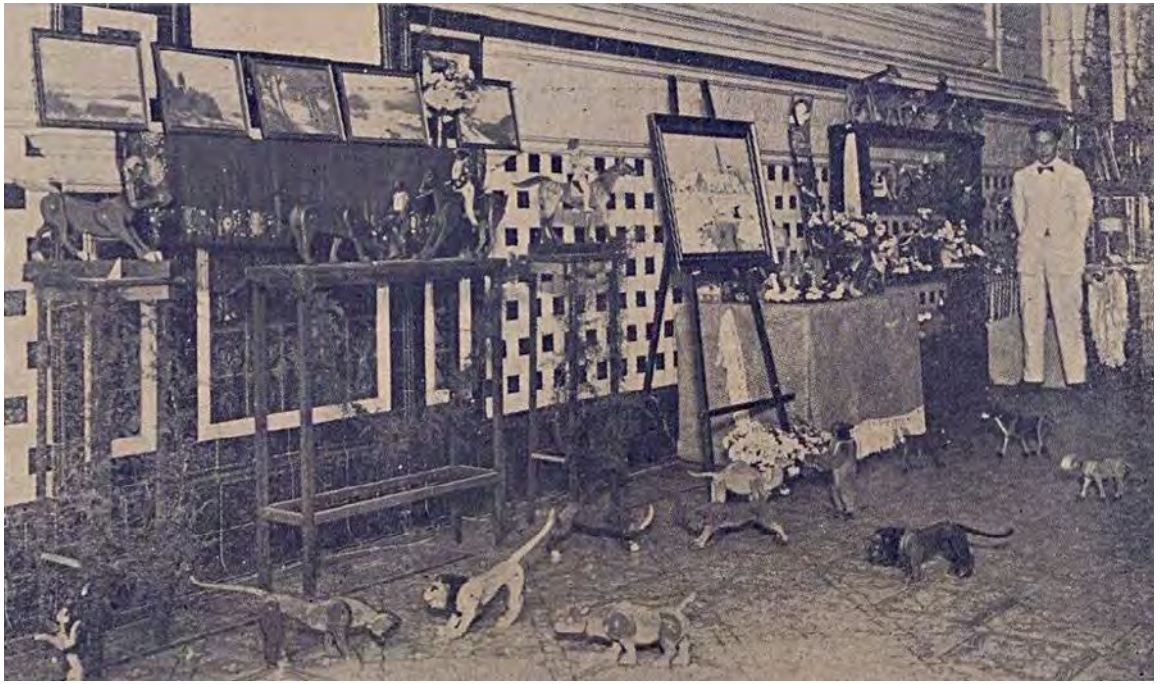


FIGURA 1.
Foto da mostra de Theodor Heuberger no Rio de Janeiro em 1925, com a legenda "Exposição Allemã de Artes e Artes Aplicadas, atualmente no saguão da Associação dos Empregados no Commercio". Fonte: "Exposição Allemã de Artes e Artes Aplicadas". *Phoenix*: revista ilustrada, Rio de Janeiro, ano 1, n. 10-11, out./nov. 1924, pp. 16-17.

De fato, a exposição chegaria a São Paulo, tendo durado um mês e encerrada em 3 de janeiro de 1925. Heuberger voltaria à cidade no final deste mesmo ano, com nova exposição, que receberia destaque na imprensa. A maior parte dos comentários restringiu-se aos brinquedos de madeira articulados que Heuberger trouxera para vender na capital paulista em setembro de 1925. Devido ao sucesso, a exposição foi prorrogada por mais duas vezes até findar no mês de dezembro daquele

ano. Em novembro, a revista *Phoenix* publicou nova matéria elogiosa sobre os primeiros contatos de Heuberger com o Brasil:

> Quando o sr. Heuberger inaugurou esta vez a exposição "arte aplicada da Baviera" na nossa cidade podia se ver bem o grande número de amigos que os artistas alemães ganharam aqui (...). Mencionamos repetidas vezes os diferentes expositores e queremos hoje falar dos trabalhos que talvez têm chamado mais que tudo a atenção dos visitantes e tem sido muito apreciado: são os animais e figuras "Zoo", invenção do escultor Vielgemann de Munique. (...) Há o arqueiro, a dançarina egípcia, o corvo, o centauro, o elefante indiano e dos primeiros o grupo curioso de D. Quixote e Sancho Pança (...). Das combinações mais simples já podem nascer situações dramáticas cheias de realismo e expressão. (...) Alguns tipos especiais são as caricaturas de animais que parecem concentrar tudo que há de cômico (...). Podem se dar os parabéns ao sr. Heuberger (...). Mereceu o aplauso da crítica, tem o seu público próprio das altas-rodas das cidades principais e podia criar um mercado novo para artistas do seu país, ao mesmo tempo, aumentando a apreciação no Brasil de arte e arte aplicada alemã. (EXPOSIÇÃO... , 1925)



FIGURA 2.
Registro de brinquedos articulados apresentados na "Exposição Alemã de Arte e Artes Aplicadas", 1925. Fonte: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1925, não paginado.

É preciso salientar que, nessa exposição, a série de objetos decorativos trazida por Heuberger dividia espaço com as obras de arte. Nos anos posteriores, ele traria, até pelo menos 1928, tanto objetos decorativos (louças, vasos, tapeçarias, objetos variados etc.) como um conjunto daqueles brinquedos articulados de madeira, de leões a burricos e camelos, todos artigos principais de vendas[2].

No ano de 1926, Heuberger escreveu um artigo, publicado na revista *Phoenix*, em que se preocupa em apresentar ao público as tendências da arte, principalmente da pintura, da Alemanha da época. Remetendo à tradição de Max Liebermann[3], Heuberger indicou o que, para ele e para alguns críticos, era "a volta da realidade" na pintura depois da busca pela subjetividade, pelo mundo interior, representado como tendência dominante na arte de vanguarda alemã. Ora, a nova tendência era justamente essa busca pela realidade objetiva, novamente. Assim ele descreve a *Neue Sachlichkeit*, pois:

> Desenvolveu-se, na volta do século, entre os jovens artistas uma outra maneira de ver o mundo, não mais se contentavam com o mundo exterior. Queriam os aspectos do seu mundo interior. Atualmente está no meio de vivas discussões na Alemanha uma nova direção artística. Hartlaub o diretor da Academia de Belas artes de Mannheim, acaba de fazer uma exposição coletiva dos

> trabalhos desses artistas que assim ficaram conhecidos dum grande público. Resume-se essa nova direção do dito agudo "a nova objetividade". Sem estar prevenido, trata-se do objeto, do assunto do quadro, deixa-se falar ele mesmo. Nada ainda se pode julgar hoje a respeito da aceitação da nova tendência, tão pouco se ela vai exercer uma influência grande e fecunda. (HEUBERGER, 1926)

As palavras de Heuberger estão de acordo com as de Alfred Kuhn[4] em análise sobre a gravura alemã em 1930. Em seu texto de apresentação da gravura alemã contemporânea, que participaria de exposição itinerante de livros e de artes gráficas alemãs na América do Sul, organizada por Heuberger, o professor Kuhn escreveria que o ambiente contemporâneo na Alemanha, depois das últimas manifestações do expressionismo e da nova objetividade, e que ele chamava de período pós-expressionista, seria marcado por um conjunto de iniciativas de artistas que trilhavam caminhos próprios, mas que na verdade estavam criando conjuntamente uma nova espiritualidade comum a toda Europa:

> Se tivermos presente o que significou o expressionismo para os tempos agitados antes indicados, e pensarmos na arte pós-

> expressionista com respeito aos dias futuros, reconheceremos que estes se apresentam mais claros, mais tranquilos, mais objetivos, mais frutíferos, com vistas mais amplas para que se possa verificar neles um espírito europeu em todos os seus sentidos. (KUHN, 1930, p. 5)

No que concerne às obras de arte, Heuberger, nesses anos iniciais de 1924 até 1928, privilegiou as gravuras expressionistas. Sua escolha nesse período, para além dos objetos decorativos e das reproduções de obras famosas, foi também investir na venda de gravuras em papel, talvez pela facilidade de transporte e pelo preço mais acessível. Já estabelecido no Rio de Janeiro, em 1928, iniciou o comércio de objetos de cerâmica, prata, cristal e bronze. Veja-se comentário do médico, pintor e escritor Hernani de Irajá, feito no jornal *A Pátria*, sobre exposição realizada novamente na Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro, em 1927, cuja tônica eram os papéis (gravuras de tiragem e reproduções de obras famosas):

> O Senhor Theodor Heuberger expõe mais uma vez (...) uma linda coleção de objetos e quadros onde a arte alemã se entremostra com seus caracteres fundamentais. (...) Entre os quadros da exposição destacam-se lindas águas-fortes,

xilografias, lineogravuras, das mais perfeitas das oficinas gráficas germânicas. Desenhos a nankin e à sépia, à pena ou pincel, alguns em originais outros em reproduções admiráveis (...). As litografias pelo último processo, as tricromias diretas, as policromias pelo couro ou linoleum, dão nos ali exemplares maravilhosos de luz, ar e verdade. Van Gogh, o colossal pintor holandês, o vanguardista intemerato do mais forte modernismo tem esplêndida reprodução de seu belo trabalho "[ilegível] Millet" de que dou uma pálida ideia em cliché. (...) No gênero monocromático, os ateliês gráficos da Alemanha realizam verdadeiros milagres. (...) A delicadeza dos meio-tons, antigamente tida como irreprodutível, todo o valor de claro-escuro dos originais, tem uma tradução impecável nos gravados (...). Quer em zincografias como em fotogravuras, sob várias dimensões de retículas, a impressão e o retoque conseguem o milagre da multiplicação de originais de valor. Não só na escola alemã, holandesa e eslava vão procurar originais os dirigentes das melhores casas editoriais de Berlim, Munique ou Luebeck [mas também] os grandes pintores franceses como Cézanne, Renoir, Degas, Manet (...) possuem na exposição atual espécimes interessantíssimas em cor ou a preto. Várias paisagens de Cézanne (...) foram reproduzidas com a máxima

> felicidade e beleza original. Carlos Oswald o nosso melhor água-fortista é um dos contemplados na lista dos artistas escolhidos. Aliás é grande a coleção do sr. Heuberger e vários originais, o maior número, estão a disposição dos interessados em grandes álbuns de fácil manejo. (IRAJÁ, 1927)

No ano de 1929, ainda na linha de apresentação de objetos de caráter utilitário ou decorativos, Theodor Heuberger realizaria uma nova "Exposição de Arte Decorativa Alemã". Foi justamente nessa mostra que Heuberger elaboraria uma expografia com painéis de juta e mostruários em vidro para a apresentação de objetos utilitários. O que se trazia aí era justamente uma forma nova de exibição desses objetos estéticos/utilitários que seguiam de perto orientações do *Deutscher Werkbund*[5]. Heuberger inauguraria uma nova apresentação expositiva que considerou o desenho de linhas puras para os mostruários de vidro, ao mesmo tempo que pinturas eram apresentadas junto a objetos decorativos, sem hierarquização entre artes maiores e menores.



FIGURA 3.
Expografia e mostruário de objetos da "Exposição de Arte Decorativa Alemã", Rio de Janeiro e São Paulo, 1929.
Fonte: Acervo da Fundação Pro Arte/FESO.



FIGURA 4.
Expografia e mostruário de objetos da "Exposição de Arte Decorativa Alemã", Rio de Janeiro/São Paulo, 1929.
Fonte: Acervo da Fundação Pro Arte/FESO.

As propostas do *Deutscher Werkbund* para a aproximação entre arte e indústria não surtiram, de fato, efeito imediato por aqui. Se Heuberger parecia estar sozinho na promoção da nova arte alemã, muitas iniciativas de assimilação da arquitetura ligada à Bauhaus ocorreram nos anos seguintes, tal como os edifícios públicos projetados por José Maria da Silva Neves[6] em São Paulo. Tanto as iniciativas de Heuberger como as de Silva Neves abriram novos parâmetros para a arte e para a arquitetura moderna brasileira. O que estava posto era que as iniciativas tomadas na produção de arte, de novos objetos para o cotidiano, para as edificações e para o plano da cidade sintetizavam uma sensibilidade moderna e, sendo assim, uma maneira outra de relação com o mundo percebido.

Conforme atestam o estudo inaugural de Marcelo S. Masset Lacombe (2008) e o posterior de Arthur Valle (2011), elaborados a partir de escritos de Theodor Heuberger e de material documental do período[7], a partir de 1929, as exposições foram responsáveis pela apresentação modernizante das obras de arte. De fato, algumas exposições de Heuberger tomaram uma virtual linha horizontal à altura média dos olhos como padrão perceptivo básico para a disposição dos quadros. Entretanto, ele recorreu ao esquema expográfico moderno da mesma forma que em outras ocasiões deixava a parede repleta de quadros, para venda, no velho esquema

das academias ainda vigente no Brasil. Certamente, era um compromisso tímido, mas com premissas modernas em voga na nova forma de enquadramento da fruição artística recém-inaugurada e seu modo particular de percepção.

Compromisso tímido, porém efetivo, posto que os temas da expografia no século XIX e início do século XX, no caso brasileiro, respaldam toda a diferenciação feita por Brian O'Doherty (2002) entre o olhar acadêmico e o olhar moderno constituído no cubo branco. Em que pese a dificuldade de se recuperar o impacto dessa nova concepção perceptiva no ambiente artístico local, é possível dizer que a "Exposição de Arte Decorativa Alemã" foi uma ruptura modernizante, acenando para uma matriz de vanguarda alemã com proposta internacionalista (VALLE, 2011).

Entre 1928 e 1933, Heuberger organizou várias exposições que seriam, por assim dizer, responsáveis não só por apresentar de fato uma nova expografia no Brasil, mas também por difundir ainda mais a vaga do expressionismo no país. Já no ano de 1928, ele organizou uma exposição de artistas consolidados no expressionismo alemão, com grupos formados em sua maioria no início do século, tais como *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter*, *Der Sturm* e, além disso, como dito acima, marcou época com a apresentação de artistas ligados à *Neue Sachlichkeit* pela primeira vez no Brasil. Além desses artistas e

tendências, Heuberger também expôs aqui artistas construtivistas como Johannes Itten e Willi Baumeister.

A tônica do momento no Brasil incidia sobre os artistas cujas preocupações centravam-se na temática política e social, que se tornaram a predileção de quem visitou as exposições, realizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Isso explica por que, nas exposições realizadas pelo galerista Heuberger, embora estivessem presentes artistas como Erich Heckel, Ernst Barlach, Max Beckmann, Otto Dix, Lyonel Feininger, George Grosz, Oskar Kokoschka, Max Liebermann, Karl Schmidt-Rottluff, ocuparam lugar de destaque as obras da gravurista Käthe Kollwitz.

A primeira vez que a imprensa brasileira reportou notícia sobre Käthe Kollwitz foi em 25 de novembro de 1923, no jornal *O Paiz*, em seção dedicada ao meio operário, em que encontramos manifestação de Kollwitz, como parte do comitê central do Socorro Operário Internacional, em favor de ajuda a operários japoneses, vítimas de desastre natural que havia acometido aquele país. Depois disso, uma pequena biografia da artista foi publicada em edição dominical de jornal em 1926 e foi produzida nota de jornal, em 1927, para comentar a boa recepção da exposição de Kollwitz na União Soviética (KAETHE... , 1926)[8]. Conforme apontado, o interesse de fato pela gravurista alemã se deu depois de apresentação de sua



FIGURA 5.
Käthe Kollwitz, *A fome*, [192-]. Xilogravura, Reprodução no catálogo de venda de obras intitulado "Exposição de Arte Alemã no Brasil", Rio de Janeiro/São Paulo, 1928, não paginado. Arquivo pessoal.

obra por Heuberger pela primeira vez no Brasil, no ano de 1928. A exposição foi intitulada "Exposição de Arte Alemã no Brasil" e, além de gravuras, continha pinturas, esculturas e objetos utilitários e decorativos. Foi apresentada durante os meses de junho e julho na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e depois nos meses de agosto e de setembro, com prorrogação até outubro, no Palácio das Arcadas, em São Paulo.

A princípio, o fato de obras de Käthe Kollwitz terem sido expostas em 1928 foi início de repercussão no cenário local. Essa repercussão veio logo em seguida, com os anos da Revolução de 1930 e o ambiente cada vez mais politizado das artes no Brasil. Veja-se, por exemplo, o comentário de Mário de Andrade no *Diário Nacional*, ainda em 1928, que levou em conta a pintura e a escultura, mas nada relevante disse sobre as artes gráficas e principalmente sobre Kollwitz:

> Eu verifiquei outro dia que não se pode tomar a exposição, atualmente aberta na Casa das Arcadas, como representativa da arte alemã. Não só não apresenta todas as tendências contemporâneas da arte alemã, como não apresenta as figuras históricas pelo menos vivas, mas representativas da Alemanha artística. Apesar disso é incontestável que a exposição organizada

> pelo Sr. Heuberger, é muito superior às congêneres, que com a mesma função comercial se realizam aqui. (...) Dentre os nomes que chamam atenção me valho de Klaus Richter, Pechstein, Jaekel, Klemm e Spiro[9]. (ANDRADE, 1928)

Geraldo Ferraz foi o primeiro crítico brasileiro a comentar mais propriamente as obras de Käthe Kollwitz e seu cunho social. A oportunidade deu-se na nova "Exposição Alemã de Livros e Artes Gráficas", realizada por Heuberger em 1930 na livraria Edanee, situada à rua 24 de maio, número 2, próxima ao Teatro Municipal de São Paulo. A preocupação social na arte se tornou preferência de Ferraz. A crítica contra a opção da arte pela arte, verificada em parte da produção dos artistas alemães em exposição, também tinha sido alvo principal de Mário de Andrade. Ainda que não reforçasse o sentido combativo da mensagem artística, como fez Ferraz, ele não deixou de apontar o que mais lhe incomodava na exposição: uma preocupação excessivamente formalista em Lyonel Feininger. Depreende-se daí, levando em conta o posicionamento ideológico dos críticos, que Andrade parecia querer evitar excessos, enquanto Ferraz enfatizava a função social da arte.

Em 11 de setembro de 1930, Geraldo Ferraz escreveu no *Diário da Noite* sobre a exposição de gravuras na livraria Edanee:

Obrigo-me a escrever à margem da visita que fiz do recinto da exposição de artes gráficas minha impressão duradoura [de] dois nomes bons: Käthe Kollwitz e George Grosz. Este último o formidável estigmatizador de uma humanidade falsificada, artificializada e finalmente degradada às circunstâncias da vida de hoje, está representado em uns dez trabalhos admiráveis como desenho e como realização, mas principalmente como funções do ideal destruidor deste grande panfletário artístico. (...) já Käthe Kollwitz de que a exposição nos mostra uma parte da série "Guerra campestre" da qual o belo trabalho "afiando" é uma das coisas mais impressionantes que se pode ver entre tudo o que ali se acha exposto, contanto menos revolucionária, chega aos mesmos fins, pela demonstração incisiva do sofrimento grande que a massa do povo – os soldados, operários, as crianças, as mulheres – atravessam no estado presente das legislações e dos regimes. Sua litografia "as crianças da Alemanha com fome" é um desses trabalhos inolvidáveis pelo mundão de coisas que sugerem suas formas inacabadas e irreais. Fora estes dois, cujo contato evidente com a humanidade, suas misérias e apetites insatisfeitos, os levou até a altura em que se situam, os outros mestres da gravura alemã aqui

apresentados dizem mais, muito mais, de si mesmos, de suas lutas íntimas, de suas pesquisas para soluções individuais, conflitos próprios, parnasianos... Desprezada a função renovadora que podem ter pela coragem artística, com que atuam, pouca coisa mais se poderá salvar deles senão o tal "prazer estético" que eu não compreendo e não quero saber de compreender. (FERRAZ, 1930)



FIGURA 6.
Interior da livraria Edanee durante a "Exposição Alemã de Livros e Artes Gráficas", São Paulo, 1930.
Fonte: Acervo da Fundação Pro Arte/FESO.



FIGURA 7.
Interior da livraria Edanee durante a "Exposição Alemã de Livros e Artes Gráficas", São Paulo, 1930.
Fonte: Acervo da Fundação Pro Arte/FESO.

Poucos anos depois, em acordo entre Flávio de Carvalho e Theodor Heuberger, isto é, entre o Clube dos Artistas Modernos de São Paulo (CAM) e a Pró-Arte do Rio de Janeiro, realizou-se nova exposição de Kollwitz no Brasil. Agora, tratava-se de exposição individual. Primeiro, a obra da gravurista alemã foi exibida na Galeria Heuberger, fundada em 1936, e, logo depois, no Clube dos Artistas Modernos, em São Paulo. A série de gravuras fora intitulada "A Guerra" e continha 84 obras. Carvalho e Heuberger tinham se aproximado nos anos

iniciais da década de 1930 e compartilhavam planos mais ambiciosos depois do sucesso da exposição de Kollwitz. Ambos pensaram em realizar esforços comuns de divulgação da arte moderna no Brasil. Para isso, se lançaram à tentativa de editar revista de artes comum às associações, de organizar uma agenda comum de exposições, tanto individuais como coletivas, além de conferências e palestras, entre outras atividades.

A exposição individual de Käthe Kollwitz realizou-se no Clube de Artistas Modernos entre os dias 1 e 20 de junho de 1933. Já em seguida, no dia 16 de junho do mesmo ano, Mário Pedrosa –a convite de Heuberger– proferiu sua palestra sob título "Käthe Kollwitz e o seu modo vermelho de perceber a vida", posteriormente publicada no jornal antifascista *O Homem Livre*. Tratava-se de acentuar o caráter proletário da arte de Kollwitz, que, embora não fosse ela mesma uma artista de origem humilde, vinda de família do ramo da construção civil[10], assumia posição favoravelmente proletária na luta de classes da sociedade capitalista. Tratava-se de arte para agitação e propaganda da revolução comunista. Se essa arte seria transitória ou não, o que importava para Pedrosa era enfatizar, na obra de Kollwitz, que a constituição do seu lugar de classe encerrava-se na revolução da sociedade, com sua transformação radical para o estabelecimento de um plano mais elevado de manifestação da vida.

A exposição de Käthe Kollwitz e a conferência de Mário Pedrosa são evidências do momento que se vivia no Brasil. Embora muito se fale da polarização ideológica entre, por um lado, comunismo e, por outro, integralismo, a tendência que já se consolidava no Estado brasileiro, desde o início do século XX até os anos de 1930 e daí por diante, foi de intensificação da repressão aos movimentos operários, que se tornavam novos protagonistas da história. O maior impedimento para a constituição de um movimento trabalhista no país era já reflexo das ações do próprio Estado brasileiro, dominado por poderes regionais ligados à terra e a relações de tradicionais de mando, que fizeram da dinâmica da modernização conservadora a atualização das condições de vida com permanência da dominação sempre arcaica.

Em momento de acirramento da luta política, o governo provisório de Getúlio Vargas iniciava processo de perseguição ideológica de movimentos operários e de fechamento de sindicatos, com todas as consequências que isso tinha para a união de forças conservadoras locais, incluindo a subordinação às determinações políticas internacionais ligadas ao fascismo que se espraiava pela Europa. De fato, a atuação do Estado brasileiro no período do governo provisório e no estabelecimento do Estado Novo foi marcada pela continuidade da política de criminalização das reivindicações sociais ou intensificação de crimes contra operários e camponeses. Basta



FIGURA 8.
Artista desconhecido, *Stalinistas! Ampliem a frente dos trabalhadores*, c. 1930. Litografia, 39,5 x 28 cm. Fonte: Acervo Brown University Library[13].

verificar hoje os prontuários do Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS-SP), no início dos anos 1930, para se ter uma ideia de como muitos dos artistas e intelectuais de vanguarda que se reuniam, por exemplo, no Clube de Artistas Modernos, foram fichados e descritos como subversivos e comunistas.

Vários episódios ocorridos no CAM ilustram bem a relação difícil entre arte de vanguarda e o ambiente conservador local. Entre eles, pode-se destacar o comentário de Francisco de Sá no jornal *A Platéia* de 16 de novembro de 1933, quando, ao comentar a *Experiência, número 01*, de Flávio de Carvalho, diz que:

> o Teatro da Experiencia que ontem se inaugurou é um caso de polícia. Foi essa a impressão que tive, assistindo àquilo a que denominaram Bailado do Deus Morto e que outra coisa não é senão, uma autentica "macumba", apenas com o agravante de que não tem o menor respeito pela religião, pela família ou pela moral! Aquilo poderá ser muito interessante para os "artistas modernos", porém o que não resta dúvida é que se atenta contra a moral. (SÁ *apud* MARI, 2006, p. 69)

Como é possível notar, no início dos anos de 1930, as experiências número 1 e 2 de Flávio de Carvalho causaram escândalo



FIGURA 9.
Tarsila do Amaral, *Operários*, 1933. Óleo sobre tela, 150 x 205 cm. Governo do Estado de São Paulo, Palácio Boa Vista, São Paulo.

na cidade de São Paulo; isso também se pode dizer das atividades no Clube dos Artistas Modernos, com suas conferências sobre a União Soviética, as exposições de cartazes russos e a própria exposição individual de Käthe Kollwitz. Naquele momento, a arte moderna era considerada atividade subversiva e, por isso, combatida, e seus autores, perseguidos. Artistas, intelectuais, suas associações e clubes receberam descrições detalhadas de investigadores que trabalhavam no DEOPS-SP. Veiculava-se na época, entre as alas políticas de extrema-direita e entre as polícias políticas brasileiras, ideia cara dos ideólogos nazismo, tais como Alfred Rosenberg, de que artistas e intelectuais modernos faziam parte de um movimento internacional identificado como bolchevismo cultural[11].

Antes mesmo de qualquer ligação com o fascismo, o Estado brasileiro já convertera, desde o princípio de 1930, parte de seu aparelho institucional em instrumento de combate de ameaças ao sistema capitalista e já estabelecera um governo de exceção. Se as coisas só piorariam nos anos posteriores com o estabelecimento do Estado Novo e a repressão brutal às iniciativas de mudança na sociedade brasileira, a rechaçarem com antipatia a arte moderna e seus produtores, o que se diria da difusão de ideais socialistas? Em últimos termos, a arte de vanguarda e a política de vanguarda ficaram na mira dos aparelhos repressivos de Estado.

Forte (2008) sintetiza isso na apresentação que faz a um prontuário do DEOPS com comentário de agente secreto operando para o Estado, no período varguista, com intuitos precisos de espionar as atividades de intelectuais e artistas modernos no Brasil, muitos dos quais foram posteriormente processados em Tribunal de Segurança Nacional. Caso emblemático de espionagem foi a atuação do investigador de polícia de codinome Guarany no CAM, que, com tom moralista e em defesa da conservação da propriedade dos ricos, da família e sua herança e da igreja católica, relata da seguinte maneira a conferência de Tarsila do Amaral em prontuário:

> incontestavelmente a senhora Tarsila do Amaral é a maior e mais arrojada comunista dentre todas as comunistas nacionais. É a maior porque impressiona e quase converte todos que ouvem. (...) procura [os arrabaldes e se] serve de salões nobres, onde sem rodeios, ensina teórica e praticamente a doutrina vermelha[12]. (FORTE, 2008, p. 140)

Segundo Alzira Lobo de Arruda Campos (1997), o governo de Getúlio Vargas criou leis discriminatórias contra estrangeiros. Se a frente única antifascista, em 1934, tinha agregado, nas mesmas fileiras, anarquistas, comunistas stalinistas e trotskistas, coisa impensável

em outros contextos internacionais, após o levante comunista em 1935, o horror à revolução proletária gerou perseguição implacável a pessoas classificadas como subversivas, fossem elas nacionais ou, principalmente, estrangeiras. Qualificados de extremistas, centenas de imigrantes foram expatriados pelo Estado policialesco de Vargas. As expulsões visavam conter a disseminação da ameaça do comunismo em solo brasileiro:

> O drama pessoal dos estrangeiros expulsos dominou corações e mentes das esquerdas nacionais, nos anos de 1930. O caso de Genny Gleiser tornou-se emblemático, pois conseguiu mais do que outros, polarizar a discussão sobre os limites da intervenção do estado para assegurar uma pretendida ordem social. A menina romena de 17 anos, que aprendia tupi-guarani no Instituto Abatayguara, foi transformada pela repressão numa terrível agitadora, estranha à classe estudantil, mas infiltrada na juventude das escolas e das fábricas (sic) "onde fácil se torna a propaganda, graças às promessas de amor livre e de uma utópica distribuição de fortunas". (CAMPOS, 1997, p. 231)

A década de 1930 foi marcada não só pela polarização política entre fascismo e comunismo, mas também pelo terrorismo de estado

produzido pelo governo Vargas. Muitos acreditavam que a arte deveria ser instrumentalizada para a realização de propostas políticas. No Rio de Janeiro, as coisas não foram diferentes, basta lembrar do atentado à exposição de Alberto da Veiga Guignard na Escola de Belas Artes, realizado por um grupo de integralistas no ano de 1934.

De princípios de 1930 até 1937, o ano de Guernica, muitas situações nefandas ocorreram no mundo. Em 1936 e 1937, no caso brasileiro, houve aproximação diplomática entre o Brasil e a Alemanha; por coincidência ou não, nesse momento, foi vetado o estudo realizado por Ernesto De Fiori14 para encomenda de escultura temática sobre o homem brasileiro, feita por Gustavo Capanema para o Ministério da Educação e Saúde, a fim de substituir a escultura de homem negro projetada por Celso Antônio. Mais adiante, em homenagem à juventude varguista, que se orientava por princípios predominantemente fascistas, o ministro encontraria acomodação com os modernistas Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade na escolha do jovem artista Bruno Giorgi; em que pese sua trajetória antifascista, mais valia pela escultura de molde moderno classicizante com referência em Maillol, escultor que já muito tardiamente em sua carreira apoiou o nazismo.

Theodor Heuberger também viria a ser investigado por relação de aproximação com o nazismo, principalmente a partir de 1942,

quando foi escrito um relatório sobre ele no DEOPS-SP[15]. Antes disso, no início da década de 1930, Heuberger foi responsável pela criação de revistas de divulgação da arte e da cultura. Tratava-se da revista *Cultura Artística* e da revista *Intercâmbio*, além da revista *Base*, editada pelo arquiteto berlinense e comunista Alexander Altberg. Embora fizesse parte de um desejo antigo de Heuberger, *Intercâmbio* foi fundada apenas em 1935, e seu empenho dava-se no incremento das trocas culturais entre Brasil e Alemanha. A publicação foi veiculada de 1935 a 1941, quando foi proibida pelo Estado Novo na campanha de massificação da língua portuguesa.

O primeiro número de *Intercâmbio* apresentava as contribuições possíveis de trocas artísticas, educacionais e científicas[7]:

> "'Mais uma revista?' – não são nome, explicação e justificativa suficientes? Dois verdadeiramente grandes países só podem ganhar quando tratam de se conhecer cada vez melhor e intensificam seu "intercâmbio" em diferentes campos das ciências, das belas artes, das ações para o bem-estar das pessoas, para o progresso tecnológico, para a exaltação do intelecto'" [e diz Ricarda Musser:] São estas as palavras escolhidas pelos editores em junho de 1935 para abrir a primeira edição da nova revista bilíngue que pretendia se tornar uma ponte entre o

> Brasil e a Alemanha, entre brasileiros e alemães[16]. (MUSSER, 2005, p. 119, tradução minha)

Diferente das outras duas revistas, cuja ênfase estava na atividade artística, a revista *Intercâmbio* inicia com proposta de mediação cultural ampla, o que significava difusão não somente da cultura e das artes, mas também de outras áreas de saber e conhecimento científico. Além de temas ligados às ciências farmacêuticas, medicina e engenharia, a revista tratava de temas gerais, tais como tradições de Natal, artesanato, do estabelecimento de jardins de infância segundo princípios de Friedrich Fröbel até o impacto do tratado de Versalhes na Alemanha. Por se tratar de uma iniciativa que envolveu a Pró-Arte, o Instituto Teuto-Brasileiro de Alta Cultura, ambas instituições brasileiras, e a Deutsche Akademie de Munique, as contribuições para a revista não somente eram escritas nas duas línguas, mas também eram contribuições tecidas aqui e na Alemanha. Pela via brasileira, foram publicados na *Intercâmbio* uma série de poemas de Mário de Andrade e de Ronald de Carvalho, novelas de Afrânio Peixoto, músicas de Frutuoso Vianna, de Villa-Lobos e o *Guarany*, de Carlos Gomes. Pela via alemã, havia também espaço certo na revista para a difusão da cultura, música e ciência germânicas, além da veiculação da ideologia e das doutrinas do Nacional-Socialismo.

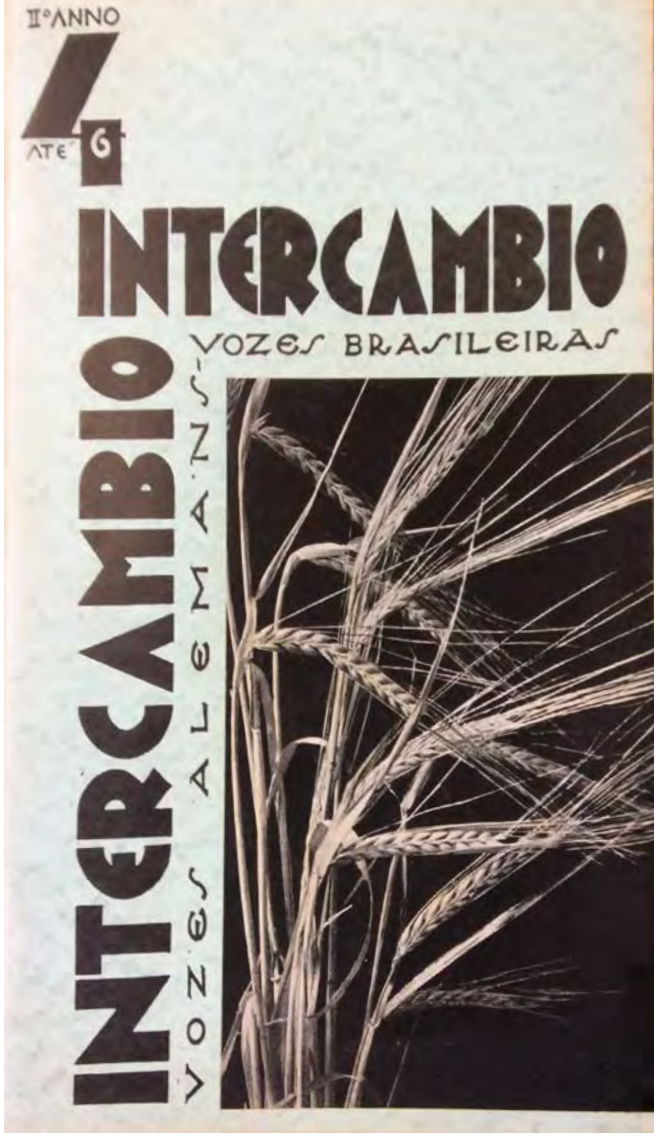


FIGURA 10.
Capa da revista *Intercâmbio*, ano II, números 4 a 6, 1936. Diretora responsável: Amélia de Rezende Martins. Redator: Theodor Heuberger. Fonte: Arquivo Pessoal.

A efetivação do conceito de "conformação forçada"[17] (*Gleichschaltung*) da vida administrada e culturalmente estabelecida na Alemanha ocorreu a partir do *putsch*[18] nazista, na primavera de 1933, e se espalhou por todas as partes do mundo, dos lugares mais próximos aos mais distantes da Alemanha, como o caso, entre outros, do Brasil. O que ocorreu nos anos seguintes, principalmente de 1933 até 1937, foi uma série de ações direcionadas para aproximação cultural entre Brasil e Alemanha, que teve na Pró-Arte um lugar privilegiado, com a oferta de cursos de língua alemã, exposições de artistas brasileiros na Alemanha e de artistas alemães no Brasil; realização de concertos etc.

No primeiro ano de publicação da *Intercâmbio*, Heuberger deu o tom para a revista: o incentivo à arte moderna. O galerista alemão tinha formação ligada à arte moderna alemã e foi responsável, como vimos, tanto pela difusão do expressionismo alemão como do desenho industrial moderno de matrizes vinculadas ao *Deutscher Werkbund* e à Bauhaus. Já no segundo ano da revista, as coisas tinham mudado completamente, e passava a vigorar na Alemanha a definição da arte moderna como arte degenerada. Entre os anos de 1936 e 1937, a revista *Intercâmbio* muda de trajetória, até então impregnada pelo debate sobre arte moderna, e assume posição mais atenta à valorização do passado da língua e da cultura germânicas, o que significava dizer que o interesse se revelava agora no culto à obra de Wagner na música, no

interesse pelos filósofos alemães e, principalmente, por Goethe na literatura. A revista foi radicalmente modificada, dilacerada pelos conflitos promovidos com a mudança política na Alemanha nazista.

Em 1936, Theodor Heuberger se afastou da direção da revista *Intercâmbio*, ainda que discretamente continuasse atuando em favor de seu projeto inicial de aproximação artística e cultural entre Brasil e Alemanha. De modo geral, Heuberger imprimira à revista sua visão em consonância com as manifestações da arte moderna e com sua atividade como galerista. No entanto, foi diretor responsável pela revista por breve período, pois seria substituído por um grupo de alemães mais afinados com a política germânica do período nazista. *Intercâmbio* foi, assim, responsável por veicular arte brasileira e alemã do período em expressões ligadas ao expressionismo, ao retorno à ordem nas artes visuais e à pintura realista, com descrição de tipos brasileiros nas referências dos parâmetros criados pela noção de brasilidade, cara aos anos 1930.

A sede carioca da Galeria Heuberger, na Avenida Rio Branco, número 134, contava com um espaço ocupado pelo escritório da revista *Intercâmbio*, um local para curso de língua alemã e um pequeno bar, onde se reunia a intelectualidade e o mundo artístico do Rio de Janeiro. Tanto isso é verdade que, embora Ricarda Musser, pesquisadora do Instituto Ibero-Americano de Berlim, enfatize a postura chauvinista

de Heuberger quando trata de opiniões emitidas na *Intercâmbio* sobre a música de Wagner e sua recepção no Brasil, é evidente que a revista, de 1935 até 1938, apresentava em suas páginas várias manifestações da arte brasileira moderna, e não apenas a produção da cultura do passado germânico com o sentido de glorifica-la e em e demonstração de subserviência o cultural do Brasil para com a Alemanha. Por um breve período, nazismo e arte moderna coexistiram em certo sentido, até o momento da condenação da arte moderna como arte degenerada, que ocorreu com a exposição *"Entartete Kunst"*, em 1935.

Conforme diz Ricarda Musser:

> Indubitavelmente, a revista abraçou uma ampla gama de tópicos científicos da Alemanha e do Brasil. Aparentemente, entre 1935 e 1941, esportes eram considerados um tema marginalmente pertencente à cultura e inapropriado para uma troca cultural, ainda que as Olimpíadas de 1936 em Berlim tivessem sido uma boa ocasião para isso. (...) A revista não se dissociou de uma política cultural alemã dos anos de 1930 e 1940; isto estava de acordo com o fato que nem a arte banida na Alemanha como degenerada nem as criações culturais dos judeus alemães foram incluídas. Aparentemente os editores não eram críticos – ou eram simpatizantes – da política alemã

> em geral, que estava frequentemente espelhada na escolha irrefletida de palavras. (...) As aquisições culturais de povos indígenas e afro-descendentes foram quase completamente ignoradas. (MUSSER, 2005, p. 134, tradução minha)

A análise de Musser desconsidera a atuação discreta, mas essencial, de Heuberger na escolha de artistas que vão ter suas obras apresentadas na revista durante os anos iniciais, de 1935 até 1939, cuja tônica era justamente a afirmação de aspectos fundamentais ou da brasilidade na arte moderna ou da referência às vanguardas europeias de matriz francesa e germânica, ambas condenadas pelos nazistas. À parte o chauvinismo identificado por Musser nas atitudes de Heuberger com relação à música alemã, que evidentemente comprometeu pelo menos uma fase de sua vida, sua submissão política ao nazismo, com a filiação ou não ao partido nazista, ainda é tema que está em aberto e necessita de pesquisa mais aprofundada[19]. De fato, a posição da linha editorial da *Intercâmbio* esteve dividida entre duas pressões distintas e igualmente constrangedoras. Por um lado, com o nacional-socialismo, a posição contra os valores estéticos modernistas tornou-se dominante, principalmente depois de 1937; por outro, antes disso, o mote de nacionalização xenófobo do governo Vargas criou referenciais para a construção de um projeto ultraconservador de identidade nacional brasileira.



FIGURA 11.
Página da revista *Intercâmbio* com imagem do Pavilhão Alemão naExposição Internacional de Paris, 1937. Fonte: Arquivo pessoal.

Ainda que houvesse pressão da embaixada alemã para a censura de publicação de obras e artistas referenciados pelo modernismo, a revista *Intercâmbio*, que publicara poemas de Mário de Andrade, de Manuel Bandeira e de Carlos Drummond de Andrade até 1936, não deixou de publicar, nos anos seguintes de 1937 e de 1938, material sobre exposições organizadas em colaborações diplomáticas entre Brasil e Alemanha, onde figuravam entre os artistas brasileiros Alberto da Veiga Guignard, representante do nacionalismo lírico, nas palavras de Lourival Gomes Machado[20] e, nos anos de 1930, os trabalhos de nacionalismo patriótico, como Candido Portinari. É particularmente interessante notar que, no ano de 1938, quando a revista anuncia o intercâmbio entre artistas alemães e brasileiros em ação conjunta de governos, saem publicadas no periódico as obras de Guignard com motivos abertos à flora brasileira e, imediatamente após a matéria de divulgação da pintura modernista brasileira, de filiação expressionista, reporta-se em suas páginas o encontro entre Hitler e Mussolini e os prêmios obtidos pelo Pavilhão Alemão na Feira Mundial de Paris.

A tônica geral das obras de arte na revista *Intercâmbio* obedeceu, até o ano de 1939, a dois aspectos muito visíveis: a descrição do homem e a da paisagem. Se, pelo lado alemão, a paisagem se insere dentro do registro da identificação e do conhecimento quase científico, as

pinturas de Guignard mostradas na revista que trazem a paisagem brasileira podem ser identificadas no registro do nacionalismo lírico; a estas se acrescentariam as pinturas de Georgina de Albuquerque sobre tipos brasileiros, também apresentadas na publicação. Os interesses nacionalistas tomaram as páginas de *Intercâmbio*, que já não conseguia manter comodamente espaços para distintas produções simbólicas e ideológicas. O projeto de nacionalização do governo Vargas promoveria a difusão do idioma português como base de educação nacional, ao passo que proibia as escolas em outros idiomas (CERCHIARO, 2016). Além disso, foram vetadas as publicações em línguas estrangeiras e todas as atividades sociais que, de acordo com a política vigente, pudessem ser ameaça à cultura nacional. O lema era, acima de tudo, combater a desnacionalização da cultura. Não por acaso, entre os anos de 1941 e 1942, em face das pressões para que Vargas rompesse sua aproximação com a Alemanha nazista, a Pró-Arte foi acusada, em artigo do *Diário de Notícias*, de ser uma célula nazista em solo brasileiro que promovia a desnacionalização cultural.

Em seu número especial de 1937, sobre a aproximação cultural entre Brasil e Alemanha, a revista *Intercâmbio* trazia matéria em alemão assinada por autores brasileiros, como Celso Kelly, Lucílio Albuquerque, Jordão de Oliveira e Amélia de Rezende Martins, exortando os alemães ao conhecimento da arte brasileira:

> Embaixada de artistas brasileiros para o dia da arte alemã. Artista brasileiro, representado pelo diretor da Academia Nacional de Artes; o presidente da Associação dos Artistas Brasileiros; a Sociedade Brasileira de Belas Artes e a Associação Pró-Arte cumprimentam o artista alemão e parabenizam pela abertura da casa de arte alemã. Este templo da arte alemã pode servir como um incentivo para todo o mundo e quer ser o mesmo lembrete sempre visível de que um povo sem arte é impensável. Nós, artistas brasileiros, que sempre tivemos o prazer de trabalhar em estreita colaboração com artesãos alemães, provamos, ao recebermos exposições anteriores, o quanto estamos felizes em oferecer-lhes hospitalidade em nosso país. Que o dia já não esteja longe, quando os artistas alemães, e com eles o povo alemão, por meio de um espetáculo de arte, possam aspirar e querer saber sobre o nosso empreendimento artístico. (KELLY et al., 1937, p. 177)

A Pró-Arte nasceu fortemente identificada com as tendências estéticas modernistas, que então procuravam se afirmar no cenário cultural brasileiro. É o que se pode notar, por exemplo, no perfil inicialmente assumido pela revista *Intercâmbio*, em cujas páginas

eram reproduzidas obras de arte de caráter modernista e publicados textos de escritores brasileiros envolvidos com os esforços de renovação da literatura nacional, como os já citados Drummond, Bandeira e Mário de Andrade, e que eram traduzidos para o alemão. A revista publicou artistas alemães modernos como Leo Putz – artista comunista assassinado pelos nazistas na região do Tirol –, Friedrich Maron, além de Alberto da Veiga Guignard e Manoel Pastana, entre outros brasileiros. Como a revista recebia, porém, apoio financeiro da embaixada alemã no Brasil e, em face da ascensão e consolidação do nazismo na Alemanha, começaram a surgir pressões para que ela se distanciasse dos valores estéticos modernistas.

Destarte, no decorrer da década de 1930, a Pró-Arte e sua revista *Intercâmbio* tiveram que se equilibrar entre a posição inicial da publicação de identificação estética com o modernismo e os compromissos assumidos com as agências oficiais do governo alemão, que garantiam a sua viabilidade econômica. Estes últimos se mostrariam mais fortes e, com o avançar daquela década, tornaram-se cada vez mais frequentes nas páginas da revista as matérias de exaltação do regime nazista. Em 1942, fecha o cerco ao nazismo no Brasil, e a precipitação dos acontecimentos leva ao encerramento da publicação e da Pró-Arte. Naturalizado brasileiro, nesse momento Heuberger continuaria a atuar no Brasil.

NOTAS

1. Para mais informações sobre o tema das diretrizes educacionais e estéticas da Escola Nacional de Belas Artes, cf. Zilio (1985).

2. Suas atitudes precisam ser destacadas aqui: a) a equivalência simbólica entre objetos ditos de arte maior e objetos de arte menor; e b) o tratamento da arte necessariamente como objeto de mercado.

3. Max Liebermann foi pintor e gravurista, residente em Berlim, responsável pela difusão do Impressionismo na Alemanha

4. Alfred Kuhn foi pintor ligado ao Impressionismo e à Nova Figuração nascida em Berlim.

5. Quando Theodor Heuberger trouxe para o Brasil sua experiência com o *Deutscher Werkbund*, estava acenando para o que era uma das últimas palavras em termos de arte contemporânea na Alemanha. O *Deutscher Werkbund*, iniciativa do governo germânico, foi criado em 5 de outubro de 1907 na cidade de Munique. O Escritório Alemão pretendia superar os impasses gerados pelo artesanato na era industrial. Ele foi uma resposta dinâmica ao desenvolvimento industrial vertiginoso presenciado na Alemanha na virada do século XIX para o XX e tentava aproximar a arte e a indústria. A exemplo de outras tantas vanguardas, o *Deutscher Werkbund* promoveu uma ideia nova de arte e foi a base para a consolidação das experiências artísticas e técnicas da Bauhaus (1919) e para o Instituto Alemão de Normalização (1917). Vários contribuíram para o surgimento do *Deutscher Werkbund*, entre eles, Hermann Muthesius e Peter Behrens, que aceitaram o desafio de dar forma a todas as expressões materiais da vida moderna, dos objetos de consumo mais banais à forma arquitetônica e ao próprio desenho da cidade moderna. Trabalharam no escritório de Behrens: Le Corbusier, Mies van der Rohe e Walter Gropius. Cf. Campbell (2016, pp. 9-12).

6. José Maria da Silva Neves (1896-1978) foi engenheiro-arquiteto e aquarelista residente em São Paulo, responsável pela construção de várias escolas públicas na capital e no interior do Estado de São Paulo. Muitos desses edifícios são transposições para o Brasil de edifícios arquitetônicos de Max Taut.

7. Trata-se de material documental sobre exposições realizadas pela Pró-Arte, reunido pelo próprio Theodor Heuberger, que se encontram hoje no acervo do Centro Universitário Serra dos Órgãos (FESO).

8. Cf. também: GRANDE êxito de uma exposição de pintura (1927).

9. Cf. ANDRADE (1976, pp. 253-255).

10. Cf.: DE SIMONE (2004).

11. Cf. RICHARD (1999).

12. Muitos foram os comentários de espionagem que aproximavam arte de vanguarda e política comunista. Em geral, os documentos de agentes do DEOPS relatavam as atividades dos suspeitos e terminavam com invectivas de que era imprescindível combater indiscriminadamente os defensores da arte de vanguarda e os militantes da política de vanguarda. Eis o que o investigador de polícia, confundindo Käthe Kollwitz com personalidade viva que transitava no CAM e, por suposto, referindo-se também a Geraldo Ferraz, escrevia no relatório de investigação: "os mais árduos frequentadores deste Clube, que não tem nada com a arte é simplesmente a célula do partido comunista em São Paulo, são a pintora alemã Kollwitz, Sr. J. Ferraz e o médico sírio Dr. Abdo Jazara Snege (…). Houve ontem, no salão do CAM a mais moderna das propagandas comunistas. Os meios empregados pelas artistas são silenciosos, sutis e não inspiram curiosidades, mas quem entra lá sai pensativo. Suas paredes são decoradas por cartazes emblemáticos, mostram efeitos do Plano Quinquenal, como vivem os comunistas na Rússia e outras demonstrações que incitam outros povos a imitarem aquele país". (FORTE, 2008, p. 142).

13. Disponível em: https://library.brown.edu/cds/Views_and_Reviews/medium_lists/posters.html. Acesso em: 25 mar. 2019.

14. Hoje, a obra de Ernesto de Fiori pertence à coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

15. Trata-se de relatório investigativo feito pela polícia de São Paulo para averiguar relação de Heuberger com o nazismo. O relatório termina por concluir que Heuberger era antinazista. Cf. DEOPS-SP ([193-?]b).

16. No original: *"'Yet another magazine?' – are not name, explanation and justification enough? Two really great countries can only win when they get to know each other better and better, and they intensify their 'exchange' in different fields of the sciences, the fine arts, the measures for the welfare of the people, the technological progress, the exaltation of the intellect." These are the words chosen by the editors in june 1935 to open the first issue of the new bilingual magazine that was intended to become a bridge between Brazil and Germany, between Brazilians and Germans*" (MUSSER, 2005, p. 119).

17. Para uma explicação mais pormenorizada do conceito de *Gleichschaltung*, cf.: Arendt (2005, p. 169 e seguintes).

18. Sobre a instauração do estado de exceção na Alemanha depois do incêndio do Reichstag e o golpe na frágil democracia alemã, cf. Lüpke-Schwarz (2019).

19. Recentemente, foi realizado estudo que comprova ligação de Theodor Heuberger com o Nazismo. Para mais detalhes, consultar capítulo "O Putsch sobre a Pró-Arte" em tese de doutoramento de Liszt Vianna Neto (2020), defendida na Faculdade de Humanidades da Universidade de Leiden, nos Países Baixos. Disponível em: https://hdl.handle.net/1887/87414. Acesso em: 31 mar. 2021.

20. Cf. ZÍLIO (1982).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Arte alemã. **Diário Nacional**, São Paulo, 9 out. 1928.

ANDRADE, Mário de. **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

ARENDT, Isabel Cristina. **Representações de germanidade, escola e professor no Allgemeine Lehrerzeitung für Rio Grande do Sul**. Tese (Doutorado em História) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2005.

CAMPBELL, Joan. **The German Werbund:** Politics of Reform in Applied Art. Princeton: Princeton University Press, 2016.

CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. Estrangeiros e ordem social: São Paulo (1926-1945). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 17, n. 33, pp. 201-237, 1997.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; STRAUSS, Dieter (org.) **Brasil, um refúgio nos trópicos**: a trajetória dos refugiados do nazi-fascismo. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CARVALHO, Flávio de. Recordação do clube dos artistas modernos. **Revista Anual do Salão de Maio**, São Paulo, n. 1, 1939.

CERCHIARO, Marina Mazze. **Esculpindo para o Ministério**: arte e política no Estado Novo. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CURIOSÍSSIMA a exposição de brinquedos e artes gráficas alemãs. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 12 dez. 1925.

DEPARTAMENTO ESTADUAL DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL DE SÃO PAULO – DEOPS-SP. **[Prontuário de Tarsila do Amaral, número 1680**]. São Paulo: Deops-SP, [193-?]a.

DEPARTAMENTO ESTADUAL DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL DE SÃO PAULO – DEOPS-SP. **[Prontuário de Theodor Heuberger, número 31412].** São Paulo: Deops-SP, [193-?]b.

DE SIMONE, Eliana de Sá Porto. **Käthe Kollwitz.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

EXPOSIÇÃO Alemã de Artes e Artes Aplicadas. **Phoenix: revista ilustrada**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 10-11, pp. 16-17, 1924. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/278610/369. Acesso em: 8 abr. 2021.

EXPOSIÇÃO de Artes Aplicadas da Baviera na Associação dos empregados no Comércio. **Phoenix: revista ilustrada**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 23, p. 39, 1925. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/278610/911. Acesso em: 8 abr. 2021.

FERRAZ, Geraldo. Dois nomes significativos na exposição de arte alemã. **Diário da Noite**, São Paulo, 11 set. 1930.

FORTE, Graziela Naclério. **CAM e SPAM**: arte, política e sociabilidade na São Paulo moderna. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GOMES, Angela Maria de Castro. **Velhos militantes**: depoimentos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

GRANDE êxito de uma exposição de pintura. **Correio Paulistano**, São Paulo, 17 dez. 1927, p. 12. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_07/28694. Acesso em: 19 mar. 2019.

HEUBERGER, Theodor. A pintura alemã de hoje. **Phoenix: revista ilustrada**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 25, p. 12, 1926. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/278610/996. Acesso em: 17 mar. 2019.

IRAJÁ, Hernani de. Exposição de arte alemã. **A Pátria**, Rio de Janeiro, 20 maio 1927. In CENTRO UNIVERSITÁRIO SERRA DOS ÓRGÃOS. Fundação Pró-Arte Theodor Heuberger. **Arquivo Theodor Heuberger**. Teresópolis, 1997. Não paginado.

KAETHE Kollwitz: a mágica do lápis. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 21 fev. 1926, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/116408/411. Acesso em: 13 jan. 2020.

KELLY, Celso et al. Botschaft der brasilianischen Künstler zum tag der deutschen kunst. **Intercâmbio**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 7-9, 1937, p. 177.

KUHN, Alfred. A gravura alemã contemporânea. In HEUBERGER, Theodor. (org.). **Deutsche Buch- und Grahikaustellung Südamerika**. Leipzig: VDVB, 1930. pp. 5-13.

LACOMBE, Marcelo Santos Masset. Modernismo e nacionalismo: o jogo das nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha. **Perspectivas: Revista de Ciências Sociais**, Araraquara, v. 34, pp. 149-171, jul./dez. 2008. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/2240. Acesso em: 13 maio 2019.

LÜPKE-SCHWARZ, Marc von. 1933: Incêndio no Reichstag era um duro golpe na democracia alemã. **Deutsche Welle**, Bonn, 27 fev. 2019. Disponível em: https://www.dw.com/pt-br/1933-inc%C3%Aandio-no-reichstag-era-um-duro-golpe-na-democracia-alem%C3%A3/a-16629973. Acesso em: 9 mar. 2021.

MARI, Marcelo. A emergência da temática social no Clube dos Artistas Modernos. In GONÇALVES, Anderson; PINTO, Débora Morato; MOUTINHO, Luiz Damon Santos (org.). **Questões de filosofia contemporânea.** São Paulo: Discurso Editorial; Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2006. pp. 235-246.

MUSSER, Ricarda. German-Brazilian Cultural Exchange in the Times of the Dictatorship: The Cultural Magazine Intercâmbio. In FINGER, Anke; KATHÖFER, Gabi; LARKOSH, Christopher (ed.). **KulturConfusão**: on German-Brazilian interculturalities. Berlin: De Gruyter, 2015. pp. 119-136.

O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RICHARD, Lionel. **Le Nazisme et la Culture.** Bruxelas: Éditions Complexe, 1999.

VALLE, Arthur. Instalação nas Exposições Gerais de Belas Artes durante a 1a. República. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte decorativa/egba_instalacao.htm. Acesso em: 25 jul. 2019.

VIANNA NETO, Liszt. **Modernismo eclipsado**: arte e arquitetura alemã no Rio de Janeiro da era Vargas (1930-1945). Tese (Doutorado em História) – Universidade de Leiden, Leiden, 2020. Disponível em: https://hdl.handle.net/1887/87414. Acesso em: 31 mar. 2021.

ZÍLIO, Carlos (org.). **A Modernidade em Guignard**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1982.

ZILIO, Carlos. Formação do artista plástico no Brasil: o caso da Escola de Belas Artes da UFRJ. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, Rio de Janeiro, v. 66, n. 153, pp. 25-32, 1985.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ABRAMO, Fúlvio. **A revoada dos galinhas verdes**. São Paulo: Veneta, 2014.

ADAM, Peter. **Art of the Third Reich.** New York: Harry N. Abrams, 1992.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa**: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FABRIS, Annateresa. A fotomontagem como função política. **História**, São Paulo, v. 22, n. 1, 2003, pp. 11-57.

FABRIS, Annateresa. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. **Anais do Museu Paulista**: História e Cultura Material, São Paulo, v. 13, n. 1, 2005, pp. 99-132.

PEDROSA, Mario. **Acadêmicos e modernos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

VIEIRA NETO, Paulo; BRANDÃO, Rodrigo (org.). **Questões de filosofia contemporânea**. São Paulo: Discurso Editorial; Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2006. .

WOOD, Paul. Realismos e realidades. In FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, racionalismo, surrealismo**: a arte no entre-guerras. São Paulo: Cosac Naify, 1998. pp. 250-330.

ZANINI, Walter. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-40**: o Grupo Santa Helena. São Paulo: EDUSP, 1991.

SOBRE O AUTOR

Marcelo Mari é professor de Teoria e História da Arte no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB).

Artigo recebido em 31 de dezembro de 2020 e aceito em 2 de março de 2021.

TRADUÇÃO

A LÓGICA CULTURAL DO MUSEU TARDO-CAPITALISTA



ROSALIND KRAUSS
TRADUÇÃO LEONARDO NONES

THE CULTURAL LOGIC OF THE LATE CAPITALIST MUSEUM

LA LÓGICA CULTURAL DEL MUSEO TARDO-CAPITALISTA

Rosalind Krauss[1]

Tradução[2]
Leonardo Nones *

https://orcid.org/0000-0002-9403-6009

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.179223

RESUMO

À luz das modificações sociopolíticas ocorridas na década de 1980, mormente a escalada dos processos de financeirização, este texto discute a participação dos museus e complexos culturais – sua íntima relação com o então recente estatuto da arquitetura pós-moderna, sua abertura aos mercados mundiais e a crescente especialização de suas funções – em uma renovada dinâmica dos processos de comercialização e recepção dos trabalhos de arte e, sobretudo, na reconfiguração do alcance da experiência estética. Detendo-se em exemplos europeus e norte-americanos, a autora argumenta sobre o nexo iminente, àquela altura, entre a apropriação institucional das operações do minimalismo e as revisões do campo disciplinar da história da arte para fundamentar a nova "lógica" verificada em consagrados espaços dedicados à arte.

PALAVRAS-CHAVE Museu de arte; Minimalismo; Mercado de arte; Rosalind Krauss

ABSTRACT

In the light of the socio-political changes that occurred in the 1980s, especially the increasing of financial processes, this text discusses the participation of museums and cultural complexes – their intimate relationship with the then recent status of postmodern architecture, their opening to worldwide markets and the increasing specialization of its functions – in a renewed dynamic of commercialization processes, reception of art works and, above all, in the reconfiguration of the reach of aesthetic experience. Focusing on European and North American examples, the author argues about the then imminent link between the institutional appropriation of Minimalism's operations and the revisions of the disciplinary field of Art History to support the new "logic" verified in art's remarkable spaces.

KEYWORDS Art Museum; Minimalism; Art Market; Rosalind Krauss

RESUMEN

A la luz de los cambios sociopolíticos ocurridos en los años 1980, en particular la escalada de los procesos de financiarización, este texto discute la participación de museos y complejos culturales – su íntima relación con el entonces reciente estatuto de la arquitectura postmoderna, su apertura a mercados mundiales y la creciente especialización de sus funciones – en la renovada dinámica de procesos de comercialización y recepción del arte y, sobre todo, en la reconfiguración del alcance de la experiencia estética. Con ejemplos europeos y estadounidenses, la autora analiza el nexo entonces inminente entre la apropiación institucional de las operaciones del minimalismo y las revisiones de la historia del arte para fundamentar la nueva "lógica" verificada en los espacios consagrados del arte.

PALABRAS CLAVE Museo de arte; Minimalismo, Mercado de arte; Rosalind Krauss

1º de maio de 1983: lembro-me da garoa e do frio daquela manhã de primavera no momento em que a seção feminista do cortejo dos trabalhadores agrupava-se na *Place de la République*. Logo que começamos a nos movimentar, levando cartazes para a marcha em direção à *Place de la Bastille*, passamos a entoar nosso coro: *"Qui pae ses dettes s'enrichit"*, ele dizia, *"quie paie ses dettes s'enrichit"*[3], em um lembrete ao ministro da mulher, recém-indicado pelo presidente François Mitterrand, sobre os profundos débitos das promessas da campanha socialista. Olhando esse pleito em retrospecto, de uma perspectiva firmemente situada ao final da década de 1980, por vezes referido como "os anos loucos" [*the roaring 80's*], a ideia de que pagar seus débitos o deixará mais rico parece pateticamente ingênua. O que te torna rico, algo ensinado por uma década de "capitalismo casino"[4], é precisamente o oposto. O que te torna rico, extraordinariamente rico, além dos seus maiores sonhos, é a alavancagem financeira [*leveraging*][5].

17 de julho de 1990: aprazivelmente protegida da onda de calor externa, caminho junto de Suzanne Pagé pela exposição que ela organizara com os trabalhos da coleção Panza, uma montagem que, exceto por três ou quatro pequenas galerias, ocupa completamente o Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Em um primeiro momento, fico feliz por encontrar esses objetos – muitos deles velhos amigos que não via desde suas primeiras exibições, na década de 1960– que gloriosamente preenchem os vastos cômodos das galerias, destituídos de todos os demais elementos de suas paredes, a fim de criar certa experiência de presença espacial articulada específica ao minimalismo. A importância desses espaços enquanto um veículo para os trabalhos é algo consciente para Suzanne Pagé conforme fica claro em sua descrição dos esforços desesperados em remodelar extensos trechos do museu para fornecer a lustrosa neutralidade necessária à função de plano de fundo dos trabalhos de Dan Flavin, Carl Andre ou Robert Morris. Com efeito, é a centralidade dada por Pagé ao espaço – enquanto um tipo de entidade abstrata e reificada – que, no fim, considero mais intrigante. O apogeu dessa constatação acontece quando ela me posiciona no local, dentro da exposição, que ela considera ser, de algum modo, o mais notável. Ele fica em

uma das galerias vazias, polidas e neutralizadas, irradiada pela luminosidade esbranquiçada proveniente de uma progressão serial de um trabalho recente de Flavin. Mas, na realidade, não estamos olhando um Flavin. Na direção de Pagé, esquadrinhamos as duas extremidades da galeria através de suas largas portas, pelas quais se pode ver o brilho desencarnado de outros dois trabalhos do artista, cada um em uma sala adjacente: de um deles, uma intensa luz de tom maçã-verde; de outro, uma radiância azulada sobrenatural e calcária. Ambos anunciam um tipo de espaço-além em que ainda não nos encontramos, mas para os quais a luz funciona como um signo de inteligibilidade. Do nosso ponto de vista, essas auréolas parecem enquadrar – como halos estranhamente industrializados – o modo como entram em nosso campo de visão as próprias colunas da galeria, acentuadamente cilíndricas, típicas do Estilo Internacional. Vivenciamos essa experiência, portanto, não diante do que poderíamos chamar de arte, mas em meio a um espaço estranhamente vazio, embora grandiloquente, em que o museu mesmo – na qualidade de um edifício – é de algum modo o objeto.

Nessa experiência, é o museu que emerge enquanto presença poderosa, apesar de convenientemente esvaziada, como um espaço do qual as coleções foram suprimidas. Pois, de fato, o

efeito dessa experiência é tornar impossível observar as pinturas presentes nas poucas galerias que ainda exibem a coleção permanente. Comparadas à escala dos trabalhos minimalistas, as pinturas e esculturas precedentes aparentam ser impossivelmente pequenas e sem importância, como cartões-postais, e as galerias apresentam uma aparência ruidosa, abarrotada e culturalmente irrelevante, como tantas lojas de bugigangas.

Essas duas cenas me inquietam conforme penso sobre a "lógica cultural do museu tardo-capitalista", porque, de certo modo, me parece que se puder preencher a lacuna entre sua suposta disparidade, conseguirei demonstrar a lógica do que constatamos atualmente nos museus de arte moderna[6]. Disponho de dois possíveis caminhos, talvez inconsistentes, pois fortuitos, mas, no entanto, sugestivos.

1. A edição de julho de 1990 da revista *Art in America* apresenta a significativa justaposição (não analisada) de dois artigos. Um ensaio chamado "Selling the Collection" descreve a

enorme mudança de atitude recentemente colocada em prática, de acordo com a qual os objetos conservados pelos museus passam a ser designados por seus diretores e administradores enquanto "ativos" (WEISS, 1990). A disparatada mudança gestáltica a respeito da coleção como uma forma de patrimônio cultural ou uma específica e insubstituível expressão do conhecimento cultural para a constatação dos conteúdos da coleção como algo altamente capitalizável – ações ou ativos cujo valor é de pura troca e, portanto, percebidos de fato quando postos em circulação – parece ser uma invenção derivada não simplesmente de uma terrível necessidade financeira, isto é, resultado da lei tributária norte-americana de 1986 que elimina a dedução do seu valor de mercado a objetos de arte doados. Ao invés disso, revela-se uma função de uma alteração mais profunda no próprio contexto em que o museu opera – um contexto cuja natureza corporativa particulariza-se não apenas por suas principais fontes de financiamento das atividades do museu, mas também, em sentido mais "privativo" [*closer to home*], pela composição de seu quadro de colaboradores. Consequentemente, o autor de "Selling the Collection" pode afirmar: "em grande medida, a crise na esfera dos museus é o resultado do espírito de livre mercado dos anos 1980. A noção do

museu como guardião do patrimônio público deu lugar à noção do museu enquanto uma entidade corporativa com um inventário altamente comercializável e o desejo por crescimento."

Durante a maior parte do ensaio, o mercado de arte é assumido como o mercado que pressiona o museu. É a isso que Evan Maurer, do Minneapolis Institute of Art, parece referir-se, por exemplo, quando conta que, nos últimos anos, os museus tiveram que lidar com "operações orientadas pelo mercado", ou o que George Goldner, do Getty Museum, quer dizer quando afirma que "algumas pessoas pretenderão tornar o museu uma concessionária". Apenas ao final do texto, em que o autor lida com as recentes vendas do museu Guggenheim, que contextos mais amplos do que o de compra e venda provenientes do mercado de arte são abordados como o campo no qual a alienação da coleção [*deaccessioning*] deve ser discutida, embora o autor não se concentre a fundo nesse assunto.

Mas "Selling the Collection" é precedido de outro artigo, "Remaking Art History", que levanta os problemas engendrados no próprio mercado de arte por um movimento artístico particular, a saber, o minimalismo (HAPGOOD, 1990). Pois praticamente desde o seu início, um dos atos mais radicais do mi-

nimalismo foi localizar-se no cerne da tecnologia da indústria de produção. As obras eram fabricadas a partir de projetos, algo que denota um estatuto conceitual do minimalismo, permitindo a possibilidade de se replicar determinado trabalho de modo a ultrapassar os limites das convenções sobre a reprodução de um original. Em alguns casos, esses projetos foram vendidos a colecionadores junto do objeto original ou em substituição a eles, e a partir desses mesmo projetos, o colecionador realmente obteve certas peças refabricadas. Em outras situações, o (a) próprio (a) artista teria sido responsável pela reconstrução, seja criando várias versões de um dado objeto – múltiplos originais, por assim dizer –, como é o exemplo de Robert Morris e seus muitos cubos de vidro, ou substituindo um trabalho original deteriorado por uma versão atualizada, como é o caso de Alan Saret. Conforme a argumentação da autora desse artigo, essa ruptura com a estética do original é parte e parcela do próprio minimalismo, e ela continua: "Se, enquanto observadores de arte contemporânea, não estamos dispostos a abandonar a concepção do objeto único de arte, se insistimos que todos os trabalhos reconstruídos são fraudulentos, então interpretamos mal a natureza de muitas obras fundamentais dos anos 1960 e 1970 [...] Se o objeto original pode

ser substituído sem comprometer seu significado primário, sua reconstrução não deveria levantar controvérsias".

Todavia, como sabemos, não é exatamente o público que suscita controvérsia sobre o assunto, mas os próprios artistas, como, por exemplo, Donald Judd e Carl Andre ao se oporem às várias decisões do Count Panza em agir com base nos certificados vendidos por eles e criar versões duplicadas de seus trabalhos[7]. E, realmente, o fato que o grupo que acata a tais reconstruções é constituído pelos proprietários dos trabalhos (tanto colecionadores privados quanto os museus) – ou seja, o grupo habitualmente tido como o maior interessado na proteção do estatuto de sua propriedade *enquanto* original – indica quão invertida está essa situação. A autora do ensaio também menciona que o mercado desempenha uma função na narrativa que deseja descrever. "À medida que o interesse do público na arte desse período cresce e a pressão do mercado aumenta," ela afirma "as questões resultantes da reconstrução dos trabalhos sem dúvida também ganharão maior notoriedade". Entretanto, ela relega os significados das "questões" ou da "pressão do mercado" para o futuro decidir.

No caminho que estabeleço aqui, portanto, observamos a atividade do mercado em reestruturar o trabalho estético

original tanto ao alterá-lo para a qualidade de "ativo", conforme exemplo esboçado no primeiro artigo, quanto ao normalizar a prática outrora radical de desafiar a própria ideia de original por meio de recursos da tecnologia de produção em massa. A ideia de que tal normalização explora uma possibilidade *já inscrita* nos procedimentos intrínsecos ao minimalismo será importante para o restante da minha argumentação. Por ora, simplesmente aponto para a justaposição entre o relato da crise financeira dos museus modernos e a mudança na natureza do original, que, por sua vez, é uma atribuição de um movimento artístico particular, a saber, o minimalismo.

2. O segundo caminho pode ser elaborado mais rapidamente. Ele consiste meramente na conjugação peculiar de um famoso comentário de Tony Smith à época inicial do minimalismo e outro de Tom Krens, diretor do Guggenheim, pronunciado na última primavera. Tony Smith descreve um passeio pela New Jersey Turnpike, no início dos anos 1950, quando ainda estava inacabada. Ele fala da infinitude da expansão, de sua impressão de que era cultural, embora totalmente fora da escala da cultura. Foi uma experiência, ele disse, que não poderia ser enquadrada e, portanto, romperia a noção mesma de quadro, revelando-lhe a

insignificância e o "pictorialismo" de toda pintura. "A experiência na estrada era algo mapeado, mas não reconhecido socialmente." Ele conta, "pensei comigo que claramente aquilo era o fim da arte". Olhando em retrospecto, o que hoje sabemos sobre a afirmação do "fim da arte" de Tony Smith é que ela coincide com – é conceitualmente reforçada por, com efeito – o início do minimalismo.

FIGURA 1.
New Jersey Turnpike, c. 1952.
Fotografia, Nova Jersey (EUA).



O segundo relato, feito por Tom Krens a mim em uma entrevista, também envolve uma epifania sobre uma autoestrada, a Autobahn, nos arredores de Colônia[8]. Era um dia de novembro de 1985, e Krens, tendo concluído a visita a uma extraordinária galeria convertida a partir de uma edificação fabril, dirigia cercado a inúmeras outras fábricas. Subitamente, conta, pensou nas enormes fábricas abandonadas em seu próprio bairro, North Adams, e o lampejo sobre a criação da MASS MoCA aconteceu[9]. Ele, significativamente, descreveu essa epifania enquanto transcendendo algo como a mera disponibilidade no mercado imobiliário. Antes, ela anunciava uma mudança completa no *discurso* – para usar uma palavra a que ele parece apegar-se exageradamente. Ou seja, uma profunda e vasta alteração nas condições em que a própria arte é compreendida. Desse modo, o que se revelou a Krens não foi apenas a pequenez e incongruência da maioria dos museus, mas o "fim" de sua natureza enciclopédica. O que os museus deveriam desempenhar, ele diz ter percebido, é selecionar um número restrito de artistas da miríade de produções estéticas modernas e coletar e exibir em profundidade esses poucos artistas no vasto espaço que deverão conservar, a fim de promover a experiência do impacto cumulativo de determinada

obra. A mudança discursiva imaginada acontece, podemos dizer, do diacronismo para o sincronismo. O museu enciclopédico objetiva contar uma narrativa ao organizar uma versão específica da história da arte aos seus visitantes. O museu sincrônico, se pudermos assim o chamar, renunciaria à história em nome de um tipo de intensidade da experiência, uma acumulação estética que não é tanto temporal (histórica) quanto seria agora radicalmente espacial – cujo modelo seria, na concepção de Krens, de fato, o minimalismo. É este, ele afirma conforme sua epifania, o responsável pela reconfiguração do modo que nós, observadores do final do século XX, vemos arte: as demandas que a impingimos; nossa necessidade de nos relacionarmos a ela considerando suas interações com o espaço que ocupa; a necessidade de travar uma experiência cuja intensidade dá-se de modo cumulativo, serial, crescente; nossa necessidade de ter mais e em maior escala. O minimalismo foi, portanto, parte da revelação de que, apenas sob a proporção de um MASS MoCA, essa extrema revisão da natureza mesma do museu poderia ocorrer.

FIGURA 2.
Michael Moran, *MASS MoCA*, 2017.
Fotografia, North Adams (EUA).

Dentro da lógica desse segundo caminho existe algo que associa o minimalismo (em um nível bastante profundo) a um certo tipo de análise do museu moderno, anunciando sua radical revisão.

Mesmo sob as poucas noções que esbocei acerca do minimalismo emerge uma contradição interna. Pois, se, por um lado, há a constatação de Krens do que se poderia chamar de ambições fenomenológicas do minimalismo, por outro, evidenciado pelo dilema das atuais reconstruções de trabalhos, subsiste a participação do minimalismo em uma cultura de serialidade, de múltiplos sem originais – isto é, uma cultura de produção de bens de consumo.

Pode-se argumentar que a primeira posição é a base estética do minimalismo, seu alicerce conceitual, aquilo que o autor do artigo de *Art in America* chama de "significado original". Essa é a face do movimento contrária a assumir que o trabalho

de arte é o encontro entre duas entidades fixas e estáveis: de uma parte, o trabalho como repositório de formas reconhecíveis – o cubo ou o prisma, por exemplo, como um tipo de *a priori* geométrico, a encarnação de um sólido platônico; por outro, o espectador como um sujeito integral e biograficamente elaborado, um sujeito que assimila de modo cognitivo tais formas pois ele ou ela as conhece antecipadamente. Longe de ser um cubo, *House of Cards*, de Richard Serra, é uma forma em seu processo de prefiguração contra a resistência – mas também com auxílio das condições constantes – da gravidade; longe da simples conformação em prisma, *L-Beams*, de Robert Morris, consiste em três diferentes intersecções no campo perceptual do espectador, de tal modo que em cada nova disposição do trabalho há a configuração de um encontro entre espectador e objeto, redefinindo sua forma. Conforme escrito pelo próprio Morris em "Notes on Sculpture", a ambição do minimalismo era abandonar o domínio do que intitulava "estética relacional" e "criar relações externas ao trabalho e operá-las como funções do espaço, da luz e do campo de visão do espectador" (MORRIS, 1968).

FIGURA 3.
Richard Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969. Chumbo, 122 x 122 x 2,5 cm, MoMA, Nova York.



Para que o trabalho aconteça, então, sob tal extremo perceptual – a interface entre o trabalho e seu observador –, por um lado, deve-se retirar o privilégio tanto da completude formal do objeto anterior ao encontro quanto do artista em sua qualidade autoral absoluta de quem define de antemão os termos da natureza desse encontro. Por certo, a guinada em direção à fabricação industrial dos trabalhos era ligada conscientemente a essa parte da lógica do minimalismo, a saber, o desejo de erodir as antigas noções idealistas sobre a autoridade criativa. Mas, por outro lado, deve-se reestruturar a noção mesma do sujeito enquanto observador.

É possível equivocar-se com a descrição do ânimo minimalista em produzir uma espécie de "morte do autor" como a criação de um então todo-poderoso leitor/intérprete, conforme escreve Morris: "o objeto é apenas um dos termos de uma estética mais recente… O sujeito está mais consciente do que antes de que ele mesmo estabelece relações enquanto apreende o objeto sob várias posições e condições variáveis de luz e contexto espacial." Mas, na realidade, a natureza desse "sujeito que estabelece relações por si mesmo" é também algo que o minimalismo empenha-se em pôr em suspensão. Nem o antigo sujeito cartesiano, tampouco o tradicional sujeito biográfico, o sujeito do minimalismo

– esse "sujeito que estabelece relações por si mesmo" – é alguém radicalmente contingente às condições do domínio espacial, um sujeito que conjuga, apenas provisoriamente, momento a momento, no ato da percepção. É o sujeito que, por exemplo, Maurice Merleau-Ponty descreve, quando afirma: "mas o sistema da experiência não está desdobrado diante de mim como se eu fosse Deus, ele é vivido por mim de um certo ponto de vista, não sou seu espectador, sou parte dele, e é minha inerência a um ponto de vista que torna possível ao mesmo tempo a finitude de minha percepção e sua abertura ao mundo total enquanto horizonte de toda percepção" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 408).

Na concepção de Merleau-Ponty de tal sujeito radicalmente contingente, ocupado dentro do horizonte perceptivo de cada experiência, existe, como sabemos, uma condição subsequente importante. Visto que o filósofo não está simplesmente nos conduzindo ao que poderíamos chamar de "experiência vivida"; ele nos evoca a reconhecer a primazia da "experiência vivida *corporalmente*". Pois é a imersão do corpo no mundo, o fato dele ter frente, dorso, lado esquerdo e direito, que estabelece o que Merleau-Ponty chama de "experiência pré-objetiva", um tipo de fronteira interna que serve de precondição da significação do

mundo perceptual. É o corpo enquanto campo pré-objetivo para toda experiência da relação entre objetos fora o "mundo" inicial que é explorado em *Fenomenologia da Percepção*.

O minimalismo efetivamente comprometeu-se com essa noção de "experiência vivida *corporalmente*," com a ideia de percepção que romperia com o que identificou como a condição desencarnada, por isso macilenta e intricada da pintura abstrata, na qual a visualidade, esquivando-se do restante do conjunto sensório corporal, converte-se então no modelo do percurso modernista em direção à autonomia absoluta e torna-se o exato retrato de um sujeito inteiramente racionalizado, instrumentalizado e serializado. Sua insistência na imediatidade da experiência, compreendida como imediatidade corporal, era ambicionada como uma espécie de emancipação da marcha evolutiva da pintura modernista em direção a uma crescente abstração positivista.

Nesse sentido, embora o minimalismo ataque antigas noções idealistas do sujeito, sua reformulação como qualidade radicalmente contingente é um tipo de gesto utópico. Isso se explica, pois o sujeito do minimalismo é, nesse deslocamento, restituído de seu corpo, reconstituído a certo substrato mais rico e denso da experiência em comparação à finíssima camada da autonomia

visual objetivada pela pintura reticular [*optical painting*]. Poderíamos dizer, portanto, que esse é um movimento compensatório, um ato de reparação a um sujeito cuja experiência cotidiana caracteriza-se pelo crescente isolamento, reificação e especialização; um sujeito que vive sob as condições de uma cultura industrial avançada como um ser cada vez mais instrumentalizado. Em um ato de resistência à ordenação [*serializing*], estereotipagem e banalização da produção de mercadorias, é a esse sujeito que o minimalismo estende a promessa de alguns instantes de plenitude corporal em um gesto de compensação que reconhecemos como profundamente estético.

Mas, se o minimalismo parece ter sido concebido em resistência *específica* ao deprimido mundo da cultura de massa – com suas imagens midiáticas desencarnadas – e da cultura de consumo – com seus objetos banalizados e mercantilizados – na tentativa de restaurar a imediatidade da experiência, a porta aberta por ele para a prática da "reconstrução", no entanto, foi a mesma que detinha potencial para permitir o rápido retorno do mundo da produção tardo-capitalista[10]. Não apenas a construção fabril de objetos de arte partindo de projetos sinalizava a mudança da tecnologia artesanal para a industrial, mas a própria esco-

lha de materiais e formas estava em consonância com a indústria. Pouco importava que o acrílico, alumínio ou isopor indicassem a destruição da interioridade demarcada pelos antigos materiais escultóricos, como a madeira ou a pedra. Eles eram, apesar disso, os significantes da produção mercadológica do fim do século XX, baratos e facilmente consumíveis. Pouco importava que as formas geométricas simples tivessem sido feitas para servir de veículo da percepção imediata. Elas também eram os operadores das formas racionalizadas suscetíveis à produção em massa e aqueles mais vulgarizados, adaptáveis às logomarcas corporativas[11]. E, de modo mais crucial, a resistência do minimalismo à composição tradicional, que significava a adesão à associação repetitiva e cumulativa da forma – a noção de "uma coisa após a outra", de Donald Judd – participa agudamente da condição formal que se percebe estruturar o capitalismo de consumo: a condição de serialidade. Pois o princípio serial aparta o objeto de qualquer condição que poderia ser concebida como original e o consigna a um mundo de simulacros, de múltiplos sem originais, do mesmo modo que a forma serial também estrutura o objeto em um sistema no qual seu sentido é exercido apenas em relação a outros objetos, que, por sua vez, são estruturados por relações de diferença

produzida artificialmente. De fato, no mundo das mercadorias, é essa a diferença consumida.[12]

Neste momento, poderíamos perguntar: como um movimento que almejava atacar a mercantilização e o desenvolvimento tecnológico [*technologization*] de alguma maneira portava as cifras dessas mesmas condições? Como é possível que a imediatidade fora sempre potencialmente desvirtuada – infectada, poderíamos dizer – por seu oposto? Pois é isso que está sendo explorado na atual controvérsia sobre tais reconstruções. Ainda poderíamos perguntar: como uma arte que insistiu vigorosamente na especificidade poderia de modo antecipado estar programada com a lógica de sua violação?

Esse tipo de paradoxo não é apenas comum na história do modernismo, isto é, a história da arte na era do capital, mas poderíamos afirmar que ele opera na própria natureza da relação entre a arte modernista e o capital, uma relação em que, na sua própria resistência a uma manifestação particular do capital – à tecnologia, por exemplo, ou à mercantilização, ou à reificação do sujeito da produção massificada –, o artista produz uma alternativa a esses fenômenos que pode ser interpretada como uma função deles próprios, outra variação, embora possivelmente mais

rarefeita ou idealizada, daquilo mesmo a que ele ou ela está se contrapondo. Fredric Jameson, que tem a intenção de delinear a lógica do capital conforme ela se realiza na arte modernista, descreve-a, em Van Gogh, no vestuário do monótono mundo camponês ao seu redor, representado por ele em uma superfície alucinatória de cor. Essa transformação violenta, ele afirma, "deve ser interpretada como um gesto utópico, um ato de compensação que acaba por produzir um domínio utópico dos sentidos totalmente novo, ou, pelo menos, um domínio daquele sentido supremo – a visão, o visual, o olho – que agora se reconstitui para nós como um espaço semi-autônomo" (JAMESON, 1997, p. 33)[13]. Mas, mesmo ao fazer isso, ela de fato imita a divisão mesma do trabalho que é desempenhada sob o bojo do capital, portanto tornando-se "uma nova fragmentação de um sensorial emergente que replica as especializações da vida capitalista, ao mesmo tempo que busca, precisamente em tal fragmentação, uma desesperada compensação histórica" (Ibidem).

O que é apresentado nessa análise, portanto, é a lógica do que poderia ser chamado de reprogramação cultural ou, nos termos do próprio Jameson, "revolução cultural". Isso quer dizer que, enquanto o artista pode criar uma alternativa utópica ou

uma compensação para certa angústia compelida pela industrialização ou mercantilização, ele está, ao mesmo tempo, projetando um espaço imaginário que, se prefigurado de algum modo pelas características estruturais dessa mesma angústia, contribui para a possibilidade de seu receptor ficticiamente ocupar o território do que será o novo e mais avançado nível do capital. Realmente, na teoria da revolução cultural, o espaço imaginário projetado pelo artista não apenas emergirá das condições formais de contradição de um determinado momento do capital, mas preparará seus indivíduos – seus leitores ou observadores – para ocupar um mundo futuro concreto que o trabalho de arte já os suscitou a imaginar, um mundo reestruturado não por meio do presente, mas pelo próximo momento na história do capital.

Podemos mencionar que um exemplo disso seriam as formidáveis *unités d'habitation* do Estilo Internacional e de Le Corbusier, que foram erguidas sobre um tecido urbano antigo e enfraquecido para projetar uma alternativa poderosa e futurista, uma alternativa que enaltecia a potencial energia criativa armazenada individualmente no arquiteto. Mas, à medida que aqueles projetos simultaneamente destruíram a antiga malha urbana de bairros com seus padrões culturais heterogêneos, eles prepara-

ram o solo diretamente para a cultura anônima de espraiamento suburbano e da homogeneidade de *shopping centers* que notadamente esforçavam-se para combater.

Com o minimalismo, então, o potencial sempre esteve presente de tal forma que não apenas o objeto seria retido na lógica de produção de mercadorias, uma lógica que assolaria sua especificidade, mas o sujeito projetado pelo minimalismo também seria reprogramado. Isto é, o sujeito minimalista da "experiência vivida corporalmente" – não lastreado por conhecimentos prévios e amalgamando-se no momento mesmo de seu encontro com o objeto – poderia, se exigido um pouco mais, romper-se completamente na figura pós-moderna e fraturada do sujeito da cultura de massa contemporânea. Pode-se sugerir, ainda, que desincumbido do antigo sujeito autocentrado da arte tradicional, o minimalismo despropositada, embora logicamente, prepara tal fragmentação.

E era essa noção do sujeito fragmentado, eu evidenciaria, que espreitava o espectador da exposição da coleção Panza, em Paris – não o sujeito da imediatidade corporalmente vivenciada do minimalismo dos anos de 1960, mas o sujeito disperso, à deriva em uma confusão de signos e simulacros dos anos finais do pós-modernismo da década de 1980. Essa não era simplesmente

uma função do modo como os objetos tendiam a ser eclipsados por sua própria radiância, que parecia destacá-los de sua dimensão corpórea como tantos signos reluzentes – as ondas cintilantes dos trabalhos no chão balizando a planta do edifício, a brilhante emissão das peças luminosas se espalhando pelos cantos dos espaços ainda não visitados. Era também uma função da nova centralidade concedida a James Turrell, uma figura consideravelmente menor do minimalismo do fim dos anos de 1960 e começo dos anos de 1970, mas que desempenha um importante papel na reprogramação do minimalismo ao final da década de 1980. O trabalho de Turrell, ele mesmo um exercício de reprogramação sensória, é uma função do modo como um campo luminoso custosamente perceptível de fronte a um observador afigura-se gradualmente mais espesso e solidificado não por revelar ou focalizar a superfície em que a cor é projetada – uma superfície que nós, como observadores, estaríamos aptos a perceber –, mas, na verdade, por dissimular o conduto da cor e, dessa maneira, produzir a ilusão de que o campo focaliza por si mesmo, ou seja, que o próprio objeto que realiza o ato da percepção pelo observador.

FIGURA 4.
Walter de Maria, *Broken Kilometer*, 1979.
500 bastões de latão de 2m cada,
Dia Foundation, Nova York.

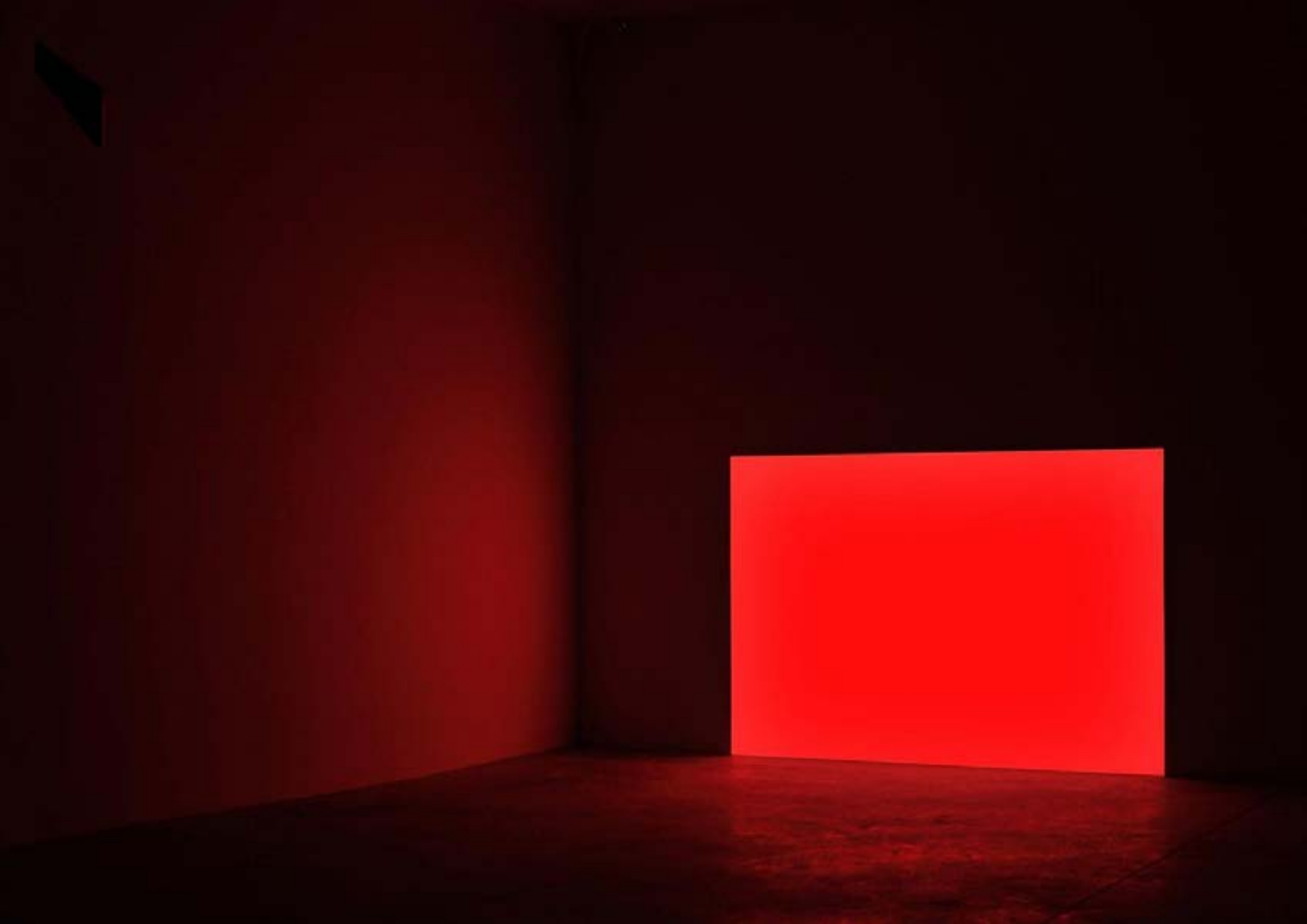


É esse sujeito despercebido [*derealized*] – que não fomenta sua percepção, mas envolve-se em um esforço vertiginoso para decodificar os signos que emergem de dentro de uma complexidade não mais passível de mapeamento ou reconhecimento – que se tornou o cerne de muitas análises sobre o pós-modernismo. E esse espaço, que é grandiloquente, mas de algum modo não é mais apropriável pelo sujeito, e que parece ultrapassar sua compreensão como um emblema inescrutável das infraestruturas multinacionais das tecnologias de informação ou da transferência de capital, é comumente referido em tais análises como "hiperespaço." Ele, por sua vez, é um espaço que abarca uma experiência chamada por Jameson de "o sublime histérico". Isto é, precisamente em relação à supressão da antiga subjetividade – o que pode ser descrito como a rarefação do afeto – há uma "frivolidade gratuita desse revestimento decorativo" (JAMESON, 1997, p. 37). No lugar das antigas emoções, agora existe uma experiência que deve ser adequadamente denominada "intensidade" – um sentimento impessoal e irresoluto dominado por um tipo peculiar de euforia.

A revisão do minimalismo que subscreve ou mesmo estimula a produção desse novo sujeito fragmentado e suscetível aos processos tecnológicos [*technologized*], que constrói não uma

experiência de si mesma, mas outro sentido euforicamente vertiginoso do museu enquanto hiperespaço, portanto, como vimos, essa construção revisionista do minimalismo explora algo potencial dentro do próprio movimento[14]. Mas esse é um reexame que também acontece em um momento específico da história. Ele ocorre em 1990, paralelo às poderosas alterações nos modos do próprio museu de arte de se reprogramar e reconceituar.

FIGURA 5.
James Turell, *Blood Lust*, 1989.



O autor de "Selling the Collection" reconhece que a alienação da coleção [*deaccessioning*] promovida pelo Guggenheim participava de uma estratégia mais ampla de reorganizar o museu e, conforme o próprio Krens descreveu, trata-se de uma estratégia de alguma maneira motivada ou justificada pelo modo como o minimalismo reestrutura o "discurso" estético. Podemos nos perguntar agora: qual seria a natureza dessa estratégia mais ampla e como o minimalismo é empregado para servir como seu símbolo?

Um dos argumentos feitos pelos críticos da cultura pós-moderna é que, na guinada do que podemos chamar de era de produção industrial para a de produção de mercadorias – ou seja, a era da sociedade de consumo, da sociedade da informação ou da sociedade de mídias –, o capital não foi magicamente transcendido. Em outros termos, não estamos em uma "sociedade pós-industrial", tampouco em uma "era pós-ideológica". Na verdade, esses críticos argumentariam que estamos vivendo em uma forma ainda mais pura do capital, em que se pode observar os processos industriais alcançarem esferas das quais eram previamente apartadas (como lazer, esporte e arte). Nas palavras do economista marxista Ernest Mandel: "longe de representar uma 'sociedade

pós-industrial', o capitalismo tardio constitui uma *industrialização generalizada universal* pela primeira vez na história. A mecanização, a padronização, super-especialização e a fragmentação do trabalho, que no passado determinaram apenas o reino da produção de mercadorias na indústria propriamente dita, penetram agora todos os setores da vida social" (MANDEL, 1982, p. 271).

Para ficar em apenas um exemplo, ele menciona a Revolução Verde, ou seja, a industrialização massiva da agricultura mediante a introdução de maquinário e produtos químicos. Como em qualquer outro processo de industrialização, as antigas unidades produtivas são fragmentadas – o agricultor familiar não produz mais seus utensílios, comidas e roupas – e substituídas pelo trabalho especializado, em que cada função é independente e deve ser interligada a um elo comercial [*link of trade*]. A infraestrutura necessária para suportar tal conexão será agora um sistema internacional de comércio e de crédito. O que possibilita essa industrialização dilatada, o autor continua, é a capitalização exorbitante [*overcapitalization*] (ou capital excedente não investido), que é o traço do capitalismo tardio. Esse é o excedente liberado e posto em movimento pela queda na taxa de lucro. E isso, por sua vez, acelera o processo de transição para o capitalismo monopolista.

O capital excedente não investido é um modo justamente de descrever o arrendamento – tanto nos campos, quanto na arte – dos museus. É o modo, como vimos, com que muitas das figuras dos museus (diretores e administradores) de fato caracterizam as coleções atualmente. Mas o mercado ao qual se veem responder é o mercado de arte, e não o mercado de massa; e o modelo de capitalização que têm em mente é o mercantil ["*dealership*"], e não o industrial.

Comentadores do Guggenheim passaram a suspeitar se esse modo seria a única exceção – uma exceção, concordaríamos, que será um padrão extremamente sedutor a ser seguido uma vez que sua lógica for elucidada. O jornalista responsável pelo perfil do MASS MoCA no *New York Times Magazine* estava verdadeiramente perplexo com a maneira reiterada com que Tom Krens falava do "museu indústria", e não do museu, descrevendo-o como "capitalizado sobremaneira", necessitando de "fusões e aquisições" e de "gerência de ativos". Além disso, evocando o linguajar da indústria ao qualificar as atividades do museu (suas exposições e catálogos) enquanto "produtos".

A partir do que sabemos acerca de outras industrializações, é possível afirmar que para obter eficientemente esse

"produto" será necessário não apenas fragmentar antigas unidades de produção – dado que o curador não mais atua como uma combinação de pesquisador, escritor, diretor e produtor de uma determinada exposição, mas torna-se gradativamente mais especializado, visando ao desempenho de apenas uma dessas funções –, mas implicará a ampliação dos processos tecnológicos (por meio de sistemas de dados computadorizados) e a centralização das operações em cada etapa. Também exigirá o crescente controle dos recursos, na forma de objetos de arte, que podem adentrar a circulação de modo barato e eficiente. Ademais, em relação ao problema do marketing adequado a esse produto, haverá o imperativo de superfícies cada vez maiores sobre as quais se possa vendê-lo, no intuito de aumentar o que Krens chama de "fatia de mercado". Não é preciso muito para perceber que os três requisitos imediatos de tal expansão são: (1) maior inventário (a aquisição feita pelo Guggenheim de trezentos trabalhos da coleção Panza é o primeiro passo nessa direção); (2) maior número de pontos de venda físicos (os projetos dos museus de Salzburgo e Veneza/Dogana são potenciais exemplos para se perceber esse aspecto, assim como o MASS MoCA)[15]; (3) alavancar financeiramente as coleções (nesse caso, algo que não significa especificamente ven-

dê-las, mas sim movê-las para o setor de crédito, ou da circulação de capital[16]; portanto, a coleção será itinerante como forma de endividamento; notoriamente, hipotecar a coleção seria a forma mais direta de alavancagem)[17]. E também não é necessária muita imaginação para que se perceba que esse museu industrializado terá muito mais em comum com outras áreas industrializadas destinadas ao lazer – a Disneylândia, por exemplo – do que com o antigo museu pré-industrial. Portanto, ele lidará com os mercados de massa, em vez dos mercados de arte, e com experiências de simulacro, em detrimento da imediatidade estética.

O que nos traz de volta ao minimalismo e o modo com que está sendo usado como fundamento estético para a mudança que descrevo. O museu industrializado necessita do sujeito tecnológico [*technologized*], em busca não de afetos, mas de intensidades, que experimenta sua fragmentação como euforia, o sujeito cujo campo de experiência não é mais a história, mas o próprio espaço: aquele hiperespaço que uma compreensão revisionista do minimalismo usará para libertar.

NOTAS

1. Este texto, escrito na forma de conferência para a reunião de 10 de setembro de 1990 da International Association of Museums of Modern Art (CIMAM), em Los Angeles, é publicado aqui notadamente antes que eu tivesse sido capaz de cumprir, de modo integral como apreciaria, a promessa de seu título. Tais questões, por serem tão oportunas, entretanto, sugerem que seria mais importante abri-las ao debate imediato a esperar pelo refinamento tanto do nível teórico da argumentação quanto da retórica na qual ela se enquadra.

2. Publicado originalmente em KRAUSS (1990, pp. 3-17). [N. T.]

3. Traduzida livremente, a expressão popular denota algo como "quem suas dívidas paga, sua fortuna aumenta". Apesar da aparente contradição, o antigo dito indica o caráter historicamente burguês de sua significação, referindo-se ao enriquecimento moral obtido pelo pagamento de dívidas. [N.T.]

4. Termo consagrado por Susan Strange em 1986, com o livro *Casino Capitalism*. Comparando o sistema financeiro ocidental com a dinâmica das operações de apostas, Strange infere que, entre os anos de 1965 e 1985, as incertezas e riscos nos mercados econômicos originaram rupturas sociais e políticas em um patamar global. Dentre os fenômenos elencados pela autora que se relacionam a esse fato enfatizamos dois que dialogam diretamente com os argumentos de Krauss: o aumento do escopo dos mercados e a crescente remoção da regulamentação governamental do setor bancário. [N.T.]

5. *Leveraging* é um termo genérico do veio financeiro que designa quaisquer medidas que miram à multiplicação da rentabilidade por meio de endividamento, redundando na participação de recursos de terceiros na estruturação do capital de um determinado negócio. [N.T.]

6. Ao longo do ensaio, meu débito ao texto *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*, de Fredric Jameson, ficará óbvio.

7. Cf. *Art in America* (março e abril de 1990).

8. A entrevista ocorreu em 7 de maio de 1990. [N. T.]

9. MASS MoCA (The Massachusetts Museum of Contemporary Art), um projeto que transformará os aproximadamente 70 mil quilômetros quadrados de um espaço fabril ocupado anteriormente pela empresa Sprague Technologies em um complexo museológico (composto não apenas por gigantescas galerias, mas também por um hotel e lojas de varejo), foi proposto ao Massachusetts Legislature por Krens e recebeu fomento por meio de uma conta especial que garantia potencialmente metade de seus custos a partir da emissão de títulos no valor de 35 milhões de dólares e chega agora ao fim de um estudo de viabilidade, financiado pela mesma conta, conduzido por um comitê apontado pelo próprio Krens (WIESGALL, 1989, n.p.)

10. A análise das contradições internas do minimalismo foi brilhantemente desenvolvida por Hal Foster em um estudo genealógico sobre o movimento. Ver FOSTER (2014, pp. 51-78). Seu argumento, de que o minimalismo simultaneamente conclui o modernismo e rompe com ele, anunciando seu fim, e sua discussão da maneira como parte do pós-modernismo, tanto em seus modos críticos (a crítica das instituições, a crítica da representação do sujeito) quanto em seus modos colaborativos (a vanguarda transnacional, a simulação), é embrionária da sintaxe espacial e produtiva do minimalismo, são uma articulação complexa da lógica do movimento e antecipam muito do que falo sobre essa história.

11. Esse argumento fora sugerido pela crítica do minimalismo do grupo Art & Language. Cf. BEVERIDGE (1972). A noção de que o minimalismo deveria ser acolhido pelas coleções corporativas torna-se efetiva na década de 1980, quando suas formas servem, talvez de modo relutante, como a base de boa parte da arquitetura pós-moderna.

12. Cf. FOSTER (2014, pp. 53).

13. O trabalho analisado por Jameson é *Um par de botas* (1887), de Vincent Van Gogh. [N.T.]

14. Os diversos projetos da década de 1970, organizados por Heiner Friedrich e apadrinhados pela Dia Foundation, que estabeleceram instalações permanentes – como os trabalhos

Earth Room e *Broken Kilometer*, de Walter de Maria –, geraram o efeito de reconsagrar determinados espaços urbanos a uma contemplação descolada de sua própria presença "esvaziada". Em outras palavras, na relação entre o trabalho e seu contexto, esses espaços emergem cada vez mais enquanto o cerne da experiência em que uma inescrutável, embora sugestiva, noção de poder impessoal e corporativista penetra os locais da arte global e recondiciona-os a outro tipo de nexo de controle. Significativamente, em meados da década de 1970, foi Friedrich quem iniciou a promoção da obra de James Turrell (além disso, ele é o administrador na Dia Foundation do gigantesco *Roden Crater*, de Turrell).

15. Projetos em diferentes estágios de realização incluem o Guggenheim de Salzburgo, ao qual o governo austríaco possivelmente pagaria pelo novo edifício (projetado por Hans Holein) e doaria suas despesas operacionais em troca de um programa administrativo proveniente do Guggenheim de Nova York, o que implicaria a circulação de sua coleção em Salzburgo. Além disso, existem negociações para um Guggenheim em Veneza, nos quarteirões da antiga Alfândega (Dogana).

16. Como parte de sua industrialização, o fato do Guggenheim pretender alienar [*deaccessioning*] não somente objetos menores, mas também obras-primas de sua coleção é um assunto levantado por "Selling the Collection" ao citar o Professor Gert Schiff sobre a cedência de um Kandinsky: "certamente essa era uma peça central da coleção – eles poderiam vender quase tudo, exceto esse trabalho", e ao descrever Tom Messer, antigo diretor e atual administrador, como "desconfortável com a transação" (p. 130). Outro detalhe da matéria é a extraordinária discrepância entre a estimativa de preço dada pela Sotheby's para esse trabalho de Kandinsky (de 10 a 15 milhões de dólares) e seu real valor de venda (quase 21 milhões de dólares). De fato, nos três trabalhos leiloados pelo Guggenheim, a Sotheby's subestimou as vendas em mais de quarenta por cento. Isso levanta dúvidas sobre a "gestão de ativos" em um domínio, como o Guggenheim, de crescente especialização das funções profissionais. Pois está claro que nem os funcionários do museu nem o diretor tinham consciência sobre as realidades do mercado e, confiando na "competência" da Sotheby's (certamente não desinteressada), provavelmente venderam mais trabalhos do que o necessário para atingir seu objetivo, que era adquirir a coleção Panza. Também é evidente – não apenas pelo comentário de Schiff, mas igualmente pelo de William Rubin de que, em trinta anos de experiência, ele nunca havia visto um trabalho comparável de

Kandinsky à venda e que provavelmente não haverá outro disponível nos próximos trinta anos – que a separação das capacidades curatoriais das administrativas desvirtua sobremaneira o discernimento a favor daqueles que agem em prol dos lucros – na forma de taxas e porcentagens sobre vendas – a partir de qualquer "barganha" que possa surgir: leiloeiros, negociantes etc.

17. Em agosto de 1990, o museu Guggenheim, por meio das operações do The Trust for Cultural Resources of The City of New York (Fundo para Recursos Culturais da cidade de Nova York, em tradução livre) (sobre o qual falarei adiante), emitiu 55 milhões de dólares de títulos isentos de impostos a J. P. Morgan Securities (que presumivelmente os revenderá ao público). Esse montante será usado para a expansão física do museu na cidade de Nova York: o anexo do prédio principal, a restauração e expansão subterrânea do prédio atual e a compra de um depósito em Manhattan. Contando os juros nesses títulos, no curso de 15 anos, o museu deverá pagar 115 milhões de dólares para saldar essa dívida.
A garantia desses títulos é curiosa, uma vez que se lê em seus papéis: "nenhum ativo do Guggenheim Foundation está comprometido com o pagamento dos títulos". Os documentos passam a explicar que os recursos do museu estão legalmente indisponíveis para quitar o débito e que "certos trabalhos da coleção estão sujeitos à expressa proibição de venda ou outras restrições nos termos dos instrumentos aplicáveis de doação e contratos de compras". Que tais restrições sejam aplicadas apenas a "alguns trabalhos" e não a todos é também algo a que retornarei.

À luz do fato que não há garantia comprometida no caso de incapacidade do museu em pagar suas dívidas, poderíamos nos perguntar sobre os termos nos quais a Morgan Securities (bem como seu parceiro nessa transação, a Swiss Bank Corporation) concordaram comprar tais títulos. Eles são três. Primeiramente, o Guggenheim projeta sua capacidade em levantar o dinheiro necessário (aproximadamente 7 milhões por ano a mais do que seu fluxo [a data de emissão dos títulos é do ano fiscal de 1988] anual de despesas de 11,5 de dólares [que estava com déficit de cerca de 9%, o que é extremamente alto para esse tipo de instituição]) por meio de 30 milhões de dólares em arrecadação de fundos, por um lado, e, por outro, adicionando fluxos de receita graças à expansão de suas instalações, exposições, mercados etc. Uma vez que o débito é de 115 milhões de dólares, mesmo que bem sucedidabem-sucedida, a arrecadação de fundos acarretará 86 milhões de dólares a serem levantados para o pagamento total. Em segundo lugar, se os planos do museu em aumentar os lucros (com a construção de um portão adicional, lojas de varejo, introdução de associação de membros,

financiamento corporativo, lojas de presentes, além de "aluguel" da coleção para museus coligados, entre outros) para o valor mencionado (ou 70% a mais do seu lucro anual) não funcionar como planejado, a outra linha de defesa em que os banqueiros podem se apoiar será a capacidade dos membros do quadro do conselho administrativo do Guggenheim de pagar a dívida. Isso envolveria uma vontade pessoal que não é legalmente requerida dos membros. Em terceiro lugar, se as duas primeiras possibilidades falharem e chegar-se à inadimplência, embora não comprometida, a coleção (exceto, claro, "alguns trabalhos") está notoriamente disponível enquanto um "ativo" para ser usado na quitação da dívida.

Ao perguntar a escritórios financeiros de diversas instituições isentas de impostos com a finalidade de examinar essa negociação, fui informada de que é realmente um empreendimento de "alto risco". E também apurei algo sobre o papel do The Trust for Cultural Resources of The City of New York (adiante, Fundo Cultural de Nova York).

Vários Estados possuem agências instaladas para emprestar dinheiro a instituições isentas de impostos ou para servir como meio pelo qual o dinheiro proveniente de operadores de títulos encontra tais instituições, como é o caso do Fundo Cultural de Nova York. Mas, diferentemente dessa instituição, essas agências são obrigadas a revisar as propostas de emissão de títulos, a fim de avaliar sua viabilidade. As revisões realizadas por tais agências são feitas por funcionários manifestadamente desvinculados das instituições proponentes. O Fundo Cultural de Nova York, embora negocie o dinheiro a pedido do governo, como as agências estaduais, não tem funcionários para revisar as propostas e, portanto, não tem papel na verificação dos pedidos de títulos. Em vez disso, o que parece fazer é dar a elas sua boa-fé. Dado o fato de que os membros do Fundo também são figuras importantes de outras instituições culturais (Donald Marron, por exemplo, é presidente do conselho de curadores do MoMA), seus próprios administradores são, na verdade, potenciais mutuários.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ART IN AMERICA, Nova York, v. 78, n. 3, março, 1990.

ART IN AMERICA, Nova York, v. 78, n. 4, abril, 1990.

BEVERIDGE, Carl; BURN, Ian. "Donald Judd May We Talk?" **The Fox**, n. 2, 1972.

FOSTER, Hal. **O retorno do real:** a vanguarda no final do século XX. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HAPGOOD, Susan. "Remaking Art History. " Art in America, v. 78, julho de 1990, p. 114-123.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

KRAUSS, Rosalind. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. **October**, v. 54, outono, 1990, pp. 3-17.

MANDEL, Ernest. **O capitalismo tardio**. Coleção Os Economistas. Tradução Carlos Eduardo Silveira Matos, Regis de Castro Andrade e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORRIS, Robert. "Notes on Sculpture" in BATTCOCK, G. (org.). **Minimal Art**. Nova York: Dutton, 1968.

STRANGE, Susan. **Casino Capitalism**. Manchester: Manchester University Press, 1986.

WEISS, Philip. "Selling the Collection." Art in America, v. 78, julho de 1990, p. 124-131.

WIESGALL, Deborah. "A Megamuseum in a Mill Town, the Guggenheim in Massachusetts?" **New York Times Magazine**, 3 de março de 1989.

SOBRE A AUTORA

Rosalind Krauss

Cofundadora da revista *October*, lecionou nas seguintes instituições: Massachussetts Institute of Technology, Princeton University, Hunter College, City University of New York. Atualmente, é professora titular da Columbia University. É autora dos livros *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985), *The Picasso Papers* (1999), "*A Voyage on the North Sea": Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), *Perpetual Inventory* (2010), *Under Blue Cup* (2011) e *Willem de Kooning Nonstop* (2016). Dentre suas principais curadorias, junto a Yve-Alain Bois, organizou a exposição e a publicação *L'Informe: mode d'emploi* (1996), em Paris, no Centre George Pompidou. Veio ao Brasil para participar do seminário "Reconfigurações do Sistema da Arte Contemporânea: III Simpósio Internacional de Arte Contemporânea do Paço das Artes", em São Paulo, no ano de 2009.

SOBRE O TRADUTOR

Leonardo Nones é doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAV-ECA/USP), com dissertação sobre o trabalho de Rosalind Krauss, incluindo traduções inéditas de textos da autora, como "Arte na era da condição pós-meio" (1999) e "Reformulando o meio" (1999). Também cursa graduação em filosofia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma universidade.

Artigo submetido em
8 de dezembro de 2020 e
aceito em 30 de março de 2021.

A PAISAGEM COMO FORMA SIMBÓLICA: UMA ANÁLISE DA TEORIA DA PAISAGEM DE ANNE CAUQUELIN

GUILHERME SEBASTIÃO

LANDSCAPE AS SYMBOLIC FORM: AN ANALYSIS OF ANNE CAUQUELIN'S LANDSCAPE THEORY

EL PAISAJE CÓMO FORMA SIMBÓLICA: UN ANÁLISIS DE LA TEORÍA DEL PAISAJE DE ANNE CAUQUELIN

Diálogos com a Graduação

Artigo inédito*

Guilherme Sebastião**

https://orcid.org/0000-0002-6184-4763

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.174769

* Este artigo foi desenvolvido a partir da pesquisa "A paisagem como forma simbólica: uma análise da teoria da paisagem de Anne Cauquelin", realizada no âmbito do Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal do ABC e orientada pela professora doutora Paula Braga, a quem agradeço sinceramente pelo incentivo e atenção constantes.

** Universidade Federal do ABC (UFABC), Brasil

RESUMO

No ensaio *A invenção da paisagem*, a filósofa Anne Cauquelin investiga possíveis relações entre a produção imagética ocidental no gênero paisagem e a percepção visual do espaço como paisagem. Compreendendo a paisagem como uma peculiar *forma simbólica*, a filósofa defende que sua percepção resulta de um perene processo de aprendizagem que cria tanto a existência da paisagem como objeto da sensibilidade quanto as condições específicas para sua identificação com a realidade. Este artigo procura apresentar como o conceito de forma simbólica aparece e se desdobra em *A invenção da paisagem*, destacando o recorte referencial e a articulação autoral de Cauquelin diante da origem neokantiana do conceito em Ernst Cassirer e de sua retomada na história da arte por Erwin Panofsky.

PALAVRAS-CHAVE Paisagem; Forma Simbólica; Percepção Visual

ABSTRACT

In the essay *The invention of landscape*, the philosopher Anne Cauquelin investigates possible relations between the Western imagery production on the "landscape" genre and the visual perception of space as landscape. By understanding landscape as a peculiar "symbolic form", the philosopher argues that its perception results from a perennial process of learning that creates both the existence of landscape as an object of sensibility and the conditions for its identification with reality. This article seeks to present how the concept of symbolic form arises and unfolds itself in that essay, emphasizing the referential outline and Cauquelin's authorial articulation in face of the neo-Kantian origin of the concept in Ernst Cassirer and its resumption in art history by Erwin Panofsky.

KEYWORDS Landscape; Symbolic Form; Visual Perception

RESUMEN

La filósofa Anne Cauquelin, en el ensayo L'Invention du paysage (La invención del paisaje), investiga las posibles relaciones entre la producción de imágenes occidentales en el género *paisaje* y la percepción visual del espacio como paisaje. Al entender el paisaje cómo una peculiar *forma simbólica*, sostiene que su percepción resulta un perenne proceso de aprendizaje que crea tanto la existencia del paisaje mientras objeto de sensibilidad cómo las condiciones específicas en su identificación con la realidad. Este artículo pretende presentar cómo aparece y se despliega el concepto de forma simbólica en aquel ensayo, destacando el corte referencial y la articulación autoral de Cauquelin ante el origen neokantiano del concepto en Ernst Cassirer y su reanudación en la historia del arte por Erwin Panofsky.

PALABRAS CLAVE Paisaje; Forma Simbólica; Percepción Visual

I

Na história da arte ocidental, a paisagem parece pertencer ao imemorial: perdida na noite dos tempos, julga-se que ela pode ser encontrada em estágio embrionário na produção de imagens idílicas na antiga Grécia ou ainda prematura nas marchas romanas, desenvolvendo-se até despontar no Renascimento. Pelos séculos em sucessão, a forma da paisagem se fez presente na quase totalidade dos diversos movimentos artísticos da modernidade e aparece ainda hoje, mesmo que bastante modificada, na profusão de sugestões da arte contemporânea. Não obstante o trânsito intenso que se narre para a paisagem enquanto *tema* pictórico por excelência, parece ainda ser razoável supor que em seu âmago, ou como que por detrás dela, está uma *percepção* especial do espaço visado. Encantadora, a paisagem ultrapassa o amontoado de elementos, supera a mera posição: puxamos as cortinas, viramos as janelas e ali está ela, tão ao alcance e tão satisfatória. Como é possível assim percebê-la? Quais as condições para que, de certa distribuição de tais e tais elementos no espaço, o olhar estabeleça esse contato íntimo com a exterioridade? Esta relação singular entre sujeito e mundo, como se articula na paisagem?

No ensaio *A invenção da paisagem* (1990), a filósofa francesa Anne Cauquelin procura responder a tais perguntas, argumentando que a forma da paisagem se estabeleceu "no decurso de uma reflexão sobre o estatuto do *análogon* e no decurso de uma prática pictórica que, pouco a pouco, ia dando forma a nossas categorias cognitivas e, consequentemente, a nossas percepções espaciais" (CAUQUELIN, 2007, p. 7, grifo da autora). Neste sentido, o estudo apresentado pela filósofa se realiza em um duplo movimento que está subentendido já em seu título-hipótese: investigação sobre a gênese da imagem e da noção de paisagem na história da arte ocidental – percorrendo então aspectos da produção imagética grega, romana, bizantina e renascentista – e tentativa de delimitação das condições de possibilidade de um certo modo de perceber o espaço como paisagem.

Para tanto, Anne Cauquelin se baseia na apropriação feita pelo historiador Erwin Panofsky do conceito de forma simbólica elaborado pelo filósofo Ernst Cassirer e desenvolve a tese de que a percepção da paisagem é fruto de uma estrutura cultural herdada pelo indivíduo. Assim, ela propõe a si a tarefa de revelar em detalhes essa junção entre cultura e natureza na subjetividade:

> Desdobrar essas dobras é, claramente, criticar as "evidências" que nos dizem ser a paisagem idêntica à natureza. Subir o

> penhasco: a constituição da paisagem em natureza foi algo que teve longos séculos de preparação. *Nascimento e credenciamento de uma forma simbólica*. E tal forma simbólica, atuante em tudo o que se refere ao espetáculo da natureza, não é fácil de analisar: ela só se deixa surpreender em pequenos passos, prudentes. (CAUQUELIN, 2007, p. 31, grifo meu)

Coloca-se então a tese da paisagem como forma simbólica, acompanhada pela recusa em tomá-la como mero motivo imagético das artes – cujo centro estaria na estetização e no esvaziamento da natureza originária – ou como uma substância ela mesma originária. Para Cauquelin, e tal parece ser a proposição fundamental de *A invenção da paisagem*, a natureza não é a paisagem, mas passou a ser vista como paisagem, consolidando-se como forma simbólica do contato entre sujeito e natureza.

Partindo dos subsídios textuais do referido ensaio, o propósito deste artigo é apresentar o uso que Anne Cauquelin faz do conceito de forma simbólica, destacando nesse percurso o recorte referencial e a articulação autoral da filósofa quanto à origem neokantiana do conceito em Cassirer e sua retomada na história da arte por Panofsky.

II

Propondo explicar a gênese da paisagem pela conexão entre ação perceptiva e paradigmas imagéticos culturalmente constituídos, Anne Cauquelin (2007, p. 35) trilha uma via cujo objetivo é compreender "quando é que ela [a paisagem] surgiu como noção, como conjunto estruturado, dotado de regras próprias de composição, como esquema simbólico de nosso contato próximo com a natureza". Aqui, Cauquelin alude ao conceito de forma simbólica, cuja filiação não é misteriosa: ele nasce e amadurece na obra de Ernst Cassirer, sobretudo nos volumes que compõem *A filosofia das formas simbólicas*[1].

No prefácio ao primeiro volume de *A filosofia das formas simbólicas*, Cassirer (2001, p. 1) afirma ter empreendido essa obra em resposta à necessidade, decorrente de seus trabalhos anteriores, de "diferenciar nitidamente as diversas formas fundamentais da 'compreensão' humana do mundo e, em seguida, apreender cada uma delas, com a máxima acuidade, na sua tendência específica e na sua forma espiritual característica". São essas formas fundamentais da compreensão do mundo que Cassirer nomeia de *formas simbólicas*, e as investigações do filósofo sobre como cada um dos arranjos simbólicos desempenha uma função determinada na constituição do âmbito

humano resultaram em uma teoria das manifestações culturais, um amplo projeto de "elaborar uma teoria geral das formas de expressão do espírito" (CASSIRER, 2001, p. 2).

É relevante destacar, contudo, que reduzir o conceito de forma simbólica a uma simples sentença não é de modo algum uma tarefa simples e talvez não seja sequer uma tarefa desejável, pois, como observa Carl Hamburg (1956), na obra cassireriana ele assume múltiplos sentidos os quais, não obstante suas distinções, estão intimamente relacionados, enriquecendo e elucidando teoricamente uns aos outros.

> O termo "forma simbólica" é empregado por Cassirer em pelo menos três distintos, embora relacionados, significados:
> (1) Ele cobre o que é mais frequentemente referido como a "relação simbólica", o "símbolo-conceito", a "função simbólica", ou, simplesmente, o "simbólico" (das Symbolische).
> (2) Ele denota a variedade de formas culturais que – como o mito, arte, religião, linguagem e ciência – exemplificam os campos de aplicação para o símbolo-conceito.
> (3) É aplicado ao espaço, tempo, causa, número etc. que – como as mais pervasivas relações simbólicas – constituem, com modificações características, tais domínios da objetividade listados em (2). (HAMBURG, 1956, p. 58, tradução minha)

É possível ler nessa multiplicidade de significados do conceito de forma simbólica uma expressão do desejo de Cassirer em conceber um sistema da multiplicidade de modos em que a experiência da realidade é estruturada pela subjetividade. Levando em consideração a importância e influência de Cassirer para o neokantismo, especialmente para aquele movimento que ficou conhecido como Escola de Marburg, o conceito de forma simbólica pode ser situado na trajetória intelectual do filósofo como um grande vetor de ineditismo e de diferenciação de suas ideias em meio ao marburguiano primado do pensamento científico, constituindo mesmo o cerne de um projeto singular para ampliação da filosofia transcendental de Kant através de uma reformulação semiótica baseada nas teses linguísticas de Wilhelm von Humboldt[2], donde decorre uma filosofia na qual "as realizações espontâneas da constituição do mundo são transpostas do sujeito transcendental para a função de constituinte do mundo das formas simbólicas, em geral, e da linguagem, em particular" (HABERMAS, 1997 apud VANDENBERGHE, 2018, p. 659).

Para Cassirer, o indivíduo não vivencia apenas um mundo físico, pois sua constituição cognitiva o faz constantemente tecer e retecer uma rica rede simbólica que estrutura o emaranhado universo da experiência humana, de modo que "todo o progresso em pensamento e experiência é refinado por essa rede, e a fortalece"

(CASSIRER, 2012, p. 48). As formas simbólicas expressam o caminho pelo qual a subjetividade se dirige à objetividade por meio dessa faculdade simbólica intrínseca e exclusivamente humana: uma força intelectual primeva e formadora, "uma energia autônoma do espírito, graças à qual a presença pura e simples do fenômeno adquire um determinado 'significado', um conteúdo ideal peculiar" (CASSIRER, 2001, p. 19).

Produtos culturais e experiência do mundo parecem, por assim dizer, dobrar-se uns sobre os outros na medida em que os conteúdos da cultura não só orientam a resposta do indivíduo perante o mundo exterior, como também constituem a experiência mesma desse mundo:

> O homem não pode mais confrontar-se com a realidade imediatamente; não pode vê-la, por assim, dizer, frente a frente. A realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem. Em vez de lidar com as próprias coisas o homem está, de certo modo, conversando constantemente consigo mesmo. Envolveu-se de tal modo em formas linguísticas, imagens artísticas, símbolos míticos ou ritos religiosos que não consegue ver ou conhecer coisa alguma a não ser pela interposição desse meio artificial. (CASSIRER, 2012, pp. 48-49)

Assim, Cassirer considera que o conhecimento científico é, por exemplo, uma das formas possíveis de objetivação que a humanidade desenvolveu, mas não a única. O mito, a arte e a religião integram esse mundo de possibilidades na constituição da realidade pelo pensamento:

> Todas estas manifestações do espírito vivem em mundos peculiares de imagens (*Bildwelten*), nos quais os dados empíricos não são simplesmente refletidos, e sim criados de acordo com um princípio autônomo. E é por este motivo que cada uma destas manifestações produz as suas próprias configurações simbólicas que, se não são iguais aos símbolos intelectuais, a eles se equiparam no que diz respeito à sua origem espiritual. (CASSIRER, 2001, p. 19)

Embora não apresente a pluralidade de significados que vemos em Cassirer, também em *A invenção da paisagem* a definição de forma simbólica parece se dar de maneira difusa. Em seu texto, Cauquelin trabalha intensamente o conceito, mas evita defini-lo de modo pontual; explicitando sua compreensão acerca dele por meio da conhecida interpretação de Erwin Panofsky:

> Consciente de sua importância histórica e social para o Ocidente, Panofsky nomeia a perspectiva como 'forma simbólica'. Forma

> no sentido de que é inevitável para todo conteúdo visual e desempenha o papel de *a priori*. Simbólica por unir num só feixe as aquisições culturais da Renascença que ainda estão em vigor em nossos dias e que constituem o fundo, o solo (*Grund*) de nossa modernidade. (CAUQUELIN, 2007, p. 38)

Rejeitando conformar a paisagem como tema artístico ou como experiência ingênua de um dado da intuição, Anne Cauquelin (2007, p. 14) entende que sua gênese aponta para uma trama de dobras implícitas entre imagem e realidade que tem, especialmente no caso da pintura, a materialização de um vínculo complexo "entre os diferentes elementos e valores de uma cultura, ligação que oferece um agenciamento, um ordenamento e, por fim, uma 'ordem' à percepção do mundo". Para a filósofa, tal pintura que engendra a noção de paisagem como *análogon* da natureza só foi possível pelo advento da imagem em perspectiva linear.

III

A perspectiva como forma simbólica é o título do ensaio seminal de Erwin Panofsky, apresentado em 1924, cuja tese é retomada por

Cauquelin. Isso porque a filósofa reconhece que a forma simbólica da paisagem é precedida e sustentada por outra forma simbólica profundamente cravada no substrato cultural do ocidente:

> [E]sse modelo [da paisagem] era ele próprio instituído, apoiado e produzido pelos modelos admitidos: em outras palavras, a forma simbólica em que se apresentava o sonho do jardim provinha, ela própria, de formas simbólicas estabelecidas muito antigamente, as quais, dobradas no interior da imagem proposta, davam suporte a sua estrutura. (CAUQUELIN, 2007, p. 25)

Para a filósofa, a perspectiva linear é a forma simbólica fundamental subjacente à paisagem, pois possibilitou à representação do espaço uma mudança de orientação completamente revolucionária: graças à perspectiva linear, ela se libertou do lugar narrativo ou decorativo –seu posto por excelência na Grécia antiga, em Roma e ainda em Bizâncio– e pôde assumir o papel principal na tela, brilhar na nobreza do tema. Sob a medida da objetividade, a representação do espaço em perspectiva linear figura o cálculo do equivalente à impressão sensível. Assim, Cauquelin (2007, p. 36, grifo da autora) afirma que "A invenção da perspectiva é justamente o nó da questão. Ao fixar a ordem de apresentação e os meios de realizá-la em um *corpo* de

doutrina, a perspectiva tida como 'legítima' justifica o aparecimento da paisagem no quadro". Nas desertas e inóspitas cidades ideais surgiriam, timidamente, elementos importados do mundo da natureza: uma árvore, um canteiro de flores, um pedaço de mar, o prenúncio de uma natureza perspectivada (CAUQUELIN, 2007, p. 36).

A técnica de projeção em perspectiva linear visa estabelecer sobre o plano a impressão do espaço tridimensional, maneira pela qual a arte pictórica supera a opacidade da tela que, como ilustra Alberti (1999, p. 94), torna-se uma "janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado". Emulando uma dimensão para além da mera superfície bidimensional, pode-se dizer que a perspectiva cria uma imagem ilusionista que deseja se confundir com o representado, promovendo uma equivalência entre real e imagético, uma dobra pela qual a paisagem, segundo Cauquelin (2007, p. 37), "adquiriria a consistência de uma realidade para além do quadro, de uma realidade completamente autônoma, ao passo que, de início, era apenas uma parte, um ornamento da pintura".

Já Erwin Panofsky assume que a representação em perspectiva linear tem um compromisso duplo: com a percepção visual subjetiva do espaço e com a abstração própria do espaço lógico-matemático. Abstraindo de modo sistemático a percepção natural do espaço visado em favor das qualidades do espaço calculado – a infinitude, a

imutabilidade e a homogeneidade –, a perspectiva linear realiza na pintura uma imagem que é tão opticamente natural quanto possível para os critérios de validade da geometria euclidiana.

> A representação perspectiva exacta é uma abstracção sistemática conseguida a partir da estrutura deste espaço psicofisiológico. Tornar real, através da representação do espaço, exactamente a homogeneidade e a ausência de limites alheios à experiência directa do mesmo espaço, eis o resultado da representação perspectiva e, mais do que o resultado, o objectivo que esta se propõe atingir. Em certo sentido, a perspectiva muda o espaço psicofisiológico em espaço matemático. (PANOFSKY, 1993, p. 34)

Para melhor compreender essa afirmação de Panofsky, é importante destacar que o historiador pensa o fenômeno da percepção visual do espaço por meio de uma separação analítica em dois momentos: o momento da *imagem retiniana*, aquela que seria imposta fisiologicamente ao organismo pelo órgão ocular, e o momento da *imagem visual*, posterior à imagem da retina e "psicologicamente condicionada, através da qual tomamos consciência do mundo visível" (PANOFSKY, 1993, p. 34). Tal separação não parece, todavia, significar que a imagem retiniana e a imagem visual ocorram para o sujeito

percipiente como experiências isoladas, sendo apenas pensadas pelo historiador como condições da percepção visual efetiva, que se dá toda de uma vez.

Assim, o ponto capital desta distinção está na própria qualidade dos termos que ela gera: no que diz respeito à visão, o espaço percebido seria composto por uma estrutura de ordem puramente fisiológica e por uma estrutura de ordem psicológica. Como se lê na citação anterior, a perspectiva é considerada uma abstração da percepção visual que "ignora a circunstância capital de esta imagem da retina, se não considerarmos a sua 'interpretação' psicológica posterior e o facto de os olhos se moverem, constituir uma projecção numa superfície côncava, não numa superfície plana" (PANOFSKY, 1993, p. 34).

Destacando ainda o caráter disruptivo e propriamente moderno do espaço construído pela perspectiva linear, Panofsky aponta para a divergência radical que ele apresenta quanto aos aspectos qualitativos de concepções predecessoras de espaço na Antiguidade, uma vez que:

> Renega as diferenças entre a parte da frente e a de trás, a direita e a esquerda, entre os corpos e o espaço que entre eles medeia (o espaço 'vazio'), e assim sendo, a soma de todas as partes do espaço e todos os seus conteúdos são congregados num 'quantum continuum' único. (PANOFSKY, 1993, p. 34)

Embora a construção moderna do espaço feita pela técnica da perspectiva linear exiba discrepâncias em relação à percepção visual efetiva, ela tem suas vantagens: Panofsky (1993, pp. 40-41) reconhece o êxito ilusionista da técnica moderna em manter a proporcionalidade constante de suas distorções tridimensionais, "definindo, assim, sem margem para equívoco, o tamanho aparente de um qualquer objecto, tamanho que corresponde à sua grandeza real e à sua posição relativamente ao olhar". Todavia, o historiador não acredita que tal sucesso figurativo da perspectiva constitua um critério valorativo da arte, consistindo, isto sim, numa questão de estilo. É neste sentido que, fazendo um uso peculiar do conceito cassireriano, Panofsky (1993, p. 42) considera a perspectiva como uma forma simbólica em que "o significado espiritual se liga a um signo concreto, material e é, intrinsecamente, atribuído a esse signo"; cumpriria ao historiador da arte, afirma Panofsky, verificar e definir se, e como, a forma simbólica da perspectiva aparece ao longo dos diversos períodos e das áreas artísticas.

Ainda que não seja objetivo deste artigo abordar as diversas discussões acerca da ainda polêmica leitura de Panofsky sobre o conceito de forma simbólica[3], parece ser possível compreender que a tese do historiador defende que a representação em perspectiva linear, além de incompatível com a imagem retiniana pelos motivos já apresentados, se mostra como expressão cultural de uma concepção da

realidade, impactando o processo da percepção visual em seu aspecto psicológico. Em certo sentido, observando o espaço construído pela técnica de projeção em perspectiva linear e aludindo à *Perspectiva como forma simbólica*, Cassirer parece concordar com Panofsky no que diz respeito a ter ocorrido, nas arte plásticas e na teoria da arte renascentistas, o desenvolvimento de uma nova concepção de espacialidade que rompeu com os aspectos materiais do espaço da Antiguidade e antecipou, na teoria da perspectiva, resultados da matemática e da cosmologia modernas, isto é, antecipou uma nova e ampla compreensão, moderna, do real (CASSIRER, 2001).

Assim como afirma Cauquelin, Panofsky considera que o advento da nova técnica pictórica possibilitou à representação do espaço, na arca das produções imagéticas, ocupar o lugar de uma dignidade renovada: a destacada posição de tema. Ocorre aí uma virada que, para o historiador, se manifestaria especialmente na pintura de paisagens:

> [E]nquanto a representação do espaço entre os corpos não é abordada pela Arte da Antiguidade, o mundo representado afigura-se-nos da maior solidez e harmonia, se comparado com o da Arte Moderna; mas, logo que da representação passou a fazer parte o espaço, e isto sobretudo na pintura de paisagens,

> esse mundo passa a ser estranhamente irreal e vago, como um sonho ou miragem. (PANOFSKY, 1993, p. 43)

Portanto, não é sem propósito que o historiador opte por analisar as imagens em perspectiva linear tão somente enquanto "se trate como imagem completa, transformada (...) numa 'janela' e quando formos levados a acreditar que olhamos para um espaço através dessa 'janela'" (PANOFSKY, 1993, p. 31). Também fazendo referência a Alberti, Anne Cauquelin (2007) entende que a janela é uma excelente metáfora da perspectiva, bem como uma excelente metáfora do próprio olho: os três elementos vivem de um recorte da totalidade que mantém com ela um contato próximo.

Notória figura da visibilidade ocidental, a janela trança a sensibilidade ao programa de um elemento arquitetônico[4], dá o recorte de um todo, de um fundo cuja continuidade é presentificada, não obstante sua ausência; em outras palavras, a janela expõe parcialmente, ao mesmo tempo que irradia a potente expectativa da totalidade (CAUQUELIN, 2007, p. 137). Para Cauquelin, esse enquadre produzido pela perspectiva linear é responsável por constituir a paisagem como o fragmento de uma totalidade[5], possibilitando que sobre a tela nasça uma representação da natureza que, mesmo limitada e condicionada à materialidade de seu suporte e a determinadas regras de distância

e composição, mantém a expectativa da totalidade: nada menos que o desmesurado da natureza. Assim, a perspectiva triunfa ao criar um fragmento pelo qual a imagem emoldurada vale como natureza completa, preservando a impressão e a emoção de uma autêntica relação sensível com ela. Pela janela da perspectiva, a natureza é oferecida à distância, como paisagem. O enquadre, essa criação do fragmento, se revela para Cauquelin (2007, p. 138) como *conditio sine qua non* para a paisagem:

> [N]ão se trata de preservar uma intimidade, ou de fazer intervir contrastes estilísticos, sombra contra luz, por exemplo. Não. Trata-se simplesmente de uma questão de definir, de delimitar um fragmento com valência de totalidade, sabendo que só o fragmento dará conta do que é implicitamente visado: a natureza em seu conjunto.

Por fim, pode-se agora abordar novamente a hipótese de que, povoando a cultura como imagem do real, a técnica de projeção em perspectiva linear afetaria a percepção visual mesma do espaço. Para Panofsky, a forma simbólica da perspectiva participaria da percepção ao regular a interpretação da impressão sensível por meio de um conjunto de valores ligados à representação imagética da espacialidade

moderna que ela produz. Aliás, essa ideia fica bastante evidente ainda na primeira seção de *A perspectiva como forma simbólica*, em que Panofsky menciona algumas dificuldades que Johannes Kepler encontrou para aceitar as diferenças entre o cálculo e a percepção visual da trajetória da cauda de cometas:

> As regras da perspectiva em pintura haviam-no [Kepler] levado a considerar que o que é recto é sempre visto como tal, sem abrir caminho à reflexão sobre o facto de o olho projectar na superfície interna de uma esfera [isto é, a retina no fundo do globo ocular], não numa *plana tabella*. De facto, se mesmo hoje em dia, só alguns há que se aperceberam da existência das referidas curvaturas, esse facto deve-se, em parte, ao hábito, que o ver fotografias reforça, da representação em perspectiva linear. (PANOFSKY, 1993, p. 36)

Panofsky entende que, tanto à época de Kepler quanto ainda em seu próprio tempo, a percepção visual era de fato influenciada por um ideal de espaço apresentado nas imagens em perspectiva linear que se proliferara amplamente na cultura. Para Cauquelin (2007), esse hábito perceptivo domestica o regime de visibilidade ocidental até os tempos atuais, especialmente na percepção de paisagens. Ambos,

Cauquelin e Panofsky, concluem que as imagens em perspectiva linear não apenas instauram um ideal de espacialidade, mas o reforçam e influenciam o aspecto psicológico envolvido na percepção visual efetiva do espaço. Ambientada em meio à problemática do espaço no Renascimento, a imagem em perspectiva sugeriria a marca, ou a expressão simbólica artística, de uma nova relação entre sujeito e realidade que fora manifesta também em outros campos da cultura.

Para Cauquelin, a relação entre imagem e percepção é ainda mais radical: a paisagem, concebida e edificada como equivalente da natureza e como forma privilegiada de relacionamento com ela, só pode surgir no ocidente graças a uma:

> [E]ducação permanente dos modos de ver e de sentir, ou seja, de prever e de ligar os elementos de um "dado" (que nunca permanece no estado de dado, mas já está sempre processado) que tende para a constituição desse tecido uniforme, de grande solidez e certeza, que é chamado "realidade" ou "natureza". (CAUQUELIN, 2007, pp. 14-15)

Entende-se que o êxito pedagógico desse processo de percepção está em sua camuflagem perfeita: quem percebe a paisagem não deve encontrar nesse ato a proficiência de certos paradigmas imagéticos,

denúncia de uma visão adestrada, mas apenas a fruição pura da contemplação da natureza.

Assim, não obstante as especificidades de propósito da abordagem da história da arte de Panofsky e da teoria da paisagem de Cauquelin, ambos parecem entender de modo semelhante o conceito de forma simbólica. Panofsky (1993) empreende, em *A perspectiva como forma simbólica*, um estudo comparado sobre a esquematização das relações espaciais entre antigos e modernos, buscando oferecer sinais históricos como subsídio de sua tese acerca da percepção. É por esse motivo que, segundo Christopher S. Wood (1993, p. 15), a perspectiva apenas se torna assunto de investigação para Panofsky quando passa a caracterizar-se como um processo racional e replicável da descrição do mundo, processando na materialidade a objetivação do subjetivo e consistindo em um fenômeno de alteração da percepção cujas evidências materiais poderiam ser apontadas não apenas no campo artístico, mas também na astronomia e na geometria. Por sua vez, Cauquelin (2007, p. 37) afirma que, para compreender o processo de naturalização da paisagem, é preciso "sair do círculo encantado da história da arte (...) e perguntar pelas novas estruturas da percepção introduzidas pela perspectiva". Assim, a filósofa também analisa obras e trabalhos importantes para a história canônica da arte[6] para, num movimento seguinte de expansão e recorrendo justamente ao

texto de Panofsky, abordar seu lugar na invenção da percepção visual da paisagem.

> Pois essa "forma simbólica" estabelecida pela perspectiva não se limita ao domínio da arte; ela envolve de tal modo o conjunto de nossas construções mentais que só conseguiríamos ver através de seu prisma. Por isso é que ela é chamada de "simbólica": liga, num mesmo dispositivo, todas as atividades humanas, a fala, as sensibilidades, os atos. (CAUQUELIN, 2007, p. 38)

IV

À afirmação de que a paisagem não seja a pureza de uma relação imediata e profunda com a natureza não se segue que ela constitua um todo independente, fechado em si mesmo; assim, também, que a paisagem não seja um mero assunto estilístico tampouco significa que ela seja sem grande importância na história da arte ocidental e na criação artística.

Em *A invenção da paisagem*, a tese da paisagem como forma simbólica contribui à compreensão de que subjetividade e objetividade são interpenetradas; a natureza originária permanece inalcançável, como "uma ideia que só aparece vestida" (CAUQUELIN, 2007, p. 29).

Conclui-se que Anne Cauquelin se apropria do conceito de forma simbólica, especialmente por meio da interpretação que a ele fora dada por Erwin Panofsky, entendendo-o como uma espécie *a priori* da sensibilidade culturalmente constituída e mesmo relativizada pela história. A forma simbólica da paisagem é então um dos caminhos para a objetivação da subjetividade; invenção do real engendrada no mundo da cultura a partir da capacidade simbólica do pensamento:

> Coisa curiosa: quando se trata de culturas estrangeiras, imaginamos facilmente a relação entre os espaços apresentados e os modos de vida, os usos, as "maneiras" de ver e os modos de dizer, de tal forma que chegamos a perceber uma espécie de tecido inconsútil, sem dentro nem fora, em uma única peça. Mas para nós, em nossa própria cultura, temos grande dificuldade em imaginar que nossa relação com o mundo (com a realidade, diga-se) possa depender de um tecido tal que as propriedades atribuídas ao campo espacial por um artifício de expressão – qualquer que seja ele – condicionem a percepção do real. (CAUQUELIN, 2007, p. 14)

Paisagem: trama. Fina rede cultural que enlaça olhar e mundo. O expediente que se coloca em *A invenção da paisagem* eleva das

formas culturais de expressão da subjetividade a própria estrutura da constituição do real pela subjetividade mesma; eleva da história das formas estéticas uma história das formas simbólicas, história essa que diz respeito às diversas maneiras de viver – no sentido mais amplo da palavra, aquele que abarca todo o ato, em si mesmo reflexivo, de aprendizado do mundo (CAUQUELIN, 2007, p. 15). É o trabalho para desdobrar as dobras que fazem ver na representação a apresentação e elidem, na percepção, essa diferença.

NOTAS

1. *A filosofia das formas simbólicas* é composta por três volumes publicados por Ernst Cassirer entre 1923 e 1929. Em 1996, um quarto volume, póstumo, foi organizado e publicado por Donald P. Verene e John M. Krois com o subtítulo de *Metafísica das formas simbólicas*.

2. Cassirer entende que a ideia de um espírito produtor da realidade é o ponto central da *revolução copernicana* da filosofia crítica de Immanuel Kant. Assim, ele propõe o retorno ao pensamento de Kant, visando aprofundar e ampliar os modos de estruturação da realidade pelo sujeito transcendental que, na *Crítica da razão pura*, estão orientados fundamentalmente pela e para a visão científica da época, cujo modelo era a física newtoniana. É na tarefa dessa ampliação que Cassirer recorre à linguística de Humboldt como teoria capaz de subsidiar a ideia de formas espirituais não hierarquizadas na organização do mundo pela faculdade simbólica humana. Para uma sucinta explicação do papel da multiplicidade e da não hierarquização das formas simbólicas na filosofia de Cassirer, cf. Eilenberger (2019).

3. É conhecida a análise feita por Hubert Damisch que, dentre outras objeções, entende como problemática a própria concepção psicofisiológica da visão apresentada por Panofsky, uma vez que ela assumiria a pré-simbólica imagem retiniana como critério da construção da imagem em perspectiva, contradizendo assim diretamente os pressupostos filosóficos da teoria cassireriana da forma simbólica. Cf. Damisch (1994). Também Emmanuel Alloa defende que a perspectiva jamais poderia ser considerada uma forma simbólica em sentido estrito, pois ela assume pressupostos filosóficos que contradizem a própria noção de forma simbólica no sentido que lhe foi atribuído por Cassirer. Cf. Alloa (2015). Allister Neher, pelo contrário, argumenta que a perspectiva poderia ser considerada uma forma simbólica, pois está de acordo com a teoria do significado e da imanência simbólica de Cassirer. Cf. Neher (2005).

4. Para uma contribuição recente e detalhada sobre a analogia entre a janela e a visibilidade ocidental em consonância com a associação feita por Cauquelin em *A Invenção da Paisagem*, cf. Belting (2015).

5. A noção de fragmento, bastante cara à análise que Cauquelin faz da *Poética de Aristóteles*, reaparece em *A invenção da paisagem* como dispositivo fundamental da imagem

paisagística. Para a filósofa, o fragmento é algo bastante diverso do detalhe: ao passo que o detalhe tem como preocupação realçar uma parte determinada de um todo e atribuir-lhe importância arbitrária, isto é, "tenta a intimidade, que provoca em nós o sentimento de uma materialidade completamente estranha ao sentimento do todo" (CAUQUELIN, 1995, p. 78), o fragmento, de forma inversa, "não existe fora do todo que ele repete" (Ibidem, p. 79), pois cada fragmento se organiza internamente de forma semelhante à organização de todos os fragmentos entre si e é eleito como destaque não por sua singularidade, mas por seu potencial como analogia ideal do todo.

6. Vale observar a discussão feita por Cauquelin em *A invenção da paisagem* acerca do credenciamento da paisagem como tema autônomo a partir da obra *A Tempestade* (1506-1508), de Giorgione, escolhida "por seu caráter permanentemente enigmático" (CAUQUELIN, 2007, p. 87). A filósofa destaca que os comentários feitos pelos contemporâneos da tela demonstram dificuldades para lidar com uma pintura cujo tema parecia ser nada mais do que o fundo, nada mais que "árvores, céu, nuvens, uma ruína, um regato e, perdidos, isolados nos dois cantos extremos do quadro, dois personagens que parecem se ignorar mutuamente" (Ibidem, p. 88).

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

ALLOA, Emmanuel. Could perspective ever be a symbolic form? **Journal of Aesthetics and Phenomenology**, Abingdon, v. 2, n. 1, pp. 51-71, jul. 2015.

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 115-137.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **Aristóteles**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas**: volume 1: a linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

CASSIRER, Ernst. **Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DAMISCH, Hubert. **The origin of perspective**. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

EILENBERGER, Wolfram. **Tempo de mágicos**: a grande década da filosofia: 1919-1929. São Paulo: Todavia, 2019.

HAMBURG, Carl H. **Symbol and reality**: studies in the philosophy of Ernst Cassirer. The Hague: Martinus Nijhoff, 1956.

NEHER, Allister. How perspective could be a symbolic form. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Hoboken, v. 63, n. 4, pp. 359-373. mar./jun. 2005.

PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

VANDENBERGHE, Frédéric. Do estruturalismo ao culturalismo: a filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, DF, v. 33, n. 3, pp. 653-674, set./dez. 2018.

WOOD, Christopher S. Introdução. In PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993. pp. 9-25.

SOBRE O AUTOR

Guilherme Sebastião é bacharel em Publicidade e Propaganda pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e bacharel em Ciências e Humanidades pela Universidade Federal do ABC, onde atualmente cursa o bacharelado em Filosofia. É membro do grupo de estudos Imagem e Subjetividade e tem interesse pelos diálogos contemporâneos entre filosofia, curadoria e crítica de arte.

Artigo recebido em 14 de setembro de 2020 e aceito em 1 de fevereiro de 2021.

PENSAR A TRANSPARÊNCIA, REFLETIR A OPACIDADE: TAUTOLOGIA E TRANSITIVIDADE NA SÉRIE HOPPE, DE MARIANO KLAUTAU FILHO

THINKING TRANSPARENCY, REFLECTING OPACITY: TAUTOLOGY AND TRANSITIVITY IN *HOPPE* SERIES, BY MARIANO KLAUTAU FILHO

PENSAR LA TRANSPARENCIA, REFLEXIONAR LA OPACIDAD: TAUTOLOGÍA Y TRANSITIVIDAD EN LA SERIE *HOPPE*, DE MARIANO KLAUTAU FILHO

LUCAS MANUEL MAZUQUIERI REIS

Diálogos com a Graduação

Artigo inédito*

Lucas Manuel Mazuquieri Reis*

https://orcid.org/0000-0003-0860-8646

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.174769

*Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil

RESUMO

Este artigo busca pensar o duplo paradigma da transparência e da opacidade com as fotografias da série *Hoppe*, de Mariano Klautau Filho. Apresentam-se aqui alguns dos sentidos disseminais desses conceitos, para então se analisar, com base neles, a qualidade reflexiva dos enquadramentos das fotografias da série (sua aparente recusa em deixar transparecer, a implicação do olhar em sua materialidade) e a espessura temporal intrínseca às suas imagens (mobilizando aqui os conceitos de *entre-imagens e de montagem de tempos*).

PALAVRAS-CHAVE Transparência; Opacidade; Mariano Klautau Filho; Fotografia

ABSTRACT

This article seeks to reflect upon the double paradigm of transparency and opacity *with* the photographic series *Hoppe*, by Mariano Klautau Filho. It presents some of the broad meanings of these concepts as a basis to analyzing the reflexive quality the photographs' framing (their apparent refusal to *transparency*, the implication of the gaze in their materiality) and the texture of time inherent to its images – for this purpose, we mobilize the concepts of between-the-images and time montage.

KEYWORDS Transparency; Opacity; Mariano Klautau Filho; Photography

RESUMEN

Este artículo se propone reflexionar sobre el doble paradigma de transparencia y opacidad con las fotografías de la serie *Hoppe*, de Mariano Klautau Filho. Se presentarán algunos de los significados difundidos de estos conceptos a través de los cuales se analizará la calidad reflexiva de los marcos fotográficos de la serie (su aparente rechazo en *dejar mostrar*, la implicación de la mirada en su materialidad) y el espesor temporal intrínseco a sus imágenes (movilizando los conceptos de *entre imágenes y montaje de tiempos*).

PALABRAS CLAVE Transparencia; Opacidad; Mariano Klautau Filho; Fotografía

INTRODUÇÃO: DISSEMINAÇÕES SEMÂNTICAS

Como nos mostra o campo emergente dos *critical transparency studies*[1], o conceito de transparência está longe de uma estabilização semântica. Ele se dissemina[2] por diversos campos do saber (dentre os quais a óptica, a filosofia, a história intelectual, as ciências políticas, os estudos culturais, os estudos de mídia e os estudos de linguagem), adquirindo em cada um deles diferentes significações. Segundo Alloa e Thomä (2018), a transparência se difrata em uma variedade de sentidos que oscilam entre o político e o estético, sentidos esses que, por vezes, mantêm entre si implicações irreconciliáveis – e não raramente confinam com seu oposto, a opacidade[3]. Pensar a transparência, intrinsecamente, seria pensar um conceito da política do opaco.

Os autores, ainda, tentam reunir alguns fragmentos da história do conceito de transparência: em 1165, o termo *transparens* surge quando Burgúndio de Pisa traduz para o latim o termo grego διαφανής ("*diaphanês*"), presente no tratado *De natura hominis*, de Nemésio de Emesa; perto de 1590, o termo, que antes se referia apenas à qualidade óptica da transparência, ganha um uso figurativo na política, sendo aplicado a personalidades, argumentos, situações e esquemas.

No século XVIII, essa transparência figurativa torna-se um traço de caráter positivo associado à emergência do Iluminismo,

correspondendo às propostas de progresso pelo esclarecimento, pelo conhecimento irrestrito de si (transparência consigo mesmo) e pela acessibilidade da política *totalmente aberta* aos olhos do público. O surgimento do paradigma pan-óptico e da sociedade disciplinar teria gerado uma virada no regime de visibilidade transparente, que então se volta para a esfera do mundo objetivo acessível ao observador, cuja interação com o observado é abolida e substituída por um regime de supervisão e submissão reduzido à perspectiva única de quem observa e pode *ver tudo*. Segundo o discurso moderno, a transparência regularia apenas a forma das interações sociais, não o conteúdo, de modo a impor moralidade às vidas pública e privada ao expô-las à visibilidade[4] (ALLOA; THOMÄ, 2018).

Com o surgimento do paradigma das redes, a prática da exposição se move da repressão pan-óptica para uma autoexposição voluntária de sujeitos e instituições, que oscilam entre uma hiperindividualização narcisista e uma despersonalização perversa como nova forma de modelar subjetividades. Ao longo dessa história, a opacidade/opacificação tenderia a ser considerada como um conceito negativo, uma forma de obstruir a visibilidade completa que intrinsecamente levaria ao progresso e a uma vida mais ética segundo o discurso moderno (Ibidem).

Encontramos uma avaliação diferente no campo dos estudos do discurso. Michel Pêcheux (2015) aponta que as propostas metodológicas

da nova história e da arqueologia foucaultiana permitiram uma abertura que colocava em causa a transparência dos textos e dos sujeitos; ele propõe, então, que a tarefa do analista do discurso seria justamente expor o olhar-leitor à opacidade da linguagem e dos sujeitos.

A transparência, aqui, é tida como um *efeito* de evidência/literalidade do sentido e dos sujeitos, a materialização de formações ideológicas que apagam seu caráter material, gerando a ilusão de uma equivalência entre o sentido e o conteúdo. Ela seria, então, local da repetição, da paráfrase, da memória interdiscursiva que apaga seus efeitos por detrás de um *esquecimento enunciativo*, uma *ilusão referencial*. Do lado oposto, a opacidade revelaria a realidade do discurso, sendo um gesto de interpretação que aponta para a espessura material do significante, ou seja, a *espessura* linguística, histórica e ideológica materializada nos textos e nos sujeitos, sendo então local do Outro, do equívoco, da diferença e da polissemia (ORLANDI, 2020).

Similarmente, como nos aponta Alloa (2015), a transparência e opacidade integram, no campo estético, um paradigma no qual duas abordagens distintas da arte concorrem e se dobram entre si. As *estéticas da transparência* destacam a qualidade *transitiva* da imagem e consideram-na uma janela aberta para a significação, que busca apagar os traços de sua materialidade e remeter a um referente externo, deixá-lo *transparecer* no meio. As *estéticas da opacidade* agem de forma

reflexiva, apontando para a *materialidade inesgotável* das imagens, que não remetem a nenhum referente externo e expõem seu ser-bruto como alteridade, para a tautologia de um meio que aponta para si mesmo como Outro.

É importante notar que, em várias das teorias da arte surgidas a partir da década de 1960[5], as posições aparentemente opostas que compõem esse paradigma não são consideradas antinômicas. Na verdade, elas estabelecem entre si um vínculo improvável, uma aliança entre as estéticas *unificantes* da transparência e as estéticas *diferenciantes* da opacidade:

> Louis Marin não parou de insistir sobre o fato de que opacidade e transparência são, em sua oposição, religadas por uma combinação irredutível. Janela aberta, a pintura da representação permite a *visibilidade*, corpo opaco, ela garante a *lisibilidade*. (...) A aliança subterrânea entre uma ontologia do objeto e uma semiologia da referência permite operacionalizar a imagem e neutralizar o escândalo inicial. Esse fenômeno que não se deixa pensar nem como *um* com aquilo que dá a ver nem como fundamentalmente *outro* pode ser assim reabsorvido no duplo registro unificante da ontologia e diferenciador da semiologia. A imagem será pensada sucessivamente na

> transitividade transparente e na sua intransitividade opaca, sucessivamente como janela e superfície impenetrável, como simples *alegoria* ("allos agoreúein", diz o Outro) e como pura *tautologia* ("tauto légein", diz o Mesmo). (ALLOA, 2015, p. 14, tradução minha, grifo do autor)

Ainda, como aponta Alloa (2021), seria inconcebível pensar a existência exclusivamente transparente de uma imagem, pois é impossível eliminar toda a sua materialidade, dado que é esta que provê ao observador a *forma de vê-la*. Não existiria um puro olhar pré-configurado, pois é a forma material da imagem, sua organização figural que abre espaço para a visão em potencial do espectador: "porque não podemos eliminar a materialidade da imagem, precisamos ver de acordo com suas necessidades, utilizá-las de acordo com a organização figural de sua superfície" (Ibidem, p. 17, tradução minha).

A fotografia ocupa um lugar peculiar nessa discussão. Atribui-se a ela um valor ontologicamente realista, referencialista e, portanto, transparente. Essa concepção da imagem fotográfica como veículo de uma verdade empírica foi arraigada na indicialidade de seu traço, na potência mimético-icônica do novo espectro de analogias da impressão que ela permitiu cobrir e na aparente abolição da intervenção humana que a câmera opera na composição e na inscrição da imagem, criando

uma espécie de "gênese automática" na qual nada se interpunha entre o objeto e sua representação, a não ser outro objeto (maquínico), gerando uma "significação estável", "sem código"[6].

Mas se a câmera fotográfica aparece aqui como uma máquina que se interpõe entre o Sujeito e o Real, sua própria dimensão maquínica intervém na realidade, no processo de constituição da figuração – pelo recorte que opera com seu enquadramento, pelas anamorfoses que opera nos objetos, pelo golpe que opera no fluxo do tempo (DUBOIS, 2004). Dubois (1993) aponta que as teorias da fotografia se deslocaram aos poucos da tese do realismo para uma tese da interioridade transcendente do objeto-foto (alteridade opaca) eminentemente codificado – técnica, cultural, sociológica e esteticamente – pelo dispositivo fotográfico. Nesse âmbito,

> qualquer imagem é analisada como uma interpretação-transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada. Segundo essa concepção, a imagem não pode representar o real empírico (cuja existência é, aliás, colocada em questão pelo pressuposto sustentado por tal concepção: não haveria realidade fora dos discursos que falam dela), mas apenas uma espécie de

> realidade interna transcendente. A foto é aqui um conjunto de códigos, um *símbolo* nos termos peircianos. (Ibidem, p. 53)

Aqui, a ontologia indicial[7] retorna, apontando para uma relação de duplo-vínculo entre a transparência icônico-mimética e a opacidade simbólico-codificada na fotografia. Ela se apresenta, nesse entremeio, como inseparável da experiência referencial de sua tomada, que é simultaneamente o ato de sua separação do objeto-representado e de sua constituição como objeto-Outro:

> De todas as artes da imagem, de fato, a fotografia é provavelmente aquela em que a representação está ao mesmo tempo, ontologicamente, o mais perto possível de seu objeto, pois é sua emanação física direta (a impressão luminosa) e porque lhe cola literalmente na pele (estão *intimamente* ligados), mas é igualmente, e também ontologicamente, aquela em que a representação mantém uma distância absoluta do objeto, em que ela o coloca, com obstinação, como um objeto *separado*. Tanto mais separado como perdido. (Ibidem, pp. 311-312, grifo do autor)

Na série *Hoppe*, de Mariano Klautau Filho, os jogos com os enquadramentos e com a temporalidade das fotografias refletem e

questionam as qualidades transitivas associadas a essa categoria de imagens, elas apontam para sua materialidade inesgotável ao criar enquadramentos que parecem resistir em deixar a cena transparecer, ao jogar com os trânsitos intermidiáticos e ao revelar, pela montagem, a espessura temporal que atravessa as imagens. Desta forma, propomos aqui analisar algumas das fotografias da série *Hoppe*, nos permitindo *ver com as imagens*[8] os sentidos plurais, contraditórios e confinantes da transparência e da opacidade que elas "dão a mostrar"[9].

JANELAS, VIDROS E OLHARES: AS REDOBRAS DA TRANSPARÊNCIA, A REFLEXIVIDADE DO QUADRO E A MATERIALIDADE DO OLHAR

A série *Hoppe* passou a existir como conjunto em 2008, integrando, com outra série do fotógrafo, *Matéria Memória*, a exposição "Finisterra", exibida pela primeira vez no Museu do Estado do Pará, em Belém. Em 2011, a exposição foi exibida novamente na Fauna Galeria, em São Paulo. Nesta ocasião, foram adicionadas à exposição as imagens chamadas de *Paisagem*, sobreposições que demarcavam a passagem dos dípticos aos trípticos. Nota-se que alguns *motifs* narrativos e compositivos permeiam toda a mostra: personagens isolados que parecem participar de uma narrativa interrompida (MOKARZEL, 2009), a montagem, que simultaneamente gera

continuidade e disjunção, sobre-enquadramentos internos à imagem que destacam o próprio quadro fotográfico e paisagens vistas através de vidros não totalmente translúcidos.

Os vidros se dobram e repetem em *Paisagem 2*, uma sobreposição em que as cúpulas observadas através de uma janela embaçada – que se estende para fora do campo – são impressas sobre a imagem concreta de prédios em uma cidade nublada.



FIGURA 1.
Mariano Klautau Filho, *Finisterra: paisagem 2*, 2011. Fotografia preto e branco, 50 × 75 cm.

Alloa (2018) aponta que uma das técnicas utilizadas pelas vanguardas para problematizar visualmente o conceito político e estético de transparência foi justamente a sobreposição. Ao invés de se aterem às promessas de coincidência e transitividade não-reflexiva associadas à transparência, as vanguardas utilizaram a qualidade óptica transparente para ressaltar a dimensão *dissonante* das imagens e dos sujeitos, pluralizando os pontos de vista e mobilizando o olhar. O sentido de transparência recuperado pelas vanguardas modernistas excluiria a conflitualidade entre meio e objeto, destacando a transparência como *processo de neutralização*, reconhecendo a polissemia e a pluralidade dos pontos de vista amenizados por ela.

Para analisar o uso reflexivo da sobreposição, Alloa mobiliza escritos de dois artistas: Gyögy Kepes e László Moholy-Nagy. Ao comentar sobre a técnica fotográfica da sobreposição de negativos, Moholy-Nagy aponta que esta supera o tempo e o espaço fixos e une, em uma única entidade plástica, temas e sujeitos divergentes, apontando que a "qualidade transparente das sobreposições sugere também uma transparência de conteúdo, que revela qualidades estruturais do objeto que antes não seriam notadas" (MOHOLY-NAGY, 1947 *apud* ALLOA, 2018, p. 51, tradução minha). Similarmente, Gyögy Kepes, ao analisar a transparência e a dinâmica da interpenetração material na imagem plástica, aponta que

> Se vemos duas ou mais figuras sobrepostas uma à outra, e cada uma delas reivindica para si a parte sobreposta em comum, então somos confrontados com a contradição das dimensões espaciais. Para resolver essa contradição, devemos presumir a presença de uma nova qualidade óptica. As figuras são dotadas de transparência, ou seja, são capazes de se interpenetrar sem a destruição ótica uma da outra. No entanto, a transparência implica mais que uma característica óptica, ela implica uma ordem espacial mais abrangente. A transparência significa: a percepção simultânea de duas localizações espaciais diferentes. O espaço não recua, mas flutua em uma atividade contínua. A posição das figuras transparentes tem o sentido ambíguo quando vemos cada figura ora como a mais próxima, ora como a mais distante. (KEPES, 1969, p. 77, tradução minha)

Moholy-Nagy e Kepes revelam como a técnica da sobreposição problematiza a duplicidade estabelecida entre transparência e opacidade: a qualidade transitiva da transparência óptica, ao dobrar-se sobre si mesma, destaca o caráter estrutural do objeto e a própria materialidade do olhar.

Em *Paisagem 2*, a fotografia problematiza, pela montagem, as metáforas da janela e do vidro que se associam, no Ocidente[10], à transparência e à *perspectiva artificialis* desde o Renascimento:

> não existiria melhor ilustração da transparência do signo implicada pela hipótese representacionista do que a célebre fórmula na qual Alberti assimila o retângulo da pintura a uma janela aberta através da qual o olhar viaja em direção ao que ali foi pintado; e Leonardo [da Vinci] sustenta que a perspectiva nada mais era do que "a visão de um objeto através de um vidro liso e transparente, na superfície do qual tudo para além dele foi desenhado". (DAMISCH, 1994, p. 239, tradução minha)

Na imagem de Klautau, é justamente o vidro das janelas que expõe a materialidade de sua superfície medial e de seu quadro.

Alloa (2018) apontou que as experimentações com a sobreposição fotográfica tendem a destacar a importância do *enquadramento*, sugerindo que a transparência fenomênica só pode existir dentro de um quadro – do mesmo modo como a transparência filosófica só pode existir dentro de enquadramentos psicológicos, morais e sociais. As molduras internas das janelas que se sobrepõe à imagem urbana na fotografia de Klautau não respeitam o enquadramento fotográfico. Estendem-se para além dele, para o fora de campo, criando uma tensão entre o interior e o exterior do quadro da imagem, ecoando a materialidade restritiva e compositiva deste. Como Elizabeth Edwards aponta, o próprio quadro fotográfico contém qualidades reflexivas

intrínsecas a ele, é local de energia semiótica e mutabilidade de sentido devido à própria restrição que impõe:

> O quadro, pelo modo com o qual contém e restringe, eleva e produz uma fratura que nos faz intensamente conscientes do que está para além dele. Existe, portanto, uma dialética entre o limite e a infinitude; enquadrado, restrito, limitado, porém incontinente. É a tensão entre o limite da fotografia e a abertura de seus contextos que está na raiz de sua incontinência histórica, em termos de sentido. (EDWARDS, 2001, p. 17, tradução minha)

Ainda, a distribuição espacial das cúpulas na imagem sobre-enquadrada ecoa a distribuição espacial dos prédios na paisagem urbana à qual ela se sobrepõe; do mesmo modo, as esquadrias das janelas coincidem com os vãos entre os prédios, como se uma imagem problematizasse a composição da outra. A composição e as molduras internas da fotografia de Klautau apontam para a opacidade, pois revelam que estamos vendo *com* a imagem, *de acordo* com o espaço visual que o quadro molda e organiza, de acordo com a materialidade que nos provê a forma de ver a imagem.

Similarmente, *Hoppe V* joga com o sobre-enquadramento e a materialidade do negativo. No quadro à esquerda, vê-se, de costas para

a câmera, a fotografia de um homem cujo corpo é observado através de um vidro opaco avermelhado que cobre cerca de dois terços do quadro, sendo o restante recoberto por um vidro incolor adesivado, através do qual se vê uma figura indefinida que se move, em *flou*, de passagem pela paisagem branca. No quadro à direita, tem-se a fotografia de um barco vermelho em alto mar, o terço esquerdo do seu negativo foi queimado pela luz, de modo que ele é quase totalmente dominado pela cor branca, um jorro de luz pura, que aos poucos se mistura à cena marítima.

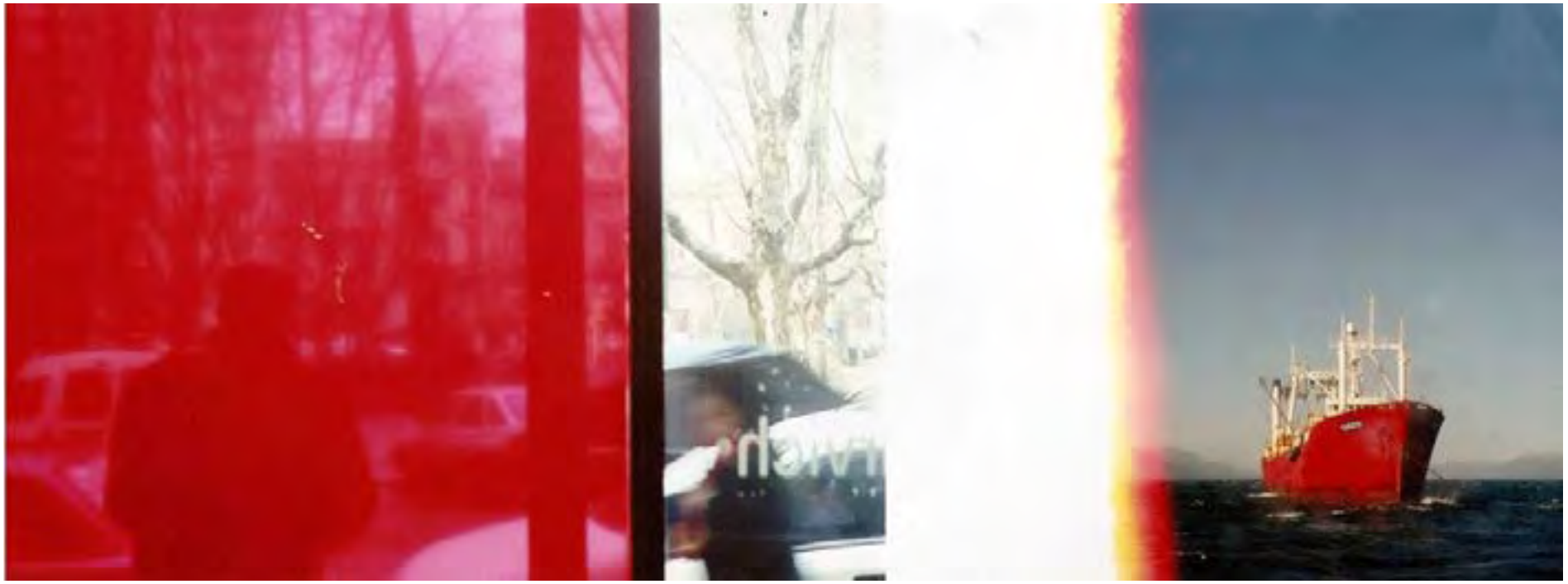


FIGURA 2.
Mariano Klautau Filho, *Finisterra: Hoppe V*, 2008/2011. Fotografia em cores, 50 × 150_cm. Coleção: Museu Casa das Onze Janelas, Belém.

As imagens se espelham e se complementam. O encontro da paisagem branca invernal com o branco da queima do negativo no centro da imagem estabelece entre as fotografias uma relação de contiguidade, como se uma se imprimisse aos poucos sobre a materialidade da outra – uma sobreposição palimpséstica, como diria Dubois (2004). Ao mesmo tempo, a queima da imagem à direita reflete e problematiza a estética do sobre-enquadramento da imagem à esquerda, igualando a materialidade do negativo à materialidade do enquadramento – e, por extensão, a materialidade do olhar que enquadra a imagem na experiência da tomada. A qualidade translúcida do vidro – metáfora recorrente da transparência – é colocada em xeque pelo uso do tom vermelho vibrante que expõe o olhar do espectador a sua qualidade medial e transitiva, ao mesmo tempo que gera outra contiguidade entre as imagens pela harmonia cromática que estabelece entre elas (o avermelhado do vidro opaco e o vermelho do barco).

Um jogo semelhante entre contiguidade e disjunção é percebido em *Hoppe VI*. O quadro esquerdo apresenta de forma naturalista um conjunto de prédios com a pintura deteriorada – cuja deterioração é sobressaltada pela coloração amarela monocromática que domina a imagem. O quadro à direita, por sua vez, se utiliza de uma encenação reconhecidamente artificial e plastificada, vista através de uma janela que se abre para a cena do quintal de uma casa, no qual repousa o corpo nu de uma mulher numa explosão multicolor – o branco cintilante do chão,

o amarelo das paredes, o azul da cadeira de praia, o marrom dos vasos e o verde das plantas. A disjunção dos modos de encenação (naturalismo/artificialidade) e de coloração (monocromática/multicolorida) faz com que as qualidades compositivas das imagens ressaltem umas as outras.

A cena à direita parece lutar para transparecer, lutar para surgir como corte de luz através da enorme massa escura de seu sobre-enquadramento, que ecoa as janelas que povoam os prédios da imagem à esquerda e joga com a própria metáfora albertiana da transparência do quadro. Esse golpe de luz nos *tenta* a vê-lo. A imagem problematiza a materialidade do olhar que sua opacidade engendra: a fresta da janela aberta indica na fotografia a presença de um observador reflexivo, ela coloca o espectador na posição do *voyeur* que tenta *ver mais*, tenta espiar a cena da nudez *através da janela*, através da composição do quadro, mas não consegue se desvencilhar da materialidade deste.

Thomä (2018) aponta que a transparência se relaciona com um desejo de *ver tudo*, de submeter a realidade a uma visibilidade completa, não reflexiva, que desde o surgimento do paradigma pan-óptico separa o sujeito do objeto observado, dissociando o *ver* do *ser visto*. Se por um lado a imagem dos prédios à esquerda parece nos permitir ver tudo, uma massa de construção que preenche completamente o quadro, a da direita problematiza esse mesmo desejo ao materializar a restrição do nosso olhar pelo quadro. Essa imagem não se dissocia do espectador cujo olhar ela engendra; ela o reconhece e o *olha de volta*[11].



FIGURA 3.
Mariano Klautau Filho,
Finisterra: Hoppe VI, 2008/2011.
Fotografia em cores,
27 × 80 cm.

IMAGENS EM TRÂNSITO: OS MOVIMENTOS DA IMAGEM E A MONTAGEM DE TEMPOS

Em *Hoppe IV*, similarmente, as imagens parecem lutar para emergir do seu sobre-enquadramento. O tríptico traz em suas extremidades uma figura móvel, em *flou*, enquadrada através do batente de uma porta. No quadro central da imagem, é quase impossível ver a paisagem urbana esbranquiçada por detrás das camadas de transparência – um vidro que reflete e duplica os letreiros de *neon* nele fixados – e sobre-enquadramentos – a massa vermelha do teto e das

paredes do local onde a fotografia foi tirada, as próprias fotografias do tríptico – que a ela se sobrepõem. A paisagem urbana, aqui, é um vértice horizontal geometrizado de luz que luta para transparecer na superfície da imagem, ecoando os vértices verticais de luz que cortam as imagens à esquerda e à direita.



FIGURA 4.
Mariano Klautau Filho,
Finisterra: Hoppe IV, 2008/2011.
Fotografia em cores,
50 × 225 cm.



FIGURA 5.
Mariano Klautau Filho,
Finisterra: Hoppe IV,
2008/2011 (detalhe).

Há outra disjunção presente nessa imagem: a imobilidade da paisagem enclausurada ao centro se contrapõe ao movimento do personagem nas fotografias nas extremidades. Há algo de cinematográfico nesse *flou*, como apontou Raymond Bellour (1997), ao observar as fotografias de William Klein, tremores na imagem

> restituem à fotografia as aventuras da linha e da profundidade, que induzem uma duração, para lá da captação do olhar e da inversão do tempo, e que não se fecham na força ao mesmo

> tempo indeterminada e intransitiva vinculada às figuras mudas, tão pregnantes nas grandes fotografias. (Ibidem, pp. 100-101)

Essas potências do movimento e da duração dentro da imagem fixa são tematizadas constantemente pela série *Hoppe*.

Hoppe III parece refletir diretamente sobre o paradigma das *entre-imagens*[12] ao colocar juntas as fotografias de uma nuvem e de uma tela televisiva na qual era exibido o filme *A escritura veloz* (Mariano Klautau Filho, 1995). O *frame* videográfico é fortemente marcado pela *ruidagem* das linhas da tela catódica e pelo movimento interrompido das luzes coloridas[13], que denunciam a materialidade do meio do qual a imagem provém. Devido a tal *ruidagem*, é difícil distinguir o objeto que os meios (fotográfico e televisivo) deixariam transparecer: um corpo feminino deitado em uma cama coberto por um lençol.

A nuvem nos recorda a teoria de Hubert Damisch: a perspectiva linear não poderia conter em si toda a experiência visual. O elemento aéreo das nuvens, dos "corpos sem superfície" e sem contorno fixo, extrapolaria "as habilidades necessárias para a perspectiva linear, que pode apenas funcionar, como regra de construção, sob a condição de que tudo escapando sua jurisdição seja excluído de seu campo" (DAMISCH, 1994, p. 94, tradução minha).

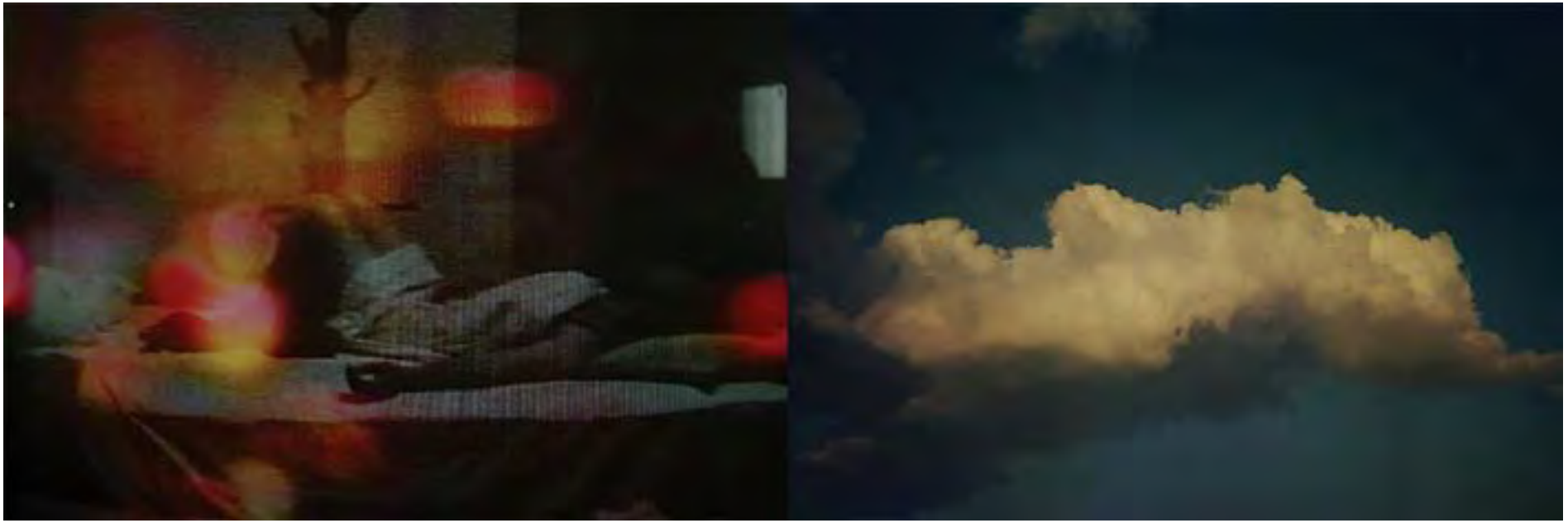


FIGURA 6.
Mariano Klautau Filho, *Finisterra: Hoppe III*, 2008/2011. Fotografia em cores, 18,5 × 51,9 cm. Museu de Arte Moderna, São Paulo.

As nuvens que apareciam no espelho da *tavoletta* de Brunelleschi[14] – "o protótipo pelo qual o espaço moderno da visibilidade foi instituído, de modo simultaneamente histórico e legendário, na confluência da arte e da ciência, da psicologia e da cenografia: na 'origem da perspectiva'" (BELLOUR, 1993, p. 215) – seriam um índice de descontinuidade e heterogeneidade "entre a ordem do que é suscetível à representação através da *perspectiva artificialis*, e outro elemento que, ao não admitir nenhum termo e nenhum limite, parece escapar à captura, exigindo ser apresentado 'em sua forma natural'" (DAMISCH, op. cit., p. 95, tradução minha).

É retornando a esse argumento de Damisch que Bellour aponta que as "passagens de imagens" já se sinalizavam desde a experiência da *tavoletta*: as nuvens que aparecem no espelho do aparelho escapam, pela sua fluidez, à racionalização perspectivista, introduzindo desde ali "a concepção de uma imagem que participa do movimento, ou de sua virtualidade, e, assim, de um entremeio bastante contemporâneo: se o céu permanece imóvel, é antes o cinema ou a fotografia que a situação exige; se as nuvens passam, é o cinema ou o vídeo" (BELLOUR, op. cit., p. 216). Ao mesmo tempo, o fotográfico constituiria para o autor "uma interrupção material do tempo que marca e condensa muitas outras, testemunhando, assim, passagens entre duas artes da imagem" (Ibidem, p. 222), enquanto o congelamento da imagem videográfica introduziria a vertigem, a mancha, por corromper o princípio da analogia do movimento.

A fotografia de Klautau joga com essas qualidades mediais: o movimento da nuvem é paralisado pela tomada fotográfica, refletindo a mesma paralisia que a fotografia impôs ao vídeo na tela ao realizar, como corte, uma interrupção material no fluxo de sua duração. Nesse mesmo golpe, a fotografia descortina a opacidade, a fisicalidade da imagem-vídeo, ao introduzir como vertigem o detalhe da trama catódica na qual esta se tece, trama essa que aqui se apresenta como uma versão reflexiva dos modelos de transparência que figuram tanto na metáfora

do "véu de linhas" que Alberti utilizou para ilustrar as relações espaciais na tela perspectivística (JAY, 1988) quanto no *squadrato* proposto no *Tratado* de Filarete, que descrevia como deveria se construir "uma rede transparente através da qual o pintor pode olhar, como através de uma janela, para recriar mais facilmente o objeto que havia sido esquadriado" (DAMISCH, op. cit., p. 102, tradução minha).

Na verdade, seria possível afirmar que os movimentos temporais atravessam e integram toda imagem, pois, como nos aponta Georges Didi-Huberman (2015b, p. 15), "sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo", um tempo complexo que abrange o presente da experiência diante da imagem, o passado da memória fantasmática que sobrevive na imagem e o futuro da imagem, seu elemento de duração que sobreviverá a nós – poder-se-ia chamar isso de "*espessura temporal e cultural* das imagens" (Ibidem, p. 135, grifo do autor) ou ainda, dando um pequeno salto sintático-semântico, de *opacidade* dos tempos que atravessam a imagem e que ela integra.

A fotografia *Hoppe II* expõe o movimento das sobrevivências ao montar um tríptico que traz à esquerda uma fotografia dessaturada da pintura *Morning in a city* (Edward Hopper, 1944), ao centro, a fotografia de um quarto vazio, e à direita, um *frame* do filme *21 Gramas* (*21 Grams*, Alejandro González Iñárritu, 2001), capturado em uma tela de vídeo (como mostra a forte *ruidagem* da imagem).



FIGURA 7.
Mariano Klautau Filho,
Finisterra: Hoppe II, 2008/2011.
Fotografia em cores.
50 × 225 cm.
Museu de Arte de São Paulo,
São Paulo.

A mobilização de *Morning in a city* nos permite retomar aqui o título da série, *Hoppe*[15], referência ao pintor estadunidense Edward Hopper, cuja obra integra e impulsiona um amplo imaginário de imagens sobre o isolamento urbano e a tensão do fechamento em si, que, segundo Rolf Renner (1990), apresenta-se no estilo de suas pinturas tardias pela rarefação dos corpos e temas em cena, pela utilização da luz concentrada para criar a impressão de calma e concentração e pela estrutura rigorosa de seus enquadramentos que estimulam e frustram a atenção, "fixando os sujeitos tão firmemente que seus melhores trabalhos parecem *freeze frames* do filme de toda uma vida" (O'DOHERTY, 1973 *apud* RENNER, 1990, p. 66).

Segundo Didi-Huberman (2016, p. 6), a anacronia intrínseca às imagens poderia ser exposta pela prática da montagem, pois "ela

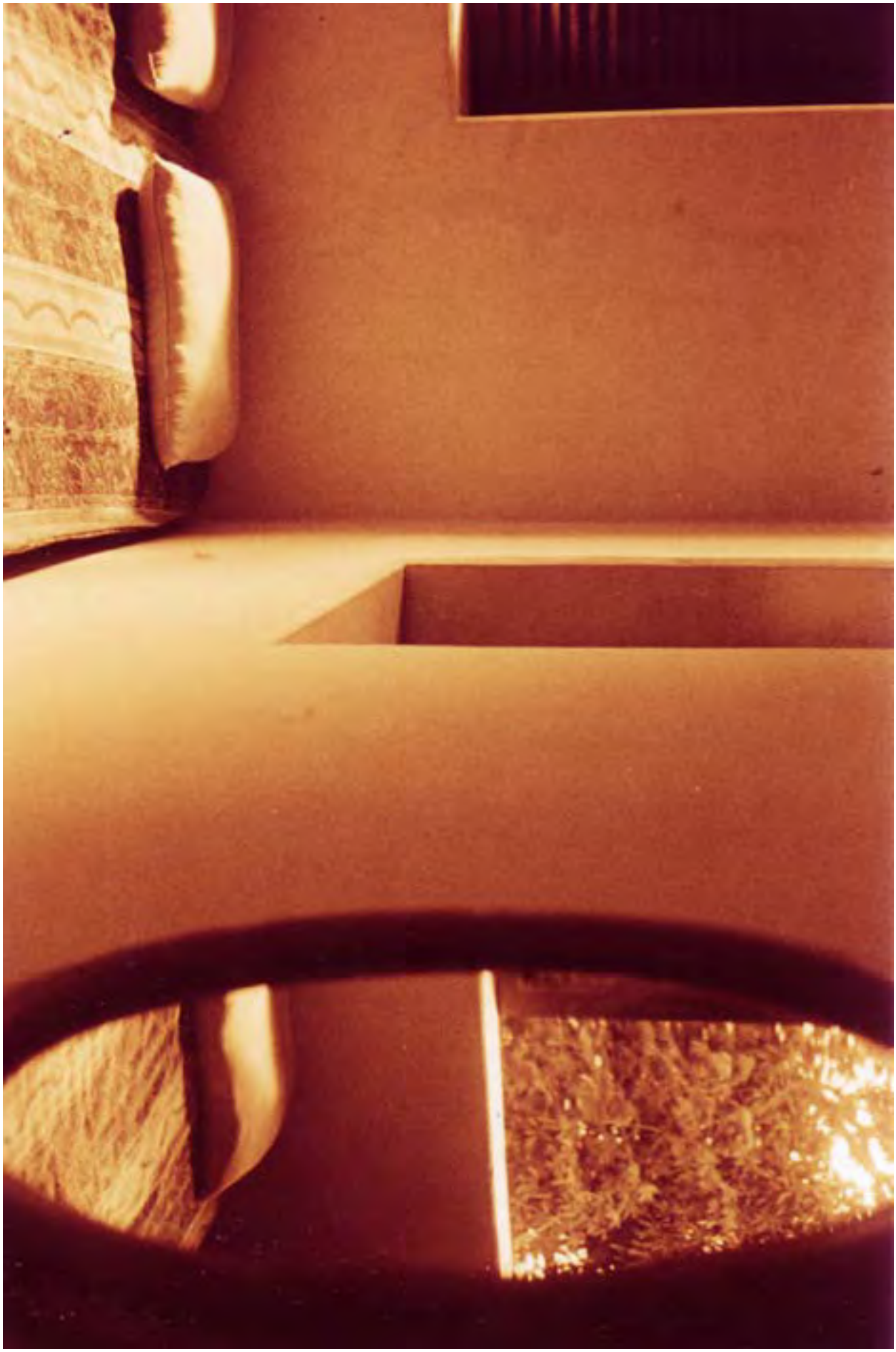
procede como uma explosão da cronologia. A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento". É isso que a fotomontagem de Klautau faz: quebra a transparência do *freeze frame* ao nos revelar a espessura temporal que o atravessa. *Sobrevive* na encenação da cena de *21 Gramas* a *fórmula de páthos*[16] da solidão, que a obra tardia de Hopper repete e elabora: um corpo seminu, aparentemente sozinho em seu quarto, com os lençóis bagunçados, banhado pela dureza da luz solar, com o olhar perdido no horizonte de sua janela – como vemos nas pinturas *A woman in the sun*, de 1961, e *Morning sun*, de 1952, além da própria *Morning in a city*.

Essas imagens atravessam o *frame* do filme, que se integra ao movimento temporal desse imaginário hopperiano e dá continuidade a ele. Em suas anamorfoses (a dessaturação, a *ruidagem*), as imagens mobilizadas no tríptico reconhecem sua materialidade medial justamente para destacar sua qualidade de *imagens móveis*: mobilizadas de outros meios (pintura, cinema) e participantes em um movimento temporal de *sobrevivência das imagens* – formas que remanescem e reaparecem como "sintomas portadores de desorientação temporal" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 54).

FIGURA 8.
Edward Hopper, *A Woman in the Sun*, 1961. Óleo sobre tela, 101,9 × 152,9 cm. Columbus Museum of Art, Columbus.

FIGURA 9.
Edward Hopper, *Morning Sun*, 1952. Óleo sobre tela, 101,98 × 71,5 cm. Whitney Museum of American Art, Nova York.

FIGURA 10.
Mariano Klautau Filho, *Finisterra: Hoppe II*, 2008/2011 (detalhe).



Essa condição das sobrevivências no *frame* é reforçada pela imagem ao centro do tríptico (na *passagem* entre as duas imagens). A fotografia apresenta uma *mise en abyme* de enquadramentos na qual o quadro fotográfico enquadra um espelho que reflete o enquadramento de uma janela por onde se veem os galhos de uma árvore: a imagem de uma imagem que porta outra imagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: EM SUSPENSO

Hoppe II, como se tornasse literal a descrição de Brian O'Doherty, apresenta o *freeze frame* de uma vida, a vida do personagem cujo gesto de levar o cigarro à boca é interrompido, a vida do vídeo cujo fluxo é cortado pela fotografia. Ao mesmo tempo, a "vida das imagens"[17] que atravessam o *frame* segue em pleno movimento: o corte fotográfico interrompeu um fluxo, mas deu vazão a outro.

Notamos, similarmente, uma interrupção de fluxos em *Hoppe I*. No quadro à esquerda do díptico vemos uma pintura na qual uma onda rebenta contra a costa. O vetor de movimento dessa onda concorre com o da luz dura que recai sobre o corpo do personagem sentado sobre uma cama no quadro à direita (nota-se, aqui, a mesma fórmula de *páthos* hopperiana citada anteriormente). A interrupção

do vaivém da onda reflete a imobilidade da pose do personagem à sua direita, que sintetiza o senso de narrativa inconclusa, interrompida que Mokarzel (2009) reconhece na obra de Mariano Klautau Filho. Um estado de *suspensão*.

A imobilidade dos personagens da série *Hoppe* se assemelha à qualidade pensativa que Alloa (2015) reconhecia nos jovens virtuais dos *Retratos ficcionais*, de Keith Cottingham, que Jacques Rancière (2012) notara diante dos retratos de adolescentes na praia fotografados por Rineke Dijkstra. As imagens contêm em si uma qualidade *pensativa*, mas necessitam da *suspensão* do espectador diante delas, pois não podem pensar sozinhas; as imagens pedem que paremos para pensar *com* elas, *de acordo* com sua opacidade, para que se forme – entre a imagem e o olhar que sua materialidade engendra – um "meio pensativo", um espaço potencial e indeterminado que precede todo o pensado (ALLOA, 2015).

Ao discorrer sobre a suspensão temporal diante da experiência fotográfica, Didi-Huberman retoma o conceito benjaminiano[18] de *legibilidade das imagens*, que ele caracteriza como um silêncio, uma mudez diante da impossibilidade de descrever e dar sentido total à imagem. Ele nos aponta que "uma imagem bem olhada seria assim uma imagem que soube desconstruir e, em seguida, renovar a nossa linguagem e, por conseguinte, o nosso pensamento" (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 306).



FIGURA 11.
Mariano Klautau Filho,
Finisterra: Hoppe I, 2008/2011.
Fotografia em cores,
50 x 150 cm. Coleção Pirelli/
MASP, São Paulo.

As imagens da série *Hoppe* nos pedem que fiquemos em suspenso diante delas, assim como ficam seus personagens pensativos (que revisitam pela montagem os passados dos quais foram mobilizados) e seus fluxos de movimento (interrompidos e, paradoxalmente, a todo vapor). Se nos permitirmos tal suspensão, podemos criar junto delas um gesto de legibilidade que nos possibilite pensar o duplo vínculo estabelecido entre a transparência e a opacidade, a difícil relação de complementação e oposição que se cria entre elas, e que a imagem logra articular.

NOTAS DE FIM

1. Segundo Alloa e Thomä (2018), os *critical transparency studies* (estudos críticos da transparência) questionam a estabilidade semântica do termo *transparência* para pesquisar os usos e sentidos discursivos do conceito ao longo da história, combinando abordagens dos diferentes campos em que ele figura.

2. A transparência e a opacidade podem ser consideradas conceitos *disseminais*, ou seja, produzem infinitos efeitos semânticos que não se deixam conduzir a uma única origem simples, sendo marcados então por uma "multiplicidade irredutível e gerativa"" (DERRIDA, 2001, p. 52).

3. As palavras "opacidade" e "opaco" derivam do latim *opacus* (às sombras, escuro, obscuro ou turvo) e *opacitas/opacitatis* (qualidade do que está à sombra ou do que é turvo). Esses termos latinos, por sua vez, provavelmente derivam das palavras gregas παχύς ("*pachýs*", espesso, grosso) e πάχος ("*pachos*", espessura, grossura). Cf. Lewis e Short (1996).

4. Como nos lembra Sylvie Rollet (2014, p. 3), a episteme da modernidade se constituiu por "uma vontade de dominar o real por meio de sua redução, de sua subjugação ao visível".

5. No campo da estética e da teoria da arte, algumas das principais referências de Emmanuel Alloa (2015) no debate sobre a transparência e a opacidade são Arthur C. Danto, Phillipe Junod e Louis Marin. As reflexões de Alloa sobre o tema também são debitárias das elaborações de Maurice Merleau-Ponty no campo da fenomenologia e de Ludwig Wittgenstein no campo da filosofia da linguagem.

6. Cf. Barthes (1990), Bazin (1991), Bellour (1993), Dubois (1993, 2004), Edwards (2001)

7. O advento da fotografia digital viria a complicar o debate sobre a indicialidade, levando a uma passagem na teoria da fotografia como imagem-traço para a fotografia como imagem-ficção. Sobre a *digital turn*, cf. Dubois (2017).

8. Cf. Alloa (2021).

9. Cf. Boehm (2015).

10. Hans Belting (2015) nos aponta que a metáfora da janela é uma das marcas da cisão subjetiva entre interioridade e exterioridade no pensamento ocidental, que se reflete aqui na divisão entre o lugar simbólico do sujeito *ocularcêntrico* e o mundo externo somente acessível pelo olhar. Por esse mesmo motivo, a metáfora é limitada, e não seria vista como natural em certas culturas orientais que estabelecem uma integração – visual, arquitetônica e subjetiva – entre interior e exterior.

11. Cf. Didi-Huberman (2010).

12. Bellour (1997) denomina "entre-imagens" o espaço das *passagens* e das transformações entre imagens de diferentes meios (pintura, fotografia, cinema e vídeo), passagens essas potencializadas após o surgimento da imagem digital.

13. Curiosamente, a imagem do *frame* é uma passagem entre duas cenas de *A escritura veloz*. As luzes vistas na imagem são utilizadas como efeito de fusão, nesse filme, para demarcar tal passagem.

14. Pequena tábua em que Brunelleschi pintou o Batistério de São João, na porção superior da tábua foi aplicada uma camada de prata polida para que se espelhasse nela o movimento do céu e das nuvens no mundo natural (DAMISCH, 1994).

15. A fotografia *Hoppe VII* também porta em si um quadro de Edward Hopper, *Rooms by the sea* (1951). Para uma análise aprofundada desta imagem, ver Mokarzel (2009).

16. Sobre o *Pathosformel*, cf. Didi-Huberman (2013).

17. Cf. Didi-Huberman (2015b).

18. Há aqui outra *mise en abyme*: essa passagem Didi-Huberman se baseia num trecho da *Pequena história da fotografia*, de Walter Benjamin (2017), que, por sua vez, interpreta no excerto em questão uma frase de Charles Baudelaire presente no ensaio *O público moderno e a fotografia*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In ALLOA, Emmanuel (org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 7-19.

ALLOA, Emmanuel. Seeing-as, seeing-in, seeing-with: looking through pictures. In PURGAR, Krešimir (ed.). **The Palgrave handbook of image studies**. Cham: Palgrave Macmillan, [2021]. No prelo. Disponível em: https://www.academia.edu/4189922/Seeing_as_seeing_in_seeing_with_Looking_through_images_extended_version_2020_. Acesso em: 9 out. 2020.

ALLOA, Emmanuel. Transparency: a magic concept of modernity. In ALLOA, Emmanuel; THOMÄ, Dieter (ed.). **Transparency, society and subjectivity**: critical perspectives. New York: Palgrave Macmillan, 2018. pp. 21-55.

ALLOA, Emmanuel; THOMÄ, Dieter (ed.). **Transparency, society and subjectivity**: critical perspectives. New York: Palgrave Macmillan, 2018.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. pp. 11-25.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991. pp. 19-28.

BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. In PARENTE, André (org.). **A imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: 34, 1993. pp. 214-230.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997.

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In ALLOA, Emmanuel (org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 115-137.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. pp. 49-78.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In ALLOA, Emmanuel (org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 23-38.

DAMISCH, Hubert. **The origin of perspective**. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem arde. In DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas**: ensaios sobre a aparição, 2. Lisboa: KKYM, 2015a. pp. 292-319.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, remontagem (do tempo). **Caderno de Leituras**, Belo Horizonte, n. 47, pp. 1-7, 2016. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf. Acesso em: 9 out. 2020.

DUBOIS, Phillipe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Phillipe. Da imagem-traço à imagem-ficção: o movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 13, n. 22, pp. 31-51, jan./jul. 2017.

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

EDWARDS, Elizabeth. Photography and the performance of history. **Kronos**: Southern African Histories, Cidade do Cabo, v. 27 n. 1, pp. 15-29, nov. 2001.

JAY, Martin. Scopic regimes of modernity. In FOSTER, Hal (ed.). **Vision and visuality**. Seattle: Bay Press, 1988. pp. 3-27.

KEPES, György. **The language of vision**. Chicago: Paul Theobold and Company, 1969.

LEWIS, Charlton; SHORT, Charles. **A latin dictionary**: founded on Andrews' edition of Freund's Latin dictionary. Oxford: Clarendon, 1996.

MOKARZEL, Marisa. Imprecisas imagens: a fotografia de Mariano Klautau Filho. In ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 18., 2009, Salvador. **Anais** […]. Salvador: EDUFBA, 2009. pp. 2346-2360. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/marisa_de_oliveira_mokarzel.pdf. Acesso em: 9 out. 2020.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2020.

PÊCHEUX, Michel. Sobre os contextos epistemológicos da análise de discurso. In ORLANDI, Eni (ed.). **Análise de discurso**: Michel Pêcheux. Campinas: Pontes, 2015. pp. 283-294.

RANCIÈRE, Jacques. A imagem pensativa. In RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RENNER, Rolf. **Edward Hopper**: 1882-1967: transformation of the Real. Köln: Benedikt Taschen, 1990.

ROLLET, Sylvie. (Re)atualização da imagem de arquivo: ou como dois filmes de Harun Farocki conseguem "anarquivar" o olhar. **Revista EcoPós**, Rio de

Janeiro, v. 17, n. 2, pp. 1-13, jul. 2014. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/issue/view/155. Acesso em: 9 out. 2020.

THOMÄ, Dieter. Seeing it all, doing it all, saying it all: transparency, subject, and the world. In ALLOA, Emmanuel; THOMÄ, Dieter (ed.). **Transparency, society and subjectivity**: critical perspectives. New York: Palgrave Macmillan, 2018. pp. 57-84.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

PARENTE, André. **Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira**. Colaboração de Lucas Parente. Rio de Janeiro: +2Editora, 2015.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

SOBRE O AUTOR

Lucas Manuel Mazuquieri Reis é graduando do curso de Comunicação Social – Midialogia, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Tem experiência nas áreas de Comunicação e Artes, com ênfase em teoria e estética do cinema, cultura visual, teoria da imagem e teoria da arte. Atualmente, desenvolve o projeto de Iniciação Científica "Por uma análise d'*O Discurso Cinematográfico*", fomentado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), no qual estuda os sentidos disseminais do tensionamento estético-político entre transparência e opacidade, buscando uma aproximação de seu uso na análise de discurso e na teoria do cinema de Ismail Xavier.

Artigo recebido em 22 de outubro de 2020 e aceito em 1 de fevereiro de 2021.

DIÁLOGOS COM A GRADUAÇÃO

O FANTÁSTICO E O HORROR EM *MORT CINDER*, DE OESTERHELD E BRECCIA

FANTASTIC AND HORROR IN *MORT CINDER*, BY OESTERHELD AND BRECCIA

LO FANTÁSTICO Y EL HORROR EN *MORT CINDER*, DE OESTERHELD Y BRECCIA



MAIRA PIRES DE CASTRO

Diálogos com a Graduação

Artigo inédito*

Maira Pires de Castro**

https://orcid.org/0000-0001-5379-5060

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.178452

* Artigo produzido como parte do Programa de Iniciação Científica da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – Campus I, dentro do projeto "Oesterheld e Breccia: o gênero fantástico nos quadrinhos argentinos", sob orientação do professor doutor Fabricio Vaz Nunes, com bolsa pela Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Paraná (FA).

** Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Brasil

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar *Mort Cinder*, história em quadrinho criada pelo escritor argentino Héctor Germán Oesterheld e ilustrada pelo artista uruguaio-argentino Alberto Breccia. A pesquisa aborda a construção narrativa dessa *historieta*, na qual o protagonista, um herói imortal, é criado pelo autor como reflexo alegórico do tempo. Esta abordagem traz à tona a influência de Jorge Luis Borges sobre as narrativas fantásticas, gênero discutido pela teórica Rosalba Campra. Por fim, investiga-se a poética artística de Breccia, que introduz nas páginas de *Mort Cinder* uma experimentação gráfica voltada à representação do suspense, do insólito, do medo, do sinistro e do fantástico.

PALAVRAS-CHAVE *Mort Cinder*; Héctor Germán Oesterheld; Alberto Breccia

ABSTRACT

This article aims to analyze *Mort Cinder*, a comic book written by the Argentinian screenwriter Héctor Germán Oesterheld and illustrated by Uruguayan-Argentine artist Alberto Breccia. The study approaches the narrative construction of the *historieta*, in which the protagonist, an immortal hero, is created by the author as an allegorical reflection of time. This approach brings forth Jorge Luis Borges' influences on fantastic narratives, a genre debated by the researcher Rosalba Campra. Finally, this paper investigates Breccia's artistic poetics, which introduces into the pages of *Mort Cinder* a graphic experimentation turned to the representation of suspense, the unfamiliar, fear, the sinister and the fantastic.

KEYWORDS *Mort Cinder*; Héctor Germán Oesterheld; Alberto Breccia

RESUMEN

Este artículo pretende analizar la obra *Mort Cinder*, historieta creada por el escritor argentino Héctor Germán Oesterheld y dibujada por el artista uruguayo-argentino Alberto Breccia. Se aborda la construcción narrativa de esta historieta, en la cual el protagonista, un héroe inmortal, es creado por el autor cómo alegoría del tiempo. Este enfoque pone de manifiesto la influencia de Jorge Luis Borges en los relatos fantásticos, género discutido por la teórica Rosalba Campra. Por último, se analiza la poética artística de Breccia, quien introduce en las páginas de *Mort Cinder* una experimentación gráfica centrada en la representación del suspenso, de lo insólito, del miedo, de lo siniestro y de lo fantástico.

PALABRAS CLAVE *Mort Cinder*; Héctor Germán Oesterheld; Alberto Breccia

Mort Cinder é uma história em quadrinhos publicada originalmente na revista *Misterix*, iniciada em agosto de 1962 com o pequeno conto "Ezra Winston, o Antiquário" e finalizada com a épica história "A Batalha de Termópilas", em março de 1964. O texto foi produzido por Héctor Germán Oesterheld (1919-1977), um dos mais importantes escritores argentinos de quadrinhos, responsável pela criação da célebre história de ficção científica *El Eternauta*. As imagens, por sua vez, são de autoria do artista plástico e quadrinista uruguaio-argentino Alberto Breccia (1929-1993).

Oesterheld e Breccia já haviam trabalhado juntos em outras *historietas*[1], tal como a emocionante e experimental narrativa de *Sherlock Time*, publicada nas revistas *Hora Cero: Extra* e *Hora Cero: Suplemento Semanal* – publicações da editora Frontera, fundada por Oesterheld –, lançadas entre 1958 e 1959. Essas primeiras aventuras criadas pelos dois autores apenas deram início, no entanto, à exploração do gênero fantástico que foi consagrado mais tarde com a alegórica história do "homem de mil mortes", como é popularmente apresentado o quadrinho de *Mort Cinder*. As imagens de Breccia sugerem a inquietude e o suspense propostos pelos textos de Oesterheld e, mesmo o artista e o roteirista desenvolvendo diferentes poéticas narrativas, a parceria entre eles resultou em trabalhos que se distanciam da realidade e se aproximam gradualmente das dimensões do sinistro e do horror da ficção.

Pablo Turnes, em seu livro *La excepción en la regla: la obra historietística de Alberto Breccia (1962-1993)*, aborda o início da parceria entre Oesterheld e Breccia, destacando os gêneros da ficção científica e do horror gótico[2] e como se deu o intercâmbio de recursos expressivos entre os dois:

> O inverossímil do argumento revela a tensão entre os mundos da imagem e da palavra que trazem por trás de si dois registros diferentes: a ficção científica e o horror gótico. Essa mesma tensão evidencia uma mudança de sintonia, que por sua vez transforma a história em um grande ensaio narrativo em que cada relato intercambia recursos, brigando ao mesmo tempo por seu espaço. (...) Oesterheld/Breccia: sendo distintos, devem aprender a conviver em um mesmo espaço, em uma mesma página[3]. (TURNES, 2019, p. 26, tradução minha)

Em *Mort Cinder*, obra posterior aos primeiros trabalhos de Oesterheld e Breccia na editora Frontera, percebe-se um amadurecimento estilístico do artista que, saturado da exploração gráfica de acordo com os modelos comerciais estadunidenses e da produção editorial de histórias em quadrinhos que limitavam sua poética, emprega o terror e o suspense em comunhão com uma

constante experimentação plástica. Já Oesterheld, consagrado como autor de aventuras *western* e de ficções científicas, finalmente encontra nas páginas do homem imortal uma oportunidade de introduzir uma história propriamente fantástica.

Segundo Rosalba Campra, em seu livro *Territorios de la ficción: lo fantástico* (2008), a literatura fantástica latino-americana contemporânea atua na transgressão dos limites da realidade humana, desafiando e problematizando, de forma inquietante e perturbadora, as fronteiras entre a vida e a morte, o elemento animado e o inanimado, o real e o irreal. A verossimilhança, nesse sentido, serve como suporte para a ação ficcional, reforçando a estranheza e a dúvida ante os acontecimentos incomuns ou extraordinários.

> Para seus leitores, no entanto, os textos fantásticos representam uma contraditória aventura: pretendem constituir-se como realidade, contudo uma realidade sobre a qual devemos exercitar a descrença. Uma vez que solicitam nossa aceitação, exigem nossa dúvida sobre o que o próprio texto nos indica como verdade (como *sua* verdade)[4]. (CAMPRA, 2008, p. 15, tradução minha)

Partidário dessa poética fantástica, Oesterheld convida o leitor a embarcar nas aventuras de Mort Cinder e Ezra Winston. O espectador

é conduzido para o interior da ficção sem a total compreensão quanto aos fatos ali apresentados terem realmente acontecido ou serem meras especulações, tanto do homem imortal quanto do antiquário, restando a eles – e consequentemente aos leitores – a incerteza, o estranho e o desfrute de uma extraordinária *historieta* que passeia ora pela memória, ora por fatos históricos.

O HOMEM DE MIL MORTES

Héctor Oesterheld, na década de 1960, já havia adquirido grande prestígio no mercado editorial argentino, sendo exaltado por seus roteiros inovadores e heróis humanizados. Tendo rompido com moldes comerciais dominantes da indústria dos quadrinhos – modelo concretizado que seguia os parâmetros do acelerado mercado de publicações estadunidenses – e focando uma poética autoral, as páginas de *Mort Cinder* demonstram o desenvolvimento de uma gradual revolução nas *historietas*. Se, por um lado, a produção massiva era valorizada por seu amplo alcance – aspecto muito apreciado por Oesterheld justamente por defender um caráter pedagógico e inclusivo em suas histórias –, por outro, tal característica limitava as HQs, estabelecendo estereótipos narrativos e publicitários. Nesse

sentido, os contos de *Mort Cinder* ocuparam um lugar intermediário, contando com personagens e contextos envolventes e abrindo espaço a uma produção artística inovadora e exploratória, sendo o texto um esqueleto condutor para a experimentação artística de Breccia.

Mesmo passados 60 anos de sua publicação, a obra de Oesterheld e Breccia ainda é considerada uma das mais importantes histórias em quadrinhos em nível mundial, por ter rompido paradigmas e revolucionado as *historietas* argentinas. Além disso, é consagrada como o divisor de águas do trabalho de Alberto Breccia, tendo proporcionado ao artista uma carreira internacional e reconhecimento como um dos maiores quadrinistas argentinos. Segundo as palavras do *dibujante*[5] em entrevista para Oscar Masotta: "Antes e depois de *Mort Cinder*, nada"[6] (MASOTTA, 1970, p. 174 *apud* VAZQUEZ, 2016, tradução minha).

Este texto discute uma história em quadrinhos dividida em dez contos, nos quais se desenrolam as aventuras de um homem imortal cujo nome dá título à publicação. Junto a seu fiel amigo Ezra Winston, proprietário de um antiquário e amante de histórias, Mort Cinder move-se entre o tempo e o espaço, deslocando-se ora em meio às suas memórias conectadas a fatos históricos – por exemplo, quando revisita lembranças da longínqua Grécia Antiga, em "A Batalha das Termópilas" –, ora revivendo trágicos acontecimentos na esperança de recuperar algum fragmento perdido no tempo – como no episódio "A mãe de



FIGURA 1.
Mort Cinder, Héctor Germán Oesterheld e Alberto Breccia, 1962. Fonte: Oesterheld e Breccia (2018, p. 38).

Charlie", narrativa que mostra Ezra e Mort enfrentando as tormentosas trincheiras da Primeira Guerra Mundial. A peculiaridade da HQ se refletiu na difícil aceitação do público, uma vez que os leitores da revista *Misterix* não entendiam por que o protagonista da narrativa demorou tanto a aparecer nas primeiras séries dos quadrinhos – fato que só ocorreu na metade do segundo conto, "Os olhos de chumbo", que possui ao todo 90 páginas. Além disso, o fantástico ostensivamente apresentado no texto destoava das produções anteriores de Oesterheld, nas quais mostrava-se mais modesto. Entretanto, foi o tempo e o amadurecimento que elegeram *Mort Cinder* como uma obra-prima mundial.

O roteirista perpetua um estilo iniciado em *Sherlock Time* e *El Eternauta*, ressaltando a criação de uma atmosfera tensa e misteriosa, acompanhada por ações frenéticas e a construção de um herói comum, imperfeito, falho, como qualquer outro ser humano. Todavia, em *Mort Cinder*, Oesterheld introduz um protagonista extremamente complexo, com sua origem jamais explicada e uma intrigante dúvida sobre o modo como veio a adquirir sua condição eterna ou como consegue voltar à vida após tantas mortes. Nesse sentido, ao longo das páginas do quadrinho, o autor apresenta ao leitor um questionamento do que significa *ser* imortal. Tal reflexão parece afastar-se da lógica comercial e muito popular das ficções dos heróis de HQs que interpretam a imortalidade sobre uma ótica idealizada e mitológica. Em contraste, o roteirista aproxima-se muito mais do registro fantástico do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986).

Como tanto Oesterheld quanto Breccia eram grandes leitores dos textos de Borges, o escritor possivelmente tenha sido a inspiração para a narrativa do "homem de mil mortes", a partir do famoso conto "O imortal", parte integrante do livro *O Aleph*, publicado originalmente em 1949. Na narrativa, o autor transcreve (ou, melhor, diz transcrever) a tradução do relato de um antiquário chamado Joseph Cartaphilus que, em um manuscrito encontrado pela princesa de Lucinge, relata sua história iniciada em uma Antiguidade remota até o momento

em que encontra a Cidade dos Imortais e bebe das águas do rio, que lhe concedem a vida eterna. Em suas ficções, tanto Borges quanto Oesterheld compreendem a imortalidade como uma espécie de prisão, uma aberração física ou metafísica com diversas consequências para aquele que apresenta essa condição. As meras ações cotidianas tornam-se insignificantes sob a ótica da infinitude, transformando os imortais em sedimentos da eternidade. Dessa forma, o indivíduo imortal é deslocado da posição de um agente dentro do tempo para um *sobrevivente* do tempo. A seguir, em um fragmento do texto de Borges, percebe-se a confirmação desse argumento, uma vez que

> Ser imortal é insignificante; exceto o homem, todas as criaturas o são, pois ignoram a morte; o divino, o terrível, o incompreensível, é se saber imortal (...). Sabia que num prazo infinito a todo homem acontecem todas as coisas (...). Encarando assim, todos os nossos atos são justos, mas também indiferentes. Não há méritos morais ou intelectuais. Homero compôs a Odisseia; postulado um prazo infinito, com infinitas circunstâncias e mudanças, o impossível é não compor, nem uma única vez, a Odisseia. Ninguém é alguém, um único homem imortal é todos os homens. (BORGES, 2008, pp. 19-20)

A morte é apresentada em *Mort Cinder* e em *O imortal* como uma característica que concede à vida um aspecto precioso, sem a qual, sob um prazo infinito, fica desprovida de sentido, já que "(...) cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro o repetirão até a vertigem" (Ibidem, p. 21), o que acarreta a perda da consciência individual dos homens eternos de Borges. Mort Cinder, seguindo esse princípio, deveria também acomodar-se ao vazio da infinidade. Contudo, Oesterheld mostra a seus leitores que a condição eterna de seu protagonista não o priva de sentido, mas o transforma na personificação alegórica do próprio tempo, manifestando também certa compaixão pelos mortais e uma postura filosófica diante das vicissitudes humanas.

A sobrevivência do herói da HQ é comprovada por meio da possibilidade do *relato* e da vontade do protagonista de querer recordar. Ao contrário de outras personagens de Oesterheld que renunciam à vida eterna e escolhem esquecer o passado pela necessidade de recuperar algo perdido no tempo – como Juan Salvo, no final de *El Eternauta*, ou Sherlock Time –, Mort Cinder decide *lembrar-se*, na esperança de assim resgatar suas histórias fragmentadas no tempo e espaço. Além disso, encontra em Ezra Winston um reconfortante acolhimento, uma vez que no antiquário do colecionador Mort é o mais antigo e fiel testemunho do passado e reflexo da eternidade.

Segundo Lucas R. Berone, autor do artigo "La memoria y la ficción en el mercado: notas sobre Mort Cinder, de Oesterheld y Breccia",

> (...) Mort Cinder não retorna às coisas nem volta ao passado para repetir-se infinitamente nele. Pelo contrário, diria que as coisas transitam através dele como em uma estrada empoeirada, deixam sua marca e suas cicatrizes, abrem feridas em seu gigantesco corpanzil que não esquece e que morre para nascer sempre de novo, outra vez, com TODA a vida em suas costas. A cada ressurreição, o herói carrega a história do mundo, carrega a história das suas mortes anteriores. O que sobrevive suporta o peso da ordem que se derrubou atrás dele; renasce dele, levando consigo os resíduos, os restos, a sujidade do mundo velho[7]. (BERONE, 2009, p. 5, tradução minha, grifo do autor)

Por fim, no episódio intitulado "Ezra Winston, o antiquário", o antiquário – outra semelhança significativa com o personagem do conto de Borges – introduz um importante questionamento: "O passado está tão morto como pensamos?" (OESTERHELD; BRECCIA, 2018, p. 13); eu, assim como os demais leitores da *historieta*, posso responder que não: ele está vivo – e materializado – através de Mort Cinder e em suas memórias.



FIGURA 2.
Mort Cinder, Héctor Germán Oesterheld e Alberto Breccia, 1962. Fonte: Oesterheld e Breccia (2018, p. 13).

A LINGUAGEM DO HORROR EM MORT CINDER

Mort Cinder é uma história em quadrinhos intrigante devido ao roteiro que abarca uma narrativa fantástica mesclada ao suspense. Contudo, a obra foi consagrada por conta da execução gráfica, levando o leitor a visualizar *como* o fantástico e o suspense foram desenvolvidos nas páginas do homem imortal. Esse mérito pode ser atribuído ao artista plástico Alberto Breccia, que, segundo as palavras de Juan Sasturain (1995), em *El domicilio de la aventura*, é considerado o *dibujante* do medo[8].

Em sua concepção inicial, *Mort Cinder* é uma *historieta* de horror. Segundo Noël Carroll (1999) em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, diferentemente do horror natural, o horror artístico pode ser propagado em múltiplas linguagens artísticas e mídias (tal como no cinema, teatro e nas artes visuais) e é caracterizado pela transmissão ao espectador de um sentimento de ameaça – muitas vezes desconhecida – associada ao insólito e ao impuro. Além disso, há uma angústia constante nas narrativas de horror, por conta da mera possibilidade dessa estranha ameaça ocorrer no mundo cognitivo, na realidade humana (Ibidem). Retomando ainda as ideias de Rosalba Campra, a escritora reforça que, nas narrativas contemporâneas fantásticas, o inimigo não é reconhecido, tornando os textos pavorosos

pela impossibilidade de resolução dos problemas que perturbam o mundo humano. "O herói fantástico não pode mais lutar, ele enfrenta uma forma do nada. Um puro ponto de interrogação: muito mais inquietante, mais fantástico, hoje, do que uma legião de fantasmas"[9] (CAMPRA, 2008, pp. 136-137, tradução minha).

Em *Mort Cinder*, sobretudo no capítulo "Os olhos de chumbo", Breccia alcança o horror pelo sentimento de paranoia. Esse episódio marca o primeiro contato entre Ezra Winston e o homem imortal. Todavia, até o momento do encontro, o antiquário era assombrado por uma ameaça desconhecida, após ver uma notícia de jornal que diz "Mort Cinder, o assassino, foi enforcado esta manhã" (OESTERHELD; BRECCIA, 2018, p. 16). Acossado por perseguições, objetos amaldiçoados e a estranha interrupção do funcionamento dos relógios às 9h30, Ezra parece ser conduzido a Mort Cinder e é envolvido em inusitadas situações, sem compreender ao certo se está diante de uma sequência de fatos concatenados ou apenas de infelizes coincidências. O suspense é construído gradualmente, e a incerteza do antiquário provoca nele – e no espectador – reações físicas de desconforto, hesitação e curiosidade. O artista da HQ emprega esse sentimento de horror introduzindo-o em planos negros, claustrofóbicos e informes, dificultando a leitura da imagem pelo espectador. Segundo Luciana Martinez (2009), em *En busca del lenguaje del horror: H. P. Lovecraft según Alberto Breccia*,

a arte de Breccia nunca apresenta uma leitura autoconclusiva do texto escrito, mas utiliza subterfúgios gráficos para mostrar estritamente o necessário, ao mesmo tempo que oculta outros elementos, persistindo assim a constante atmosfera de medo.



FIGURA 3.
Mort Cinder, Héctor Germán Oesterheld e Alberto Breccia, 1962. Fonte: Oesterheld e Breccia (2018, p. 67).

O horror de *Mort Cinder* causa ansiedade, temor, mas, sobretudo, gera atração. As imagens apresentadas na *historieta* refletem o ápice da exploração gráfica brecciana até a concretização de uma poética madura e vanguardista. Breccia expõe, nas páginas do "homem de mil mortes", uma percepção artística mediante a qual ele sabe esconder o necessário. Percebendo a impossibilidade de representar realisticamente as imagens de horror, o quadrinista vela certas figuras, exigindo a colaboração dos leitores para a finalização de seus objetos artísticos, a partir da qual os espectadores não irão apenas constatar a interpretação de Breccia e Oesterheld da história narrada, como também poderão adicionar seus próprios temores e medos.

A atração comentada anteriormente está em articulação progressiva com o desenrolar da história de Mort Cinder. Quanto mais o leitor adentra seu universo fantástico e desvenda suas memórias junto a Ezra Winston, mais intrigado fica para compreender o protagonista que está sendo apresentado. Em comunhão com os traços expressivos do quadrinista, a realidade que Oesterheld constrói narrativamente possui um aspecto horrendo. Essa característica torna-se ameaçadora a partir do momento em que são incorporados episódios históricos reais, colocando o espectador em choque com a realidade humana, que extravasa a ficção ao incluir fatos verídicos

e elementos da realidade – tais como a Primeira Guerra Mundial, as pirâmides do Antigo Egito, o Império Inca, os navios negreiros e a Batalha das Termópilas, na Grécia Antiga. Enquanto o horror é introduzido pelo temor do inominável, o sinistro corresponde à inserção de elementos e personagens reais em uma história ficcional, trazendo aos leitores o fantástico próximo a um imaginário familiar. Breccia faz uso de grandes planos negros, traços informes, livres e expressivos em harmonia com imagens realistas, equilibrando com maestria o horror velado e o sinistro verídico.

No capítulo "O vitral", por exemplo, Ezra compra um vitral de um vendedor desconhecido e vê-se hipnotizado pelo objeto, chegando ao ponto de quase matar Mort Cinder. Ao final, os fatos são justificados pelo motivo de o artefato ter sido construído no longínquo Império Inca por um sacerdote indignado com a colonização espanhola. Esse homem fabricou vitrais misticamente enfeitiçados que eram colocados em templos católicos. As pessoas eram hipnotizadas e levadas a cometer diversos crimes hediondos. A magia misteriosa que é aplicada a esses objetos é desconhecida, e mesmo assim eles parecem canalizar em Ezra todo o ódio sentido pelo inca, fazendo com que o rosto do personagem desapareça em meio a traços obscuros. A atemorização se completa com a incorporação de elementos históricos reais. Existiu, de fato, o Império Inca e,

possivelmente, um sacerdote vingativo (ou vários) que não admitia a colonização espanhola. O suspense permanece na conclusão do episódio, quando o antiquário indaga sobre a probabilidade do homem que lhe vendeu o vitral ser ou não o mesmo sacerdote inca, criador original desses objetos enfeitiçados.

Além disso, Breccia rompe com as convenções imagéticas que limitavam a figuração nas HQs a certos moldes *realistas* – na verdade bastante convencionais –, em que elementos como a perspectiva cônica e a representação anatômica das personagens eram articulados de forma a proporcionar certa clareza e legibilidade a cada quadrinho. Nesse ponto, *Mort Cinder* é colocado como o ápice da carreira do quadrinista, que desenvolve, nas páginas da *historieta*, um espaço propício à experimentação artística. Não tendo sua angústia restrita ao âmbito profissional, Alberto Breccia passou por inúmeras dificuldades financeiras e pessoais no período de confecção da história, uma vez que sua esposa enfrentava uma doença terminal. Para ajudá-la, o artista direcionava quase todo o seu salário para lhe custear o tratamento e medicamentos.

Tendo em vista essa situação, o quadrinista optou por um ritmo acelerado para a criação das artes de *Mort Cinder* que, em colaboração com Oesterheld, que também necessitava de ganhos financeiros elevados para pagar as dívidas geradas na época da



FIGURA 4.
Mort Cinder, Héctor Germán Oesterheld e Alberto Breccia, 1963. Fonte: Oesterheld e Breccia (2018, p. 164).

editora Frontera, expressou-se nos planos frenéticos e dramáticos das páginas do quadrinho, do mesmo modo que seu parceiro procedia na narrativa. Para agilizar seu trabalho, Breccia passou a explorar diferentes recursos e materiais além da tinta nanquim, chegando a pintar e desenhar com cabos de madeira, espátulas, panos, pentes, escovas de dentes, impressões digitais, utilizando até mesmo lâminas de barbear para alcançar os resultados artísticos pretendidos. Segundo ele, "(...) se, para obter um efeito que esteja buscando, eu necessitar desenhar com um martelo... pois, usarei um martelo (...). Tudo é válido" (ALBERTO..., 2014, tradução minha).[10]

Esses experimentos gráficos elevaram o trabalho do artista, tornando-o revolucionário e abrindo espaço no universo das *historietas* para outros projetos plásticos, vanguardistas e expressivos. A mimese realista-convencional não era mais obrigatória, e grandes produções editoriais argentinas (geralmente reprodutoras de parâmetros comerciais que visavam o número de publicações e ganhos financeiros, colocando a qualidade do trabalho gráfico em segundo plano) foram perdendo força conforme surgiam quadrinistas expressivos e independentes – como se pôde constatar mais tarde, na década de 1980, com a popularidade da revista *Fierro*[11].



FIGURA 5.
Mort Cinder, Héctor Germán Oesterheld e Alberto Breccia, 1963. Fonte: Oesterheld e Breccia (2018, p. 130).

Frank Miller, famoso roteirista e quadrinista estadunidense, afirma que "A história dos quadrinhos é dividida em duas épocas: a que vem antes e a que vem depois de Alberto Breccia"[12] e tal aura revolucionária consagrou-se nas páginas do "homem de mil mortes".



FIGURA 6.
Mort Cinder, Héctor Germán Oesterheld e Alberto Breccia, 1963. Fonte: Oesterheld e Breccia (2018, p. 134).

Por fim, o caráter alegórico do tempo que faz parte da personalidade do protagonista da HQ está não apenas inserido em seu nome – Mort Cinder, que se refere tanto à morte quanto à cor cinza, lembrando a neblina que oculta, perde-se no espaço-tempo – como também é reforçado pelo rosto do homem imortal. Especulando um prazo infinito, todos os homens tornam-se um, como é apresentado por Jorge Luis Borges – "Ninguém é alguém, um único homem imortal é todos os homens. (...) sou deus, sou herói, sou filósofo, sou demônio e sou mundo, o que é uma cansativa maneira de dizer que não sou" (BORGES, 2008, p. 20). Sendo assim, Mort Cinder não guarda apenas a memória da humanidade, mas também é o reflexo personificado de todos os homens que já viveram. Seu rosto, dessa maneira, representa simbolicamente o rosto de todos os humanos; por essa razão, Breccia nunca o revela completamente aos leitores. Com traços alongados e ocultos, o protagonista está sempre velado por fortes manchas negras e expressões faciais dúbias, além de aparecer nas cenas misturando-se ao fundo informe, confirmando que, assim como a humanidade, o rosto do imortal também está em constante construção.

CONCLUSÃO

Do mesmo modo que Héctor Germán Oesterheld deu novos contornos à sua produção de quadrinhos ao trabalhar com mais elementos fantásticos, criando uma narrativa que mescla suspense, paranoia e aventura, percebe-se em *Mort Cinder* a maestria gráfica do trabalho artístico de Alberto Breccia, que, a partir dessa obra, começa a se aprofundar na criação de histórias de horror e suspense. *Mort Cinder*, dentro da produção quadrinística de Breccia, está na origem de trabalhos posteriores, nos quais se vê a realização de sua maturidade artística, como a segunda edição de *El Eternauta*, de 1969 (também escrita por Oesterheld), e a adaptação de contos do autor estadunidense H. P. Lovecraft, reunidos em *Los mitos de Cthulhu*, de 1974.

Percebe-se que o desconhecido e o inominável são aspectos de uma linguagem visual que se iniciaram, na obra de Breccia, nas páginas do "homem de mil mortes", fato este que consagra o seu trabalho e lhe proporciona o reconhecimento como um dos mais importantes quadrinistas na representação do medo, do horror e do sinistro. Por meio de planos pretos e brancos e expressivos traços angulosos e dramáticos, do emprego de texturas inusitadas, o artista conseguiu trazer para a realidade a *historieta* fantástica e ficcional imaginada por

Oesterheld, firmando naquelas páginas uma iconografia independente e, ao mesmo tempo, em harmonia com o texto, não mais prisioneira da palavra, mas atuando em colaboração com a escrita para a construção da narrativa e a obtenção dos efeitos estéticos esperados.

O escritor e o *dibujante* executaram, em *Mort Cinder*, um magnífico trabalho, apresentando dez episódios de um homem imortal que, junto ao seu companheiro, amante de objetos e contos antigos, vive aventuras que ultrapassam os limites do tempo, do espaço e da memória, registrando naquelas páginas uma transformação formal e poética que mudou o fazer e o pensar dos futuros quadrinistas argentinos.

NOTAS

1. Utilizo o termo *historieta* quando me refiro às histórias em quadrinhos latino-americanas, escritas em espanhol castelhano.

2. O horror é um aspecto fundamental da literatura gótica, cuja origem é tradicionalmente atribuída ao romance *O Castelo de Otranto* (1764), do autor inglês Horace Walpole. Empregando elementos sobrenaturais caracterizados pela presença de assombrações, vampiros e demônios e articulados à crueldade humana, o gênero gótico proporcionou experiências literárias nas quais os ambientes e enredos eram banhados por uma atmosfera de medo, sentimento gerado graças à introdução de ameaças e mistérios estranhos ao cotidiano dos leitores. Dentre os autores do século XVIII, destacam-se as obras de Clara Reeve, Ann Radcliffe, William Beckford e Matthew Lewis. O horror gótico ganhou novos contornos a partir do século XIX, com célebres realizações, como *Frankenstein*, de Mary Wollstonecraft Shelley, os estranhos contos de Edgar Allan Poe, *Drácula*, de Bram Stoker e a exploração do horror cósmico nas obras de H. P. Lovecraft, que inovou a representação do bizarro, inominável e informe dentro da literatura e exerceu vasta influência cultural até os dias de hoje.

3. No original: "*Lo inverosímil del argumento revela la tensión entre los mundos de la imagen y la palabra que arrastran tras de sí dos registros diferentes: la ciencia ficción y el horror gótico. Esa misma tensión evidencia un cambio de sintonía, que a su vez transforma la historia en un gran ensayo narrativo donde cada relator intercambia recursos, peleando al mismo tiempo por su espacio*. (…) *Oesterheld/Breccia: siendo distintos, deben aprender a convivir en un mismo espacio, el de la página*".

4. No original: "*A sus lectores, sin embargo, los textos fantásticos plantean una contradictoria aventura: pretenden constituirse como realidad, pero una realidad sobre la que debemos ejercitar el descreimiento. A la vez que solicitan nuestra aceptación, exigen nuestra duda sobre eso que el texto mismo nos señala como verdad (como* su *verdad)*".

5. Segundo a tradução literal, *dibujante* significa "cartunista" ou também "desenhista", e é como os artistas quadrinistas são nomeados nos países latino-americanos hispanófonos. Opto pelo termo em espanhol castelhano, mais adequado à caracterização contextual da atividade de Breccia.

6. No original: "*Antes y después de* Mort Cinder*, nada*".

7. No original: "(…) *Mort Cinder no vuelve a las cosas ni vuelve al pasado para repetirse en él infinitamente. Por el contrario, diríase que las cosas transitan a través de él como por una carretera polvorienta, dejan su marca y sus cicatrices, abren heridas en su gigantesco corpachón que no olvida y que muere para nacer siempre de nuevo, otra vez, con TODA la vida a cuestas. Cada resurrección del héroe carga con la historia del mundo, carga con la historia de sus muertes anteriores. El que sobrevive soporta el peso del orden que se derrumbó tras de sí; renace de él, llevando consigo los residuos, los restos, la suciedad del mundo viejo*".

8. No original: "*Breccia es el dibujante del miedo*" (SASTURAIN, 1995, p. 135).

9. No original: "*El héroe fantástico ya no puede combatir, se enfrenta con una forma de la nada. Un puro punto interrogativo: mucho más inquietante, más fantástico, hoy, que una legión de fantasmas*".

10. Transcrição de trecho de entrevista que Alberto Breccia concedeu ao programa *Caloi en su tinta,* da televisão argentina, em novembro de 1993. (ALBERTO…, 2014)

11. Disponível em: https://ahira.com.ar/?s=fierro. Acesso em: 11 ago. 2020.

12. Citação inserida na contracapa da edição brasileira de *Mort Cinder*, publicada em 2018 pela editora Figura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTO Breccia: Caloi en su Tinta. [*S. l.*: *s. n.*]: 2014. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal Sergio Aquindo. Disponível em: https://youtu.be/jQrPJ11aHkc. Acesso em: 28 set. 2020.

BERONE, Lucas R. La memoria y la ficción en el mercado: Notas sobre Mort Cinder, de Oesterheld y Breccia. **Estudios y Crítica de la Historieta Argentina**, Córdoba, 30 maio 2019. Disponível em: https://historietasargentinas.wordpress.com/2009/05/30/27-la-memoria-y-la-ficcion-en-el-mercado-notas-sobre-mort-cinder-de-oesterheld-y-breccia-lucas-berone. Acesso em: 23 out. 2020.

BORGES, Jorge L. **O Aleph**. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CAMPRA, Rosalba. **Territorios de la ficción**: lo fantástico. Sevilla: Renacimiento, 2008.

CARROLL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

MARTINEZ, Luciana. En busca del lenguaje del horror: H. P. Lovecraft según Alberto Breccia. **Extravío**: Revista Electrónica de Literatura Comparada, Rosário, n. 4, pp. 18-32, jan. 2009.

OESTERHELD, Héctor G.; BRECCIA, Alberto. **Mort Cinder**. Tradução: Ernani Ssó. Porto Alegre: Figura, 2018.

SASTURAIN, Juan. **El domicilio de la aventura**. Buenos Aires: Colihue, 1995.

TURNES, Pablo. **La excepción en la regla**: la obra historietística de Alberto Breccia (1962-1993). Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019.

VAZQUEZ, Laura. Sobre la fatiga de los materiales y de las formas: una reflexión sobre Mort Cinder. **Diablotexto Digital**, Buenos Aires, n. 1, pp. 112-138, 2016.

SOBRE A AUTORA

Maira Pires de Castro é artista, pesquisadora e estudante de bacharelado em Artes Visuais, interessada na investigação de narrativas visuais contemporâneas que abarcam o universo editorial das histórias em quadrinhos, ilustrações literárias, animações, criação de personagens (*character design*) e *concept art*. No projeto de iniciação científica "Oesterheld e Breccia: o gênero fantástico nos quadrinhos argentinos", a artista desenvolve a pesquisa por meio da coleta e análise de materiais literários e quadrinísticos, buscando ampliar sua compreensão acerca da transposição intermidiática dos textos fantásticos e as manifestações gráficas desse gênero literário nas *historietas* argentinas, com especial interesse pela produção contemporânea de Alberto Breccia posterior a *Mort Cinder*. Além disso, Maira apresenta uma produção artística autoral, assinando seus trabalhos com o nome Martemis.

Artigo recebido em 23 de novembro de 2020 e aceito em 1 de fevereiro de 2021.

INSTRUÇÕES AOS COLABORADORES

As contribuições para a revista podem ser enviadas em português, inglês ou espanhol. O conteúdo deve ser submetido em formato MS Word (.doc) ou OpenOffice usando fonte Times New Roman, corpo 12. Os parágrafos devem ser justificados e com entrelinhas em espaço 1,5. As páginas devem ser tamanho A4, com margens superiores e inferiores de 2,5 cm e margens laterais de 3 cm. Os textos não devem exceder o número de palavras indicado.

ARTIGOS

1. Os artigos devem ter **entre 4.000 e 10.000 palavras**;

2. No cabeçalho do artigo deve ser indicado o título sem qualquer menção à autoria, haja vista a avaliação cega por pares;

3. Todas as informações de autoria e instituição/afiliação (Departamento, Faculdade e Universidade na qual leciona ou realiza pós-graduação) devem ser preenchidas no campo "autoria/metadados" do sistema OJS e não devem ultrapassar o limite de 120 palavras;

4. O artigo deve ser acompanhado de: a) **título**, com a respectiva versão em inglês; b) um **resumo**, com a respectiva versão em inglês (abstract), de no máximo 120 palavras que sintetize os propósitos, métodos e

conclusões do texto; c) um conjunto de **palavras-chave**, no mínimo 3 e no máximo 5, que identifique o conteúdo do artigo, com a respectiva versão em inglês (*keywords*);

5. Todas as referências bibliográficas devem ser indicadas em nota de rodapé. Referências adicionais e imprescindíveis, que porventura não tenham sido citadas ao longo do texto, devem ser incluídas ao final do arquivo sob a chancela "Bibliografia complementar";

6. As notas de rodapé devem ser indicadas por algarismos arábicos em ordem crescente;

7. As citações de até três linhas devem estar entre aspas e no corpo do texto. As intervenções feitas nas citações (introdução de termos e explicações) devem ser colocadas entre colchetes;

8. Já as citações com mais de três linhas devem ser destacadas em corpo 11, sem aspas e com recuo à esquerda de 2 cm. As omissões de trechos da citação podem ser marcadas por reticências entre parênteses;

9. Os termos em idiomas diferentes do idioma do texto devem ser grafados em itálico;

10. No corpo do texto, títulos de obras (pintura, escultura, filmes, vídeos etc.) devem vir em itálico. Já títulos de exposições devem vir entre aspas;

11. As citações bibliográficas, nas notas de rodapé e na bibliografia complementar, devem seguir as normas da ABNT-NBR 6023.

PARA OUTRAS INFORMAÇÕES
http://www.revistas.usp.br/ars/
ars@usp.br

LISTA DE DEFESAS

DOUTORADO

Título: "Arquitetura negativa"

Aluna: Clara Ianni Urbinatti

Orientador: Luiz Renato Martins

Data da Defesa: 20/01/2021

ARS é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou de seus representantes legais.

© 2021 dos autores e da ECA | USP

distribuição on-line / dos editores
textos Edita Book
títulos e notas Univers LT Std
capa Camila Soato