



ANO 4 - N. 5 - DEZEMBRO 2003



CONCINNITAS

REVISTA DO INSTITUTO DE ARTES DA UERJ

5



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Reitora: Nilcéa Freire

Vice-Reitor: Celso Pereira de Sá

Sub-Reitor de Graduação: Isac João de Vasconcellos

Sub-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa: Maria Andrea Leblond

Sub-Reitora de Extensão e Cultura: André Lázaro

Diretor CEH: Lincoln Tavares Silva

Diretor do Instituto de Artes: Alberto Cipiniuk

Conselho Editorial

Alberto Cipiniuk - ART/UERJ - PUC-Rio
Cristina Salgado - ART/UERJ - PUC-Rio
Gustavo A. de Pádua Schnoor - ART/UERJ (in memorian)
Isabela Nascimento Frade - ART/UERJ
Jorge Luiz Cruz - ART/UERJ
Maria de Cássia N. Frade - ART/UERJ
Maria Luiza Saboya Saddi - ART/UERJ
Ricardo Basbaum - ART/UERJ
Roberto Conduru - ART/UERJ
Vera Beatriz Cordeiro de Siqueira - ART/UERJ

Editora Sheila Cabo Geraldo

Equipe de produção

Leticia Galm

Álvaro Abreu

Renato Teixeira

Projeto Gráfico - Eliane Bettocchi

Digitação - Yolanda Bettocchi

Produção Gráfica - Entrelugar

Revisão - Maria Helena Torres

Tradução

Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina César - IL/UERJ

Fabiana Santos

Capa - Antonio Manuel. Sucessão de Fatos, 2003, detalhe.

Conselho Consultivo

Afonso Marques dos Santos - UFRJ
Arlindo Machado - USP/PUC-SP
Carlos Zilio - UFRJ
Christine Mello - FAAP
Eduardo Kac - Art Institute of Chicago
Evandro Salles - Artista plástico e crítico de arte
Gilles Tiberghien - Paris I
Gustavo Bonfim - PUC-Rio
Hélio Ferverza - UFRGS
Hugo Segawa - USP
Kátia Maciel - UFRJ
Lorenzo Mammi - USP
Luciano Migliaccio - USP
Manuel Salgado - UERJ
Márcia Gonçalves - UERJ
Maria Beatriz Medeiros - UNB
Mario Ramiro - USP
Michael Asbury - Camberwell College of Art
Milton Machado - UFRJ
Nuno Santos Pinheiro - Faculdade de Arquitetura de Lisboa
Paulo Sérgio Duarte - UCAM
Rafael Cardoso Denis - PUC-Rio
Renato Cohen - PUC-SP (in memorian)
Rodrigo Naves - CEBRAP
Rogério Luz - UFRJ
Sonia Gomes Pereira - UFRJ
Thomaz Brum - PUC-Rio
Vitor Hugo Adler Pereira - UERJ

Concinnitas [http://www2.uerj.br/~revarte]



5	Apresentação
6	Robert Kudielka - O equívoco de Pissarro
23	Milton Machado - Sexo, drogas e teoria
30	Alberto Cipiniuk - Para lá do aparente – uma pequena reflexão sobre a história social da arte.
37	Portfolio Antonio Manuel
45	Sucessão de Fatos – RRadial e Concinnitas entrevistam Antonio Manuel
63	Arlindo Machado - O Filme Ensaio
76	Leila Danziger - Notas sobre um 'terreno baldio'
95	Vera Beatriz Siqueira - Individualidade e cultura: apreensão crítica das poéticas de Goeldi, Segall e
116	Iberê Camargo Aldrin Moura - O vernissage da história: Antonio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em
126	Belém do Pará, 1903-1908 Luís Andrade - RIO 40° Fahrenheit
150	Homenagem a Gustavo Schnoor O Maneirismo no Brasil
178	Walter Benjamim - O Estudo Rigoroso da Arte
185	Resenhas
194	Yobenj Aucardo – Meditações sobre um cavaleiro de pau, Ernest Gombrich
198	Vera Lins - Idea, Erwin Panofsky
203	Fernanda Pequeno - Um Evang'Helio Pagão: Helio Oiticica e a arte dessacralizada das galerias Alexandre Sá – After the End of Art, Arthur Danto
207	
208	Abstracts

Catálogo na fonte
UERJ/SISBI/SERPROT

C744 Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da Uerj / Sheila Cabo Geraldo, ed. - Vol. 5, n. 5 (dez. 2003).
- Rio de Janeiro: UERJ, ART, 2003-
v.
Semestral
ISSN 1415-2681

1. Arte - Periódicos. 2. Cultura - Periódicos. I. Geraldo, Sheila Cabo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes.

CDU 007

Concinnitas é uma publicação semestral do Instituto de Artes/ART,
com apoio da Diretoria de Administração e Finanças da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ.

Os artigos são de responsabilidade dos autores
e não refletem a opinião do conselho editorial.

Neste quinto número queremos agradecer especialmente a participação de Antonio Manuel pela organização da série de imagens que configura o portfólio desta edição, mas também pela capa e pela entrevista gentilmente concedida a Concinnitas e ao grupo RRadial, composto por Alexandre Vogler, Luís Andrade e Ronald Duarte.

Também somos gratos pela contribuição da família de nosso querido colega Gustavo Schnoor, de quem publicamos as anotações do último curso por ele organizado. Da mesma maneira, agradecemos ao professor Roberto Conduru, que prefaciou essas anotações carinhosamente organizadas por Liana Schnoor. O texto que publicamos é nossa forma de homenagem ao para sempre colaborador e membro de nosso conselho editorial.

Temos ainda o enorme prazer de publicar nesta revista o ensaio cedido pelo historiador alemão Robert Kudielka, assim como é prazerosamente que publicamos o artigo do artista e teórico brasileiro Milton Machado. Publicamos também, com a mesma satisfação, o texto do professor e historiador Alberto Cipiniuk. Esses três últimos artigos têm, de alguma maneira, como questão que os perpassa, a discussão historiográfica e teórica da arte, nosso enfoque prioritário neste número. A história da arte que permeia a investigação de seu objeto com a discussão de seu fazer é ainda a premissa do texto de Walter Benjamin, que traduzimos nesta edição, mas é também uma pontuação em vários artigos publicados, como os das historiadoras Leila Danziger e Vera Beatriz Siqueira, a quem agradecemos pela colaboração.

Também queremos agradecer ao teórico e professor Arlindo Machado, que nos honrou com seu instigante artigo, ao historiador Aldrin Figueiredo e ao artista e professor Luís Andrade por suas contribuições. Da mesma maneira somos absolutamente gratos pela colaboração da professora e pesquisadora Vera Lins, do historiador Yobenj Aucardo, do artista Alexandre Sá e de Fernanda Pequeno, que resenharam livros e exposições que, esperamos, assim como todos os artigos e ensaios aqui publicados, possam contribuir para a discussão da história, da teoria e da crítica de arte no Brasil.



Camille Pissaro. Horta e árvores em flor, primavera, Pontoise, 1877.

O equívoco de Pissarro* Sobre o desaparecimento da imagem da natureza na arte do século 20

Robert Kudielka

O ensaio começa pelo reconhecimento do fato filosófico, segundo o qual o conceito moderno de história é correlato da construção da natureza. Robert Kudielka faz uma defesa da história da arte, que tem como linha condutora o problema recorrente da relação posta pela natureza para a história e para a arte na modernidade.

Natureza, modernidade, história da arte

O problema há muito é conhecido. A arte moderna do século 20, cujo início, na França, foi caracterizado pelo Fauvismo e pelo Cubismo, e, na Alemanha, pelo Die Brücke (A Ponte) e pelo Blauer Reiter (Cavaleiro Azul), diferencia-se do Modernismo do século 19 pelo fato de que a base do trabalho "vor der Natur" – sur le motif – a partir de um motivo – desapareceu. Como compreender essa relação – se é que relação existe? Por muito tempo, a crítica e a história da arte apropriaram-se do autoconhecimento dos protagonistas da arte abstrata e lhe imputaram uma tendência crescente para a abstração, que começou com Manet, atingiu seu ponto crítico com Cézanne e, quem sabe, culminou no Expressionismo Abstrato da Escola de Nova York. Porém, desde que o modelo narrativo do "Modernism" entrou no fogo cruzado da crítica, ninguém mais quer acreditar que exista uma tal curva de desenvolvimento, ainda mais que, na Alemanha, durante as últimas duas décadas, se observou a tendência de datar do início do século 20 o denominado Modernismo Clássico e de considerar os modernistas franceses do século 19 – com exceção talvez de van Gogh e Gauguin – naturalistas de uma espécie de período intermediário, que se liberaram do academismo. Isso tem a vantagem de ter eliminado resíduos do tema "natureza", aparentemente anacrônico, poupando-nos, pela mesma ocasião, de reconhecer que a pintura alemã do século 19 tem um significado marginal. No entanto, essa redução esconde o papel decisivo que Beaudelaire desempenhou na formação do autoconhecimento de um Modernismo artístico, escamoteando, além disso, a consciência de uma continuidade histórica que foi importante para os artistas modernos do início do século 20 – tanto faz se aqui nos referimos a Manet, aos impressionistas ou a Cézanne.

O agravamento crítico do problema só começou a aparecer a partir

* Este texto foi publicado na Alemanha, em 2002, como parte da coletânea de ensaios *Konstruktionen der Natur*. Robert Kudielka é professor da Universität der Kunst Berlin e autor, com Bridget Riley, de *Paul Klee: The Nature of Creation: Works 1914-1940*, 2002.

do final do século. A despedida do Modernismo, sucedido pelo Pós-Modernismo, assemelha-se, à medida que as intenções e os sintomas se evidenciam, ao Pré-Modernismo do começo do século 19. O reconhecimento de Arthur C. Danto, como uma “reencarnação” de Hegel, é apenas uma alusão divertida a uma retomada desconcertante de temas e tendências: o fim da arte, o fim da história da arte, o fim da História, post-histoire.¹ Mas talvez muita coisa não tenha mudado tanto assim, como o simula o recuo histórico – e apesar da aceleração e da precipitação fulminante dos acontecimentos. Ou talvez tenhamos observado tudo o que aconteceu e continua acontecendo através de uma única ótica: a das ciências humanas, em vez de confiarmos na história da arte. No entanto, o contexto da revolução dos anos 1905-1913 parece ser mais do que uma simples somatória de características de estilos e formas de expressão; e, salvo engano, a necessidade febril de abrir mão de toda a História, se possível antes no próximo milênio, não é mais um fenômeno histórico, mas sim, um reflexo de caráter mais tosco.

Só poderemos falar mais concretamente a respeito disso tudo quando, após muitos erros, levarmos a sério uma observação que já está à espera desde os primórdios do Modernismo: o fato muito simples de que a Arte Moderna é tão antiga quanto o conhecimento histórico, pelo qual procuramos nos orientar. Se consideramos essa coincidência sem favorecer um lado em detrimento do outro, encontraremos um estranho interesse comum no ponto de partida. Longe de se opor simplesmente à situação do artista “perante a natureza” ou “a partir de um motivo”, a perspectiva histórica moderna surgiu igualmente de uma confrontação com a natureza. A História, como foi concebida na discussão filosófica dos idos de 1800, é primeiramente uma construção da natureza. Mas isso é apenas um lado. Por outro, o entendimento dessa condição permite que se compreenda de modo mais específico a particularidade histórica desse modo de trabalhar sur le motif, aparentemente tão tradicional, de tal maneira que a harmonia e as fronteiras internas do método fiquem visíveis – reconhecendo-se, também, o contexto por que e em que sentido a história da arte, após 1905, se tornou, prioritária e novamente, arte-história.

A auto-ilusão do sujeito

O primeiro efeito benéfico desse confronto é o abalo sofrido pelo preconceito de que a representação da natureza como opositora do ser humano – sobretudo em forma de paisagem – expresse um vínculo com a mesma bastante especial. Não que o oposto seja verdadeiro – mas esse persistente clichê, enraizado na cultura burguesa do lazer, significaria, como consequência última, que a Antiguidade grega não tinha vínculo

¹ Arthur C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, 1997. A abordagem filosófica desse compêndio é o tema de meu ensaio “According to What: Art and the Philosophy of the End of Art”, em: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art; edição especial 37 da revista *History and Theory*, 1998. Outras relações históricas do fenômeno dos “pós-ismos” são estudadas no artigo de Hans Robert Jauss “Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno”, em: Reinhart Herzog e Reinhart Koselleck (ed.), *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. München, 1984, pp. 243-268.



com a natureza e que as hortas dos pintores holandeses de paisagens do século 17 assinalavam um nascente instinto ou, melhor, uma emoção crescente pela natureza. Ao contrário, é fascinante observar, na remota correspondência de Hegel, Schelling e Hölderlin, com que acuidade sobretudo Hölderlin chamava a atenção de Kant para o fato de que a natureza, entendida como o “símbolo do objeto”, possa ser apenas uma meia-verdade.² A natureza – a opositora: que dilema! Essa oposição não pode ser a última conclusão, se a pretensão de querer definir a própria existência livremente for mais do que uma ilusão ambiciosa e, afinal de contas, absurda. A probabilidade de que a natureza se encontre simplesmente do outro lado parece muito mais ser apenas um primeiro e imperfeito reflexo da autoconsciência, que se liberou da tutela da tradição e se tornou repentinamente ciente de sua independência de todo tipo de subordinação. Mas como superar esse dilema, essa auto-ilusão espontânea? A resposta singela e, até hoje, concisa, é: entendendo-se que se trata de um conflito constituído, como sendo uma fase de transição dentro do desenvolvimento da subjetividade.³

Embora tenha sido Schelling quem construiu o conceito, a versão de Hegel dessa História do Desenvolvimento é que predominou, talvez porque, desde o início, tenha sido concebida como História do Sucesso. A partir de uma explicação universal e dialética da natureza e da História, Hegel retira da oposição entre autoconsciência e natureza a aparência de um conflito objetivo, construindo esta última como premissa remida, passado sobrevivido da autoconsciência, que está ciente de sua própria existência, isto é, uma autoconsciência com toda certeza constituída. O “espírito” (“der Geist”), do ponto de vista metafísico, transformou-se, pela resistência do Ser-em-si (“An-Sich-Sein”), até o momento em que se tornou livre perante sua obra. Para a finalização do autoconhecimento só falta um passo: entender essa História como sendo a sua própria, de tal forma que a posse se torne expressamente propriedade. A forma correta dessa apropriação é, contudo, uma formação histórica, que transporta “o-que-foi” – natureza, artes e História – definitivamente para o passado.⁴

O sucesso dessa construção, que dura até hoje, advém do fato de que ela pode subsistir totalmente sem seu ponto de fuga metafísico. Ela funciona obviamente também quando, no lugar da autocerteza, entra a reflexão, que flutua livremente, que se mantém, pela criação de passados sempre renovados, à altura da situação atual. Não é necessário ter lido Hegel para dar um jeito de dominar aquelas discussões que só tratam de construções – conceitos da natureza, conceitos da arte, imagens dos sexos – e nas quais cada um, ao modo de seminários estudantis, cuida de satisfazer aos artigos de fé ontológicos do “Ser Manifesto” (“Vermittelt-Sein”),

2 Cf. Cartas de Schelling a Hegel de 6 de janeiro a 4 de fevereiro de 1795, impressas em: Manfred Frank e Gerhard Kurz (ed.), *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*, Frankfurt a.M., 1975, p. 117 e seguintes.

3 O Problema da “Genetisierung” é tratado detalhadamente por Dieter Jähling, *Schelling: Die Kunst in der Philosophie*, vol. 1, “Schellings Begründung von Natur und Geschichte”, Pfullingen, 1966. – Sobre a temática “Täuschung des Verstandes”, cf. Lore Hühn, *Fichte und Schelling oder: Über die Grenze menschlichen Wissens*, Stuttgart-Weimar, 1994.

4 Cf. Dieter Jähling, “Die Beseitigung der Geschichte durch ‘Bildung’ und ‘Erinnerung’ (zu Hegel)”, em: Dieter Jähling, *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung*, Köln, 1975, pp. 29-37.

ou seja, do Ser que se manifestou universalmente na História. Mais: essa velha sabedoria, aparentemente, nem sofreu por causa do desaparecimento da formação histórica. Talvez a coruja de Minerva não voe mais, porém os morcegos prosseguem com vôos rasantes no céu do poente, quando a luz do sol desce sobre um mar de ignorância, chegando até aos pés do observador que, onde quer que se encontre, sempre acredita se encontrar no fim, desconsiderando o corpo que, segundo as belas palavras de Maurice Merleau-Ponty, está, em silêncio, atrás de nós.⁵

Schelling não conseguiu, desde o início, acompanhar essa incrível capacidade de adaptação, porque ela lhe impunha barreiras indomáveis à reflexão pura. Diferentemente de Hegel, Schelling procurou superar essa contradição entre autoconsciência e natureza, de tal forma que ele possa ver nesta última uma espécie de subjetividade, uma "ciência trabalhando" ("werkthätigen Wissenschaft"), que, entretanto, se diferencia da ação consciente porque, nela, intenção e execução do ato não são duas coisas distintas. Em vista dessa constelação, a arte ganha provisoriamente, dentro do Sistema do Idealismo Transcendental (1800), uma posição-chave como "documento e órgão" ("Document und Organon") do projeto filosófico de comprovar a conexão da natureza com a autoconsciência, já que a arte aparentemente consegue conjugar ação consciente com ação inconsciente, que na reflexão necessariamente se divorciam.⁶ Os motivos por que Schelling não deu prosseguimento a essa solução e logo procurou outros caminhos não nos interessam neste contexto. Mais importante parece-nos o fato de que as artes plásticas, cuja relação com a natureza é muito clara, no Modernismo desenvolveu outro relacionamento com ela. A concepção de uma força que age inconscientemente parece que não teve papel preponderante na percepção dos pintores. Porém, a distância ajudando e contrastando com estes últimos, as construções filosóficas do início do século 19 continuam sendo um valioso auxílio para que possamos compreender o que há de historicamente novo no trato com a natureza.

A visão dos pintores: C. D. Friedrich, Constable, Delacroix

Sem esses parâmetros, a afirmação de que a pintura moderna teve seu início com a percepção da natureza parece um tanto absurda. As artes plásticas não se orientaram desde o início pela natureza? Mas, justamente, essas generalizações configuram, até hoje, os maiores obstáculos que nos impedem de compreender o que poderia ter acontecido nos últimos dois séculos. Pois que só se pintou, a maior parte do tempo, a partir da natureza ("nach der Natur") na medida em que essa tinha que ser checada, já que havia uma tarefa a ser executada: a saber, a representação das idéias gerais, das mitologias, das lendas religiosas de uma sociedade. A natureza

5 Maurice Merleau-Ponty. *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, ed. e trad. de Hans Werner Arndt. Hamburg, 1984, p. 14.



não foi o primeiro motivo ("Sujet") da pintura e, muito menos, objeto de imitação. O que se imitou, pelo mundo afora, nas pinturas tradicionais, foi simplesmente o método de representação: tendo com propósito dominar essa arte de representação e, talvez, logo em seguida, aperfeiçoá-la. Mesmo na Europa, com sua nascente ambição renascentista de uma "conquista universal do mundo visível" (E. H. Gombrich), o que aconteceu na prática foi exatamente isto: a tentação forçada de vencer e dominar a abundância do visível – e não, uma piedosa e maquinal repetição.

Temos que nos lembrar desses fatos para entender as proporções que tomou o rompimento com a tradição, ao qual reagiu o Modernismo. Os artistas em questão nem sempre ovacionaram a perda de sua missão tradicional, de seus motivos e formas de representação, como se fosse uma liberação de uma "dependência causada por eles mesmos". O discurso de Chardin ao críticos, que nos foi transmitido por Diderot, em seu comentário do Salão de 1765, é um testemunho comovente de uma situação totalmente nova – e, nesse contexto, não importa quanto o escritor tenha acrescentado de suas próprias palavras ao discurso do amigo. Nunca antes um grande pintor tinha pedido por clemência no julgamento – "Messieurs, Messieurs, de la douceur..." – apelando pelas dificuldades, cansaço e tortura causadas pelo "métier".⁷ Só a partir desse pano de fundo é que se compreende o matiz um tanto diferente que orientou esse começo da representação da natureza: no final das contas ficaram visíveis apenas coisas pequenas, o "genre", a paisagem.

Mas isso deveria mudar. Caspar David Friedrich foi o pintor em cuja obra a ênfase filosófica da oposição entre natureza e liberdade se revela: defronte à natureza – que precipício! O quadro *Kreidefelsen auf Rügen* ("Rochedos de calcário em Rügen") – em torno de 1818 – apresenta uma vista de precipícios sobre o mar que, o horizonte aparecendo velado pela nebulosidade da atmosfera, invade todo o espaço, acentuando assim o escarpado da costa íngreme, que apenas consegue sugerir o motivo. À beira do barranco, três figuras, representando o observador, articulam possíveis reações perante a vista vertiginosa: apreciação ingênua, tremor ou veneração, pausa meditativa.⁸ Afinal, o que mais interessa Friedrich é, em primeiro lugar, a percepção. A paisagem proporciona ao sujeito-observador uma caixa de ressonância para seus sentimentos e sensações – sentimentos e sensações essas que ele teria experimentado no passado, perante a iconografia de uma representação de bodas, de uma adoração ou de um Cristo, no papel de juiz universal. A crítica que o Iluminismo fez à religiosidade dogmática parece ter desacreditado imagens tradicionais e símbolos de tal forma que emoções dinamitadas tiveram que encontrar um outro espaço e encontram-no – mas com uma imprecisão característica

6 Cf. Dieter Jähniq, Schelling: Die Kunst in der Philosophie, vol. 2, "Die Wahrheitsfunktion der Kunst", Pfullingen, 1969.

7 Denis Diderot, Œuvres complètes, vol. 14, Paris, 1984, p. 22.

8 Interpretação segundo Helmut Börsch-Supan, Caspar David Friedrich, München, 1990,



Caspar David Friedrich. Rochedos de calcário em Rügen, c.1818.

– mediante a confrontação com a natureza. Porém, a superação desse conflito não foi totalmente bem-sucedida, do que resultou uma atmosfera tipicamente melancólica. Mesmo assim a realização extraordinária de Friedrich foi ter elevado o motivo da paisagem à posição de alegoria. Em regra, o Romantismo limitou-se a reproduzir a natureza, retratando-lhe vagamente a atmosfera, o clima (“Stimmungsmalerei”).

O opositor direto de tais tentativas de se utilizar de algo que confronte a Natureza para expressar sentimentos é o inglês quase contemporâneo John Constable. Suas paisagens baseiam-se na observação exata e empírica, como nunca antes aconteceu. Inimigo decidido dos parâmetros históricos das artes, Constable exigiu, em suas *Vorlesungen über die Geschichte der Landschaftsmalerei* (Conferências sobre a História da Pintura de Paisagens) – 1836 –, uma alteração de percurso: “Pintura é ciência e deveria ser exercida como pesquisa das leis da natureza. Por que



a pintura da natureza não deveria ser considerada um ramo das ciências exatas – e seus quadros, experiências?⁹ O quadro *Dedham Vale* (1828) demonstra, no entanto, que a “ciência” de John Constable não se esgota em coletar e registrar observações objetivas, mas que cumpre a missão com tanto vigor e energia, que se tem a impressão de estar sentindo o passar das nuvens com suas sombras, o sussurro do vento nas folhagens, a umidade da mata e o brilho e o faiscar da luz nas miríades de reflexos e refrações. Se algum dia algum pintor conseguiu satisfazer um tantinho só o postulado de Schelling sobre a união das “ciências” – consciente e inconsciente – com as artes, terá sido esse inglês individualista, em cuja obra a observação exata e a representação espontânea parecem se ter unido sem nenhuma brecha.

Em outro aspecto estamos inclinados a considerar Constable um precursor secreto dos impressionistas. Mas essa aproximação é enganosa.

John Constable. *Dedham Vale*, 1828.



⁹ John Constable, *On the History of Landscape Painting, Lecture IV* (1836). Em: Charles Robert Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable*. London, 1951, p. 323.

Esse inimigo mortal da “musealização” (Musiealisierung) – achava que a fundação da National Gallery, em 1824, significava a morte da pintura inglesa¹⁰ – respaldou-se, como antes, nos seus quadros, a partir de uma genialidade ao mesmo tempo consciente e inconsciente, nos modelos do venerado Claude Lorrain. O esboço de Dedham Vale baseia-se, desde a distribuição das massas e do contraste entre o claro e o escuro até o vão da ponte, no segundo plano, na composição do quadro de Claude Hagar und der Engel (“Hagar e o Anjo”), que ele conhecia da coleção do dileitante e mecenas Sir George Beaumont. Constable deu vida ao dispositivo clássico de Claude e datou-o, através de sua percepção empírica e de um temperamento extraordinariamente artístico, deixando intocadas as bases da imagem tradicional da natureza.

Isso ficou reservado aos franceses, que estavam à frente dos ingleses e alemães, quanto à responsabilidade e à perícia de uma grande tradição pictórica. A veneração que Delacroix usufruiu, na qualidade de pai da pintura moderna do século 19, e que hoje não conseguimos entender direito, é um indício claro de que a origem da pintura francesa ao ar livre (Plein-air-Malerei) está no museu. Quando Delacroix, em 1822, debutou juntamente com Ingres no Salão, o que ainda unia ambos era um movimento contra o plágio histórico, que tinha entrado no lugar da tradição: Ingres tinha descoberto que Rafael era diferente daquilo que David tinha feito dele, e Delacroix professou abertamente sua fé em Rubens. Mas o conflito que se instalou posteriormente entre ambos não é uma reedição da antiga contenda entre partidários de Rubens e de Poussin. Ao contrário, Delacroix deu um passo à frente, no que descobriu que seus favoritos no museu – Rubens e Veronese – estavam cobertos de razão: não existe uma cor local na natureza, mas, sim, a respectiva modificação causada por uma cooperação normal entre cor e luz. Graças a seu treino intensivo a partir do mundo imaginário das cores dos grandes mestres “coloristas” (Koloristen), Delacroix descobriu a “lei da decomposição” (loi de décomposition),¹¹ que se subtrai ao estudo das ciências naturais – aquela que isola os fenômenos objetivos. De acordo com essa lei, cada cor que se detecta na natureza é composta de três outras: cor do corpo, sombra e reflexo, que se influenciam mutuamente de tal forma, que nenhuma delas é perceptível e objetiva isolada de seu contexto.

Essa descoberta foi revolucionária, pois não significava nada menos do que o seguinte: a contemplação objetiva não resiste à contemplação da natureza, a partir dos sentidos. A imagem que temos em mente decompõe-se em uma infinita refração e eterna modificação à medida em que o pintor abre seus olhos para toda a amplitude do campo de visão que ele está tentando reproduzir. Assim uma tarefa totalmente nova é

10 “Should there be a national gallery (as it is talked) there will be an end to the Art in poor England, & she will become the same non entity as any other country which has one. The reason is both plain & certain. The manufacturers of pictures are then made the criterion & not nature” (1822). Citação segundo Basil Taylor, John Constable. London, 1973, p. 230.

11 A formulação dessa lei encontra-se numa nota mais extensa, não datada, de título: “De la couleur, de l’ombre et des reflets”, impressa em E.-A. Piro, Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres. Paris, 1865, p. 416 e seguinte.



oferecida à pintura, ou seja, a confecção da imagem que, dessa forma, ainda não existe a partir da percepção visual. Apesar de Delacroix não ter ele mesmo dado o passo decisivo, em suas observações ao ar livre (*plein-air-Beobachtungen*), a porta já estava tão escancarada para o trabalho a partir de um motivo (*sur le motif*), que o caminho ficou à mostra. Ainda em 1905, Cézanne tinha o projeto de pintar uma apoteose de Delacroix, que mostraria Pissarro, Monet e ele próprio trabalhando frente à natureza, enquanto Delacroix, carregado por dois anjos, sobe aos céus – segundo o exemplo de Henrique IV, do Ciclo Medici, de Rubens.¹²

A Escola de Pissarro: a natureza como motivo e aprendizado

O aspecto revolucionário e extraordinário desse método de trabalho só poderá ser realmente compreendido quando virmos pairar o espírito de Delacroix sobre os cavaletes dos pintores. Pois que apenas mediante o conseqüente entendimento de que a cor local está aparentemente oculta ficará claro que a natureza tem mais a oferecer do que aquilo que o estudo tradicional de suas leis procura nela e que o gênero da pintura da natureza ali encontra, a saber, a libertação da pintura, tornando-a uma espécie de imagem que, no sentido estrito da palavra, não tem modelo. (*Vorbild*, literalmente: “pré-imagem”). A conquista dessa liberdade, contudo, depende do exercício da visão, que não engana o olhar através da orientação não objetiva da contemplação. Se não admitirmos ou sustentarmos a decomposição do motivo em um contexto pouco profundo de cor e luz, não poderemos ter a garantia libertadora de que a pintura é utilizada, de que se exige arte para dar feição ao visível. Esse relacionamento mútuo é ainda mais profundo. No que se entrelaçam a expectativa entre o “espetáculo” da percepção visual e a necessidade prática da concretização, a pintura se renova e se mantém aparentemente por si mesma. Não só a última fase de Renoir, Cézanne e Monet, mas também o apogeu desses artistas demonstram que a maestria não significa, nesse contexto, a virtuosidade do domínio sobre o tema, mas sim, a força que cresceu proporcionalmente à capacidade de realização, que permite a insubordinação dos fatos visíveis.

Isso não estava claro, desde o começo – provavelmente para a felicidade dos supracitados. No começo havia muito mais a descoberta de Pissarro de que a paisagem não era um tema (*Sujet*) como qualquer outro. “Vá para o campo, a Musa está nas florestas”, recomendou-lhe Corot, e Pissarro parece ter acatado esse conselho ainda mais meticulosamente do que o próprio conselheiro.¹³ Pois que entre os quadros de Corot, que Pissarro viu e admirou pela primeira vez na Exposição Universal de 1855 em Paris, havia – entre outras paisagens – uma Diana com suas companheiras na

12 Emile Bernard, “Souvenirs sur Paul Cézanne” (1907). Reimpressão em: P. M. Doran (ed.), *Conversations avec Cézanne*. Paris, 1978, p. 69.

13 Sobre a descrição das primeiras experiências de Pissarro e de sua relação com Corot: cf. a monografia de Ralph E. Shikes e Paula Harper, *Pissarro. His Life and Work*. London-Melbourne-New York, 1980, pp. 35-42.

floresta. Evidentemente o pintor “com sua flautinha”, como ele mesmo se descrevia, não conseguiu, por ocasião desse importante acontecimento, resistir à tentação de se exhibir, apesar de a caçadora mitológica já se ter despedido, havia muito tempo, da paisagem cultural da Europa. Por outro lado, Corot, assim como Pissarro, nunca teria tido a idéia de considerar a natureza em si, “as gramíneas” (les herbes), como abrigo substituto de sensações mais elevadas. Ao contemplarmos a pintura ao ar livre (Plein-air-Malerei) do século 19, obliteramos muitas vezes a superficialidade com a qual a dedicação entusiástica à natureza não humana foi praticada por integrantes de uma certa cultura que, como poucas outras da Europa Central, era e continua imune ao romantismo piégas desse culto (à natureza). Não, a alternativa para Diana não eram os riachinhos murmurando suavemente ou o farfalhar misterioso das copas das árvores, mas sim, a “Musa”. Pissarro escolheu e propagou o trabalho a partir da natureza “por causa da Arte” (um der Kunst willen). Muito mais importante do que o tema era o aprendizado que este trabalho representava. “Só existe uma mestra: a natureza”, teria dito.¹⁴

Mas foi em grande parte por mérito seu que os jovens artistas que ele encontrou, no início dos anos 60, no Atelier Suisse – sobretudo Renoir, Cézanne, Guillaumin e Sisley – se dedicaram tão assiduamente a este aprendizado. Mais velho uma década, judeu e europeu das colônias (nasceu e cresceu nas Ilhas Virgens, que pertenciam então à Dinamarca), marginal no contexto da sociedade burguesa, foi o líder ideal, como escreveu depois Cézanne: “uma espécie de Deus Pai” (eine Art bon dieu), que agia a partir do exemplo e de observações aparentemente casuais. Os próprios temas de sua escolha pessoal eram extremamente inoportunos e demonstravam de que forma decidida ele atacava o preconceito objetivo do olhar. No quadro *Küchengarten und blühende Bäume, Frühling* (“Horta e árvores em flor, primavera”) de 1877, uma textura densa e plana, toda composta de brancos, verdes, azuis, cinza e ocre, obstrui a vista sobre o local das casas, que o olhar errante gostaria bastante de conhecer melhor. Em *Ansteigender Pfad, l’Hermitage, Pontoise* (“Vereda ascendente, o Hermitage, Pontoise”) de 1875, o traçado oculto do caminho escarpado que dá nome ao quadro, do canto esquerdo inferior ao direito superior, é um exemplo típico da dissolução do princípio de reproduzir minuciosamente a paisagem, segundo as leis da natureza (Veduten-Dispositiv). Ambos os quadros nos dão, além disso, uma boa idéia das normas práticas que ele estabeleceu para implementar a “Lei da decomposição”. Deve-se pintar tudo ao mesmo tempo (“à tout simultanément”), ensinou ele,¹⁵ em vez de permanecer no mesmo lugar. Do mesmo modo era preciso prestar atenção ao contexto geral das cores. “Você fala com razão do cinza, que

14 O “aprendizado” de Pissarro foi-nos transmitido por meio das anotações do pintor Le Bail, que Gottfried Boehm avaliou, em sua monografia sobre as obras de Paul Cézanne, *Montagne Sainte-Victoire* (Frankfurt a. M., 1988), e interpretou nesse contexto (op. cit., p. 39 e seguinte).

15 Op. cit., p. 40



só existe na natureza”, escreveu-lhe Cézanne, “mas, que diabo, é muito difícil captá-lo [mais c’est un dur effrayant à l’attrapper]”.¹⁶ Pois que esse cinza não é uma cor local, mas, sim, a harmonia do colorido na natureza. Também por intermédio de Cézanne nos chegou a expressão “substituir pelo estudo dos tons o modelado” (“vous remplacez para l’étude des tons le modelé”¹⁷). Em poucas palavras, isso tem o sabor de uma utilização direta da teoria de Delacroix – com reserva do que sempre foi muito importante para Pissarro. “Do Impressionismo também quiseram fazer uma espécie de teoria”, escreveu em 1883 a seu filho mais velho Lucien, aludindo ao “aestheticism” de Whistlers, “quando, na verdade, o Impressionismo nada mais deveria ser do que a teoria pura da observação, sem por isso perder em fantasia, liberdade ou grandeza”.¹⁸

O trabalho “a partir da natureza” não seria um aprendizado, mas sim, uma doutrina contrastante, se essa não possibilitasse concomitantemente ao aprendiz, junto com a aquisição de conhecimentos e de capacidades práticas, a revelação de seus pontos fortes e de suas inclinações. A libertação e a formação do temperamento artístico era, para Pissarro, o âmago do aprendizado sur le motif. Segundo seu credo político, ele era um socialista com grandes simpatias para com o anarquismo e mostrava-se tão convicto de que o contato laborioso com a natureza era o caminho para o desenvolvimento da personalidade livre e criativa que, apesar de ter realmente experimentado, a duras penas, a pobreza proverbial das artes, teria animado com prazer seus filhos para que abraçassem esta forma de existência. Que, por seu trabalho a partir da natureza, todo ser humano pudesse encontrar, livre da tutela de qualquer autoridade, uma realização satisfatória de sua individualidade – essa era a utopia que, no verão de 1881, atingiu seu ápice quando, um após o outro, Cézanne, Gauguin e Guillaumin se encontraram em Pontoise, onde Pissarro vivia desde 1872, para trabalhar em conjunto. Georges Pissarro – o segundo filho, que se deu o pseudônimo artístico de Manzana – fixou posteriormente, em um desenho a bico de pena, esta situação histórica: enquanto Cézanne ainda não conseguia largar a tela, Julie agita a frigideira na frente do pequeno Georges, e Camille, o patriarca, corta o pão, ladeado de Guillaumin e do um tanto irrequieto Gauguin. Naquele verão, o mundo dos homens barbudos, vestidos de grosseiros aventais de pintores, ainda parecia estar em ordem.

Mas o traidor já tinha adentrado o círculo. Originalmente um colecionador de Pissarro, Gauguin começara, em 1879, em Pontoise, a tomar aulas de pintura. Porém o novato, que aprendia rápido quando diante da natureza, logo chama atenção por causa de suas idéias heréticas. “Tomemos, por exemplo, Cézanne, o incompreendido”, escreve ele em

16 Carta a Camille Pissarro, 23 de outubro de 1866. Em: John Rewald (ed.), Paul Cézanne, Correspondance, Paris, 1978, p. 125

17 Carta a Camille Pissarro, 24 de junho de 1874. Em: Rewald, Correspondance, p. 147

18 Carta a Lucien Pissarro, 28 de fevereiro de 1883. Em: Correspondance de Camille Pissarro, ed. por Janine Bailly-Hertzberg, vol. 1 (1865-1885), Paris 1980, p. 178

1885 a Schuffenecker: "Não seria ele por natureza um místico do Oriente? Nas linhas revelam-se o segredo e a profunda tranqüilidade de um ser humano, que ali jaz adormecido. A cor é melancólica como o caráter do oriental. Ele mesmo uma pessoa do Sul, Cézanne passa dias inteiros no cume das montanhas, lendo Virgílio e contemplando o céu".¹⁹ Ficar ali deitado, sonhando, contemplando o céu – que tal atitude herética durante o trabalho a partir da natureza, sobretudo no caso de Cézanne, não encontrasse boa ressonância é compreensível. Mas seria a fantasia uma coisa tão errada? Os quadros de Cézanne só apresentariam paisagens? Três anos mais tarde, a ruptura está consumada. Gauguin preside o seu próprio círculo em Pont-Aven e escreve ao mesmo amigo pintor: "Um bom conselho: não pinte tanto a partir da natureza. A obra de arte é uma abstração. Retire-a da natureza, sonhando diante dela [‘tirez-la de la nature en rêvant devant’]".²⁰ Pissarro deu um tempo para sua reação, mas em seguida, em abril de 1891 – logo após o banquete de despedida para os fugitivos do Velho Mundo –, descarrega raios numa carta a Lucien: "Eu o repreendo por não utilizar sua síntese em nossa filosofia moderna, que é absolutamente social, anti-autoritária e antimística. Aqui reside o âmago da questão. É um caminho de volta. Gauguin não é um vidente, é um espertalhão [‘malin’], que percebeu na burguesia uma tendência para trás, como conseqüência das idéias de solidariedade, que estão brotando no povo – uma idéia inconsciente, porém fecunda, a única legítima! O mesmo vale para os simbolistas! O que você pensa? Por isso precisamos combatê-lo como se fosse a peste!"²¹

Gauguin deve ter pressentido essas recriminações e, em seu foro íntimo, achou-as injustas. Não foi o próprio Pissarro que sempre enfatizou que cada um, pelo trabalho a partir da natureza, livre de toda pressão, encontra o caminho para a concretização de seu próprio temperamento? Trata-se de uma defesa em nome do genuíno aprendizado, quando, aos 16 de outubro de 1888, após uma discussão com Bernard a respeito da autoria da "Synthese", ele escreve de novo para Schuffenecker: "Do que você está falando, a respeito de meu horrível misticismo? Seja um impressionista até o fim e não tenha medo de nada! Evidentemente, esse caminho que me é agradável está cheio de escolhos, e só o sondei com as pontas dos pés, mas ele corresponde a minha natureza mais profunda, e temos sempre que obedecer a nosso temperamento".²² Seja um impressionista até o fim e não tenha medo de nada – parece uma paráfrase de Agostinho: "Ama a Deus e faz o que quiseres". Contudo, a história da arte superou rápido esse desvio controverso. Gauguin e van Gogh foram os únicos que encontraram no trabalho *sur le motif* um mundo de sensações no qual a "sensation", o sentir da natureza perceptível, auxilia a "émotion", a comoção interna do

19 Carta a Émile Schuffenecker, 14 de janeiro de 1885. Maurice Malingue, *Lettres de Gauguin*, Paris, 1946, p. 45.

20 Carta a Émile Schuffenecker, 14 de agosto de 1888. Em: Malingue, *Lettres*, p. 134.

21 Carta a Lucien Pissarro, 20 de abril de 1891. Em: *Correspondance de Camille Pissarro*, ed. por Janine Bally-Herzberg, vol. 3 (1891-1894), Paris 1988, p. 66.

22 Carta a Émile Schuffenecker, 16 de outubro de 1888. Em: Malingue, *Lettres*, p. 147.



artista, de tal modo que o leva a encontrar a forma de representação.

A reviravolta do início do século é mais radical do que essa imanescente ramificação. Nenhum artista que se tomou um inovador, dentro do Modernismo do século 20, chegou até ali por seu trabalho a partir da natureza. A busca de Matisse e Picasso, que levou quase uma década, parece sintomática para essa alteração de percurso, cujos indícios externos são a volta da pintura para o trabalho nos ateliés e o rebaixamento do motivo “paisagem” para um mero “sujet” de importância secundária. Temas tradicionais como o nu artístico, a figura, naturezas-mortas e “intérieur” (interiores) voltam para o primeiro plano, e, quando alguém realmente pinta uma paisagem, quer sejam os franceses ou os expressionistas alemães, trata-se em regra de pinturas de ateliê, derivadas da percepção da natureza ou apenas por ela inspiradas.

A reviravolta: Monet e a perda de distância da percepção

O que aconteceu para que a visão de Pissarro da renovação contínua da arte a partir da natureza tenha se dissolvido tão rapidamente e virado nada? Teria o tema simplesmente se esgotado e o aprendizado sido mais limitado do que, de início, parecia ser? Ou com a arte do século 20 teria começado a era de um tipo de construção que não se deixa tutelar por nenhuma verdade da natureza? A esse respeito há muito que se refletir a partir da filosofia, das ciências exatas e da antropologia. Mas uma das vantagens das artes plásticas é que sempre existiu, em algum lugar visível, uma resposta a tais indagações básicas – sob outros olhares, digamos assim. Temos apenas que encontrar e perceber o evidente.

Quando a Royal Academy de Londres, na primavera de 1999, apresentou a grande exposição *Monet in the 20th Century* (“Monet no século 20”), esperava o visitante um grande choque, imediatamente após a metade da longa sucessão de salas de exposição, logo que ele saísse da sala redonda, banhada na penumbra, onde brilhavam como jóias os quadros da série “Veneza”, de 1908, e penetrasse a próxima sala: grandes telas, medindo entre 200x200 e 130x200cm, toscamente escovadas, em cores foscas, tom sobre tom, nas quais eram apresentadas, quase irreconhecíveis, a partir de apáticas pinceladas, em parte abruptas, em parte frouxas, rosas aquáticas, reflexos no espelho d’água e trilhas ao longo do matagal. Essa invasão era assustadora. Se não tivéssemos, de antemão, conhecido o final, tendo chegado até ali na expectativa de que, bem em breve, a umas poucas salas de distância, a magia das posteriores Paisagens Aquáticas (“Wasserlandschaften”) revelar-se-ia, poderíamos ter imaginado que Monet, esse aprendiz, o mais versado dos trabalhadores sur le motif, em 1914 – a data presumida mais antiga desses quadros sem data – tivesse desaprendido seu ofício por

aproximadamente dois, três anos. O *Catalogue raisonné* de Wildenstein cita realmente, sob o ano de 1912, um documento no qual Monet professa que se sente como “um iniciante que tem que reaprender tudo” [“un débutant ayant tout à réapprendre”].²³ O que tinha acontecido?

Para esta crise existe toda uma série de explicações biográficas, que contribuíram para o obscurecimento da situação. A morte da esposa de Monet, Alice, em maio de 1911, teve como consequência uma interrupção do trabalho por mais de um ano; a doença dos olhos, a catarata, que se manifestara pela primeira vez em 1908, progredira; e, lá fora, não muito longe de Giverny, desencadeava-se a Primeira Guerra Mundial. Mas todos esses motivos ainda não esclarecem por que Monet menciona um “réapprentissage” (reaprendizado): de uma “volta ao aprendizado”. Isso indica uma problemática elementar do próprio trabalho. Pois que a crise se baseia em um conflito que se vem arrastando há muito tempo e que veio à tona, pela primeira vez, nos anos de 1897-99. Naquela época, Monet planejava um friso de nenúfares que, todas medindo aproximadamente um metro de altura, deveriam cercar uma sala redonda.²⁴ A comparação dos quadros individuais que restaram com o painel de uma série da mesma época – *Le Bassin aux Nymphéas* (O Lago das Ninfas) – que tem como motivo o lago de nenúfares de Giverny com vista da ponte japonesa, levamos a entender por que Monet logo desistiu desse projeto: o quadro da ponte, de apenas 93x90cm, apresenta uma realidade visível muito mais convincente do que os murais, que mais parecem detalhes ampliados da superfície do lago. Ainda assim parece que Monet não tenha desistido do empreendimento por completo, que se concretizou de forma definitiva nas *Grandes Décorations* (Grandes Decorações) da Orangerie. Contudo levou tempo, até a primavera de 1914, para que ele retomasse o projeto, como o depreendemos de uma carta a Gustave Geffroy: “Propus-me a começar alguns grandes painéis para os quais encontrei antigos esboços num porão”.²⁵

Uma foto de época, que mostra Monet trabalhando numa grande tela, em seu jardim, elucida melhor do que muitas palavras em que consistia o problema, incrivelmente simples, porém ameaçador: agora o pintor não está mais sentado frente à natureza, mas, sim, literalmente *sur le motif*, sobre o palco de sua representação. Para muitos pintores, a reprodução de um nenúfar em seu tamanho natural pode não ser nenhum problema, mas para esse arquí-impresionista, para esse mais grandioso olhar que a pintura ao ar livre (“*Plein air-Malerei*”) jamais produziu, o trabalho em escala 1:1 parece ter sido euvalente ao rompimento da barreira do som: o desaparecimento súbito, paralisante, da distância imprescindível à percepção visual. De que modo Monet superou por fim a dificuldade de

23 Daniel Wildenstein, *Monet: Catalogue Raisonné – Werkverzeichnis*, Vol. IV, n.º 1596-1983 e *Les Grandes Décorations*. Köln, 1996, p. 836.

24 Sobre a história desse projeto, cf. Wildenstein, *Monet: Catalogue Raisonné*, vol. III, p. 632.

25 Carta a Gustave Geffroy, 30 de abril de 1914. Apud Richard Kendall (ed.), *Monet by himself*. London, 1989, p. 247.



apresentar a natureza dentro de sua própria escala, a saber, dentro de um ateliê construído para esses fins, é mais do que conhecido. Mas no atual contexto parece mais interessante a pergunta: não teria ele, o único de todos os impressionistas, concretizado de uma maneira muito pessoal a transição para o Modernismo do século 20?

Será que a natureza, como temática, teria sumido após 1905 de pelo menos uma parte das artes porque ela se diluíra diretamente ali dentro? A visão de Pissarro a respeito da fecundidade inesgotável do trabalho “a partir da natureza” seria talvez um pouco mais do que apenas um erro histórico?, isto é, um feliz divertimento, embora temporariamente limitado, que desvia a atenção de um contexto de poder muito mais explosivo e diretamente aflitivo: de que a natureza está por trás de nossas intenções concretas e age por intermédio do ser humano? Exemplos para essa alteração de percurso podem ser encontrados em grande quantidade nas artes do século 20. Em todo caso, no outro extremo do caminho apontado pela reviravolta de Monet surge a resposta de Jackson Pollock, em forma de ponto de interrogação, à observação um tanto paternalista de Hans Hofmann, de que ele não trabalharia a partir da natureza: “No, I am nature”.²⁶ O preço desse hibridismo foi genuinamente trágico; pois que o fracasso da identificação provou que o conflito não tinha solução, nem num aspecto, nem no outro: a natureza não é, prioritariamente, nem sujeito nem objeto, muito menos um estado de equilíbrio. Maurice Merleau-Ponty, em suas conferências dos anos cinquenta sobre a Filosofia da Natureza, falou com um certo receio sobre a hipótese aparentemente inevitável de um “Ser inicial”, que não representa “nem o Ser-sujeito, nem o Ser-objeto, mas que, em todo caso, confunde a reflexão” porque, no relacionamento dessa instância conosco, não existe nem uma derivada, nem uma ruptura.²⁷

Numa tal situação, o gesto heróico parece tão fora de propósito como a arrogância irônica. Essa confusão deriva-se mais provavelmente de uma mistura de mobilidade brincalhona e de uma espécie de humor resignado, como o descobrimos nos auto-retratos dos artistas mais experientes do século 20. O quadro de Picasso, produzido em ateliê, *Maler und Modell* (“Pintor e Modelo”), de 1926, responde com uma gargalhada ao mesmo tempo feroz e jovial à pergunta a respeito do sujeito da ação: um segundo eu fixa por cima dos ombros, com um sorriso zombeteiro e grandes olhos redondos e cegos, o pintor preso desastrosamente no emaranhado de seu trabalho, os olhos dolorosamente revirados. Mais suave e contida, mas nem por isso menos alegre e precisa, é a avaliação da natureza da atividade artística, vista por Paul Klee no desenho *Feinarbeit* (“Trabalho de precisão”), de 1940. Quem está desenhando quem: o artista, inclinado, esquecido da vida, sobre o desenho da própria figura que não está a sua frente? – ou a

26 Bruce Glaser, ‘Jackson Pollock: An Interview with Lee Krasner’, *Arts Magazine*, abril de 1997. Reimpressão em: Pepe Karmel (ed.), *Jackson Pollock: Interviews, Articles and Reviews*, New York, 1999, p. 28.

27 Maurice Merleau-Ponty. *Vorlesungen I*, trad. por Alexandre Métraux. Berlin-New York, 1973, p. 90 (do resumo das conferências sobre o “Conceito de Natureza”).

linha progressiva que avança entre divisões e ramificações, a fisiologia da concentração criativa, que parece tão diferente da tectônica da construção do corpo quanto a movimentação sem descanso da reflexão?

Apreciando o rastro contínuo da natureza nas artes do século 20, a imagem do Modernismo se divide de um modo totalmente diferente – não mais por períodos ou épocas. Um corte longitudinal torna-se evidente. Não há dúvidas de que exista uma arte que vá ao encontro dos critérios da evolução contínua, professada pelas ciências humanas, porque praticamente converge, em sua aspiração por atualidade, com o método histórico de criar o passado. Comum a ambas é a idéia do presente que se baseia numa constante despedida, o que pode ser muito excitante e interessante. Mas, ao lado disso, parece que desde o século 19 há uma arte a caminho que conta uma espécie de história natural do ser humano, como Hölderlin o imaginou nos idos de 1800 – a bem dizer uma história naturalis humana, que se manifesta na continuidade da existência da natureza nos produtos da arte. Essa História movimenta-se muito mais devagar, sem comparação, pois que é formada de muitas histórias, freqüentemente entrelaçadas umas nas outras; e ela atravessa a contagem dos tempos da consciência histórica, porque o corpo que está atrás de nós continua lhe falando.

"Sexo, Drogas e Teoria" foi a contribuição do autor ao seminário "Arte como Conceito", ocorrido em 2002 no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, com coordenação de Agnaldo Farias.

O texto traz indagações sobre a relação entre práticas e teorias contemporâneas da arte, em um tempo em que a única certeza de que dispomos é de nossa mais absoluta perplexidade histórica – à diferença daquele que Arthur Danto chama de a "Era dos Manifestos", caracterizado pela certeza dos veredictos definitivos e das sentenças finais.

Arte, teoria, perplexidade histórica contemporânea

Ouçamos mais uma vez o que tinham – ou têm ainda – a nos dizer esses senhores:

A única direção significativa para a pintura é o cubo-futurismo. (Malevich, em 1913)

Assim como a verdadeira vida a verdadeira arte só tem uma única direção. (Mondrian, em 1937)

Reduzi a pintura a sua conclusão lógica, e exibi três telas: vermelho, azul e amarelo. Afirmei assim o fim da pintura. Estas são as três cores primárias. Todo plano é um plano discreto, e não mais haverá representação. (Alexander Rodchenko, em 1939)

Estamos produzindo uma arte que perdurará por mil anos. (Mark Rothko, por volta de 1950)

A única coisa a se dizer sobre arte é que arte é uma única coisa... O único objetivo em 50 anos de arte abstrata tem sido apresentar a arte-como-arte e mais nada... fazendo-a mais pura e mais vazia, mais absoluta e mais exclusiva. (Ad Reinhardt, em 1962)

Essas sentenças¹ – com toda a conotação de veredicto e juízo final que a palavra "sentença" possa evocar – são expressões do que o crítico e filósofo Arthur Danto chama de a "Era dos Manifestos". Para Danto, os manifestos são produções artísticas da primeira metade do século 20 que

*Rio de Janeiro, setembro 2002
Contribuição ao seminário "Arte como Conceito" Instituto Tomie Ohtake, São Paulo.
**Artista plástico e pesquisador PhD in Fine Arts pelo Goldsmiths College, Universidade de Londres. Professor Adjunto da Escola de Belas Artes EBA-UFRJ, Departamento de História e Teoria da Arte

¹ Traduzidas de Arthur Danto, *After the end of Art – Contemporary Art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

ele vê em conexão com movimentos retrógrados do século 19.

Bem, ao menos em princípio, os manifestos do século 20 não seriam retrógrados, na medida em que pretendiam apontar direções para a arte de vanguarda, como de fato apontaram. No entanto, pode ser retrógrado pretender-se apontar direções para a arte quando a arte está apontando em direções diferentes.

É curioso que Danto não tenha incluído em sua exemplificação uma sentença como esta:

Ser um artista hoje significa questionar a natureza da arte... A Arte Conceitual é freqüentemente considerada como se fosse uma tendência. Em certo sentido, é uma tendência porque a 'definição' de Arte Conceitual se aproxima dos próprios significados da arte mesma.² (Joseph Kosuth, em 1969)

Danto tem lá suas razões para não considerar o texto "Arte Depois da Filosofia", do qual a sentença acima é extraída, propriamente um manifesto; mas para mim um texto que pretenda identificar a Arte Conceitual – ou qualquer outra – com a definição da arte mesma tem tudo para ser considerado um manifesto, e tanto quanto ou até mais dogmático do que o mais intolerante dos manifestos.

Mas Danto cita Kosuth quando este proclama que o único papel dos artistas daquele tempo – o tempo era 1969 – seria o de "investigar a natureza da própria arte", que Danto reconhece estar em sintonia com uma frase de Hegel que dá suporte a suas próprias posições em relação ao fim da arte. Esta é a frase de Hegel: "A arte nos convida a considerações intelectuais, e isso com o propósito não de se criar a arte de novo, mas de sabermos o que a arte é, filosoficamente".³

Saber o que a arte é filosoficamente. Investigar a natureza da própria arte. Hoje – quando não se sabe bem ao certo para que exatamente a arte estaria nos convidando, para além de suas celebrações – seria possível nos aventurarmos em empreendimentos do tipo sem correr o risco de parecermos retrógrados? Estaria a arte contemporânea apontando para alguma direção que nos permita apontar tal direção? Qual direção? Ora, a única resposta coerente que um artista contemporâneo poderia dar a tal pergunta – e à diferença dos senhores cheios de certezas modernistas lá de cima – seria: "Não sei, não tenho a menor idéia".

Três pontos que eu gostaria de sugerir (não sou nem o único nem o primeiro a sugerir-los):

1. A única certeza histórica que podemos ter – e isso se aplica quando se trata de apontar direções para a arte ou para qualquer outra coisa que se mova no tempo e no espaço – é a de nossa mais absoluta perplexidade histórica (ver Ronaldo Brito, Lyotard, Stephen Toulmin, etc).⁴

2. A arte não é uma única coisa, a arte não tem uma natureza. Saber

2. Joseph Kosuth, *Art After Philosophy* (1989), in Charles Harrison & Paulo Wood (ed.), *Art in Theory 1900-1990*. Cambridge: Blackwell, 1995.

3. G. W. F. Hegel, citado por Danto, *op. cit.*

4. Ver, por exemplo, Ronaldo Brito, *Foto estético e Imaginação Histórica*, in *Cultura, Substantivo Plural*, Márcia de Paiva e Maria Ester Moreira (org.), São Paulo: Editora 34, 1996; Jean-François Lyotard, *Philosophy and Painting in the Age of Their Experimentation: Contribution to the Idea of Postmodernity*, in *The Lyotard Reader*, Andrew Benjamin (ed.), Cambridge: Blackwell, 1989; Stephen Toulmin, *Cosmópolis, the Hidden Agenda of Modernity*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992; Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, Geoff Bennington and Ian McLeod (trad.), Chicago: The University of Chicago Press, 1987.



o que a arte é filosoficamente demanda investigações que se afastem de quaisquer ontologias, de quaisquer idéias de essências, de quaisquer vislumbres de purezas (ver Derrida, Heidegger via Derrida, Lyotard, Arthur Danto, etc.).

3. Se a arte está apontando em alguma direção, esta direção não aponta mais para dentro da arte. Todas as direções da arte apontam para o que eu chamaria, do trabalho de ou da arte, de “sua exterioridade” (ver “After History of the Future – (art) and its exteriority”,⁵ tese de doutorado de um artista brasileiro que deixou o país para estudos em Londres e nunca mais voltou, mandando-me como seu representante etc.).

Apontar direções era justamente o negócio do Theoros. A tarefa de Theoros, fiel soldado do exército grego, era a de galgar montanhas ou outras elevações de modo a ver mais longe; e daí, de sua posição privilegiada, indicar aos exércitos qual a melhor direção a seguir. Aqui a tarefa específica de Theoros concedia-lhe uma posição de vanguarda. Mas, se continuarmos a recorrer às enciclopédias, veremos que Theoría se referia também às embaixadas sagradas que um estado grego enviava para representá-lo nos grandes jogos, para consultar o oráculo, para levar oferendas etc. A posição aqui não é mais de vanguarda, e sim de representação diplomática; que serve ao Estado, mas numa posição submissa, passiva, de retaguarda. Ambas têm a ver com a expansão de territórios: a primeira, na marra, ativa e guerreira, por apropriação, mesmo que, e quase sempre, indébita. A segunda é pacífica, conciliadora, como uma missão de paz.

Mas a referência a Theoros não veio apenas à guisa de mais uma concessão à etimologia.

O território a explorar é o território da arte: um território de confusa geografia e acidentada topografia. Um terreno – ou um site – fissurado, com duplo sentido: é dos tropeços e nas rupturas que vai buscar sua expansão. E o tempo em questão é o contemporâneo: tempo em que nossa única certeza é nossa perplexidade histórica, e a resposta “Não sei, não tenho a menor idéia” nosso único possível manifesto. O que acontece quando a teoria não dá mais conta de nos revelar com clareza o que teríamos a ver melhor e mais além, resistindo até a nos fazer ver melhor o que temos aí mesmo, diante de nossos narizes? Ou por outra: o que se dá quando a missão diplomática de representação do estado da arte não tem mais um estado, mas vários, a representar?

Olhemos com olhos – e farejemos com narizes – de Theoros. Em outras palavras, recorramos – diplomaticamente – à teoria.

Toda teoria requer uma homologia. Pode-se teorizar a diferença, mas não se pode teorizar o diferente. Pode-se teorizar a alteridade, mas não se pode teorizar um Outro. Ou melhor, pode-se: recorrendo-se, é claro, a uma teoria do Mesmo. A incorporação do diferente ao sistema, ao estado, ao território, ao campo, ao site, se dá pelo recurso a uma medida abstrata

⁵ Milton Machado, *After History of the Future – (art) and its exteriority*. PhD Fine Art, Goldsmiths College University of London.

– para uma medição artificial, pois trata-se de um artifício – uma medida comum que substitua os objetos extraordinários ou heterogêneos por uma idéia, por conceitos, por classificações em séries, que façam valer a homologia. Uma medida comum e abstrata que reduza – e amesquinhe – a diferença a uma diferença específica, portanto doméstica, ordinária, intraterritorial. Algo, digamos, como olhar para o vulcão que entra em erupção e julgar tratar-se de um simples “acidente geográfico”. Através desse nivelamento homogeneizador a teoria cumpre sua missão diplomática, e promove o estado das coisas e sua reprodução.

Só que a arte escapa a essa mania de homogeneização. A arte vive escapando de sua própria teoria. Talvez, simplesmente, porque não exista, da arte, uma teoria que lhe seja própria e exclusiva. Uma teoria exclusiva da arte seria uma teoria imprópria e excludente. Isso hoje, quando estamos a anos-luz da tal “Era dos Manifestos”. A arte se reproduz por homologias; mas a arte se produz por heterologias. E só pode haver uma efetiva heterologia se esta for produzida como uma prática. E essa prática só pode pretender ser efetiva – em outras palavras, só pode manter a arte viva – se for virulenta, contagiosa, e epidêmica. A arte vive de ser ferida de morte – vide a necessidade, “vital” para Cézanne, de “matar” Poussin, vital igualmente para Poussin, ou a de Rauschenberg de “apagar” de Kooning. Não há remédios para a arte que ela não rejeite, e vomite. A virulência em arte é essa recusa sistemática à submissão a conceitos: a arte continuamente transborda sua “própria” definição, o que faz por impropriedades e apropriações; e esse transbordamento só faz aumentar suas fissuras. O próprio significado da arte mesma – notem que estou recitando Kosuth, mas na contra-mão, e no singular – é escapar de sua definição.

Mas passemos à prática – ou, se preferirem, ao sexo e às drogas – pois o vulcão já está em erupção.

A moça que aparece nesta foto⁶ é a artista inglesa Tracey Emin, que faz ou fazia parte do grupo conhecido como YBA, que ganhou notoriedade com a exposição *Sensation*, da coleção do propagandista/coleccionador Charles Saatchi, na Royal Academy de Londres. YBA abrevia Young British Artists, mas se ouvirmos a sigla com ouvidos atentos a suas sutis erupções, perceberemos que ela soa como o interrogativo *why be a?*: “por que ser um?”

Pois Tracey Emin tem lá suas razões e suas maneiras de ser uma. Só não sei – e deixo a vocês o julgamento – se este é um bom exemplo para se falar de fissuras, de exterioridades, de vulcões em erupção, da maior ou menor virulência dos acidentes geográficos. O fato é que, aqui, o que parece haver é mais uma “in-ruptão”. Isso se interpretarmos a imagem como se a artista estivesse a enfiar toda essa dinheirama para dentro de

⁶ Ilustrando o artigo de Adrian Searle, “Cooked Twice and Still Flavourless”, jornal *The Guardian*, Londres, 12 de setembro de 2000.



Tracey Emin. I've Got it All.

suas crateras. O título deste trabalho é I've Got it All. Eu estou com tudo; mas a julgar pelo título escolhido por Adrian Searle, o crítico do jornal *The Guardian* que assina esta matéria, a tal da YBA não está com nada: "Cooked Twice and Still Flavourless": duas vezes cozinhado e ainda assim insosso.

É oportuno que as duas outras ilustrações sejam de trabalhos de Damien Hirst e dos Chapman Brothers, que vou usar como exemplos, embora não esteja muito certo de quê.

(Peço desculpas a quem já leu por ter que recorrer a trechos de uma entrevista que dei a Luiz Camillo Osorio, na revista *Item-5*, editada no Rio de Janeiro por Ricardo Basbaum e Eduardo Coimbra)

A idéia da exposição *Apocalypse*, ocorrida em 2000 também na Royal Academy de Londres, veio ao curador Norman Rosenthal depois que ele viu o trabalho *Hell* no estúdio dos Chapman Brothers, que descrevo brevemente: são nove grandes vitrines dispostas em forma de suástica guardando modelos reduzidos representando o "inferno" com pretendida dramaticidade. Na vitrine central, um vulcão – olha aí a erupção – cospe uma lava de batalhões de soldados da SS. Milhares desses soldadinhos de plástico vão invadir as nove cenas, e eles são "infernais", são o diabo em pessoa (em bonecos, quero dizer). Vítimas ou algozes, todos são da SS, uns

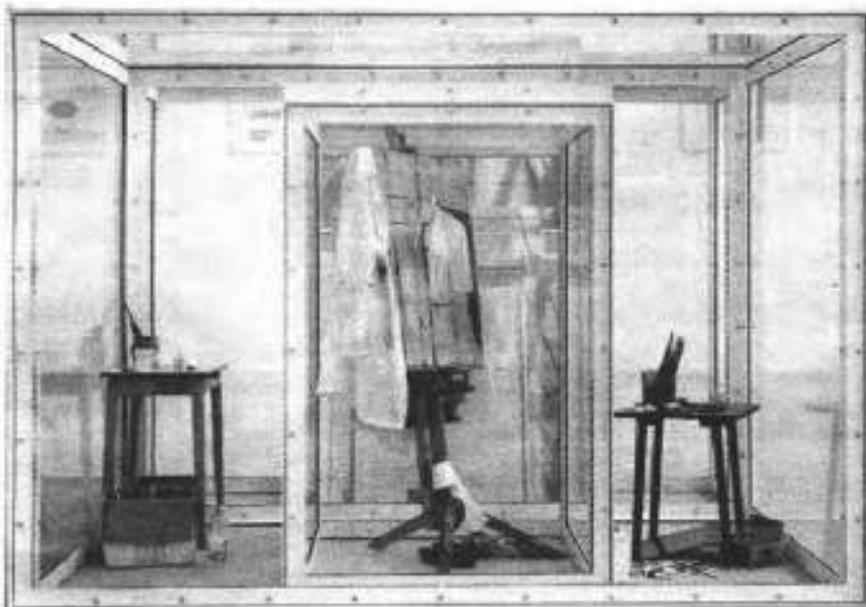
enrabando outros, decapitando, esfolando, esquarterando, as maiores atrocidades. A dramaticidade e o desconforto foram conseguidos, e todo mundo exclamava "the horror, the horror!"; mas pessoalmente não pude evitar ver esses diabinhos como se fossem... os Gremlins. Ai ai ai, que danadinhos esses "naughty monsters", que só fazem coisa feia e maldade! Mas não é a minha infantilidade que importa ao julgamento. O que importa é, primeiro que essas maquetes eram de fato belíssimas, uma super-produção, e um primor de execução; segundo, importam algumas declarações dos Chapman Brothers, aqui em tradução literal:

Não é possível tomar um tema como o Holocausto e lidar com ele seriamente; Estamos tentando contrariar a suposição de que arte é parte da trajetória do Iluminismo; não estamos oferecendo um modelo de progresso. Isto aqui não é o Enlightenment, esta é a Era do Light Entertainment.⁷

Quanto a Damien Hirst, este não é só o maior representante da YBA. Para mim – e principalmente para ele próprio – Damien Hirst é o maior! é o maior! é o maior artista do mundo. E não é porque poucas criaturas escapam de suas soluções de formol – a seu modo conservadoras. O maior artista do mundo, e no entanto, acho que muito de seu trabalho (notem, de produção de objetos) é tolo. Trabalho tolo, maior artista do mundo? Pois, o "maior" artista do mundo não tem necessariamente que produzir bons trabalhos, e sim estabelecer (novas) ordens de grandeza e validação, que não passam pela obra senão em passant. Mas que mundo é este de que estou falando? E de que obra?

Algumas informações sobre o artista em riste Damien Hirst. O título de seu livro, que ouse traduzir: Quero passar o resto de minha vida em todo lugar, com todo mundo, um para o outro, sempre, para sempre, agora; do clip que dirigiu por encomenda do Channel 4 de televisão: GOD; de sua exposição em 2000 na galeria Gagosian em Nova York: "Teorias, Modelos, Abordagens, Conjeturas, Resultados e Descobertas"; de alguns trabalhos desta exposição: Concentrando em um Self, Total e Absoluta Supressão da Dor, Aguardando Ansiosamente a Última Ceia, Trindade. Alguns valores monetários: dois milhões de dólares, o custo da exposição; 10 milhões de dólares, aferidos com a venda integral da exposição no período de um mês; um milhão de libras, o preço da escultura Hymn, da coleção Saatchi e que abria a exposição.

Ora. Isto são falas de um Deus: onipotente, onipresente, onisciente,



Damien Hirst. *Contemplating a Self-Portrait (as a Pharmacist)*.

⁷ Jake & Dinos Chapman, citados por Sarah Kent, *eaury and Beastiness*, in *Apocalypse*, Time Out Supplement, Londres, setembro 2000.

todo poderoso. E o Deus tem um arcanjo, de direito e de extrema-direita: de novo o colecionador/propagandista Charles Saatchi. E a farândula tem um Céu: a política cultural britânica. Política cultural que, tão fiel ao jovial slogan "Cool Britannia" quanto era ao imperialista "Rule Britannia", age com força e poder industriais. É de praxe: o Reino Unido continua como sempre unido em torno de suas tradições.

Mas por que esses exemplos, tão à inglesa, se onde estou querendo chegar – meio que à francesa – é à (arte) e sua exterioridade?

Ainda com Damien Hirst, mas nem sempre, nem para sempre, mas agora.

O site (lugar e objeto de trabalho) de Hirst são o circuito e o mercado, seus agenciamentos, suas representações, seus valores, suas negociações, seus limites; e sua "obra" se dá ao trabalho de esgarçar e testar tais limites, como numa espécie de demonstração por absurdo sem tese nem hipótese que só prova e demonstra o absurdo. Por isso não vejo muito sentido em ficar fuçando sua "obra" em busca de boas ou más esculturas, pinturas, instalações, eventualmente boas ou interessantes. Não diria que o "método" de trabalho de Damien Hirst seja o melhor nem o mais progressista, mas acho mais importante o julgamento deste método do que do seu próprio trabalho de produção de objetos. Não se trata tanto de saber se a solução de formol vai conservar para sempre o tubarão quanto de saber se e como as soluções de Damien Hirst – ou os problemas – são ou não conservadoras. Não se trata tanto de ficar olhando com olho de peixe morto o tubarão dentro do aquário quanto de se verificar se suas paredes de vidro são ou não a prova de fissuras. Se fosse para fazer valer – metaforicamente – a tal lógica da (arte) e sua exterioridade, seria melhor que essas paredes rachassem, os vidros se espatifassem, a água e o formol vazassem, encharcassem e inundassem, e o tubarão apodrecesse sempre, para sempre, agora. Só assim teríamos a prova de que a obra de Damien Hirst tem de fato algum perfume, para além de seu circuito e de seu fedor de fim de feira.

Isto aqui não é o Enlightenment, esta não é a Era dos Manifestos, esta é a Era do Light Entertainment.

É possível.

Mas se for mesmo para valer a lógica da "(arte) e sua exterioridade" – notem a palavra "arte" entre parênteses e a ênfase no possessivo – é lícito que a arte viva de transbordar as fronteiras de sua interioridade, que sobreviva de transgredir os limites dos seus sites específicos. Isso é típico da virulência. Se é verdade que "tudo pode ser arte", como Arthur Danto se sente à vontade para propor em seus quase-manifestos, qualquer site pode ser um lugar da arte. Mesmo a doença – da AIDS às urticárias do circuito – pode constituir um site. Mas esta abertura para seu outro interior não faz da arte tampão nem uma esponja absorvente. A Brillo Box – tipo Bom-Bril

Jake & Dinos Chapman. DNA Zygotic.



Para lá do aparente Uma pequena reflexão sobre a história social da arte

Alberto Cipiniuk*

Este pequeno ensaio procura discutir os critérios necessários para a realização rigorosa de uma interpretação histórica e social da arte. Comparando a aplicação do método em Kenneth Clark e Arnold Hauser, trazemos a discussão para os dias de hoje, ressaltando a questão ideológica como sustentáculo desse método.

Historiografia, história social, teoria da arte

O conteúdo deste trabalho não é novo e nem pretende apresentar novidade no âmbito da história social da arte, isto é, não pretende acrescentar nenhum novo viés, procedimento ou tendência visando explicitar proposições de base e de onde se possa depreender uma teoria. Nossa motivação é mais simples e deriva de uma profunda e tola incompreensão: pretende tratar de uma definição mais nítida desse método. Procuramos discutir o que com freqüência é escamoteado como superficial ou determinista, para não dizer positivista ou simplesmente curto de inteligência.

Nos últimos 20 anos, com o rejuvenescimento dos pesquisadores de arte, graças aos programas de pós-graduação do Rio de Janeiro e de São Paulo, houve mais dedicação aos assuntos artísticos contemporâneos e, também, uma progressiva autonomização do campo da arte que privilegiou a maneira de compreender o mundo dos artistas (como eles vêem a si próprios). Do mesmo modo pôde-se ter de forma mais clara a visão de mundo dos curadores, o ponto de vista dos amateurs e o conjunto das questões que a ciência ou o sistema filosófico que os críticos, historiadores e connaisseurs puderam apresentar em relação a esse objeto de estudo. Paradoxalmente a autonomização do campo da arte tem provocado problemas, como o afastamento sistemático dos espaços de exibição, por parte do público, que já olhava com desconfiança os enunciados da modernidade e acabou cambando para a fácil arte de massa, ainda que este fenômeno (arte de massa) tenha contribuído para a democratização e difusão da importância da arte.

No Brasil há uma discussão silenciosa dentro da historiografia da arte, e poderíamos identificá-la com certa clareza entre aqueles que escrevem aquilo que se designa história da arte e aqueles que escrevem a história social da arte. Dentro da categoria profissional dos historiadores sociais da arte parece haver um grupo que oferece uma certa resistência ao viés sociológico. O argumento básico dessa discussão silenciosa lembra a

*Doutor em História da Arte pela Universidade Livre de Bruxelas, Professor do Instituto de Artes da Uerj e do Departamento de Artes e Design da Puc-Rio.

barreira, também não muito clara, existente entre os historiadores em geral e os historiadores da arte. Para sintetizar, haveria uma espécie de censura à redação da história social da arte, pois, dependendo da ênfase sociológica empregada, ela acabaria apenas demonstrando uma teoria ou uma tese que revelaria um aspecto da vida social de um determinado período ou serviria para colocar em evidência a forma como um grupo social percebe ou representa o mundo. As questões específicas da arte apenas ilustrariam o fenômeno social abordado, jamais protagonizariam o estudo. Existem até opiniões que aceitam a colaboração dessas ciências auxiliares (ciências sociais, especialmente a sociologia), pois elas serviriam para definir uma territorialidade singular para a arte e para o artista. Em resumo: se existe essa resistência ao viés sociológico, poderíamos nos perguntar se existe efetivamente uma incapacidade para a realização de um estudo sobre a arte que se pautasse pelo recorte sociológico. Seriam as categorias analíticas das quais dependem os sociólogos advéncias ao mundo da arte?

Em primeiro lugar é preciso esclarecer que não estamos afirmando que uma história da arte que desprestigia o viés sociológico seria uma história da arte "pior" ou "errada" no sentido moral da afirmação. A história social da arte procura situar a obra considerando, além dos aspectos ou valores estéticos que lhes são específicos, outros, como os econômicos e sociais. Posto que são valores, aliás, seria impossível identificar os aspectos estéticos de uma obra sem os considerar dados morais e, conseqüentemente, políticos. Afinal, os valores estéticos são categorias históricas e não abstrações atemporais. Portanto, essa metodologia afirma que não pode existir total autonomia ou singularidade específica para o fenômeno da arte ou, se desejarmos, uma unicidade para os objetos de arte, pois se negássemos esta relação estaríamos negando a sociologia como ciência e a arte como fenômeno social. Em segundo lugar, é preciso lembrar que as categorias de análise do campo fenomenal da arte não pertencem apenas ao mundo da arte, dos artistas, historiadores e críticos de arte; partem também de outros enunciados científicos sobre o fenômeno. Uma terceira afirmação: a análise social do campo fenomenal da arte nada tem de espetacular ou ostentatório, sua aproximação da obra tem uma forma bem mais simples do que aparenta. Assim, para avaliar os componentes de uma situação de resistência entre o *modus operandi* da história social da arte para com a história da arte *tout court*, devemos distinguir o lugar da história social da arte dentro do âmbito geral das outras histórias, o que não é uma tarefa simples, pois existem, além de uma quantidade enorme de diferentes reflexões e interrogações sobre a matéria, aquelas que se identificam como pertencentes a essa metodologia ou, melhor, se arvoram como as únicas a possuírem um estatuto científico para estabelecer uma relação verdadeira entre arte e vida social.

Para operarmos uma distinção normativa da história social da arte no contexto da historiografia da arte poderíamos dizer que ela não procura identificar mecanismos autônomos para modificação das formas (ou dos estilos) tal como Wölfflin desejou, isto é, supor que a transformação dos estilos não se origina em si mesma, fruto de uma lógica interna do objeto de arte ou da ação genial de alguém dotado de uma natureza especial (o artista) em relação aos outros homens, mas que a transformação dos estilos (ou das formas) se trata de um evento historicamente concreto, situado em sua relação com as estruturas sociais de uma determinada sociedade. A maior dificuldade, contudo, como veremos mais adiante, é distinguir entre as histórias sociais da arte ou, melhor, determinar qual delas possui um estatuto científico para executar o que propõe. Haveria uma pequena sutileza no emprego dessa metodologia?

Em 1975, por ocasião do lançamento da famosa série de televisão (BBC) "Civilisation" na França, o historiador da arte Kenneth Clark, em entrevista ao jornal *Le Monde*,¹ apresentava os objetos de arte (esculturas, gravuras, pinturas, prédios de arquitetura, etc.) dentro de contextos históricos concretos, discutindo como o triunfo da Igreja católica e a atmosfera moral e filosófica por ele gerado produziram o estilo barroco. Embora ele fizesse menção à situação política do "triunfo católico", não o aceitava como motor ou causa principal da transformação do estilo maneirista, pois estava persuadido de que o sistema político do período não tivera importância para o surgimento da arte barroca. Na verdade ele entendia que estruturas sociopolíticas, assim como estruturas econômicas, não tinham importância capital nos fenômenos de civilização.

Para aqueles que na época participaram dos debates decorrentes das afirmações de Clark, muitos defenderam que a metodologia empregada por Clark poderia ser chamada de história social da arte. É bom lembrar que estávamos em plena Guerra Fria, e o Brasil, submetido a uma tirânica ditadura militar. Para outros não havia dúvida; dispensava-se muito pouco esforço para sabermos de forma evidente que não se tratava de uma história social da arte ou, pelo menos, de uma história social suficientemente abrangente, e aqui caberia menção à observação de Descartes quanto à sensatez, segundo a qual ninguém julga que é sensato demais ou de menos, mas o suficiente. Mas o que diríamos da história social da arte de Arnold Hauser? Naquele tempo discutia-se muito sobre o método sociológico empregado por Hauser. Muitos anos mais tarde, depois de o método ser empregado por programas universitários por todo o Brasil, especialmente na PUC do Rio de Janeiro,² pude verificar concretamente na Uerj, de uma forma perversa e mesquinha, posto que dissimulada, um colega ser censurado por empregar um título como a História Social da Literatura e da Arte de Arnold Hauser. Acaso ou recorrência?

Poderíamos, para não perder tempo, afirmar que o dilatado descrédito

1 Humblot, Catherine. Entrevista com Kenneth Clark. In.: *Le Monde*. Paris, 25 de agosto de 1975.

2 Refiro-me ao método da história social da arte e não ao texto de Hauser, pois na PUC-Rio ele nunca foi bem-vindo.



na utilização desse método em particular em Hauser é uma forma ideológica. Aqui no Brasil, considerando-se a sólida tradição conservadora da sociedade brasileira, a análise do fenômeno artístico se propagaria de forma favorável à negação das transformações da situação social vigente. Afinal, não podemos deixar de considerar sociológico o fato de que os mais decrépitos quadros de nossa elite administram ou “protegem” espaços de circulação artística, como é flagrante com relação aos espaços públicos de exibição, em que um museu de arte se incendia e outro museu de arte é entregue ao mesmo gestor. Não há equívoco em afirmar que presenciamos no campo teórico da arte um esforço para confundir políticas de direita e de esquerda numa estranha dança dialética. Triste o nosso país, que ataca intelectuais que denunciam a prevaricação cooptada dos definidos como ideologicamente de direita ou que assiste ao patrulhamento ideológico de uma esquerda não menos legiferante. Para finalizar esse quadro de responsabilidades ideológicas, poderíamos resumir a observação apontando para o como é triste assistir a dondocas acompanhadas de seus respectivos cabeleireiros ou decoradores, sorrindo com almodovarianos lábios vermelhos, em espaços destinados à celebração da arte. Só faltaria, para compor o todo, uma ilha tropical com direito aos papagaios e às bananas de praxe. Enfim, como são privilegiados os aspectos mais ambíguos de um universo que por definição é complexo e de difícil compreensão. Como é soberba a forma de os oriundos dessas extrações sociais exigirem a autonomia para o campo da arte. Como são arrogantes e como guardam o seu maior desrespeito para quem não domina os códigos de acesso. Seria natural que uma reflexão estritamente conceitual sobre a arte e a sociedade não interessasse a esse estamento social, e na verdade não interessa, pois a forma como a arte é vista “deve ser” inacessível ao entendimento. Como, aliás, podem todas essas informações extra-estéticas (econômicas, políticas e sociais) resultar em significação da arte e do artista?

O caso do descrédito de Hauser na historiografia social da arte no Brasil é emblemático, pois ele acompanha uma forma irreconhecida, disfarçada pela simplificação, atenuada pelo conformismo da desinformação e que em nosso modo de ver é ideológica e ostensivamente discriminatória desde sua origem que aconteceu logo depois de seu lançamento, em 1951, quando Ernest Gombrich³ publicou sua provocativa resenha. Durante muitos anos, do final dos anos 60 até o final dos 80, adotar Hauser no Brasil já significou ser militante de esquerda, e por isso mesmo, de cientificidade medíocre. Afinal, a boa análise científica deve ser fria e imparcial, não deve dar ouvidos às hipóteses “não verificáveis” – enfim o eterno moralismo que não sacrifica sua opinião à própria conveniência ideológica, como esse pessoal de esquerda costuma fazer. Talvez essa seja a maior reprovação que se faz a este autor. Mas, se não consideramos a questão ideológica, o que, é efetivamente, se condena em Hauser? Sua preocupação de uma

3 Gombrich, Ernest H. Report about Arnold Hauser. *The Social History of Art*, 2 vols., New York, Alfred A. Knopf, 1951. In.: *The Art Bulletin*, March, 1953, Volume XXXV, number One.



apresentação da história da arte o mais abrangente possível? A coragem de executar uma grande síntese? Não seriam as limitadas análises (breves períodos históricos) do campo fenomenal da arte resultado de um positivismo paralisante? Horkheimer e Adorno⁴ já não apontavam para tal tendência em 1956?

Hauser é visto por seus detratores como um autor que escreve um materialismo vulgar, associado à tradição de um marxismo curto, que não consegue explicar bem os fenômenos que aborda. Que denuncia os efeitos, mas não esclarece suas causas. E uma história social da arte teria por função, tal como todas as outras ciências, desvendar aquilo que está oculto. Além disso, existem acusações precisas tais como: 1) Hauser obsequiaria prioridade à produção da obra de arte, prejudicando análises sobre a recepção e a circulação; 2) Hauser consideraria a arte algo natural, acima da própria história, e daí ser chamado de idealista; 3) Hauser é censurado por empregar categorias estilísticas (barroco, gótico, maneirismo, etc.) sem discutir sua validade; 4) Hauser atribui às épocas históricas um caráter completo (integral) e sem brechas, que se propagaria à dominação de um único grupo social. Todos que viveriam naquele período compartilhariam o mesmo projeto social; e, finalmente, 5) Hauser utilizaria categorias esquemáticas da sociologia da cultura de Scheler, tais como todo nominalismo seria democrático e todo realismo conceitual seria aristocrático. Mas o próprio Hauser já desmontou essas acusações por si próprio⁵ e não precisa de advogado de defesa para o que escreveu. Contudo, se Hauser escreveu uma "boa" história social da arte, o que ele estaria desvendando e por qual motivo essas coisas deveriam estar sendo mantidas ao abrigo das luzes e provocando tanto seus adversários?

Parece-me que uma "boa" história social da arte estaria desvelando a forma como o *métier* da arte constrói sua visão de mundo e como ela funda a lógica profissional daqueles que exercem a profissão de artista, o modo como escolhem a construção das noções que presidirão a produção da arte ou, melhor, como os membros do campo fenomenal da arte definem e objetivam sua visão de mundo, como representam ou fazem figurar essa noção abstrata construída coletivamente.

Na seqüência desse raciocínio precisaríamos nos perguntar que mal há em mostrar essa parte invisível da obra de arte. Uma parte imperceptível para o apreciador da arte. É bem verdade que isso não é propriamente arte ou, melhor, não faz parte do objeto de arte, está fora daquilo que ele percebe como arte. Conforme estamos tentando demonstrar, essa questão, que embora não faça parte daquilo que é visto, o público ou o apreciador não pode perceber fora da arte, pois ele a vê como um todo em praticamente todos os meios disponíveis que denominamos arte (instalações, pinturas, gravuras, performances, fotos, etc.) e em diferentes circuitos de exibição (galerias, museus, centros culturais, etc.) de forma

4 Horkheimer, M. e Adorno, T. *Soziologische Exkurse*, Frankfurt, Europäische Verlagsanstalt, 1956.

5 Hauser, Arnold. *The Philosophy of Art History*. London: Routledge and Kegan Paul, 1959. Mais tarde, em 1974, Hauser publicou o seu conclusivo *Sociologie der Kunst*, a que tivemos acesso rapidamente no Brasil com a tradução de Vicente Romano e Ramón G. Cotarelo (*Sociologia del Arte*), pela Ediciones



confusa, pois ao mesmo tempo em que faz parte do fenômeno não está nele. Quando procura uma resenha crítica, seja em livros ou artigos especializados em jornais, encontra a mesma fórmula que procura ocultar o conteúdo abstrato das noções e de seus efeitos visíveis. Um jogo de espelhos que produz um formidável efeito labiríntico e de obscurantismo ou fechamento mental.

Mas será que o apreciador de arte estaria preocupado em saber detalhes sobre o funcionamento do *métier* do artista ou sobre essas diferenças entre os métodos de escrever a história da arte, essas minudências críticas, volteios infimos a que, dentro da academia, obsequiamos uma importância fantástica? Parece-me que não apenas o apreciador, ou o público em geral, não percebe essas diferenças, como também elas lhe são completamente sem "valor". Ao marchand e ao mercado de arte essas diferenças são valiosas, isto é, do ponto de vista simbólico elas são importantes, pois em nossos dias fornecemos à lógica comercial um "valor" praticamente hegemônico, ordenamos as coisas da arte dentro dessa significação (mercantil). Essas diferenças são empregadas como itens de valoração comercial. A história da arte moderna, aquela que foi escrita por Winckelmann, aquela que ajudou Hegel enunciar o *zeitgeist* e sua filosofia da história, gerando quase todas histórias posteriores, só tem sentido, aliás, dentro da ideologia comercial da jovem e vacilante sociedade industrial.

O método da história social da arte demonstrou que os artistas são uma categoria profissional com muitas coisas em comum. Suas origens sociais, suas condições de vida e trabalho e especialmente suas formações. Visitam-se uns aos outros, encontram-se em inaugurações de exposições, nos debates que promovem sobre aquilo que produzem, lêem mais ou menos as mesmas coisas, enfim, existem em um universo fechado que é reproduzido e mantido da forma como se constituiu. Censuram-se os casos desviantes, as expressões marginais que podem alterar ou destruir aquela atmosfera. Dessa situação particular surge uma economia simbólica específica que se estende aos objetos (de arte) produzidos e que são incorporados pela forma como o comércio é exercido e que acaba fazendo parte do todo, provocando um efeito circular bastante eficaz para a manutenção do próprio campo. A mesma lógica circular de legitimação é válida para a distribuição dos espaços públicos e privados de exibição e também para desdobramentos mais abstratos, como a forma jurídica em códigos normativos (leis que regem contratos de trabalho), ensaios críticos de consagração e profundas análises filosóficas de validação de um estilo ou movimento artístico. O todo se associa e forma um conjunto coerente e uniforme.

O que a história social da arte procura descrever objetivamente é o fenômeno específico do trabalho artístico, que é singular, e algo que está fora dele, seu contexto material e espiritual, que lhe é complemen-

tar. A história social da arte examina o fenômeno e a atmosfera em que o fenômeno (a arte) existe concretamente. Se existe dentro da academia ou meio universitário uma objeção a esse método, ela só pode ser ideológica, pois desvela (talvez denuncia fosse um termo melhor) que a produção de objetos de arte está intimamente associada à forma como os artistas trabalham e à lógica comercial da sociedade industrial, e que na história da humanidade ela sempre esteve vinculada a um modo de produção econômico particular, que gerou uma cadeia de relações, produzindo finalmente uma "autonomia" em relação às outras produções espirituais da humanidade.

Para que não fique parecendo que estaríamos escrevendo panfletariamente sobre o óbvio, que estaríamos afirmando alguma coisa que todos nós já sabemos, pois do ponto de vista ideológico, deixar a arte ser pensada como algo inexplicável, esotérico ou transcendental, que a arte se faz fazendo, é simplesmente patético, é necessário marcar com clareza uma parte irredutível em que o método da história social se distingue de seu antecessor. Esse é o papel histórico da história social da arte. Acreditar que a percepção metafísica do mundo produziu efeitos positivos e engenhos não é apenas faltar com a verdade; é ideologicamente comprometido. A forma metafísica de ver o mundo também produziu tristeza e destruição. Assim, o problema não é afirmar que a forma metafísica de ver o mundo é melhor ou pior, se produziu coisa mais bela ou não. A história da humanidade, independente da forma que os homens empregaram para representar o mundo, produziu e destruiu coisas belas e é possível que continuará dentro da mesma lógica. Mas, se compararmos a forma antiga com a moderna para quantificar seus efeitos positivos e negativos, poderemos facilmente concluir para qual lado devemos olhar.

Para sermos politicamente corretos, ou seja, o menos comprometidos ideologicamente possível, tal como hoje se solicita nas análises sobre qualquer assunto, em nome da democracia e do respeito ao novo, ao contemporâneo, concluindo, gostaríamos de colocar em relevo um pequeno enunciado: tal como na filosofia (que é universal), a verdade da arte (que é particular) é a política. Parece-nos que para nos decidirmos sobre qual método de análise histórica empregar é preciso ter posições políticas claras e não assustadoras ambivalências. Essa nos parece ser a necessidade da forma social da análise da arte. O método sociológico incluso na história social da arte sabe-se político e não apenas interpretativo ou analítico.

Exposição de 0 a 24 horas, 1973.

o jornal / tema

EXPOSIÇÃO DE ANTONIO MANUEL

(de zero às 24 horas nas bancas de jornais)

A LITÊRA
QUENTE DE MANO
E DA NOITE

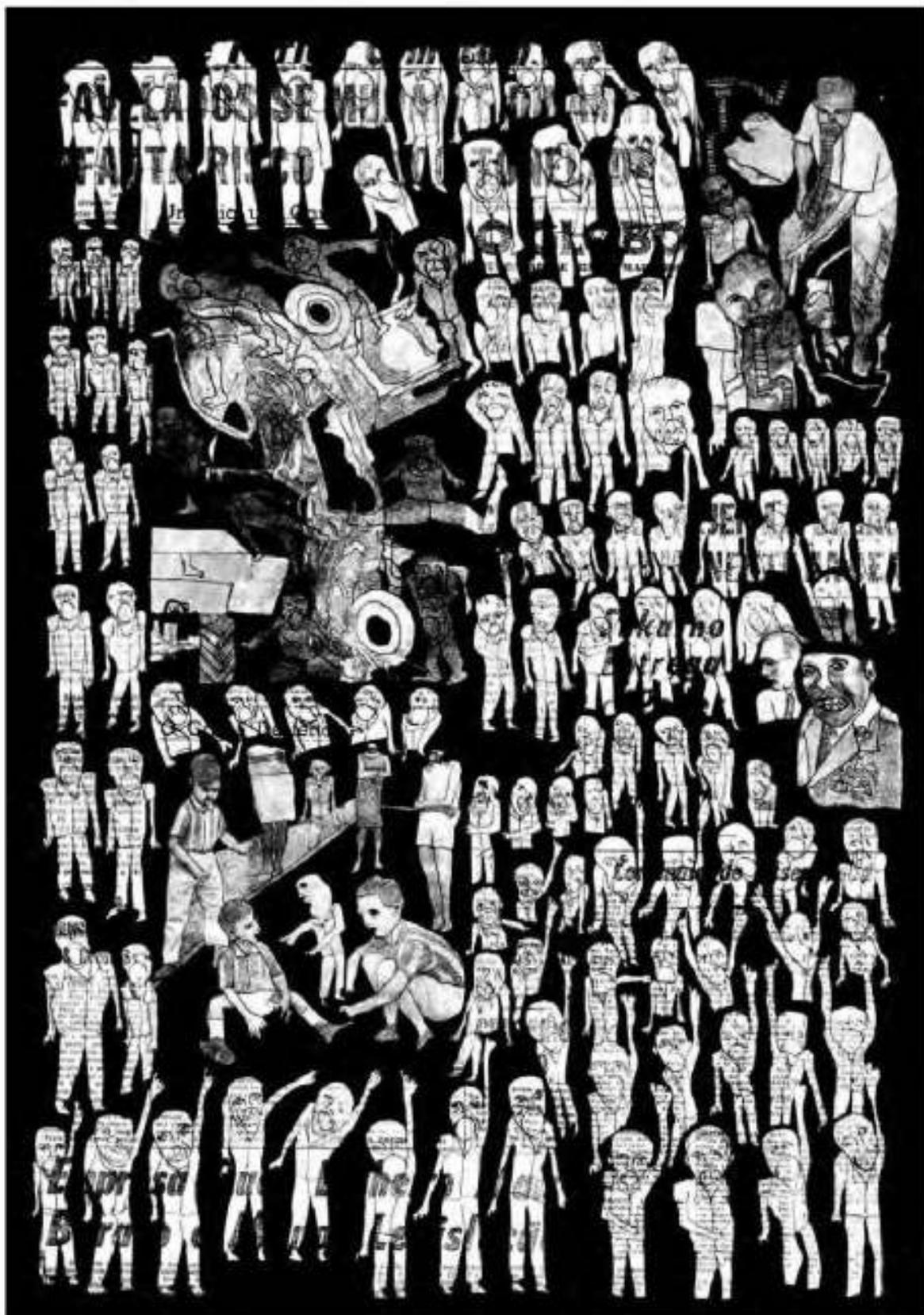


...a exposição de Antonio Manuel, que se realiza nas bancas de jornais, é uma verdadeira revolução. O artista apresenta uma obra que é ao mesmo tempo uma crítica social e uma reflexão sobre a condição humana. A obra é composta por uma série de pequenas esculturas e pinturas que representam a vida cotidiana dos brasileiros. A exposição é aberta a todos e pode ser visitada a qualquer hora do dia ou da noite. É uma oportunidade única de conhecer o trabalho de um dos mais importantes artistas brasileiros contemporâneos.

Antonio Manuel

Semi-Ofica, 1976.







Bode, 1972; foto Cristina Pape

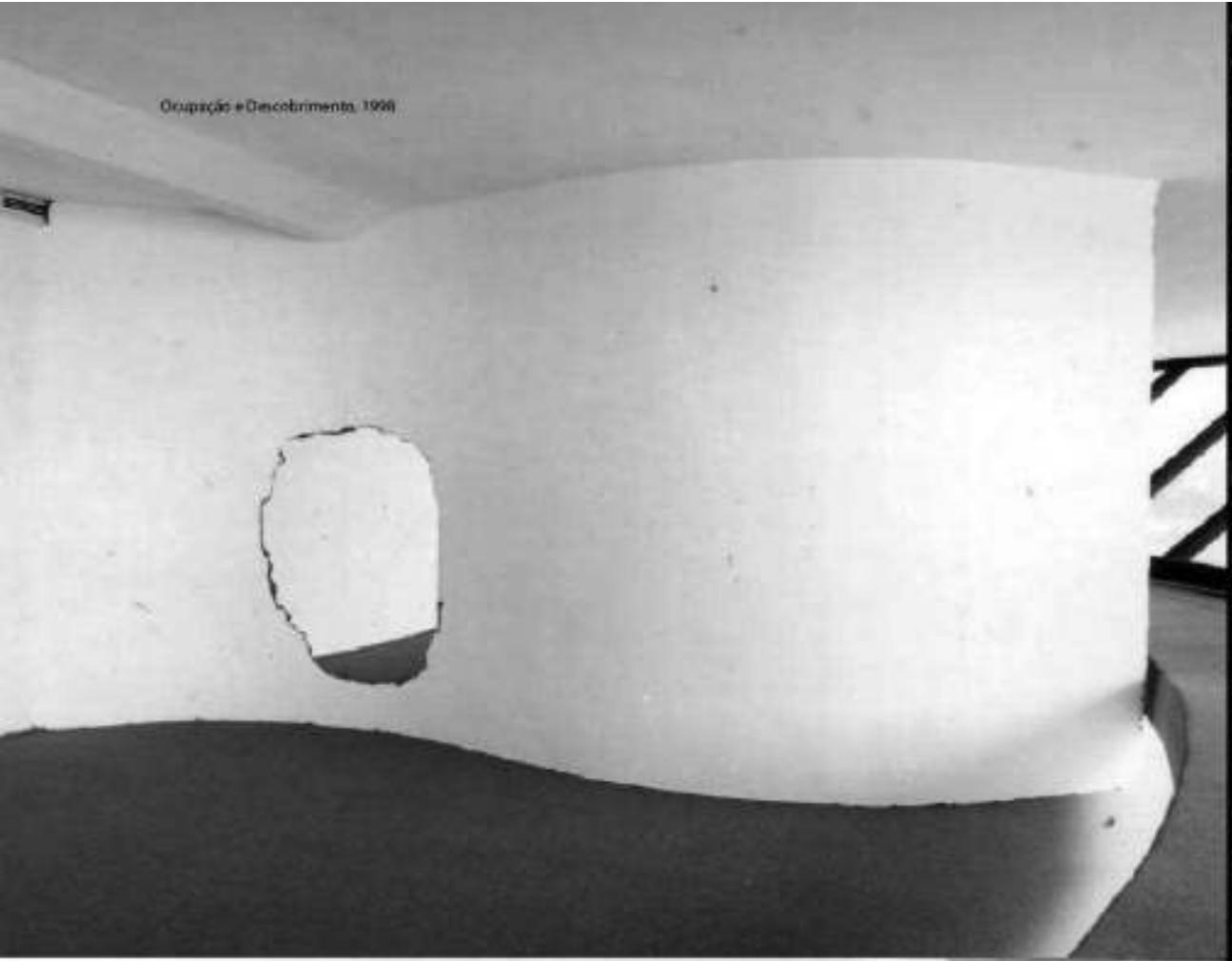


Urna Quarta, 1975



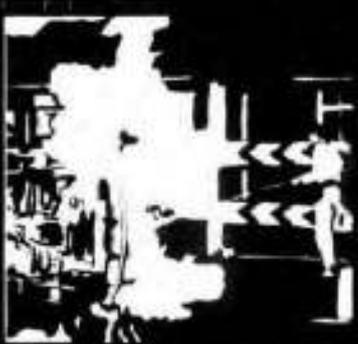
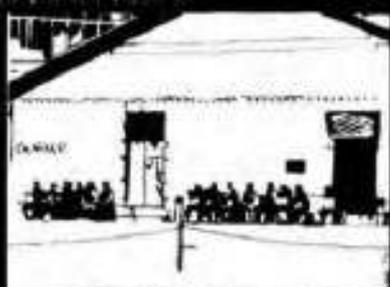


Fantasma, 1993





*Política
programa
destruição*





CorpoBra, 1970



Caixa Poema, 1973





Sucessão de Fatos

Entrevista realizada por Concinnitas e RRadial no ateliê de Antonio Manuel em 9 de setembro de 2003

RRadial: Você está indo a São Paulo para fazer uma exposição?

Antonio Manuel: É uma instalação, que está mexendo comigo. Ela envolve uma coisa que Alberto Tassinari chama de "desequilíbrio". O que ele chama de "desequilíbrio", há algum tempo, seria subverter. Então ele faz uma relação da palavra "desequilíbrio" com subversão. Há, em verdade, uma continuidade nos trabalhos. Acho que tem continuidade com *Ocupações – Descobrimientos*, que são os muros realizados no MAC de Niterói. Na verdade, nessa instalação que estou fazendo agora, de uma forma figurada, vão ser 90m², ou seja, 12 por sete, de um telhado no chão. Resumindo, o trabalho é um telhado no chão, e você anda sobre aquilo com um certo cuidado, pelo desequilíbrio e também porque algo no corpo acontece, porque as telhas quebram. Contém várias metáforas: "telhado de vidro" é uma delas. São quase duas mil telhas de Marselha, todas encaixadas, num telhado. E também há uma goteira constante nesse telhado, uma goteira que vai pingando, *plac, plac*, constante, contínua.

RRadial: Parece que, recentemente, você passou por uma situação um pouco desconfortável, que foi o desaparecimento de uns filmes seus. Um material que estava circulando. Estou falando isso aqui porque acho que isso passa um pouco pela relação ética, entre partes.

A.M.: É bom falar.

RRadial: Qual foi o desfecho?

A.M.: Como as pessoas acham que o Brasil é o penico do mundo, então podem chegar aqui, pegar trabalhos emprestados, levar, projetar, lucrar e depois não devolver. Ocorreu com várias pessoas e eu estava nisso também, com cópias em 35mm do *Semiótica* e do *Loucura e Cultura*. O negativo tinha desaparecido também, mas consegui num contratipo. Mas, por exemplo, o Sganzerla tem um filme que não tem nem negativo. O Júlio Bressane e o Neville também.

RRadial: E isso tudo foi garfado?

A.M.: É, sumiu. Na verdade, foi projetado em Paris, no Jeu De Pomme. Mas nada foi devolvido, ninguém foi indenizado. Porque foi enviado pelo MAM, e ninguém tem um papel. Há um papel de envio, mas ninguém tem um contrato. Então, parece que estamos perdidos. Eu sei que, de Paris, do Jeu De Pomme, foi para a Alemanha. Mas para onde, na Alemanha?

Ninguém sabe, ninguém sabe. Uma pessoa que, infelizmente, tem uma atuação desonesta desse tipo, não serve. Também não empresto mais trabalhos. Ingenuidade nossa a de emprestar trabalho sem um contrato, sem uma garantia, sem nada. Dona Catherine David esteve no Brasil. Ela fala português, andou por aqui com esse projeto. Era diretora do Jeu De Pomme e queria fazer uma coisa paralela à exposição do Hêlio Oiticica, com contemporâneos: Julio Bressane, Neville de Almeida, Sganzerla. Os contemporâneos do Hêlio ali, em cinema, era o que ela queria fazer. Depois, é convidada para a Bienal de São Paulo, para fazer uma mostra de cinema, depois de ser desonesta com os artistas brasileiros. Pessoalmente, tenho um problema com essa senhora. Eu e os cineastas. Ela sustenta que não sabe onde estão os filmes.

RRadial: Você teve uma retrospectiva, que foi organizada no Centro de Artes Hêlio Oiticica, há alguns anos.

A.M.: É. Em que não passaram os filmes.

RRadial: Que não tomou conhecimento dessa faceta de sua produção. Eu tinha percebido que havia um certo silêncio e acho que você tem que falar sobre isso, não é?

A.M.: É, aí foi o curador. Não foi uma retrospectiva, na verdade. O Ronaldo Brito quis pinçar alguns trabalhos dentro da concepção de curadoria dele. Pinçou o que ele achava melhor. Adoro aquela exposição. Acho que Ronaldo tem o mérito de, pela primeira vez, fazer um equilíbrio entre instalação, *Flans* e pintura. Ele fez uma unidade entre essas três linguagens, e acho que é um mérito, já que ninguém tinha feito. Na verdade, toda pintura está no *Flan*, todo *Flan* está no jornal. Então, há toda uma relação, uma simbiose ali. Ronaldo pediu para fazer também um fluxo de espaço: há pelo menos uma peça que queria dar essa relação de fluxo do espaço. É uma exposição da cabeça dele, e por isso eu a aplaudo.

RRadial: Durante o colóquio Resistências, no Cinema Odeon, você falou que o desenho é uma forma de pensamento. Permanece, para você, com tudo mais que ocorre, como uma forma de pensamento.

A.M.: Na verdade, fiz aquilo também como provocação, porque as pessoas estão muito viciadas e reprimem. Então, fulano é pintor e acabou? Pintura não tem expressão, não tem força? Como é que é isso? Por que não um Goeldi, por exemplo, por que não? Goeldi, divino, maravilhoso! Na verdade, quis fazer um pouco de provocação, porque há também um preconceito com papel, não é? Havia; agora acho que há menos, porque tem uma turma nova aí rasgando papel, trabalhando com rasgar papel. A isto aplaudo também: procurar trazer esses materiais para cá.

RRadial: Em algum momento da sua produção, você, que teve uma postura radical, por exemplo, quando fez o trabalho do jornal e pensou na veiculação do trabalho na mídia, na imprensa, trabalho que teve outra idéia de abrangência, em algum momento você achou que o desenho não segurava sua onda?

A.M.: Não, acho que meu processo é um pouco diferente. Já disse que minha identidade era muito mais com o Collares, com o Hélio e com o Barrio também. Na verdade, o que interessava mesmo e ainda interessa é, principalmente, a criação. É o elemento da criação. Tanto que você pode, enfim, exercer um gesto. Nós queríamos... Eu, pelo menos, tinha necessidade de chegar a um gesto abstrato total, que fosse um dedo no espaço e que fizesse a linha, acabou.

Concinnitas: Você falou dessa ligação que o Ronaldo fez entre os *Flans*, o *Fantasma* e a pintura. Como é que você vê essa relação do *Flan* com a pintura?

A.M.: Acho o seguinte: tem sempre o elemento construtivo presente nesse trabalho. E vejo mais por aí.

RRadial: Nas verticais e horizontais?

A.M.: Nas verticais, horizontais, no construtivismo dos *Flans*, nas retículas, nas letras. Isso, de uma certa maneira, aparece na pintura também. Então, a relação é aquela de que falei, da linha que se comunica. Na verdade, isso se comunica nos trabalhos. E o Ronaldo percebeu isso. É isso que acho interessante. O Tassinari, há pouco tempo, viu nas pinturas um desequilíbrio. Ele relacionou esse negócio com o *Fantasma*, com a *Urna Quente*. Ele acha que tudo está desequilibrando alguma coisa; tanto a *Urna Quente* desequilibra quanto o *Fantasma* desequilibra, o telhado desequilibra, e a pintura desequilibra, com pequenos detalhes, um quadradinho, um retângulo. A pintura é toda armada e, de repente, um quadradinho ali, um quadradinho pequenínho que desequilibra aquilo tudo. Então isso é interessante.

RRadial: Falando em curadoria: houve uma época em que essa história não acontecia. Você participou disso, de mostras assim. Teoricamente, deveria haver alguém que amarrasse isso, mas não era feito. Qual é de fato a relevância da curadoria?

A.M.: Os artistas organizavam seu próprio trabalho. Organizavam a exposição, divulgavam, eram operários, davam uma conceitualização. Acho que ter um curador acrescenta. Há curadores e curadores, mas, se você tem diálogo com o curador... por exemplo, citando mais uma vez o Ronaldo, ele me pediu carta branca e dei. Carta branca na montagem. Ele disse: "Antonio, você bota lá seu *Fantasma*, fica lá e me deixa aqui

com esses trabalhos todos". Deixei no primeiro dia, no segundo dia também, no terceiro fui lá dar uma olhadinha nessa relação que estava rolando entre a pintura e o *Flan*. Então eu disse: "Pô, Ronaldo, finalmente integrou". E isso é um critério de curador, que eu não teria, possivelmente, enquanto ele fazia isso tranquilamente. Faltou, por exemplo, a *Urna Quente*, mas ele quis colocar *O Corpo é a Obra* na entrada. Isso foi uma coisa dele também. E botou o homem nu lá na porta do Centro. Foi uma atitude dele. Não sei se eu teria tido essa atitude. Há quem reclame por não ter entrado uma *Urna Quente*. Senti falta também. Mas até ali eu não tinha nenhum catálogo! Ter um catálogo desse nível, desse porte! Aquele catálogo foi referência para todas as exposições de lá para cá. Foi enviado para o exterior também. Então, aquela exposição teve uma grande importância. Ela funcionou. Fui ao Guggenheim, há dois anos, e o catálogo estava lá. Eles mandaram, ou alguém levou. Então, esse catálogo funciona, funcionou. O curador tinha me dito que ia botar esse catálogo para circular também.

RRadial: O catálogo foi organizado também pelo Ronaldo.

A.M.: Pelo Ronaldo. Então isso é curador, porque ele se ocupa de tudo.

RRadial: Bem, a arte, dizem, tem 40 mil anos; a história da arte tem mais ou menos 500, a crítica da arte, que foi inventada por um artista, tem mais ou menos uns 150 anos. A história da curadoria de arte tem duas gerações, 40 anos. Não é botar o carro na frente dos bois? A curadoria, na verdade, é a última a chegar. Você tem algum pensamento sobre isso?

A.M.: Olhe, existem o mercado e os curadores. Pela minha experiência, mais uma vez com o Ronaldo, assim como com outro curador que eu tive – vou falar rapidinho sobre o Ronaldo, depois falo sobre esse outro curador: pela primeira vez alguém veio diariamente a minha casa. O Ronaldo olhava o que eu estava fazendo. Acompanhou o que eu estava fazendo quase durante um ano. Ficava aqui, olhando. Ele vinha diariamente, conversava, anotava, sugeria; enfim, esse tipo de relação também foi muito importante. Porque ele visualizou, incorporou.

RRadial: Ele vivenciou, não é?

A.M.: Ele fez isso diariamente e foi um dado bacana. Nunca houve quem se preocupasse com meu trabalho nesse nível, assim de vir, de conversar. Passava de manhã... Essa relação foi ótima. Sempre preocupado com a forma do catálogo, com os textos. Me pediu para fotografar tudo, pegou as fotos, me pediu para retocar *Flans*. "Esse *Flan* assim não é legal, vamos retocar", dizia ele. Foi completo nisso. Foi maravilhoso! Isso é curador, um cara preocupado com o todo, com a qualidade. Ele

pediu carta branca. Deí. Então, isso é uma forma de curadoria. Outro curador que vi, de nível também extraordinário, foi o João Fernandes, do Museu Serralves, no Porto. O português é maravilhoso! É um erudito, um cara que entende de literatura, filosofia, enfim, foi produtor de música, um apaixonado, *bon vivant*. E ele esteve várias vezes aqui no ateliê também, procurou ver tudo, fez junto comigo, sempre em parceria. Perguntava: "Antonio, o que é que você quer mostrar? Qual o trabalho? Eu penso nisso, nesse..."

RRadial: Isso com relação àquela grande mostra lá no Porto?

A.M.: Lá no Serralves. Éramos eu, Barrio e Lygia Pape. A curadoria foi do João Fernandes que é outra pessoa responsável, preocupada. Procurou fazer o melhor possível. Fomos construir muros lá. Outra preocupação do João Fernandes, além de toda a mostra, do conjunto, era também de cada um ter um bom catálogo. Outra coisa: que tivesse um registro desse catálogo. Com esse tipo de curador, sim. Esse tipo de curador que se preocupa, que acompanha, enfim, que troca.

RRadial: Uma pergunta bem delicada: o momento que Portugal estava vivendo ali naquela hora era o do incentivo da União Européia. A grana vinha da União Européia. Os brasileiros são bem recebidos, ela paga tudo. Mas o que eu senti, naquele momento, é que o Porto não dava conta daquilo tudo. Você, que não só expôs em Portugal, como em outros lugares, como você vê essa inserção de Portugal na arte contemporânea?

A.M.: Tinha o dinheiro da Comunidade Européia, eles construíram um museu com o projeto de um arquiteto maravilhoso. É um mérito, tanto do João Fernandes quanto do Vicente Todolí, fazer aquela curadoria, não só a de minha exposição com Barrio e Lygia, mas de outras, como Douglas Gordon, Matt Mullican. No Porto, que não tinha nada. Em um lugar que não tinha nada, foi de uma presença incrível!

RRadial: Mas vocês já tinham tido experiências internacionais fora de Portugal?

A.M.: Desse porte, eu nunca tinha tido não. Praticamente foi "a" exposição individual de cada um. E foi lamentável, porque ele queria levar isso para Londres, mas não conseguiu.

RRadial: O *Fantasma* estava montado também?

A.M.: Estava. Estava o *Fantasma*, os *Flans* e vários trabalhos.

RRadial: Numa entrevista você fala que, a cada montagem, vão-se modificando algumas coisas no *Fantasma*. O carvão vai ficando menor...

A.M.: Não se repete.

RRadial: E o preto do carvão não tem diferença de plano.

A.M.: Há um detalhe, isso é um macete, que é o diâmetro de alguns carvões. Uns são pequenininhos, ficam lá no final, o que dá essa profundidade. O diâmetro do carvão dá uma perspectiva. É uma cosmogonia, uma visão de cosmo. É tridimensional mesmo.

C.: E o que é que muda?

A.M.: Muda no espaço, porque, às vezes, parto de uma ideia abstrata. Em um deles, não me lembro qual agora, imaginei um Pollock. Como é que Pollock começaria a fazer o primeiro gesto dele? Porque tem que ter uma partida. Não tenho um projeto na cabeça. Então, de repente, quis fazer assim, jogar uns dois ou três mais ou menos perto, para depois dar uma dimensão naquilo.

RRadial: Tenho uma dúvida. Uma curiosidade. Aqueles microfones. Você convocou o pessoal?

A.M.: Ah, não. Aquilo do *Fantasma*... não, não, não. Aquilo é de jornal. Eu tinha a estrutura do *Fantasma* pronta. Queria uma coisa com negritude, queria uma coisa que marcasse, queria uma coisa que tivesse passado por um processo de fogo, algo que fosse...

RRadial: Algo calcinado.

A.M.: Vulcânico, na verdade. Vulcânico, remetendo a uma historicidade, remetendo lá para trás. Então, queria essa presença de meteoros vulcânicos e temperaturas, ao mesmo tempo fechado, como selva, como floresta. A ideia era essa, mas um dia eu abri um jornal, foi o *Jornal do Brasil*, e vi aquela foto do cara com os microfones. Era sobre o massacre de Vigário Geral. Aquela figura perdeu a identidade totalmente, dando a entrevista. Isso me remeteu a uns primeiros trabalhos de jornais em que existem figuras muito semelhantes, que se perdem em busca da identidade. Há um texto do Roberto Pontual sobre esses trabalhos de 67. Então, na verdade, aquele cara perdeu a identidade. Porque estava tomando uma cerveja e viu a chacinha, o cara virou uma testemunha-chave e por isso ele corria risco de vida. O cara desapareceu, foi para Bahia, sei lá... Essa foto também foi um flagrante, flagrante dessa situação dramática. Achei por bem incorporar isso ao trabalho. Então peguei o *Jornal do Brasil*, liguei para o fotógrafo, que era o Michel Filho, que agora está em *O Globo* – até hoje eu não conheço o Michel pessoalmente –, fui ao *Jornal do Brasil*, o jornal autorizou, me deu a foto, autorizando sua utilização, e ficou incorporada ao *Fantasma*. Achei por bem botar nessa foto, talvez à semelhança dos microfones, duas lanternas, para iluminar o ambiente, focando. Um holocausto, uma coisa cinematográfica. Lembra assim um presidio, quando o cara está lá, bota aquela luz em cima para achar, o caça-avião.

RRadial: Você levou um tiro nos anos 90 e quase morreu. Como foi isso?

A.M.: Isso é uma situação social, sociopolítica, uma situação que o Brasil está vivendo.

RRadial: Você achou que ia morrer?

A.M.: Ah, sim. A pressão sangüínea foi baixando, e tive muita sorte; meu anjo-da-guarda ali foi muito forte, porque perdi muito sangue na rua e no trajeto para o hospital. Uma perda de sangue enorme! Você vai entrando numa cosmogonia... Eu, que andei mergulhando, fazia caça submarina, acho que é uma sensação parecida. Você vai entrando numa cosmogonia, meio que apagando. Não é dolorido. Quer dizer, o que dói é o tiro, realmente queima, mas é um estado de euforia, que não é bem euforia. É igual, a mesma coisa no mergulho. Quando uma pessoa mergulha a uma certa profundidade, entra num estado de euforia e perde a noção das coisas. Às vezes morre porque não tem noção da realidade.

RRadial: Você falou que somos heróis de estar fazendo arte hoje. Antigamente havia a bandeira "Seja herói, seja marginal". A estratégia de hoje em dia é outra?

A.M.: É, mudou, mudou.

RRadial: Não tem mais o marginal hoje? Não cabe mais o marginal?

A.M.: Mudou. Por sorte, acho que temos um comando em Brasília que é maravilhoso! A meu ver, há um comando lá de Brasília, com a eleição de Lula e de seus ministros, que é uma esperança. Agora, em relação ao manifesto do Hélio, há uma diferença, que é o contexto de época. Era um contexto de confronto com as instituições. Na verdade, esse "Seja marginal, seja herói" era contra a ditadura militar. O bandido era um lutador contra a ditadura militar. Assumir uma atitude marginal, era ser contra a ditadura militar. Então "Seja marginal, seja herói" é isso. Como Caetano, quando colocou uma roupa de plástico e foi para a tevê cantar, é um marginal também, é um herói também.

RRadial: Sim, mas talvez o marginal possa não ser só dentro da sociedade civil. Pode ser marginal também nas estratégias dos circuitos de artes – a música incluída...

A.M.: Sem dúvida, sem dúvida. E alvo, hein? E alvo. Porque Caetano, Glauber, Gil, Gal, essas pessoas eram alvos. Todo mundo queria atirar neles. Pessoas muito fortes, nesse sentido, de ir para a televisão, de ser alvo de um público, de uma ditadura. Não é fácil.

C.: Antonio, como é que foi, nos anos 70, o tipo de pressão que você sofreu? Sabemos que o Hélio e o Barrio sofreram pressão

a ponto de sair do país. Você ficou. Como foi com você?

A.M.: É, dei sorte: dei sorte de não ser preso. Hoje mesmo me ligou um menino que está fazendo uma pesquisa. Ele passou no Dops e viu duas citações numa ficha. Parece que ele viu numa ficha uma participação em um filme, junto com Torquato Neto e mais o Ian Muniz, que era um músico. Estamos nós três lá, com uma ficha no Dops, como subversivos. Ele vai me trazer isso, que ele andou pesquisando. Enfim, tive sorte de não ter sido preso.

C.: Estava dando uma olhada em uns catálogos e verifiquei que em 1975 você fez o registro de uma *Uma Quente*. Segundo esse registro, a uma viria a ser aberta 30 anos depois, ou seja, daqui a dois anos. Queria saber se essa urna ainda existe e se você a abrirá em 2005. E, ainda, se você pode falar sobre o conteúdo dessa urna.

A.M.: Vou começar falando sobre o início da urna. A *Uma Quente* surge em 1968, numa manifestação coletiva no Aterro do Flamengo chamada Apocalipopótese, que era a idéia de apocalipse como hipótese, essa coisa extraída de Rogério Duarte e Hélio Oiticica. Os dois tiveram a idéia de um movimento externo, público, e convidaram alguns artistas, alguns amigos, para, no Aterro do Flamengo, mostrar seus trabalhos. Para esse evento criei as *Urnas Quentes*. Foram feitas no ateliê do Jackson Ribeiro, na Lapa. Jackson era um escultor, também amigo nosso, que já faleceu.

RRadial: Jackson da Mangueira?

A.M.: É, da Mangueira. Foi ele quem levou Hélio Oiticica à Mangueira. Nesse ateliê do Jackson, que ficava em uma daquelas ruazinhas ali da Lapa, produzimos essas caixas, hermeticamente fechadas, para o evento do Aterro. No dia, no Aterro, havia os *Ovos* da Lygia Pape, os *Parangolês* do Hélio Oiticica, o *Poema Processo...* O Rogério Duarte fez uma espécie de *performance* com os cães, uns cães policiais que estavam lá. Ele fez uma *performance* divina, maravilhosa, já para aquela época. E as urnas! O pessoal da Mangueira também estimulou para que as urnas fossem quebradas. Estavam lá, com samba, pandeiro... Falando um pouco do mistério da *Uma*, aquilo também seduziu... Elas eram violentadas, e a pessoa encontrava um código e imagens lá dentro, fotografias ou recortes de jornais, ou palavras, ou coisas relativas à violência. Enfim, focou o clima de época. A urna precisava justamente desse gesto de arrebentar, de quebrar, para você poder descobrir o que estava dentro dela. Era um ato de usar da violência para descobrir o que estava dentro. Guy Bret chama atenção para uma coisa... Ele diz que soube por uma amiga em Londres (deve ser a Maria, ou a Neném) que em 68, no Brasil, baixaram

o ato número cinco e isso foi uma das violências mais brutas...

RRadial: Ele faz paralelo com a arte?

A.M.: Exatamente. Uma das coisas mais terríveis para nós, porque o ato número cinco acabou com as liberdades no país. Ao mesmo tempo, acabou com as eleições. Fechou o Congresso. Então, o ato número cinco fechou tudo e fechou a urna. Essa urna, para ser descoberta, tinha que ser quebrada, arrebitada, violentada. Esse processo, o Guy detecta, via essa amiga. Acho até curiosa essa relação. Ele mostra o caráter dessa urna naquela época. Muito bem. Depois, em 75, fiz essa outra urna, já com a determinação de não ser mais aberta, a não ser 30 anos depois. Interessava encerrar coisas, interessava guardar coisas, colocar ali, encerrar; e que não fosse violentada, num período de tempo mais curto do que 30 anos. Fui a um cartório e registrei isso.

RRadial: Ah, isso é um documento?

A.M.: É um documento, existe um texto. Criei na minha cabeça os 30 anos e em todas as entrevistas falo dos 30 anos, mas no papel não coloquei os 30 anos. No registro está "essa urna será aberta um dia". Um dia é uma coisa tão vaga para um advogado, não é?

RRadial: É, exatamente.

A.M.: Um dia, quando será esse dia? Mas sempre na minha cabeça foram 30 anos. Em 75, não lembro com que idade eu estava.

RRadial: Dezoito anos!!!

A.M.: Então, há esse documento dizendo que a urna não vai mais ser arrebitada, não vai ser mais aberta a porradas, a marretadas. Vai encerrar por muito tempo as coisas que estão lá dentro. Esse é o texto que está com selo, carimbado, etc., que podemos até publicar, porque nunca foi publicado, eu acho. Tenho ele aí, de cartório. Agora, acontece o seguinte: não quero mais abrir essa urna. Está chegando o prazo dos 30 anos, passaram-se 30 anos, e não quero mais abrir essa urna.

RRadial: Não interessa a ninguém...

A.M.: Não interessa mais, não interessa. Acho que a urna tem esse caráter, até pelo próprio título. Ela tem o caráter de encerrar as coisas daquele tempo, que são pertinentes até hoje, me parece. E não lembro mais o que coloquei lá dentro.

RRadial: Você não sabe o que é que há lá dentro?

A.M.: Na verdade, não me recordo muito bem; mas ela foi trabalhada com diversos materiais; tem uma parte de chumbo também, porque ficava imaginando que um Raio-X poderia violentá-la.

C.: Você a revestiu?

A.M.: Ela tem uma parte de chumbo. Mais além do que isso, não posso ir, porque essa urna, acho, se fecha. Se eu morrer, talvez ela seja aberta, não sei.

RRadial: Mas o que você prefere? Que se abra depois ou não?

A.M.: Pois é, vou fazer um papel para ela não ser mais aberta. Agora, queria deixar bem marcado que a *Urna Quente*, para mim, é um trabalho vivo. Não é um trabalho datado. Ele é de 68 e ele é de 75, mas é vivo, porque, na verdade, posso fazer urnas a qualquer momento, em qualquer lugar. Tem até uma passagem com o Hélio Oiticica, acho que é em uma carta que ele fala isso. Eu tinha sido convidado, junto com o Cildo, para Veneza, em 76. Convidado para a *Atualidade Internacional*. Mas fui proibido de mandar a urna. As companhias de aviação não permitiam, porque ela teria que ser aberta e uma vez aberta, acabava o trabalho. Eu não permitia que fosse aberta, então não consegui nenhuma companhia aérea que transportasse. Nem Alitalia, nem Varig, nem Air France. Nenhuma levou – nem queria levar. Tive que mudar o trabalho de Veneza. O Hélio me propôs – ele estava em Paris nesse momento, ou em Londres – de ele fazer as urnas lá. Eu mandava um esquema: "Você me manda que eu faço as urnas aqui, daqui envio para Veneza". Mas como estava tudo muito em cima, acabei não realizando dessa forma. Mas esse tipo de parceria é genial, e hoje em dia você quase não tem isso.

RRadial: Você pertence a uma geração de artistas que, na minha opinião, situou um pouco a coisa por aqui. Foi contemporâneo e grande amigo de duas pessoas que não estão mais aqui já faz algum tempo, que eram o Hélio Oiticica e o Raymundo Collares. Além do trabalho que admiramos, essas foram figuras muito controversas. Vocês comungavam dessas controvérsias, não é?

A.M.: Apresentei Collares ao Hélio. O Collares tinha verdadeira admiração pelo Hélio. Fiz esse contato, e depois os dois ficaram muito amigos. É verdade, são duas pessoas bastante importantes, e amigas, e parceiras. Fiz um trabalho com Collares, por exemplo, que desapareceu, que era uma decomposição da América Latina.

RRadial: Por que você não reedita isso?

A. M. : Não sei fazer aqueles cortes que ele dava. Eu tinha aquele trabalho da América Latina, *Soy Loco por Ti*. Ele era apaixonado pela América Latina. Era aquele período de Guevara, a idéia de unificar a América Latina, e eu propus: "Collares, vamos fazer uma América Latina no seu gibi". Ele fez um protótipo, desenvolveu em papel forte, azul, um azulão muito forte, e kraft. Eram dois tons assim, o kraft e o azul muito

forte. Ele levou para a Itália, porque tinha recebido o prêmio de viagem. Eu ia fazer uma exposição no MAM, logo depois. Pedi a ele esse protótipo para editar aqui, para fazermos. Conclusão: ele disse que desapareceu no transporte. Sumiu, não o tenho na memória. Sei que era um gibi pequeno, dos pequenos dele, com mapas da América Latina. Meio retangular, acho. Tinha que puxar pela memória. Mas tinha um mapa da América Latina e ele deu uns cortes que decompunham a América Latina. Ele tem *Decomposição de Mondrian*, que é uma obra-prima, e teria um único livro figurativo, que seria essa América Latina. Infelizmente é um trabalho perdido.

RRadial: Comentei sobre esses dois artistas porque percebo que no trabalho deles, como no seu, de uma maneira muito evidente, existe uma preocupação com a cidade, que se reflete no seu trabalho, no trabalho do Raymundo, no trabalho do Oiticica. É uma questão que está presente em muitos discursos. Mas houve um hiato entre aquela época e hoje. Acho que houve um período em que essas questões foram absolutamente "descartadas". Queria saber como é que você vê, por exemplo, a relação do artista com a cidade. Pensando no que ocorre hoje. Também atuamos na cidade enquanto trabalhamos. O trabalho não se resume a uma elaboração plástica. Tem sempre o fio desencapado da cidade...

A.M.: Aplauzo essas experiências que acontecem. Tenho tido até a sorte de estar junto de algumas, de assistir. Aplauzo porque, na verdade, hoje em dia está muito mais fácil você ser convidado para uma Bienal, para uma exposição no exterior do que no meu tempo, mas, ao mesmo tempo, acho que isso é uma forma de o mercado captar de uma maneira imediata.

RRadial: Absorver?

A.M.: E de descartar também. Diluir e descartar rapidamente. Então, aplauzo Orlândia, Fumacê, Fogo Cruzado, todas essas experiências, que vi em Portugal também. O Vogler lá naquele espaço do Porto, aquilo foi maravilhoso: realmente foi uma experiência divina. Hapax também, essas experiências! A tudo isso eu dou a maior força.

RRadial: Mas você vê alguma relação?

A.M.: Não queria encontrar esses parâmetros, não. Acho que é uma necessidade de espaços, é uma necessidade de abrir um espaço de comunicação.

RRadial: Mas como é que você vê a atitude do Raymundo e do Hélio na cidade, e o que acontece hoje? Que paralelo você faz?

A.M.: Por exemplo, estava indo, na minha primeira viagem à Europa, de navio e não pude participar do Kleemannia, do Hélio Oiticica, no Caju.

Mas mandei, do navio, um texto falando como seria minha participação. É um textinho de que não tenho cópia. Deve estar lá no Centro de Artes Hélio Oiticica, porque ele guardava tudo. Era um textinho falando um pouco da minha travessia pelo Atlântico, porque já estava dentro do navio. Então, esse evento do Hélio, Kleemann, foi maravilhoso! Uma coisa externa, não é? Não tem galeria, não tem museu, o cara é o "lá na rua". Hoje isso passou a existir numa quantidade que não havia antes do Apocalipopótese, dos debates no MAM.

C.: Essa coisa de atuação na cidade, de que você estava falando, me fez lembrar do trabalho *De 0 a 24 horas*, nas bancas de jornal. Estava revendo aquele vídeo que o Sganzerla fez sobre você, e há umas cenas, você indo à banca de jornal, lendo o jornal. Como é que foi a proposta, a idéia de circulação na cidade?

A.M.: Acho o Sganzerla um dos maiores cineastas brasileiros! Rogério Sganzerla, para mim, é um dos grandes criadores, um dos cineastas mais importantes e está aí também, Glauber e Sganzerla têm uma relação de linguagem extraordinária. Tive a oportunidade, quando a RioArte me convidou, de chamar o Sganzerla para fazer esse vídeo. Foi o primeiro vídeo do Sganzerla também, porque ele nunca tinha feito vídeo. Ele é cineasta. O Sganzerla, um genial criador, não teve paciência de esperar a câmera profissional, que estava demorando, pela burocracia da RioArte. Então ele partiu para uma câmera de 8mm. Tínhamos feito uns sete, oito roteiros em que havia, até, a participação do Grande Otelo. Mas o Rogério, com aquela ansiedade, com uma vontade louca de produzir, me ligou: "Acabou, vamos filmar, vamos lá para a Urca". Enfim, todos os roteiros que tínhamos feito foram para o espaço, e ele começou a fazer aquela coisa maravilhosa, de *mise-en-scène* dele. Me vi como um ator naquela história. Todos os textos daquele vídeo são dele, todos os diálogos são do Rogério. Na verdade, servi ali como ator. Tinha sugerido um pouco de capoeira, para botar o Garrincha, e na hora que cheguei numa sinuca, a sinuca entrou.

RRadial: E o permeta?

A.M.: O permeta foi encontrado lá. Resolvi trocar a muleta dele pela muleta de uma pintura enrolada, isso foi uma coisa na hora.

RRadial: Tem uma precariedade natural.

A.M.: Tem. E o Rogério quis assumir isso. Não quis mexer, assumiu essa precariedade. Em alguma coisa, como, por exemplo, nessa da banca de jornal, você ouve pouco. Mas ele queria essa coisa externa mesmo, de ruído, de barulho. Tem outro mérito naquele vídeo: a Helena Inês não filmava há mais de 10, 15 anos. Há uma cena maravilhosa, em que ela seduz uma estatua, um ébano, uma estatua preta... e ela fica lá. Esse é o Rogério, na verdade, esse é o trabalho do Rogério, essa *mise-en-scène* toda.

C.: Quando me referi à cena da banca de jornal no vídeo, estava querendo mesmo que você falasse sobre o trabalho *De 0 a 24 horas*, que é a circulação de um jornal. Como foi isso?

A.M.: Pois é, tinha uma exposição no MAM do Rio de Janeiro para fazer em 73 e por um paternalismo do Museu, porque o pessoal do museu era meu amigo, era um pessoal de esquerda – Muniz Sodré é uma querida amiga... e tinha ocorrido lá o problema com a Bienal de Paris. Eu tinha sido selecionado para a Bienal de Paris, quando os militares foram lá e fecharam o Museu. Tinha havido um negócio no Salão de Brasília, que também fecharam. A Bienal da Bahia também tinha sido fechada, em que sumiu, até hoje, um painel meu de quatro metros, que nunca devolveram. Enfim, com toda essa carga política, o museu ficou preocupado com as minhas propostas de exposição. Eram várias propostas, com um bode no final. Um bode! Era um bode e era o bode da época. Também tinha a coisa toda da "bode arte"... Enfim, ele era o bode geral. Tinha estabelecido com um amigo meu, que era do jornal *O Dia*, que ele daria uma manchete naquele momento "Deu bode no MAM". Essa exposição do MAM foi proibida pela própria direção do museu, porque havia trabalhos que eles achavam que a polícia iria chegar lá, o exército iria fechar a exposição. Por causa da provocação. Um pano preto, naquele momento, provocava. Uma bandeira do Brasil provocava. No final dessa seleção interna lá no MAM, sobrou o bode. Porque eu queria fazer o bode num tapume grande, vermelho, e aquele bode ficava ali, sendo alimentado, obviamente, diariamente, e tudo. E eles não permitiram porque acharam que o bode não representaria meu trabalho. Não seria representativo dessa exposição, que foi censurada. Fiquei puto com essa história, falei assim: "Mas quero o bode, pelo menos!". Ficaria lá na entrada do MAM, no foyer...

RRadial: Deu bode no MAM!

A.M.: No foyer... Essa manchete ia sair, "Deu bode no MAM". E tinha dado bode mesmo, porque tinham censurado os trabalhos. Todo um bode ali... Então tiraram o bode também, porque disseram que não representava, que era só um bode, que era loucura. De loucura vivíamos mesmo. E então parti desse material iconográfico e fui para o *O Jornal*, propus veicular toda essa coisa em textos, fotos, etc. Veicular no Segundo Caderno deles. Eles acharam meio louco isso, mas ficaram de levar à diretoria. No dia seguinte, fui lá saber dessa história e tinham me dado três páginas. O caderno tem seis páginas. Eu disse: "Três eu não quero, quero seis" – olha que poder, pô! "Só três não quero, quero seis, quero o caderno todo". Porque fazia sentido o caderno todo. Aí o cara disse "Vamos ter que falar de novo com a diretoria". Esse cara é um cara genial, se chama Washington Novaes, era um dos diretores lá. Hoje ele

cuida da parte de ecologia. Voltou depois e disse: "Antônio..." – nós não nos conhecíamos; viemos a nos conhecer lá no jornal, porque eu fui lá com o material procurar, com a pastinha debaixo do braço – e disse assim: "Olha, o Reinaldo Jardim, que é um poeta, acabou de sair daqui, do jornal, na semana passada, mandaram ele embora, ele saiu. Acho que como vingança, pelo Reinaldo Jardim, vamos publicar isso. Saiu o trabalho todo na banca de jornal, com esse título: "Exposição de Antônio Manuel: De 0 a 24 horas", que é o tempo que dura o jornal na banca. Então você comprava o *O Jornal*, e o suplemento do jornal, o *Segundo Caderno*, era essa exposição. Isso já para quebrar um pouco as estruturas de galeria, museu.

RRadial: Maravilha. Mas vou querer insistir aqui num determinado recorte, que é essa relação do artista com a imprensa. Acho que esses trabalhos também falam muito sobre isso. Naquela época, comparando com hoje em dia, você tinha, por exemplo, um camarada nos quadros do jornal, que se chamava Mário Pedrosa. Hoje em dia, você tem pessoas escrevendo sobre arte que ainda estão aprendendo a escrever a língua materna. E aí?

A.M.: É, acho que a crítica, como crítica, acabou. A crítica na imprensa diária acabou. Acho que o que tem é um jornalismo, na verdade. Pedrosa é um pai de todos esses críticos. Na verdade, Pedrosa tem uma importância fundamental para toda crítica, para a cultura brasileira, não só estética, mas política, ética.

RRadial: Fundou o PT.

A.M.: Fundou o PT. Só uma passagem assim rápida do Pedrosa, que vou citar aqui. Quando fiquei nu no MAM, na proposta *O Corpo é a obra*, tinha um administrador que depois me proibiu de entrar no museu. Falei isso para o Pedrosa, e ele disse: "O quê? Como? Vamos lá amanhã! Vamos lá amanhã! Passa aqui em casa, e amanhã eu vou lá com você, quero ver esse sujeito proibir você de entrar no MAM!". Fui com o Pedrosa lá, e ele pegou no meu braço, andamos juntos. O cara veio e disse: "Ele não pode entrar". E o Pedrosa: "Não pode entrar por quê?" Deu um esporro no cara, uma lição de vida, e depois disse: "Vamos entrar". Entramos no museu e fomos, passeamos, vimos a exposição. Esse é o tipo do gesto do Pedrosa, uma das passagens dele, que eu me lembro. Agora, como crítico, não tem mesmo, crítica impressa, não é? O último crítico que se tinha aí, com saber, era o Wilson Coutinho, que tinha, claro, as polêmicas dele, mas...

C.: A questão é ter alguém dialogando com a obra, construindo algum tipo de conhecimento ali. Isso está difícil de encontrar, mesmo nas apresentações de catálogos, onde os textos são muito rápidos.

A.M.: É, mesmo porque a crítica também está em xeque. Na verdade, tem uma tendência da crítica de ser um co-autor com o artista. Uma possibilidade, já que ela também está em xeque. Ou ela dialoga com o trabalho, ou então vai ficar sendo uma divulgadora dele, de arte.

C.: Quando o Luís falou no Pedrosa, pensei no texto sobre *O Corpo é a Obra*, que ele escreveu após sua apresentação em 1970. Acho que o Pedrosa foi a primeira pessoa que percebeu o trabalho, não foi?

A.M.: É, foi ali que o Pedrosa escreveu sobre o "exercício experimental da liberdade". Foi também quando eu vim a conhecer esse conceito dele. O que eu estaria fazendo era uma espécie de "exercício experimental de liberdade". E também ele disse que isso é um capítulo da atividade e criatividade, que era uma coisa com a qual ele estava antenado, que ele achava que tinha que existir como atividade. Que é o que vocês estão fazendo também, não é? Com todas essas propostas: Fumacê, etc. Tudo isso é atividade e criatividade, é uma coisa por aí mesmo, urbana.

RRadial: É, e nós somos filhotes disso aí.

A.M.: Um valor extraordinário, o Pedrosa!. Apesar de que peguei o final do Pedrosa. Gostaria de ter convivido mais com ele. O Zílio também; ele adorava o Zílio. Ele falava: "Traz aquele 'camarada' teu amigo aqui". Os dois ficavam lá, confabulando política, segredinhos políticos, movimento político. "Traz aquele teu amigo 'camarada', pra gente conversar". Ele gostava bastante do Zílio, que era líder estudantil, estava fazendo guerrilha urbana. Pedrosa também estava lá nos seus grupos de esquerda, então tinham afinidades.

RRadial: Retomando Pedrosa e o *Exercício Experimental*, vi a exposição da fotonovela, no Sérgio Porto, há cerca de 10 anos. Acho que muitos trabalhos daquela época tinham uma convergência de coisas, eram feitos por artistas e cineastas, por exemplo. Essas coisas eram pensadas sem muita noção de fronteira, não? E essas coisas foram, de certa maneira, retomadas e estão sendo apresentadas hoje em dia por uma outra geração. Vejo que ali tem um atrito, que é essa isca inaugural. Uma espécie de... não sei que relação é essa. Vocês tinham conscientemente o propósito de aproximar os universos para criar uma outra história, ou você via aquilo simplesmente como uma colaboração, como contingente? Aquilo era uma contingência ou aquilo era uma convergência de fato? Quer dizer, o filme *Atrocidades Maravilhosas* – vou aproveitar a carona – ganhou menção honrosa do júri do Festival do Mercosul de Cinema, que apontou exatamente esse dado. Quer dizer, a menção honrosa foi pela

ação dos artistas com os cineastas, um trabalho feito em conjunto. Isso deu um estalo. Fiquei pensando nessas relações; você falou tanto do Sganzerla.

A.M.: É curioso, a pergunta é boa, muito bem colocada, falando por mim, sempre me preocupei com linguagens distintas, ou seja, o cinema me interessava, a música me interessava, o teatro me interessava, as artes plásticas me interessavam. Claro que atuava como artista plástico. Mas todas essas outras atividades, para mim, eram muito presentes, muito freqüentes. E dentro disso tive amigos maravilhosos. Tinha o Torquato Neto, por exemplo, poeta, compositor divino, maravilhoso, querido amigo, de sair toda noite, de beber e tomar porres, conversar. Luís Otávio Pimentel, outra pessoa divina, maravilhosa!

RRadial: Todo mundo parecido.

A.M.: Parecidos, exatamente... Jovens, não é? Então, na verdade, estou falando isso pelo seguinte, porque a minha preocupação era esta, de abrir um espaço, de uma forma generosa, me parece que sou uma pessoa generosa. Parece não: sou uma pessoa generosa, de abrir espaços, se possível. Sempre procurando dimensionar o trabalho coletivo, de uma forma coletiva. O Hélio me convidou pra fazer um *Parangolé* com ele. Sou um dos poucos artistas que têm um *Parangolé* junto com ele, que se chama *Nirvana*. É, *Nirvana*. Collares tem o negócio do *Gibi*. Enfim, tinha uma parceria. Tem, assim, uma coisa com os artistas, coletivo, que era uma preocupação minha naquele momento. E é até hoje, porque acho generoso. Ninguém é sozinho.

RRadial: É, sem dúvida.

A.M.: Ninguém é sozinho. Então, só para dar um fecho nisso, minha identidade maior ali não era com a minha geração só não, quer dizer, era muito mais, por exemplo, com o Hélio Oiticica e com o Raymundo Collares do que com qualquer outro ali à volta, do meu lado. A identidade do Hélio e do Collares também era muito mais comigo, e vice-versa, do que com qualquer outro amigo ali em torno. Porque não tínhamos essa especificidade dentro das artes plásticas. Então, a coisa era um pouco mais ampla, porque o cinema interessava. Daí também conhecer Júlio Bressane, conhecer Sganzerla, conhecer Neville, Macalé. Enfim, toda essa gama de valores presentes naquele momento. Interessava muito mais do que os amigos próximos, que estavam direcionados só para a arte e possivelmente até conceitual, entende? Que é uma coisa que eu, pessoalmente, contestava, no sentido de que não queria nenhuma influência externa no meu trabalho. O Hélio sempre reclamou de ser chamado de conceitual. Mas, então, a mim interessava muito mais essa diversidade do que especificamente a coisa das artes plásticas. Daí essa

atuação com cinema, com *performance*. Vamos chamar o *O Corpo é a Obra* agora de *performance*, porque na época não era.

RRadial: Foi sua primeira *performance*.

A.M.: Produzi cinco filmes, curtas-metragens, em colaboração com os amigos, quer dizer, cada um entrando com uma parte: montagem, câmera, tudo numa forma de cooperativa.

RRadial: Quais são esses cinco filmes?

A.M.: *Loucura e Cultura, Semiótica, Uma Parada, Arte Hoje e By Antonio*, que é o primeiro. Esse *By Antonio* é um filme de três minutos, se divide em dois planos, em 16mm. É uma queima de papéis e documentos na privada – isso é o primeiro plano. Depois, no segundo plano, é a descarga levando todos esses documentos. Não tinha título para aquilo e então achei melhor chamar *By Antonio*. Foi minha primeira experiência em 16mm. Produzi cinco filmes nessa cooperativa, em co-produção. Os amigos entrando com uma parte, mão-de-obra do MAM, etc. Três desses filmes ganharam prêmio.

RRadial: Você foi premiado como cineasta?

A.M.: Na Bahia, como cineasta. Isso é bem curioso. Uma forma de ter um diálogo com o cinema também, não? Na Bahia, eu fui receber um prêmio de melhor filme socioantropológico.

C.: Com qual filme?

A.M.: Com *Semiótica*. Havia lá um professor Agostinho, que depois foi para Portugal. O cara era um gênio. Ele, um professor de antropologia, que foi fundador também da Universidade de Brasília, quis justificar esse prêmio e fez um textinho, justificando esse prêmio para o *Semiótica*, que foi construído com fotos do arquivo do jornal *O Dia*, fotos que eu andei pesquisando lá no arquivo.

RRadial: Ficou lá debruçado?

A.M.: Muito, muito. Depois destruí essas fotos. Como não pude mandar para Veneza as *Umas Quentes*, acabei criando um labirinto com essas fotos. Havia umas 30 ou 40 fotos no chão e um fio preto, segurando fotos inclinadas. Hoje em dia poderíamos pensar no *Fantasma*: os carvões, os fios, aquela coisa podemos atribuir ao labirinto dos carvões. Isso foi montado em Veneza, mas não tem nenhum registro, não tem uma foto. No catálogo de eventos está o textinho lá: "Instalação, não sei o que lá".

C.: Quando foi isso?

A.M.: Em 76. Não havia essa facilidade que se tem agora. Depois, chegou esse material. Ficou comigo muito tempo. Aquelas fotos empilhadas. Não estava me sentindo muito bem com essas fotos em casa. E, realmente, era barra pesada.



RRadial: Conviver com aquilo tudo?

A.M.: De Esquadrão da Morte, aquela coisa toda. Então acabei, destruí tudinho, queimei aquilo tudo. Mas preservei no filme, só no filme.

RRadial: O filme é o que existe?

A.M.: É o que existe. Mas as fotos para a instalação não me interessei mais, e achei melhor...

RRadial: É, virou um fantasma.

A.M.: É... virou um fantasma. A maquete está por aí, numa outra oportunidade eu vou mostrar essa maquete.



Antonio Manuel. *Sucesso de fotos*, 2003.

Participaram da entrevista: Shella Cabo e RRadial
(Alexandre Vogler, Luis Andrade e Ronald Duarte)

Arlindo Machado*

Denominamos ensaio uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico que carrega atributos amiúde considerados “literários”, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de idéias). Toda reflexão sobre o ensaio, entretanto, sempre pensou essa “forma” como essencialmente “verbal”, isto é, baseada no manejo da linguagem escrita. O objetivo deste artigo é discutir a possibilidade de ensaios não escritos, ensaios em forma de enunciados audiovisuais. Embora teoricamente seja possível imaginar ensaios em qualquer modalidade de linguagem artística (pintura, música, dança, por exemplo), uma vez que sempre podemos encarar a experiência artística como forma de conhecimento, vamos, por comodidade, nos restringir neste texto apenas ao exame do ensaio cinematográfico. Começando pelos pioneiros russos (Eisenstein, Vertov), introdutores da idéia de um cinema conceitual, traçamos uma trajetória do filme-ensaio na história do cinema, com ênfase principalmente nas contribuições de Godard e Bernadet.

Filme-ensaio, cinema conceitual, documentário

Há muito tempo venho perseguindo a idéia de um cinema de tipo ensaístico, que antigamente, utilizando uma expressão de Eisenstein, eu chamava de cinema conceitual e hoje tendo a chamar de filme-ensaio. Escrevi pela primeira vez sobre esse tema, mas ainda de uma forma insipiente, na antiga revista *Cine Olho* (Machado, 1979a: 10-16; 1979b: 14-21), depois num livro sobre Eisenstein (1983), mais tarde, já refinando melhor a idéia, num texto sobre a linguagem do vídeo (1997: 188-200) e finalmente num livro sobre a eloquência das imagens (2001), afora referências passageiras ao assunto aqui e acolá.

Curiosamente, nos últimos anos tem havido um interesse crescente em pensar o cinema ou o audiovisual em geral sobre esse prisma. Jacques Aumont, por exemplo, escreveu um livro notável a esse respeito, chamado *À quoi pensent les films* (1996), onde defende a idéia de que o cinema

*Doutor em Comunicação e professor da ECA-USP e da PUC-SP. Autor, entre outros, dos livros *A Ilusão Espelular*, *A Arte do Vídeo*, *Máquina e Imaginário*, *Pré-cinemas & Pós-cinemas*, *A Televisão Levada a Sério*, *O Quarto Iconoclasmo* e *El Paisaje Mediático*.

é uma forma de pensamento: ele nos fala sobre idéias, emoções e afetos através de um discurso de imagens e sons tão denso quanto o discurso das palavras. Gilles Deleuze, no seu livro póstumo *L'île déserte et autres textes* (2002), afirma que alguns cineastas, sobretudo Godard, introduziram o pensamento no cinema, ou seja, eles fizeram o cinema pensar com a mesma eloquência com que, em outros tempos, os filósofos o fizeram utilizando a escrita verbal. Em língua inglesa, há agora um bom número de antologias que tentam refletir sobre aquilo que às vezes, por falta de um termo mais adequado, se continua ainda a chamar de documentário, mas que já é agora uma forma de pensamento audiovisual. Eu poderia citar, por exemplo, *Experimental ethnography*, antologia organizada por Catherine Russell (1999), e *Visualizing Theory*, organizada por Lucien Taylor (1994), em que os articulistas, dando conseqüência à idéia de uma antropologia visual, formulada desde 1942 por Margaret Mead (Mead & MacGregor, 1951; Mead & Metraux, 1953), investigam o potencial analítico dos meios audiovisuais, ou seja, as estratégias de análise não lingüística que permitem ao cinema e meios conexos superar a literariedade e a escopofobia da antropologia clássica e, por extensão, de todo o pensamento acadêmico. A *Visual Anthropology Review*, publicada nos EUA desde 1990, é também uma manifestação dessa nova maneira de praticar a antropologia através de ensaios visuais ou audiovisuais.

Examinemos então o filme-ensaio e comecemos pela explicação do conceito. Pensemos primeiro no ensaio. Denominamos ensaio uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados "literários", como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de idéias). O ensaio distingue-se, portanto, do mero relato científico ou da comunicação acadêmica, em que a linguagem é utilizada no seu aspecto apenas instrumental, e também do tratado, que visa a uma sistematização integral de um campo de conhecimento e uma certa "axiomatização" da linguagem.

Uma das abordagens mais eloqüentes do ensaio está em um texto de Adorno (1984: 5-29), chamado justamente "O ensaio como forma" e compilado no primeiro volume de suas *Notas de literatura*. Nesse texto, Adorno discute a "exclusão" do ensaio no pensamento ocidental de raízes greco-romanas. Porque busca a verdade e, em decorrência disso, invoca uma certa racionalização da démarche, o ensaio é excluído do campo da literatura, onde se supõe suspensa toda descrença. Por outro lado, porque insiste em expor o sujeito que fala, com sua mirada intencional e suas



formalizações estéticas, o ensaio é também excluído de todos aqueles campos de conhecimento (filosofia, ciência) considerados objetivos. Em outras palavras, o atributo "literário" desqualifica o ensaio como fonte de saber, a irrupção da subjetividade compromete a sua objetividade e, por conseqüência, aquele "rigor" que supostamente marca todo processo de conhecimento, e, por outro lado, o compromisso com a busca da verdade torna o ensaio também incompatível com o que se supõe ser a gratuidade da literatura ou o irracionalismo da arte. Situando-se, portanto, numa zona ao mesmo tempo de verdade e de autonomia formal, o ensaio não tem lugar dentro de uma cultura baseada na dicotomia das esferas do saber e da experiência sensível e que, desde Platão, convencionou separar poesia e filosofia, arte e ciência.

Não se trata então de dizer, se quisermos seguir o raciocínio de Adorno, que o ensaio se situa na fronteira entre literatura e ciência, porque, se pensarmos assim, estaremos ainda endossando a existência de uma dualidade entre as experiências sensível e cognitiva. O ensaio é a própria negação dessa dicotomia, porque nele as paixões invocam o saber, as emoções arquitetam o pensamento, e o estilo burila o conceito. "Pois o ensaio é a forma por excelência do pensamento no que este tem de indeterminado, de processo em marcha em direção a um objetivo que muitos ensaístas chamam de verdade" (Mattoni, 2001: 11). (a revisora sugere que se retire as aspas ou deixá-las passando o texto para redondo)

Toda reflexão sobre o ensaio, entretanto, sempre pensou essa "forma" como essencialmente "verbal", isto é, baseada no manejo da linguagem escrita, mesmo que a relação do ensaio com a literatura seja, como vimos, problemática. O objetivo deste artigo é discutir a possibilidade de ensaios não escritos, ensaios em forma de enunciados audiovisuais. Embora teoricamente seja possível imaginar ensaios em qualquer modalidade de linguagem artística (pintura, música, dança, por exemplo), uma vez que sempre podemos encarar a experiência artística como forma de conhecimento, vamos, por comodidade, nos restringir aqui apenas ao exame do ensaio cinematográfico. Uma vez que o cinema mantém com o texto literário certas afinidades relativas à discursividade e à estrutura temporal, além de contar também com a possibilidade de incluir o texto verbal na forma de locução oral, o desafio de pensar um ensaio em forma audiovisual fica facilitado ou, pelo menos mais operativo do que se invocássemos outras formas artísticas. Parece, portanto, perfeitamente justificável começar pelo cinema e seus congêneres uma abordagem do ensaio em forma não escrita, ainda mais se considerarmos que essa discussão poderá depois ampliar-se com a consideração de outras formas artísticas.

O documentário e o ensaio

Dos gêneros cinematográficos, o documentário poderia ser considerado a forma audiovisual que mais se aproxima do ensaio, mas essa é uma maneira enganosa de ver as coisas. O termo documentário abrange um leque bastante amplo de trabalhos das mais variadas espécies, sobre as mais diversas temáticas, com estilos, formatos e bitolas de todo tipo. Mas, apesar de toda essa variedade, o documentário se baseia num pressuposto essencial, que é a sua marca distintiva, a sua ideologia, o seu axioma: a crença no poder da câmera e da película de registrar alguma emanção do real, sob a forma de traços, marcas ou qualquer sorte de registro de informações luminosas supostamente tomadas da própria realidade. Essa crença num princípio "indicial" que constituiria toda imagem de natureza fotográfica (incluindo aí as imagens cinematográficas e videográficas) é o traço caracterizador do documentário, aquilo que o distingue dos outros formatos ou gêneros audiovisuais, como por exemplo, a narrativa de ficção ou o desenho animado.

Pode-se fazer qualquer coisa com um documentário – uma abordagem das manifestações populares na Argentina, uma reportagem sobre o dia-a-dia dos palestinos sob o fogo israelense, uma viagem turística aos Alpes no inverno, uma visão através do microscópio sobre o modo como se subdividem as células no interior de um organismo vivo –, mas o que reúne todos esses exemplos na categoria do documentário é a crença quase mística no poder do aparato técnico (câmera, principalmente) de captar por si só imagens ou "índices" dessas realidades. Um desenho animado jamais poderia ser um documentário porque não tem esse traço, embora, a rigor, não há nada que impeça um desenho animado de abordar, aliás, até com maior profundidade, as manifestações populares na Argentina, o dia-a-dia dos palestinos sob o fogo israelense, uma viagem turística aos Alpes no inverno ou o modo como se subdividem as células no interior de um organismo vivo. A diferença, com relação ao desenho, é que no documentário o próprio "real" gera (ou supõe-se que gera) a sua imagem e a oferece para a câmera, graças principalmente às propriedades óptico-químicas do aparato técnico e sem a contaminação de uma subjetividade também supostamente parcial ou deformante.

Associada a essa crença no poder da tecnologia para fisgar alguma coisa que pode ser chamada de "real" está subentendida também uma estranha forma de ontologia, que pressupõe o mundo concreto e material como já constituído em forma de discurso, um discurso "natural", que "fala" por si e com seus próprios meios, ao qual é preciso apenas prestar atenção e respeitá-lo, mas sem o afetar ou impor sobre ele qualquer outro discurso. Toda essa crença, profundamente arraigada entre nós, vem das origens ideológicas da imagem especular ocidental, que surge no Renascimento



e chega ao seu paroxismo nas idéias de André Bazin, na década de 1950, sobre o poder da câmera de captar emanções do real (ver, por exemplo, Bazin, 1981: 9-17; 63-80). No caso de Bazin isso até se justifica, pois se trata nesse autor de uma forma assumida de panteísmo. Sendo católico, Bazin supunha já estar presente no mundo um superdiscurso, antes mesmo que pudéssemos falar qualquer coisa sobre ele, uma vez que este mundo não é outra coisa senão a fala de um superenunciador, chamado Deus. Impossível acreditar na existência de um discurso natural no mundo, que caberia ao cineasta apenas captar (e muitas vezes sem necessidade de nenhum esforço humano de inteligência ou de interpretação), a não ser pela via desse panteísmo naif.

Ora, isso tudo é de uma ingenuidade gritante, e chega a ser surpreendente que esse modo de ver as coisas subsista e resista depois de quase 200 anos de história da fotografia, depois de mais de 100 anos de história do cinema e em plena era da manipulação digital das imagens. O documentarista, no sentido tradicional e purista do termo, é uma criatura que ainda acredita em cegonha. Ouve-se muito falar nos meios documentaristas, por sorte cada vez menos entre as novas gerações, que o essencial do documentário é não interpretar as coisas, não intervir no que a câmera capta, não acrescentar às imagens um discurso explicativo, deixar que a "realidade" se revele da forma mais despojada possível. Isso é absolutamente impossível! Se o cineasta se recusa a falar num filme, ou seja, intervir, interpretar, reconstituir, quem vai falar em seu lugar não é o "mundo", mas a Arriflex, a Sony, a Kodak, enfim, o aparato técnico. Sabemos muito bem que o dispositivo fotocinevideográfico não é nem de longe inocente. Ele foi construído sob condições histórico-econômico-culturais bem determinadas, para finalidades ou utilizações muito particulares; é fruto de determinadas visões de mundo e materializa essas visões no modo como reconstitui o mundo visível. O que é captado pela câmera não é o mundo, mas uma determinada construção do mundo, justamente aquela que a câmera e outros aparatos tecnológicos estão programados para operar.

A câmera exige, por exemplo, que se escolham fragmentos do campo visível (recorte do espaço pelo quadro da câmera e pela profundidade de campo, recorte do tempo pela duração do plano) e, portanto, que já se atribuam significados a certos aspectos do visível e não a outros. Deve-se também eleger um ponto de vista, que por sua vez organiza o real sob uma perspectiva deliberada. A bibliografia pertinente ao assunto faz referência a um grande número de estudos de casos em que a manipulação dos recortes de tempo e espaço e a seleção do ângulo de visão reconstituem a cena de forma radical, a ponto até mesmo de transfigurá-la completa-

mente. Cada tipo de lente, por sua vez, reconstitui um campo visual de uma determinada maneira. Poder-se-ia falar de uma produtividade da visão em grande-angular e outra da visão em teleobjetiva. A imagem tridimensional é achatada em duas dimensões através da inserção do código da perspectiva renascentista, com toda a sua carga simbólica e ideológica. A marca do negativo, a sua granulação, a sua sensibilidade à luz, a sua latitude também influem no resultado final.

Isso tudo com relação apenas à imagem, mas há ainda as determinações do campo acústico (vozes, ruídos, música, narração), bem como os efeitos da sincronização imagem/som. Recordemo-nos de uma instrutiva seqüência de imagens da cidade siberiana de Irkutsk, no filme *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker, que é repetida três vezes no filme, cada vez com uma trilha sonora distinta, de modo a mudar completamente o sentido das imagens. Além disso, há todo um processo de reconstrução do chamado mundo real que se passa do lado de lá, do lado do objeto, daquilo que se dispõe em função da presença da câmera. Sempre que alguém se sente olhado por uma objetiva, seu comportamento se transfigura e imediatamente ele(a) se põe a representar. A câmera tem tal poder transfigurador do mundo visível, que chega a ser devastador nas suas conseqüências. Há cerca de 20 anos publiquei *A ilusão especular* (1984), em que falava a respeito das formas de conversão do real em discurso pela câmera, tenha o fotógrafo ou cineasta consciência disso ou não. De lá para cá, tenho voltado insistentemente ao tema, por meio de inúmeros estudos sobre o modo como a imagem e o som codificam o visível, constroem uma visão de mundo, às vezes até mesmo a despeito da vontade do realizador. Então, como se poderia falar ingenuamente em documentário?

Se o documentário tem algo a dizer, que não seja a simples celebração de valores, ideologias e sistemas de representação cristalizados pela história ao longo de séculos; esse algo a mais que ele tem é justamente o que ultrapassa os seus limites enquanto documentário. O documentário começa a ganhar interesse quando () se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, filmes-ensaios (ou vídeos-ensaios, ou ensaios em forma de programa de televisão ou hipermídia).

Os pioneiros russos



Para avançar, poderíamos nos referir aqui a uma importante discussão ocorrida no interior do pensamento marxista, mais exatamente na Rússia soviética dos anos 20, quando alguns cineastas engajados na construção do socialismo vislumbraram no cinema mudo a possibilidade de promover um salto para () outra modalidade discursiva, fundada já não mais na palavra, mas numa sintaxe de imagens, nesse processo de associações mentais que recebe, nos meios audiovisuais, o nome de montagem ou edição. O mais eloqüente desses cineastas, Serguei Eisenstein, formulou, no final dos anos 20, a sua teoria do cinema conceitual, cujos princípios ele foi buscar no modelo de escrita das línguas orientais. Segundo o cineasta, os chineses construíram uma escritura "de imagens", utilizando o mesmo processo empregado por todos os povos antigos para elaborar seu pensamento, ou seja, através do uso das metáforas (imagens materiais articuladas de forma a sugerir relações imateriais) e das metonímias (transferências de sentido entre imagens). O conceito de "dor", por exemplo, é obtido, na escrita kanji oriental, pela montagem (na verdade, superposição) dos ideogramas de "faca" e "coração". Em outras palavras, para os orientais, o sentimento de dor é expresso pela imagem (pictograma) de uma faca atravessando o coração. Nada diferente, aliás, do uso de expressões como "ter o coração dilacerado", em português, ou "to break the heart", em inglês, para exprimir sentimentos de tristeza ou sofrimento.

Na verdade, os idiomas ocidentais também utilizam largamente figuras de linguagem, como a metáfora, a metonímia e seus derivados. Se suprimíssemos os tropos dessas línguas, elas se reduziriam a um balbúcio elementar, destituído de qualquer inteligência ou sensibilidade. Basta pensar na diferença de força que existe entre uma expressão denotativa direta, como "está trovejando", e uma metáfora de cunho conotativo, como "o céu está com pigarro" (Guimarães Rosa). A maioria das expressões idiomáticas (como, em português, "chover canivete" ou "duro pra cachorro") são tropos que se generalizaram e passaram a constituir o léxico de uma língua. O próprio discurso científico, considerado exato e objetivo, está repleto de metáforas e metonímias. Em anatomia e fisiologia, por exemplo, as expressões "tecido", "célula estrelada", "caixa torácica" e "bacia abdominal" são metáforas. Também são metáforas alguns conceitos da astrofísica como "nebulosa", "estrela anã", "quarta dimensão", "buraco negro", "Big Bang", "morte térmica", "ovo cósmico", "sopa primordial", etc. Mamífero, em zoologia, é uma sinédoque (tipo de metonímia), em que uma única das muitas características de uma classe de animais (o fato de eles mamarem quando pequenos) é tomada para designar a classe como um todo, ou seja, toma-se a parte pelo todo. Portanto, mesmo o discurso científico é impensável sem as figuras de linguagem.

Infelizmente, o cinema – o cinema sonoro sobretudo, constituído a partir dos anos 30 – tem feito de tudo para eliminar de seus recursos retóricos a eloquência expressiva das metáforas e metonímias, em razão principalmente da ditadura do realismo que nele se instaurou e para a qual toda interferência na “naturalidade” do registro é desvio “literário”. A esse respeito, são bastante conhecidos os esforços de André Bazin para desautorizar o cinema “metafórico” do período dito mudo, em especial o cinema russo do período soviético (ver, por exemplo, Bazin, 1981: 49-61). É como se Bazin postulasse que no cinema não se pode jamais dizer (ou representar em imagens e sons) “o céu está com pigarro”, mas apenas “está trovejando”. Tampouco se pode, num filme científico, dizer “sopa primordial”, mas apenas “solução de aminoácidos”. Azar do cinema! Isso apenas o empobrece. Em todo caso, podemos hoje avaliar os prejuízos que preconceitos desse tipo impuseram ao desenvolvimento da linguagem do audiovisual.

Pois é aí que se dá a virada de Serguei Eisenstein. A montagem conceitual por ele concebida é uma forma de enunciado audiovisual que, partindo do “primitivo” pensamento por imagens, consegue articular conceitos com base no puro jogo poético das metáforas e das metonímias. Nela, juntam-se duas ou mais imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados. Assim, através de processos de associação, chega-se ao conceito abstrato e “invisível”, sem perder, todavia, o caráter sensível dos seus elementos constitutivos. Inspirado nos ideogramas, Eisenstein acreditava na possibilidade de se elaborarem, também no cinema, idéias complexas por meio apenas de imagens e sons, sem passar necessariamente pela narração, e chegou mesmo a realizar algumas experiências nesse sentido, em filmes como *Oktiabr* (Outubro/1928) e *Staroie i novoie* (O velho e o novo/1929). O cineasta deixou ainda um caderno de anotações para um projeto (malogrado) de levar *O capital* de Karl Marx ao cinema (ver, a respeito das idéias de Eisenstein para *Oktiabr*, *Staroie i novoie* e *Das Kapital*, Machado, 1983).

Mas, se Eisenstein formulou as bases desse cinema, quem de fato o realizou na Rússia revolucionária foi o seu colega Dziga Vertov. No dizer de Annette Michelson (1984: XXII), Eisenstein nunca pôde assumir até as últimas conseqüências o seu projeto de cinema conceitual, pois só lhe permitiram realizar filmes narrativos de feição dramática. Vertov, entretanto, nunca teve esse tipo de limitação e, por essa razão, conseguiu assumir com maior radicalidade a proposta de um cinema inteiramente fundado em associações “intelectuais” e sem necessidade do apoio de uma fábula. Essas associações já aparecem em vários momentos do *Kino-Glaz: jizn vrasplokh* (Cine-Olho: a vida ao improvisado/1924),



() sobretudo na magnífica seqüência da mulher que vai fazer compras na cooperativa. Nela (), Vertov utiliza o movimento retroativo da câmera e a montagem invertida para alterar o processo de produção econômica (a carne, que estava exposta no mercado, volta novamente ao matadouro e depois para o corpo do boi abatido, fazendo-o “ressuscitar”), repetindo, dessa forma, o método de inversão analítica do processo real, utilizado por Karl Marx em *O capital* (o livro começa com a análise da mercadoria e, dela, retorna ao modo de produção, pois de acordo com a metodologia marxista, a inversão é uma forma de desvelamento). Mas é em *Tchelovek s kinoapparatom* (*O homem da câmera/1929*) que o processo de associações intelectuais alcança o seu mais alto grau de elaboração, dando como resultado um dos filmes mais densos de todo o cinema, que revolve, ao mesmo tempo, “o ciclo de um dia de trabalho, o ciclo da vida e da morte, a reflexão sobre a nova sociedade, sobre a situação cambiante da mulher nela, sobre a sobrevivência de valores burgueses e de pobreza sob o socialismo e assim por diante” (Burch, 1979: 94). *Tchelovek s kinoapparatom* significa, ao pé da letra, “o homem com o aparato cinematográfico”. Aumont (1996: 49) propõe que pensemos esse filme como o lugar onde o cinema se funda como teoria, baseando-se numa afirmação do próprio Vertov (1972: 118): “O filme *Tchelovek s kinoapparatom* é não apenas uma realização prática, mas também uma manifestação teórica na tela. Denso, amplo, polissêmico, o filme de Vertov subverte tanto a visão novelística do cinema como ficcionalização como a visão ingênua do cinema como registro documental. O cinema torna-se, a partir dele, uma nova forma de “escritura”, isto é, de interpretação do mundo e de ampla difusão dessa “leitura”, a partir de um aparato tecnológico e retórico reapropriado numa perspectiva radicalmente diferente daquela que o originou.

Digno de atenção é o fato de que Vertov jamais filmava ou acompanhava as filmagens. Em geral, ele usava materiais de arquivo – como em *Tri pesni o Lenine* (*Três cantos para Lenin/1934*) – ou orientava, por telefone ou carta, o trabalho de cinegrafistas distribuídos em partes diferentes da Rússia – como em *Chestaia tchast mira* (*A sexta parte do mundo/1926*). Era basicamente um homem de montagem, um construtor de sintagmas audiovisuais. O material filmado para ele era apenas matéria-prima bruta que só se transformava em discurso cinematográfico depois de um processo de visualização, interpretação e montagem. A maioria das imagens de *Tchelovek s kinoapparatom* é, na verdade, criação do fotógrafo Mikhail Kaufman. Vertov operou nesse filme nos níveis da concepção, da roteirização e, depois, da montagem. Embora não fosse ele diretamente o montador (a montagem foi realizada por Elizaveta Svilova, que aparece nos créditos como “assistente de montagem”), ele dirigia o processo de

montagem mais ou menos como o filósofo da Idade Média ditava o seu texto para o escriba. Nesse sentido, pode-se dizer que a mesa de montagem era para ele o equivalente moderno da antiga mesa de trabalho do escritor ou filósofo, onde o pensamento se constituía, a partir da lenta elaboração das anotações.

O ensaio no cinema

Pensemos o filme-ensaio hoje. Ele pode ser construído com qualquer tipo de imagem-fonte: imagens captadas por câmeras, desenhadas ou geradas em computador, além de textos obtidos em geradores de caracteres, gráficos e também materiais sonoros de toda espécie. É por isso que o filme-ensaio ultrapassa longinquamente os limites do documentário. Ele pode inclusive utilizar cenas ficcionais, tomadas em estúdio com atores, porque a sua verdade não depende de nenhum "registro" imaculado do real, mas de um processo de busca e indagação conceitual.

É com Jean-Luc Godard que o cinema-ensaio chega à sua expressão máxima. Para esse notável cineasta franco-suíço, pouco importa se a imagem com que ele trabalha é captada diretamente do mundo visível "natural" ou é simulada com atores e cenários artificiais, se ela foi produzida pelo próprio cineasta ou simplesmente apropriada por ele, depois de haver sido criada em outros contextos e para outras finalidades, se ela é apresentada tal e qual a câmera a captou com seus recursos técnicos ou foi imensamente processada no momento posterior à captação por recursos eletrônicos. A única coisa que realmente importa é o que o cineasta faz com esses materiais, como constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo, como transforma todos esses materiais brutos e inertes em experiência de vida e pensamento.

Como classificar, por exemplo, um filme fundante como *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Duas ou três coisas que sei dela/1967)? Não é uma ficção, pois não há enredo, nem forma dramática, nem personagens que sustentem um plot narrativo, fixando-se a maior parte do tempo sobre as imagens da cidade de Paris, com seus edifícios em construção, seus conjuntos habitacionais e seus habitantes despersonalizados. Também não é um documentário sobre Paris, porque há cenas com atores e textos decorados, há mise en scène, cenas tomadas em estúdio e um grande número de imagens gráficas arrancadas de revistas ou de embalagens de produtos de consumo. Trata-se aqui, assumidamente, de um filme-ensaio, em que o tema de reflexão é o mundo urbano sob a égide do consumo e do capitalismo, tomando como base a maneira como se dispõe e se organiza a cidade de Paris. Como dizia o próprio Godard (1968: 396) a propósito de seu filme, "se eu refletir um pouco, uma obra desse gênero



é quase como se eu tentasse escrever um ensaio antropológico em forma de romance e para fazê-lo não tivesse à minha disposição senão notas musicais". O mais notável nesse filme é a maneira como Godard passa do figurativo ao abstrato ou do visível ao invisível, trabalhando apenas com o recorte operado pelo quadro da câmera. Em um café de Paris, um cidadão anônimo coloca açúcar no seu café e mexe com a colherinha. De repente, surge um primeiríssimo plano da xícara, o café se transforma numa galáxia infinita, com as bolhas explodindo e o líquido negro girando em espirais, como numa tela de Kline ou Pollock. Mais à frente, uma mulher, em seu leito, fuma um cigarro antes de dormir, mas um primeiríssimo plano transfigura completamente o fumo ardente do cigarro, transformando-o numa mandala iridescente. Essas imagens "abstratas" (na verdade concretas, mas impossíveis de serem reconhecidas e interpretadas como tais) servem de fundo à voz da reflexão de Godard, enquanto ele se indaga sobre o que se passa com as cidades modernas e as suas criaturas enclausuradas. Mas não é a voz de um narrador convencional, como aquela que se ouve em alguns documentários tradicionais: é uma voz sussurrada, em tom baixíssimo, como que falando para dentro, uma imagem sonora admirável da linguagem interior: o pensamento.

Alguns dos mais belos exemplos de montagem intelectual podem também ser encontrados em filmes como *2001: a space odyssey* (2001: uma odisséia no espaço/1968), de Stanley Kubrick, e no curta-metragem *Powers of Ten* (1977), de Charles e Ray Eames. O primeiro é um filme quase inteiramente conceitual do começo ao fim, mas o momento privilegiado está naquele corte extraordinariamente preciso, que faz saltar de um osso jogado ao ar por um macaco pré-histórico para uma sofisticada espaçonave do futuro, sintetizando (de forma visivelmente crítica) algumas dezenas de milênios de evolução tecnológica do homem. Esse exemplo eloquente mostra como uma idéia nasce a partir da pura materialidade dos caracteres brutos particulares: a interpenetração de duas representações singelas produz uma imagem generalizadora que ultrapassa as particularidades individuais de seus constituintes (Machado, 1983: 61-64; 1997: 195-196). Já o filme do casal Eames é uma síntese magistral, em apenas nove minutos e meio de projeção, de todo o conhecimento acumulado no campo das ciências da natureza. A idéia inacreditavelmente simples consiste em fazer uma zoom-out a partir da imagem de um veranista deitado à beira do Lago Michigan até os limites (conhecidos) do universo e depois uma zoom-in a partir do mesmo personagem em direção ao interior do seu corpo, de suas células e moléculas, até o núcleo dos átomos que o constituem e os limites de conhecimento do mundo microscópico.

No Brasil, a aventura do filme-ensaio ainda está para ser contada.

Faltam pesquisas nessa direção, mas não faltam exemplos para analisar sob essa perspectiva. No meu modo de ver, o caso mais emblemático até o momento é o filme de Jean-Claude Bernadet *São Paulo: sinfonia e cacofonia* (1995). Aqui, da mesma forma que em *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, o tema é a cidade (São Paulo, em lugar de Paris) e o modelo de urbanismo implantado pelo capitalismo, mas, diferentemente do filme de Godard, a cidade aqui é vista sob o prisma do próprio cinema. Em outras palavras, o tema do filme de Bernadet é o modo como o cinema paulista interpretou a sua própria cidade. Então, a fonte das imagens de São Paulo são os filmes que retrataram a cidade. Trata-se, portanto, de um filme que se insere na categoria da montagem de imagens de arquivo, mas o espírito do filme é inteiramente ensaístico. É como se Bernadet (crítico, teórico e historiador de cinema) decidisse fazer um ensaio sobre a maneira como a cidade de São Paulo foi interpretada pelos seus cineastas, mas em lugar de promover um ensaio escrito, preferisse utilizar como metalinguagem a mesma linguagem do seu objeto: o cinema. Temos então aqui um ensaio sobre o cinema construído em forma de cinema, um ensaio verdadeiramente audiovisual, sem recurso a nenhum comentário verbal.

O filme começa: vêem-se personagens jogados na paisagem urbana, em meio a prédios e trânsito, correndo ou fugindo. Entre as figuras que correm, começam a definir-se, em primeiro lugar, os aleijados: personagens sem os pés ou amparados por muletas. Expande-se o tema dos pés: surgem inúmeros planos de pés apressados, que transitam para todos os lados, pés decididos, direcionados para um objetivo, em geral ao trabalho. De repente, surgem os primeiros rostos, inicialmente quase diluídos na massa indiferenciada. São rostos anônimos, desconhecidos, quase dissolvidos na multidão. São Paulo aparece, num primeiro momento, como uma massa gigantesca de gente esmagada entre o trânsito e os edifícios. Então, começam a se destacar os primeiros rostos diferenciados: são os personagens, as figuras individualizadas, portadoras de um drama: o Carlos, de *São Paulo S/A* (Luís Sérgio Person, 1965), o Martinho, de *O quarto* (Rubem Bláfora, 1968), o luz, de *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1969), a Macabéa, de *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985) e assim por diante. Uma miríade de tramas se insinuam, sem jamais se completar: personagens sobem escadas, batem às portas, encontram-se, cruzam-se nas ruas, insultam-se, atacam-se, desesperam-se. Para o cinema, São Paulo apresenta-se invariavelmente como uma cidade sombria, inóspita, castradora, destruidora. Não há idílio, não há beleza, só uma engrenagem pesada que esmaga a todos com a sua fria e implacável vocação para a produção capitalista. Os que não se encaixam são expelidos para fora e se marginalizam, retornando todavia sob a forma de neuróticos ou bandidos.



São Paulo: sinfonia e cacofonia é uma eloqüente demonstração de que se pode construir um ensaio sobre o cinema usando o próprio cinema como suporte e linguagem. No futuro, quando as câmeras substituírem as canetas, quando os computadores editarem filmes em vez de textos, essa será provavelmente a maneira como “escreveremos” e daremos forma ao nosso pensamento.

Obras citadas

- ADORNO, Theodor. *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984.
- AUMONT, Jacques . *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996.
- BAZIN, André . *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 1981.
- BURCH, Noël. "Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response". *October*, 11, winter issue, 1979.
- DELEUZE, Gilles. *L'île déserte et autres textes*. Paris: Minuit, 2002.
- GODARD, Jean-Luc . *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Belfond, 1968.
- MACHADO, Arlindo . "O cinema conceitual" (I). *Cine Olho*, São Paulo, 4, abril, 1979a.
- _____. "O cinema conceitual" (II). *Cine Olho*, São Paulo, 5/6, jun-ago, 1979b.
- _____. *Eisenstein – geometria do êxtase*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- _____. (2001). *O quarto iconoclasmo e outros ensaios ereges*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001.
- MATTONI, Silvio. *El Ensayo*. Córdoba: Epóke, 2001.
- MEAD, Margaret & MACGREGOR, Frances . *Growth and Culture: A Photographic study of Balinese childhood*. New York: Putman, 1951.
- MEAD, Margaret & METRAUX, Rhoda (eds.). *The study of a culture at a distance*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1984.
- MICHELSON, Annette. *Kino-Eye. The writings of Dziga Vertov*. Berkeley: Univ. of California Press, 1984.
- RUSSELL, Catherine (ed.) *Experimental ethnography*. Durham: Duke Univ. Press, 1999.
- TAYLOR, Lucien (ed.) . *Visualizing theory*. New York: Routledge, 1994.
- VERTOV, Dziga. *Articles, journaux, projets*. Paris: UGE, 1972.



Riki Kalbe, Berlim, agosto 1991. Todas as fotos são do livro *Ein Grundstück in Mitte. Das Gelände des künftigen Holocaust-Mahnmals in Wort und Bild*. Kalbe, Riki e Zuckermann, Moshe (orgs.), Göttingen: Wallstein, 2000.

Leila Danzinger*

O artigo aborda o terreno, no Centro de Berlim, destinado à construção do Monumento aos Judeus Assassinados da Europa, buscando sentidos para essa imensa área antes de sua definitiva institucionalização. As fotos de Riki Kalbe são antimonumentos do tão polêmico monumento central. Aproximá-las a *Monuments of Passaic*, de Robert Smithson, nos permite compreender, no Centro da capital reunificada – e normalizada –, operações que resistem à dinâmica acelerada da reconstrução e aos compromissos do esquecimento. O monumento de Peter Eisenman, em vias de construção, e a obra proposta por Jochen Gerz são também abordados.

Berlim, antimonumento, Shoah

* Artista plástica, Professora do Departamento de Artes e Design da UFJF, Doutora em História Social da Cultura pela Puc-Rio.

1 Helmrod Ute (org.) *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das Denkmal für die ermordeten Juden Europas* – Eine Dokumentation. Berlin: Philo, 1999.

2 A construção do monumento foi iniciada em abril de 2003 e pode ser acompanhada pelo site <http://www.holocaust-mahnmal.de>. Quanto à inauguração, Eisenman declarou em entrevista (FA.Z. 06/07/2000, Feuilleton: 41), que ao ir ver os jogos da Copa do Mundo de 2006, programados para Berlim, espera encontrar o monumento pronto. Cabe ressaltar que a declaração dada à imprensa, mesmo 'ligeira', sobre a Copa do Mundo e o monumento, não deixa dúvidas quanto à função deste último. A declaração do arquiteto reforça a constatação de Andréas Huyssen: "O discurso atual da cidade como imagem é o dos "país da cidade", empreendedores e políticos que tentam aumentar a receita com turismo de massa, convenções e aluguel de espaços comerciais. O que é central para esse novo tipo de política urbana são os espaços estéticos para consumo cultural, megastores e megaeventos musicais, festivais e espetáculos de todo tipo, todos tentando atrair novos tipos de turista (...)",

Uma área de 19.000m² no Centro de Berlim, entre a Potsdamer Platz e a Porta de Brandenburg, delimitada pelo Tiergarten e as ruas Behrens, Wilhelm e Ebert. Esse é local destinado à construção do Monumento aos Judeus Assassinados da Europa, iniciativa que ao longo da década de 1990 provocou um infundável debate público. Surgiram, assim, questionamentos imprescindíveis sobre a identidade alemã em face do trabalho da memória de Auschwitz, os compromissos ético-estéticos da arte contemporânea e a legitimidade dos monumentos. Uma extensa documentação, publicada em 1999, lança a dúvida de que o debate instaurado seria o próprio monumento: *A Querela do Monumento – o Monumento? O debate sobre o Monumento aos Judeus Assassinados da Europa – Uma documentação*.¹ As 1.300 páginas da publicação reúnem, além dos projetos dos concursos realizados em 1994/95 e 1997/98, textos de pesquisadores, artistas, políticos e pensadores de todas as áreas, publicados no calor da hora – muitos deles reações francamente emocionais. Ao fim e ao cabo, o projeto vencedor, do arquiteto americano Peter Eisenman, começou a tomar forma, embora novos problemas e discussões continuem vindo à tona.²

Enquanto a jornalista Lea Rosh e o historiador Ebehard Jäckel, responsáveis pela iniciativa do monumento, consideram a centralidade do local – importante eixo de articulação entre leste e oeste da cidade – um fator positivo, esse é um ponto polêmico e atacado por muitos, pois a centralidade poderia ser compreendida como uma retomada acrítica de diretrizes anteriores ao nazismo e mesmo decisivas no planejamento urbanístico da capital do "Reich de Mil Anos". A relação entre o Monumento

ao Holocausto e a “monumentalidade da fantasmagoria arquitetônica de Speer” é estabelecida por Andreas Huyssen. Referindo-se ao resultado do primeiro concurso, cuja decisão foi pela construção do projeto liderado pela arquiteta Christine Jakob-Marks³ – uma gigantesca placa de concreto com todos os nomes dos judeus assassinados (os conhecidos, ao menos) – Huyssen, comenta que “para administrar o Holocausto na década de 1990”, os alemães teriam se apropriado de um ditado judaico, “segundo o qual ‘o segredo da redenção é a memória’”. O crítico avalia a iniciativa do monumento sem hesitações:

O caso mais flagrante [da redenção pela memória]: o projeto de um gigantesco memorial do Holocausto, uma laje inclinada do tamanho de dois campos de futebol com os nomes de milhões de vítimas gravados na pedra, em pleno coração de Berlim, pouco ao norte do bunker de Hitler e bem em cima do que seria o eixo norte-sul projetado por Albert Speer, entre o seu megalomaniaco Grande Salão ao norte do Portão de Brandemburgo e o arco do triunfo de Hitler, ao sul, que também teria gravado em pedra os nomes dos mortos na Primeira Guerra. A própria localização e o posicionamento desse memorial do Holocausto (...) pareciam funcionar ao mesmo tempo como mimese e como encobrimento de um outro local comemorativo, com a monumentalidade proporcional às dimensões do projeto original de Speer. De fato, é impressionante que uma país que tem se pautado há décadas por um deliberado antimonumentalismo antifascista venha a recorrer às dimensões monumentais quando se trata da comemoração pública do Holocausto pela nação reunificada. Alguma coisa aí está fora de sintonia⁴.

A centralidade do monumento e sua inserção numa rede de signos arquitetônicos significantes são o cerne da proposta de Horst Hoheisel, artista que participou do primeiro concurso. Seu projeto, denominado “Um marco ilimitado – Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”, resumia-se a quatro operações: (1) demolir a Porta de Brandemburgo; (2) triturá-la (incluindo, claro, a Quadriga de bronze); (3) dispersar seu pó na área reservada ao monumento aos judeus; (4) recobrir a poeira com uma imensa placa de granito. Este gesto de destruição concretiza a ruptura da continuidade histórica e da identidade nacional alemã após o Holocausto. Hoheisel não propõe uma identificação falaciosa dos alemães como vítimas do destino. Seu gesto assemelha-se, em certa medida, ao de Anselm Kiefer em *A inundação de Heidelberg* (*Die Überschwemmung Heidelbergs*, 1969), intervenção em forma de livro, em que o artista imagina a destruição dolorosa da cidade, parte de sua própria identidade. Para Hoheisel, “destruir” a Porta de Brandemburgo não foi uma decisão fácil e desenvolta: “Essa ruptura em nossa identidade, que não podemos mais reconstituir,

3 O primeiro concurso público (1994) foi endereçado apenas a artistas residentes na Alemanha e 12 artistas convidados. Dos 529 projetos recebidos, foi conferido o primeiro lugar ao projeto de Simon Ungers e o segundo, ao grupo formado pela arquiteta Christine Jakob-Marks, Hella Roffes, Hans Scheib e Reinhard Stangl. O júri, formado por uma comissão de 30 profissionais, entre os quais artistas, arquitetos, críticos de arte, historiadores e políticos, decidiu-se a favor da construção do segundo colocado: uma gigantesca placa de concreto com “todos” os nomes (os repertoriados, ao menos) dos judeus assassinados. Os artistas convidados foram: Magdalena Abakanovicz, Christian Boltanski, Rebecca Horn, Magdalena Jetelova, Dani Karavan, Fritz Koenig, Jannis Koneffis, Gerhard Merz, Karl Prantl, David Rabinovitch, Richard Serra, Günther Uecker. Foram selecionados nove finalistas do primeiro concurso. Além dos dois primeiros citados, seguem-se: 3) Fritz Koenig/ Christoph Hackelsberg; 4) Arno e Anna Simon-Dietsche; 5) José Dionne; 6) George Seibert; 7) Jörg Esfeld/ Heinz Nagler/ Rolf Storz/ H.J. Wöhrle; 8) Klaus Madlowski/ Matthias Gladisch; 9) Rudolph Herz/ Reinhard Matz.

4 Huyssen, Andreas. *Sedução monumental em Seduzidos pela memória*, op.cit.: 44-45.



é o que queria mostrar quando triturou a Porta de Brandenburg. No início eu não era muito radical, porque eu também tinha medo, já que a Porta de Brandenburg também é importante para minha identidade”⁵.

No final das operações propostas restariam dois grandes vazios no centro de Berlim.⁶ O Portal deixaria um vácuo no eixo histórico da Unter den Linden e a área reservada para o Monumento aos Judeus Assassinados permaneceria uma imensa superfície selada pela placa de granito, sob a qual estariam os detritos do Portal. Dois vazios que sinalizam a ruptura de “uma comunidade espiritual” e de um massacre sem precedentes. Hoheisel recusa-se a criar mais um monumento nacional – negativo, doloroso, é verdade, mas que cancela de uma vez por todas o vazio da destruição provocada pelo nacional-socialismo, reestruturando triunfalmente o Centro da cidade. Antes, propõe suprimir um dos mais significativos símbolos nacionais, como materialização de uma situação que há décadas já é real: a ruptura da história. Contudo, um perigo é evidente nos cartões-postais em que o artista suprime o Portal célebre: sua presença fantasmática parece adquirir ainda mais potência... Não obstante, como uma forma de exercício espiritual e cívico, digamos, capaz de materializar mentalmente uma realidade histórica que não encontra lugar, poderia ser proposto a todo cidadão alemão. Como operação conceitual demonstra particular compreensão das aporias da história alemã e do monumento moderno. A proposta de Hoheisel integra decididamente o conjunto de monumentos imaginários do século XX. É nessa condição que ele se faz operante, pois sabemos que os monumentos – falaciosamente voltados para a eternidade – não existem apenas quando permanecem concretamente na cidade. Cumprem suas funções, com intensidades muito distintas, é certo, também como projeto, maquete, registro fotográfico e, mesmo, como ruína ou “despojo”. O que terá sido feito dos monumentos depostos dos líderes e “patriarcas” do comunismo? Que nos baste a lembrança de tantas estátuas de Marx, Engels e Lenin destituídas de seus pedestais e em trânsito na imprensa europeia da década de 1990. Os monumentos perpetuam-se muitas vezes apenas na imaginação e na memória coletiva, qualidades que caracterizam, para Halbwachs, os fatos urbanos.⁷ Algumas vezes, como no urbanismo utópico do século XVIII, não pretendiam de fato realizar-se. É o caso também dos desenhos de monumentos imaginários de Claes Oldenburg, que projetou um conjunto de cemitérios verticais espalhados pela cidade de São Paulo em forma de colossais parafusos...

Um terreno no Centro

Na fortuna crítica do monumento, adensada antes mesmo do início de sua construção, uma pequena publicação destaca-se pela singularidade de

5 Citado por Spielmann, Jochen. Das Brandenburger Tor zu Staub zermahlen, em Hoheisel, Horst & Knitz, Andreas. Zermahlene Geschichte. Kunst als Umweg. Schriften des Thüringischen Hauptstaatsarchivs, Nr. 1, Weimar 1999: 144.

6 Das Brandenburger Tor wird zu Staub zermahlen, der Staub wird auf dem Denkmalsgelände verstreut, das Gelände wird mit Granitplatten belegt. Als Denkmal entstehen zwei leere Orte, deren doppelte Leere auszuhalten das eigentliche Denkmal ist.” Hoheisel, Horst, op.cit.: 163.

7 Citado por Aldo Rossi A Arquitetura da cidade, São Paulo: Martins Fontes, 2001:22.

desinteressar-se da obra a ser construída e aceitar o desafio de endereçar sentidos a sua grande área "baldia". Seus organizadores – a fotógrafa alemã Riki Kalbe e o historiador israelense Moshe Zuckermann – parecem não ter pressa quanto à solução encontrada para o monumento. Sabem que prolongar esse estado "baldio" ou, melhor, disponível, aberto a tantos e tantos sentidos é fundamental, pois mais cedo ou mais tarde isso será passado. Uma vez construído, o monumento receberá chefes de Estado, autoridades e será inundado por turistas de todo o mundo. É provável que seja cenário de fotos tão famosas quanto a de Willy Brandt ajoelhado em Varsóvia, em 1970, junto ao monumento de Nathan Rappoport ao Levante do Gueto, suscitando controvérsias que se propagarão em todos os jornais.

Intitulado *Um terreno no Centro* ("Ein Grundstück in Mitte"),⁸ o livro parte das fotografias de Riki Kalbe, que durante 10 anos observou e fotografou a área designada em 1994 para a construção do monumento. Sua sensibilidade tão berlinense voltou-se para os territórios abertos após a queda do muro, como foi o caso da Potsdamer Platz, ponto central da crônica da cidade, rapidamente disputada pela especulação imobiliária. Onde hoje se erguem, com visibilidade ostensiva, os prédios da Sony Center, A&T e Daimler-Benz, era o matagal atravessado pelo velho narrador do filme de Wim Wenders. Em *Der Himmel über Berlin* – ou, se quisermos, *Asas do desejo* –, o velho berlinense procura no Centro da cidade a praça desaparecida, seus cafés, seu comércio famoso, seu trânsito intenso. Aturdido, erra por um terreno semelhante ao das fotos iniciais de Riki Kalbe, onde encontra apenas uma poltrona arruinada e exausto se senta para ruminar o passado. Mas como ligar esse matagal à praça, ponto vertiginoso da metrópole da década de 1920? Toda aquela região central foi arrasada pelos bombardeios de 1945 e, em seguida, esquartejada pelas divisões ideológicas.

As fotos de Riki Kalbe mostram uma mutação urbana mais compassada do que aquela presidida pela especulação imobiliária, um dos grandes temas da Berlim dos anos de 90. O terreno baldio reservado ao monumento tem suas transformações travadas pelas querelas do trabalho de memória. Por sorte. As deambulações aleatórias de um cachorro, a rota de um ciclista, o isolamento de uma arvorezinha seca amparada por um tripé "mambembe" mostram o avesso da institucionalização que logo atingirá o terreno. Em foto de 1991, uma corredora solitária atravessa uma fronteira invisível, o local exato onde pouco antes havia a solidez do muro, sinalizado ainda pelos vergalhões ornados com bandeirolas. (Tenho certeza, Goeldi adoraria essas fotos.)

Antes de ser gradeado, o terreno convidava ao *flanieren* em sua natureza indefinida (nem parque, nem praça), imensamente esperançosa,

8 Kalbe, Riki e Zuckermann, Moshe. *Ein Grundstück in Mitte. Das Gelände des künftigen Holocaust-Mahnmales in Wort und Bild*, Göttinger Wallstein, 2000.



propiciada pela modificação de um estado de coisas que parecia até então imutável (na cidade, nas Alemanhas, no mundo ocidental). Se a idéia não fosse algo esdrúxula e anacrônica, poderia imaginar que os surrealistas saberiam tirar grande proveito desse vazio redescoberto na cidade. O termo “baldio” na verdade é deslocado, pois quer dizer área sem proveito, inútil, ou ainda “inculto”, “agreste”, um terreno por cultivar. Em alemão, “brachliegen” (verbo e não adjetivo), utilizado pelos autores para referir-se ao terreno, significa também “ficar improdutivo”. Mas esse sentido metafórico é usado de modo irônico, pois as fotos e os textos do livro empenham-se em mostrar justamente o contrário, o quanto o terreno é operante na cidade.⁹

Uma ou outra foto de Riki Kalbe lembra vagamente a entropia da paisagem humana que marca de forma tão singular a tela *Velho Músico*, de Manet, verdadeiro mostruário de tipos humanos atingidos pelas reformas urbanas empreendidas por Haussmann na capital parisiense. Por exemplo, aquela em que um pequeno grupo de pessoas de costas para a câmera observa um dirigível que sobrevoa o terreno. Contudo, um elo reúne aquelas cinco pessoas de modo, embora frouxo, mais convincente do que os personagens da pintura de Manet. Além de estarem absortos na contemplação, creio que a dimensão do espaço que os cerca lhes devolve paradoxalmente coesão. Igualmente robustos, referem-se apenas uns aos outros e parecem solidamente plantados no solo. A sua volta, os vergalhões do muro desaparecido são “monumentos entrópicos” da nova realidade. Com mais certeza do que a de Manet, as fotografias de Riki Kalbe remetem a Robert Smithson e seu texto célebre “A Tour of the Monuments of Passaic” (1967), em que o artista americano confere à categoria do monumento imprescindível atualidade.

O texto descreve sua viagem, em 30 de setembro de 1967, a Passaic e tem início com a compra de um exemplar do jornal *New York Times* e do livro *Earthworks*, de Brian Aldiss. Após instalar-se no ônibus, seu primeiro gesto é abrir o jornal. As paisagens inicialmente descritas não são aquelas vistas pela janela do ônibus, como seria previsível, e sim as impressas no jornal, reproduzidas na rubrica Arts. Ao longo do trajeto, não há distinção entre o texto jornalístico, as imagens artísticas impressas (as reproduções baratas do jornal) e aquelas vistas pela janela: somente nessa indistinção entre texto, imagem e espaço externo é que podemos falar em paisagem.

Na primeira menção ao exterior do veículo, o que lhe chama atenção é ainda um texto: o nome da firma Howard Johnson impresso numa caminhonete que ultrapassa o ônibus. Assim encontramos a atualização extrema de um dos temas tão caros à modernidade: a cidade como texto.

⁹ Uma cronologia não exaustiva das atividades ocorridas no terreno desde a queda do muro foi organizada por Riki Kalbe, que inventaria desde manifestações artísticas organizadas, dentre as quais destaca-se a instalação de Ilya Kabakov, *Zwei Erinnerungen an die Angst* (1991). Inicia-se por uma série de intervenções espontâneas, como a de 31 de dezembro de 1989, quando a torre de vigilância da área é escalada e seus holofotes festivamente utilizados para receber o ano novo e não mais esquadriñar o terreno em busca de “fugitivos”. No início da primavera de 1990, Ben Wargis orienta a abertura de três segmentos no muro, através dos quais, há um “trânsito de plantas” para o terreno, atividades para as quais são convidados políticos e profissionais diversos. A tentativa de ocupar a área com flores, balões e outros é uma constante. Mencionam-se ainda as atividades que não receberam a autorização de para ser realizadas ali, pois seria de algum modo faltar com o respeito a uma área reservada ao monumento. Por exemplo, o enterro simbólico de Honecker num caixão vermelho e uma corrida de cavalos. Kalbe, Riki. *Von der Öffnung bis zur Sammlung*, em: Kalbe e Zuckermann, op.cit.:7-17.

Em sua viagem à Passaic, Smithson estabelece completa continuidade entre o mundo impresso e o espaço externo. O real se distende e assimila com naturalidade a espacialidade da escrita. O habitat natural de Robert Smithson é o fim da era de Gutemberg, detectado precocemente por Benjamin.¹⁰

No texto de Smithson, os monumentos vão sendo prontamente reconhecidos já sob a condição de monumentos. O processo de monumentalizar Passaic é indissociável de sua transformação em imagem ou, melhor, de seu reconhecimento como imagem e sua elevação à imagem de segunda potência. O que conduz o artista é o próprio aparelho fotográfico, mas sua câmera é barata, automática, amadora. As imagens que constituem a obra parecem feitas por qualquer um e não pelo artista-fotógrafo. Como reconhece Jean-Pierre Criquei, esse é um grande texto sobre a fotografia e os efeitos de sua reprodução generalizada.¹¹ Para Smithson, fotografia e linguagem são matéria-prima, algo curiosamente "natural".

Em Passaic, o olhar do artista abaixa-se, detém-se no que é resíduo, abandono, ruína, estabelecendo o antimonumental. Sua obra realiza movimento descendente próprio ao flâneur: "A rua conduz o flanador a um tempo desaparecido. Para ele, todas são ingremes. Conduzem para baixo (...):¹² A descida remete ao passado, à origem, que, para Walter Benjamin, é sempre movimento, turbilhão. O tão comentado 'declínio da aura' implica um desvio para baixo, uma inclinação, uma nova inflexão, como observou Didi-Huberman.¹³ Os objetos de culto (auráticos) convidavam sempre a elevar o olhar, pois a obra era situada em plano – concreto e simbólico – acima daquele em que está o observador. O declínio da aura é análogo ao declínio do monumento, detectado por Rosalind Krauss como determinante para a compreensão da história da escultura moderna. Desde Rodin e Brancusi, a escultura não tem realizado outro movimento senão descer de seu pedestal (ou integrá-lo à obra), abaixar-se, expandir-se no espaço do mundo.

Não seria exagero inserir a experiência de Smithson – e também a de Riki Kalbe em Berlim – na categoria da ruminação melancólica. Como nas representações de um espaço saturnino – denso e travado –, Smithson movimentava-se com lentidão em meio à tecnologia transformada em dejetos e caos. Os monumentos de Passaic – ponte, muros, canos, crateras, guindastes, canteiro de areia, estacionamento – mostram o avesso da metrópole ou, melhor, o avesso do grande centro urbano por excelência na segunda metade do século XX: Nova York. Como Humpty Dumpty,¹⁴ nem todos os esforços do mundo moderno combinados poderiam reerguer Passaic, pois a construção de uma "New Passaic" geraria outro subúrbio entrópico semelhante ao que foi recuperado, e assim por diante.

10 Seligmann-Silva, Márcio. *Ler o Livro do Mundo*. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária, São Paulo: Iluminuras, 1999:120. A esse respeito ver a conhecida passagem de Rua de Mão Única: "A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava uma existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. Se há séculos ela havia gradualmente começado a delatar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando obliquamente sobre escrivatinhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão, já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filme e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas". Benjamin, W. *Obras escolhidas II*, Rua de mão única, São Paulo: Ed. Brasiliense, 5ª ed., 1995:28.

11 Criquei, Jean-Pierre. *Ruines à l'envers*. Introduction à la visite des monuments de Passaic par Robert Smithson, Les Cahiers du MNAM, Centre Georges Pompidou, no. 43, primavera de 1993: 8.

12 Benjamin, Walter. *Obras escolhidas III*, São Paulo: Brasiliense, 1995:186.

13 Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image*. Histoire de l'art et anachronisme des images, Paris: Seuil, 2000:234.

14 "Perhaps a nice succinct definition of entropy would be Humpty Dumpty. Like Humpty Dumpty sat on a wall, Humpty Dumpty had a big fall, all the king's horses and all the king's men couldn't put Humpty Dumpty back together again. There is a tendency to treat closed systems in such a way." Entropy Made Visible. Interview with Allison Sky, em: *The Writings of Robert Smithson*, Holt, Nancy (org.), New York



Sobre os monumentos de Passaic não se aplica nem mesmo o adjetivo “efêmero”, pois nenhuma prática formal do artista transforma os resíduos, apenas identificados como “monumentais”. Ruínas românticas ao avesso – ruins in reverse –, as construções do subúrbio americano não se desfazem em ruínas depois de construídas e sim erguem-se em ruínas antes mesmo de efetivamente existir. Passaic surge no vácuo de Nova York, mas é também o avesso da cidade eterna e ideal, Roma, onde Smithson passou alguns meses, em 1961. Obviamente, ao contrário de Roma ou Jerusalém, Passaic não demanda nenhum tipo de peregrinação. Já em 1973, notava-se que apenas a ponte e o canteiro de areia descritos no texto permaneciam, o que não provoca espanto algum. O que o texto de Smithson ativa é uma estranha operação poética que nos torna aptos a identificar – de modo crítico – paisagens-monumentos entrópicos, onde quer que se encontrem.

Assim voltamos a Berlim. É certo que a área central destinada ao monumento, mesmo abandonada e esvaziada, jamais se converte numa suburbie. Ao contrário do subúrbio americano, que aparentemente não anseia reverter o estado de entropia, as fotos do terreno em questão mostram sua saída progressiva desse caos sutil e produtivo; mostram o despertar lento de um estado de letargia pleno de significados. Por mais residuais que sejam os elementos mostrados nas fotografias, não há como tomar-se imune ao peso da história que os assombra. E talvez seja essa precisamente a função do gigantesco monumento: calar a força desse vazio, afastar os fantasmas do Centro da capital. Como monumentos-entrópicos-berlinsenses, as imagens de Riki Kalbe surpreendem ainda mais pela proximidade da área construída e pela potência da paisagem urbana reconhecível: nada mais insólito e antimonumental do que a visão da Porta de Brandenburg a partir de uma espécie de trincheira. Ao contrário das ruínas de Passaic, despojadas do fardo da memória, os detritos que aqui surgem são assustadoramente históricos; afinal, estamos próximos ao bunker de Hitler, do qual se encontram restos no terreno, jamais propriamente vazio. Wolfgang Schäche, em ensaio que remonta às ocupações da área no século XVIII, afirma que inexistente relação imediata entre o local escolhido para o monumento e a sistemática destruição dos judeus. Nem “lugar das vítimas”, tampouco realmente “lugar dos criminosos” e de suas bárbaras decisões – como a Casa da Conferência de Wansee e o terreno da documentação Topografia do Terror –, embora instâncias do poder e responsáveis pelo sistema nacional-socialista tenham tido na Wilhelms-trasse (que limita o terreno a leste) seus endereços.¹⁵ O que define a área, portanto, é sua inserção próxima de tantos signos arquitetônicos nacionais e também da “história sepultada”. O bunker de Hitler, descoberto após a

15 Schäche, Wolfgang. Das Areal des künftigen Holocaust-Denkmales. Anmerkungen zu seiner Geschichte, in R. Kalbe e M. Zuckermann, op.cit.:18-27.

queda do muro, permanece trancado para evitar que se tome local de culto neonazista. Com grande senso de oportunidade e ironia, Henryk M. Broder sugeriu que sobre a área do bunker fosse construída a embaixada de Israel.¹⁶

Cercado e aplainado, o terreno fecha-se ao acaso, tornando-se indiferenciado da paisagem de canteiros de obras que o rodeia. Domesticado enfim, integra-se à cidade justamente quando tem seu acesso barrado ao passante. Uma foto de janeiro de 1998 mostra um grupo de pessoas no posto de observação que permite a vista panorâmica do terreno. A partir de então, Riki Kalbe fotografa a distância. Em uma foto, o mato rarefeito evoca um campo de lápides vegetais, que como notou Moshe Zuckermann, remete vagamente ao cemitério de concreto do projeto vencedor criado por Eisenman. Além disso, vemos apenas as estações do ano que se alternam. As fotos perdem em estranheza e interrompem-se em outubro de 1999.

A essa altura, o projeto da arquiteta Christine Jakob-Marks, finalista do primeiro concurso (1994/95), havia sido recusado. Atacado por artistas, intelectuais e mesmo por parte significativa da comunidade judaica, foi finalmente vetado por Helmut Kohl. Creio que seu problema grave e estrutural era apostar na totalidade numérica – dado que orienta a iniciativa do concurso –, a cifra incomensurável dos “seis milhões de mortos”, na qual o trabalho de memória se dissipa em abstrações genéricas. É certo que o resgate do nome é prática que orienta muitas obras sobre o Holocausto, mas sempre obedecendo a um determinado recorte – nacional, comunitário ou familiar –, pois os nomes trabalham na construção da identidade destes grupos. O Yad Vashem – memorial e centro de pesquisas sobre o Holocausto, em Jerusalém –, significa “Monumento do Nome”. Em Isaías 56, 5, encontramos a afirmação: “Em minha casa e em meu muro, fundarei um Monumento (Yad) e um Nome (Vashem) (...); para eles fundarei um nome eterno, que não será extinto”.¹⁷ Devemos a Gershon Scholem o conhecimento da importância do nome – de Deus, mas também dos homens – na mística judaica. Pronunciar o nome dos mortos faz parte do Izkor, oração pela memória dos parentes falecidos, rezada, entre outras ocasiões, no Iom Kipur, o “Dia do Perdão”, quando o judeu pede para ser inscrito no “Livro da Vida” do ano iniciado 10 dias antes. Lembrar o nome dos mortos faz parte, assim, de um ritual de expiação, purificação e preparação do ano que começa. No projeto de Jakob-Marks, contudo, a tentativa de resgatar a identidade das vítimas, distante de uma implicação efetiva com a reflexão sobre o nome, resulta simplesmente em anonimato. A convocação de novo concurso, dirigido a artistas convidados de diferentes nacionalidades, teve como resultado, em fins de 1997, a seleção de quatro

16 Nowel, Ingrid. Berlin. Vom preussischen Zentrum zur neuen Hauptstadt: Architektur und Kunst, Geschichte und Literatur. Colônia: Dumont, 1998: 202.

17 Die Heilige Schrift, trad. Leopold Zunz, Tel Aviv e Stuttgart: Sinaï/ Daronia, 1997: 828.

18 Os artistas convidados para o segundo concurso foram: Christian Boltanski, Eduardo Chillida, Peter Eisenman, Jochen Gerz, Zvi Hecker, Hans Hollein, Rebecca Horn, Dani Karavan, Daniel Libeskind, Mauk Lüpertz, Gerhard Merz, David Rabinovich, Ulrich Rückhiem, James Turrell, Gesine Weinmiller, Rachel Whiteread. Também os nove premiados do primeiro concurso foram convidados a enviar novas



finalistas: Richard Serra & Peter Eisenman, Jochen Gerz, Daniel Libeskind e Gesinne Weinmiller.¹⁸

Contudo, cabe prolongar por alguns instantes a metáfora do “terreno baldio”. Em agosto de 2000, também fotografei o local do monumento. Na área gradeada, apenas uma estratégia publicitária, desprovida de dispositivos críticos que esses recursos adquirem em tantas obras de Jochen Gerz. Enquanto uma torre exibia conhecidas imagens dos campos, outra continha reproduções da maquete do projeto de Peter Eisenman. Os painéis solicitavam doações, pois o monumento é financiado pelo Estado alemão, pelo governo municipal de Berlim e pela iniciativa privada. Sobre as fotos dos deportados, a afirmação enfática de que aquele é o lugar do monumento e a curiosa declaração: “Dez anos de conversa são suficientes.” (“10 Jahren Reden sind genug.”) Na medida em que desde o início os dados básicos da iniciativa do monumento nunca puderam ser questionados, e nada indica qualquer alteração, há de se concordar com o cartaz. O tecido urbano esgarçado do Centro será restaurado; a ferida no meio da cidade, como disse Vered Maimon, será fechada.¹⁹ Seria tentador, mas impossível, apostar no “desejo de deixar tudo como era [logo depois da queda do muro], o memorial como uma página vazia bem no Centro da cidade reunificada”.²⁰ Seria talvez realizar um desejo de Adorno, que, em *Minima Moralia*, dizia: “Talvez a verdadeira sociedade se farte do desenvolvimento e deixe, por pura liberdade, possibilidades sem utilizar”.

O conceito de dinâmica que vem complementar a “a-historicidade” burguesa vê-se elevado ao absoluto, ao passo que na sociedade emancipada ele próprio teria que ser – enquanto reflexo antropológico das leis de produção – criticamente confrontado com as necessidades. A idéia de uma atividade sem peias, de uma procriação ininterrupta, de uma insaciabilidade de boca cheia, da liberdade como uma empresa a todo vapor nutre-se daquele conceito burguês de natureza que serviu tão somente para proclamar a violência social como inalterável, como um trecho da sã eternidade.²¹

Deixar existir no coração de Berlim, tão próximo à nova city da Potsdamer Platz, um “terreno baldio” de 19.000m²; refrear a ânsia de construir e restaurar; deixar na cidade possibilidades sem utilizar, à espera; não fazer com que a cidade conte “falastronamente” seu passado, mas que o contenha, “escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas (...), cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras”²² – não seria parte de uma ética capaz de procurar honrar a memória dos judeus assassinados?²³

19 Maimon, Vered. *Archiv als Wunde* em Kalbe e Zuchermann, op.cit.:72-76.

20 Huyssen, Andreas. *Seduzidos pela memória*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000: 99.

21 Adorno, Theodor. *Minima Moralia*, São Paulo: Ática, 1992: 136 – 137.

22 Calvino, Italo. *As cidades invisíveis*, São Paulo: Companhia das Letras, 1991:14-15.

23 Deixar a área da Potsdamer Platz vazia é sugestão do arquiteto Daniel Libeskind, autor do projeto “Entre linhas”, o Museu Judaico em Berlim, inaugurado em 2001, e um dos finalistas do segundo concurso, embora seu projeto para o Monumento aos Judeus Assassinados não mantenha o compromisso radical de seu texto: “Sugiro um descampado de um quilômetro de extensão, dentro do qual tudo pode ficar como está. A rua simplesmente termina no mato. Maravilhoso. Afinal, essa área é o resultado do direito natural divino de hoje: ninguém a quer, ninguém a planejou, no entanto ela permanece firmemente implantada nas mentes de todos nós. E lá, nas nossas cabeças, essa imagem do vazio da Potsdamer Platz ficará por décadas. Coisas como essa não podem ser facilmente apagadas, mesmo se toda área estiver ocupada”. Libeskind (*Radix-Matrix: Architekturen und Schriften*, Munique, 1994) apud Huyssen

Floresta de lápides

Sobre a superfície de 19.000m² distribuem-se quatro mil pilares de largura e comprimento constantes (0,92m x 2,30m), eqüidistantes cerca de um metro, e cujas alturas variam entre a proximidade do solo e cinco metros. Os blocos de cimento podem inclinar-se em até três graus em relação ao plano do solo, como se uma tração subterrânea qualquer os trabalhasse de modo imprevisível e diferenciado. Tanto a inclinação quanto a altura variável desses blocos faz com que a sistematicidade do espaço organizado em fileiras e corredores seja aparente e enganosa, pois, na verdade, constroem um percurso labiríntico, cuja vocação é fechar-se sobre si mesmo, oferecendo uma vivência radical de desorientação espacial. Percorrê-lo é uma experiência obrigatoriamente individual, pois o exíguo intervalo entre os lápides permite a passagem de uma única pessoa a cada vez. A densa concentração sugere a organicidade da floresta ou do cemitério romântico, embora essas não sejam metáforas voluntariamente evocadas por seus autores, mas é inegável que os blocos lembram marcações tumulares. Em meio à massa uniforme de monólitos de cimento, um único bloco de mármore branco diferencia-se numa aparição imprevisível, já que o espaço não converge em sua direção e nenhuma sinalização indica sua presença. Em meio à massa indiferenciada, essa única lápide evocaria certamente a existência singular, embora testemunhe também sua impotência.²⁴

Essa é a descrição sumária do projeto original apresentado por Richard Serra e Peter Eisenman, no segundo concurso de 1997. A coluna de mármore, menção encontrada em jornais da época, logo é abandonada. É certo que o bloco de mármore introduziria um novo sentido no labirinto de lápides, conferindo-lhe um telos, um viés narrativo, pois, informados de sua presença solitária, iríamos certamente a sua procura.

Em junho de 1998, noticiava-se a saída de Richard Serra do empreendimento, atitude coerente com sua obra. Nesse momento dizia-se que a concepção original era de Peter Eisenman, que havia convidado o escultor para participar da criação do labirinto-monumental. A gramática de Eisenman é reconhecível nos deslocamentos, rotações no plano e na elevação, incerteza quanto aos volumes, à forma e ao fundo, ao interior e ao exterior. Nem signo arquitetônico, nem 'lugar', o monumento afirma-se na atopia, lugar de errância sem objetivos, senão a vivência do presente que não se transforma em experiência, muito menos em conhecimento: há tão-somente a lembrança viva.

Embora, dentre as finalistas do concurso, a obra tenha sido a preferida de Helmut Kohl, foram solicitadas modificações notáveis, prontamente

24 Retiro essas informações do texto dos artistas publicadas por Ute Heimrod (org.), op.cit.:881, 882. A informação sobre o bloco de mármore único foi obtida em jornais de 1997/98 e não é mencionada na descrição do projeto na documentação de 1999. Eduard Beaucamp também faz menção ao bloco solitário, como pertencendo à concepção original do projeto (ainda com Serra). Ver Beaucamp, Eduard. *Baut Serral*, em Frankfurt Allgemeine Zeitung 3/02/1998 e Jeissmann,



Riki Kalbe, Berlim, fevereiro 1995

acatadas pelo arquiteto. No intuito de humanizar a obra e torná-la menos abrupta no contexto da cidade, o número dos pilares foi sensivelmente reduzido (de 4000 para 2700). Tais mudanças (entre outras, como a inclusão de um grupo de árvores num dos limites com as ruas vizinhas) foram defendidas de modo entusiasmado por James E. Young, talvez o maior especialista americano em monumentos ao Holocausto. Em artigo publicado no jornal *Der Tagesspiegel* (22/8/98), Young considerava o projeto de Eisenman "uma solução humana para o insolúvel" e parece não ter dificuldades em acatar alterações que transformam o cerne da proposta, sua capacidade em provocar efetiva desorientação espacial.

Em entrevista concedida em setembro de 1998, Peter Eisenman afirmava que as alterações – 'secundárias, meros ajustes' – não significavam alguma forma de compromisso com os organizadores do concurso, mas mencionou que o primeiro ministro, ao ver o projeto, perguntou sobre o estacionamento dos ônibus e sobre a área reservada para os eventos comemorativos.

Colocamos então árvores nas ruas, introduzimos pontos de ônibus para que a chegada e a saída de numerosos visitantes se façam sem problemas. E colocamos à disposição, na margem do monumento, uma área suplementar para cerimoniais e outros encontros. Enquanto realizamos essa passagem entre o memorial e o contexto, cuidamos simultaneamente para que o monumento não fique "enquadrado", porque o vemos como parte importante da cidade (...) Neste sentido o projeto não mudou de modo algum.²⁵

Em junho de 2000, é aprovado acréscimo considerável à concepção

25 Eisenman, Peter. Dem eigenen Unbewusst ins Gesicht schauen. Entrevista com Verena Lueken, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22/09/1998.

Inicial. Um Lugar da Informação (Ort der Information) subterrâneo será construído, com o objetivo de “complementar a forma abstrata da memória com informações amplas sobre as vítimas”.²⁶ Uma equipe multidisciplinar, dispendo de um sistema multimídia, cuidará dos bancos de dados que integram os diferentes espaços do anexo subterrâneo. De fato, a função desse Lugar da Informação é responder e “compensar” uma série de críticas endereçadas ao monumento – não apenas ao projeto de Eisenman, mas à idéia do monumento central desde o início. Uma resposta à hierarquização das vítimas encontra-se no espaço dedicado às “Outras vítimas da perseguição nacional-socialista”, onde serão reunidas informações sobre todos os grupos humanos perseguidos e massacrados (ciganos, testemunhas de Jeová, deficientes físicos e mentais...). Já a crítica ao perigo do endereçamento conjunto aos “seis milhões de mortos”, ignorando suas especificidades e reduzindo-os ao anonimato encontra resposta no espaço “Familienschicksale” (Destinos de famílias), onde serão apresentados “de 10 a 12 destinos exemplares de diferentes camadas sociais, nacionais, culturais e religiosas do universo judaico. Desse modo ficará visível o contraste entre a vida antes, durante e depois da perseguição (...)”.²⁷ A busca do Individual é respondida na criação de um Hall of Names com os três milhões de nomes reunidos durante 50 anos pelo Memorial Yad Vashem, em Jerusalém. Serão colocadas à disposição do monumento nacional alemão as Páginas do Testemunho (também três milhões) que concentram depoimentos, documentos e algumas fotografias reunidas sobre as vítimas.

A estação subterrânea do Monumento aos Judeus Assassinados da Europa aposta não apenas na centralidade, mas também numa certa totalidade informativa. O que se apresenta é inegavelmente uma solução de compromisso que tenta anular as aporias inerentes a essa tarefa infinita. Não obstante, Gerhard Schweppenhüser acredita que o compromisso da fórmula “monumento + museu” pode ser visto de uma forma positiva, “como uma saída para o dilema no qual nos enramos depois de mais de 10 anos de debate a respeito do monumento na Alemanha”.²⁸

“Warum?”

Em uma decisão acertada, o segundo concurso para selecionar o projeto do Monumento aos Judeus Assassinados da Europa endereçou-se a artistas de todo o mundo e não permaneceu restrito a alemães ou residentes na Alemanha, como na primeira ocasião. Contudo, com a recusa do projeto apresentado por Jochen Gerz, perdeu-se a oportunidade imensa de pensar a constituição da memória coletiva e da escritura da história orientada pela “poética pública” desse artista, cujo ‘laboratório’ – político, artístico, existencial – ativa-se a partir da sociedade alemã do

26 Home page: <http://www.holocaust-mahnmal.de>

27 Idem.

28 Schweppenhüser, Gerhard. Em Mimeses e Expressão, Duarte, R. e Figueiredo, V., Belo Horizonte: UFMG, 2001:132.

29 Ignaz Bubis, já falecido, era presidente do Conselho Central de Judeus da Alemanha (Zentralrat der Juden in Deutschland), instituição que coordena as comunidades e associações judaicas no país.



pós-guerra. Sendo o monumento em pauta “coisa dos alemães” (e não da comunidade judaica, seja alemã ou européia), como já afirmara Ignaz Bubis³⁰ – como também reivindicam Habermas e tantos outros –, teria sido certamente uma ocasião rara reservar ao tipo especial de alemão que é Gerz a tarefa de conduzir a construção do tão problemático *wir* (nós) na atual ‘República de Berlim’. Mesmo que Gerz se tenha “exilado” – voluntária e estrategicamente – na França desde 1966, esse deslocamento não o eximiu das questões essenciais da herança de sua geração. De fato, ao longo da década de 1990, ninguém melhor do que o artista compreendeu as aporias do monumento, criando novas condições de possibilidade para a tarefa não de os construir ou erguer – verbos que pertencem ainda ao regime do monumento tradicional –, mas simplesmente colocá-los em ação por algum tempo. Ao contrário de Robert Smithson, que manobrava com desenvoltura estupenda camadas geológicas, imagéticas e discursivas (é certo que num mundo sempre assombrado pela catástrofe final), Gerz opera – ou, melhor, simplesmente ativa, de modo pontual e sem grandes gestos, a memória coletiva da Europa do pós-guerra.³¹ Enquanto a reflexão sobre o monumento é uma questão explicitamente recusada por Serra e Eisenman,³² no percurso de Gerz é crescente o embate com esse desafio endereçado à arte contemporânea, embora ele nem se considere propriamente artista, tampouco teórico ou escritor, mas simplesmente “aquele que se torna público” (*Ich bin einer, der sich veröfentlich*).³²

Nascidos na década de 1940, Jochen Gerz e Anselm Kiefer respondem ao mesmo fardo histórico em registros radicalmente opostos. Com Kiefer os gestos indissociáveis de construir e de destruir (a identidade, a memória cultural, o mito) afirmam a potência do fazer pictórico (sim, seus livros e instalações permanecem informados pela pintura); com Gerz a experiência da forma expande-se em operações dispersas no campo da cultura, o que, não obstante, vem gerando presenças complexas e, talvez, igualmente poderosas.

Para o monumento no Centro de Berlim, Gerz planejou que 15.000m² do terreno seriam progressivamente recobertos com as respostas dos visitantes à pergunta: “Por que isso aconteceu?” (“Warum ist es geschehen?”). Trinta e nove postes distribuídos pela área conteriam a interrogação “Por que?”, (quê?) escrita em néon nas 39 línguas dos judeus europeus assassinados. Haveria também um espaço interno, o edifício denominado Das Ohr (A Escuta), projetado pela arquiteta iraniana Nasrine Seraji e subdividido, por sua vez, em três espaços dedicados ao Testemunho, à Resposta e ao Silêncio.

O espaço do Testemunho conteria depoimentos em vídeo dos sobreviventes que integram os arquivos da Fundação Shoah, de Steven Spielberg,

30 É verdade que o artista tem sido convidado por universidades americanas para fazer workshops e trabalhos específicos. Contudo sua poética de dar forma à memória pública origina-se claramente de interesses comuns à artistas europeus de sua geração, como Boltanski e o escritor Patrick Modiano, entre tantos outros.

31 Embora em 1995 tenha participado da Bienal de Whitney com uma escultura intitulada *Primo Levi*, a negação de Richard Serra a obras monumentais é notória: “Nem pela forma nem pelo conteúdo, minhas obras referem-se à história dos monumentos. Elas não celebram nenhuma pessoa, nenhum lugar, nenhum acontecimento”, Bois, Yves-Alain. *Promenade pittoresque autour de Clara-Clara*, em Richard Serra. Paris: Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1983:14-15. Sobre as (não)relações entre a obra de Eisenman e a prática dos monumentos, ver: Fiori Arantes, Otília. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*, São Paulo: Edusp, 2003: 66-68.

32 Epigrafe do texto de Marion Hohlfeldt. *Achtung Kunst korrumpiert*, em Gerz, Jochen. *Res Publica. Das öffentliche Werk 1968-1999*. Osternfeld: Hantje Cantz, 1999: 9. Ver ainda: Hans-Werner Schmidt, Jochen Gerz – *Denkzettel und Anschläge*, idem: 18. Gerz, *der sich nicht*

atividade distinta de sua prática cinematográfica. Além da constituição de arquivos, o videotestemunho é um ato público que “ajuda a construir comunidades de entrevistadores e organizadores ad hoc”, como afirma Geoffrey Hartman.³³ O testemunho em vídeo é um processo humanizador que “atua sobre o passado resgatando o ‘individual com rosto e nome próprios’, do lugar do terror no qual aquele rosto e aquele nome foram levados embora”.³⁴ A imagem viva daquelas pessoas que sobreviveram significa também uma resistência ao abjeto: “O meio vídeo-visual não existe para servir à narrativa, mas para corporificar o sobrevivente, substituindo fotos nazistas degradantes e às vezes injuriosas que, até recentemente, eram o que havia de mais comum nos museus do Holocausto”.³⁵ Não obstante, Hartman pondera que esses vídeos não podem ser considerados uma forma de arte, pois “resistem ao paradigma da mestria artística, tanto quanto a outras formas de integração psíquica. São intrinsecamente repetitivos e cumulativos – temos de acompanhá-los um a um. Não cedem muito facilmente a generalizações, ainda que possam ser influenciados por convenções sociais e literárias que amortecem, e assim transmitem, experiências extremas”.³⁶ No monumento de Gerz, os vídeo-testemunhos lembrariam ainda o desaparecimento gradual da última geração de sobreviventes e reafirmariam a “esperança de se achar uma testemunha para a testemunha”.

No espaço dedicado à Resposta o visitante seria convidado a deixar em um livro sua tentativa de responder à questão “Por que isso aconteceu?”. Pouco a pouco, o acúmulo dos livros preencheria as paredes de vidro do edifício, dando origem a uma imensa biblioteca. As respostas coletadas nos livros seriam, por sua vez, gravadas no solo, com procedimentos precisos. Ainda no terceiro espaço, dedicado ao Silêncio, o visitante encontraria o som do “eterno e”, do compositor La Motte Young.

Distinto do projeto inicial de Serra e Eisenman, que abolia toda a comunidade, e da solução de compromisso encontrada pelo arquiteto ao criar, à margem do monumento, um local para cerimônias oficiais, o projeto de Jochen Gerz é estruturado no espaço compartilhado, que, mesmo visando à superação de fronteiras, identidades e religiões, manter-se-ia como um lugar da identidade alemã (reflexiva, fraturada, plural).³⁷

Ocorre-me que a arte pública de Jochen Gerz afina-se com a crença básica que orientava a Escultura Social de Joseph Beuys. Inegavelmente, Gerz distancia-se da figura carismática – ‘xamânica’ – do artista, tal qual ela é investida por Beuys. Com outras operações, gestos, discursos, biografia – com poética radicalmente distinta, enfim – ressurge, não obstante, a aposta radical e, talvez, anacrônica na ação transformadora da arte no mundo. Gerz aceita o temerário desafio de utilizar as técnicas e os procedi-

33 Hartman, Geoffrey. “Holocausto, testemunha, arte e trauma”, em *Catástrofe e Representação*, Seligmann-Silva, M. e Nestrovski, A (org.), São Paulo: Escuta, p.217.

34 Hartman, G., Op. cit.:215.

35 Idem:216.

36 Idem.

37 Texto de Jochen Gerz publicado por Ute Heimrod (org), op.cit.:884.



38 Schmidt, Hans-Werner. Jochen Gerz – Denzettel und Anschläge, em *Res Publica*, op.cit.:21.

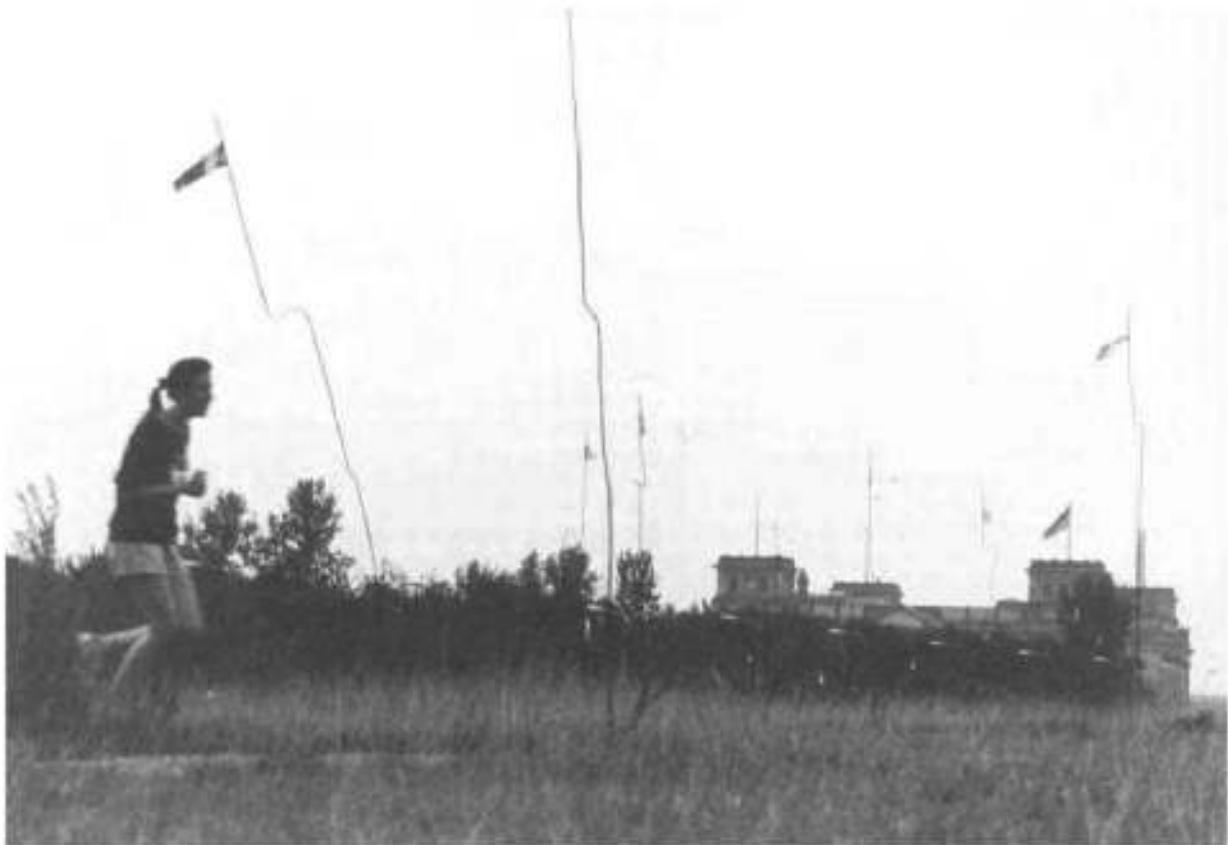
39 Huyssen, Andreas. *Denkmal und Erinnerung im Zeitalter der Postmoderne*, em *Mahnmal des Holocaust*, Munique, Prestel Verlag, 1994:

mentos dedicados ao design e à propagação da mercadoria, sem se tornar mero técnico ou operador de imagens reificadas. Seus cartazes funcionam como atentados sutis, sabotagens, sons dissonantes (“Gegentöne”) no coro das informações, como bem observou Hans-Werner Schmidt.³⁸

Inversamente ao projeto de Eisenman, que termina por anexar a documentação como tentativa de objetivar a memória, o projeto de Gerz propõe, logo de saída, uma forma ambígua, porém inédita, de monumento/arquivo, como que a desconfiar de que a Forma artística em si mesma seja impotente (o que, nesse caso, inegavelmente é). Sabemos que a força de atuação de qualquer monumento – contemporâneo ou tradicional – depende de sua interação com muitos outros fatores; seu princípio é a intertextualidade e o fato de ser apenas um dos elementos de nossa cultural memorial.³⁹ O monumento de Gerz assume precisamente a crescente incerteza dos limites entre monumento, museu e historiografia relativos à Shoah. Essa é sua singularidade e sua força; mas, talvez, também sua fraqueza, pois permanece certa nostalgia da experiência da Forma (o que o projeto de Serra e Eisenman parecia oferecer na chave do sublime).

Ao centrar seu trabalho na pergunta “Por que isso aconteceu?”, Gerz parece responder a Claude Lanzmann. O cineasta francês considera que

Riki Kalbe, Berlim, março 1995



Inquirir sobre a razão da morte dos judeus é, em si mesmo, obscuro.⁴⁰ O que importa, afirma Lanzmann, é o ato de transmissão (o testemunho) ao qual nenhum conhecimento antecede. Mas fundar seu monumento na pergunta “Por que isto aconteceu?” não significa que o artista acredite que a indagação obtenha resposta: “Ao lado do Tiergarten, surge uma segunda floresta – uma floresta de palavras, perguntas e respostas. Não se trata de superar a pergunta para a qual não existe resposta, mas sim acrescentar, a sua singularidade, a pluralidade de todos que a ouvem e tentam respondê-la.”⁴¹ A indagação de Gerz abdica não-somente da totalidade, pois o conjunto resultante de respostas permanece inalcançável e incognoscível. Orientar assim um projeto memorial surge de uma obra cujos momentos de produção e recepção são indistintos.

Sabemos que a experiência da forma dos monumentos – ou da arte *tout court* – não é suficiente para garantir a estabilidade e permanência de seus sentidos originais. Tanto os monumentos iconográficos do século XIX quanto os abstratos emudecem fatalmente com a passagem do tempo. Mas isso justificaria sua renúncia no presente? Um monumento, escreve Gerhard Schweppenhäuser, “é um gesto de respeito materializado”. Considerá-lo impossível por questões estéticas seria incorrer na aporia ética.

Creio que se pode lidar melhor com a aporia estética do que com a aporia ética. Traria algum prejuízo se disséssemos: isso tudo não dá certo, também não leva a nada, vamos deixar de lado. O valor simbólico de um memorial de alerta [Mahnmal] ou de recordação pode ser problemático esteticamente, mas são possíveis aproximações. Do ponto de vista ético, a renúncia de se tentar ao menos algo estético seria um símbolo negativo: um símbolo da mentalidade do ponto final. Isso seria o sinal errado. Mais difícil seria tornar crível que, após a ruptura com a civilização do “Terceiro Reich”, estaríamos engajados em reconquistar a civilização e a cultura de forma sustentável – no sentido de Ernst Cassirer que entende a cultura como a produção de sentido com o auxílio de simbolizações.⁴²

Schweppenhäuser recorre a Habermas, que afirma a necessidade do monumento para os alemães (“e não para as vítimas ou seus familiares vivos!”). O passado evocado pelo monumento é uma forma de os alemães afirmarem perante si mesmos sua responsabilidade política; trata-se de um auxílio simbólico para prestar contas a si mesmo, “recuperando a auto-estima através da recordação das vítimas”.⁴³ Para Habermas o monumento deve dispensar o compromisso do museu anexo e efetivar-se na “linguagem abstrata das formas da arte moderna”. Embora reconheça a “dificuldade e até a impossibilidade de se representar as rupturas da

40 Para Paul Ricoeur, o historiador da Shoah não se deve intimidar com o postulado de que “explicar é desculpar”, “compreender é perdoar”. O julgamento moral atrelado ao histórico provém de uma camada do sentido histórico distinta daquela da descrição e da explicação. Ver: Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ed. Seuil, 2000:453-436. Também Eric Hobsbawm afirma: “Compreender a era nazista na história alemã e enquadrá-la em seu contexto histórico não é perdoar o genocídio. De toda forma, não é provável que uma pessoa que tenha vivido este século extraordinário se abstenha de julgar. O difícil é compreender”. Hobsbawm, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995:15.

41 Gerz, *op.cit.*:885.

42 Schweppenhäuser, G. *Op. cit.*: 138-139.

43 *Idem*, *op. cit.*:138.



civilização dos alemães 'com os meios da arte', renunciar à tentativa, ele considera definitivamente errado".⁴⁴

Mesmo que não se tenha renunciado à construção do monumento, as escolhas feitas até então encaminham-se no sentido de suplantar as aporias. Concordo ainda com Schweppenhäuser quando afirma que "apesar da aporia ser uma condição desagradável, ela não é uma vergonha. Vergonha seria fingir que não existe o beco sem saída, como se tivéssemos caminhos livres para trilhar".⁴⁵

As fotos realizadas por Riki Kalbe, artista falecida em 2002, permanecerão como os antimonumentos do monumento central. Por enquanto, resta-nos aguardar a inauguração do monumento de Eisenman. Apesar de certo interesse da radicalidade da primeira concepção de Serra e Eisenman, não gostaria de vê-la efetivada no Centro de Berlim. (Que fique como monumento imaginário, espectral que o seja, assombrando sua versão pacificada). Creio que o "cemitério estilizado" de Peter Eisenman será assimilado como pendant pós-moderno e high-tech do monumento tradicional de Nathan Rappoport, ao Levante do Gueto em Varsóvia. Docilmente entregue à instrumentalização, suavemente assimilado ao entorno – projeta-se a embaixada americana na imediata proximidade –, a obra afasta-se de questões que animam a arte contemporânea. Sem hesitações teria entregue a Jochen Gerz a tarefa de conduzir todas as aporias em questão e materializá-las em processo no tão problemático Centro de Berlim.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*, São Paulo: Ática, 1992.

BENJAMIM, W. *Obras escolhidas II*, Rua de mão única, São Paulo: Ed. Brasiliense, 5ª ed, 1995.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

COSTA Lima, Luiz. *Mimeses: desafio ao pensamento*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CRICQUI, Jean-Pierre. *Ruines à l'envers. Introduction à la visite des monuments de Passaic par Robert Smithson*, Les Cahiers du MNAM, Centre Georges Pompidou, no. 43, primavera de 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris: Seuil, 2000.

DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virginia. *Mimeses e Expressão*, Belo Horizonte: UFMG, 2001.

FIORI Arantes, Otília. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*, São Paulo: Edusp, 2000.

GERZ, Jochen. *Res Publica. Das öffentliche Werk 1968 – 1999*, Ostfildern: Hatje Cantz, 1999.

44 *Ibidem*, op.cit.:139.

45 *Ibidem*, op.cit.:144, nota 46.

- HBMROD, Ute (org.). *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das ‚Denkmal für die ermordeten Juden Europas‘ - Eine Dokumentation*. Berlin: Philo, 1999.
- HOBSBAW, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOHEISEL, Horst & KNITZ, Andreas. *Zermahlene Geschichte. Kunst als Umweg*. Schriften des Thüringischen Hauptstaatsarchivs Nr. 1, Weimar 1999.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- _____. *Memórias do Modernismo*, Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- JEISMAN, Michael (org.). *Mahnmal Mitte. Eine Kontroverse*, Colônia: Dumont, 1999.
- KALBE, Riki e ZUCKERMANN, Moshe. *Ein Grundstück in Mitte*, Göttingen: Wallstein, 2000.
- NOWEL, Ingrid. *Berlin. Vom preussischen Zentrum zur neuen Hauptstadt: Architektur und Kunst, Geschichte und Literatur*, Colônia: Dumont, 1998.
- RICOEUR, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Ed. Seuil, 2000.
- ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária*, São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. e NESTROVSKI, Arthur. *Catástrofe e Representação*, São Paulo: Escuta, 2000.
- SERRA, Richard. *Paris: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou*, 1983.
- SMITHSON, Robert. *The Writings of Robert Smithson*, N. Holt (org.) New York: New York Univ. Press, 1979.
- WENK, Silke. *Identifikation mit den Opfern und Sakralisierung des Mordes. Symptomatische Fehlleistungen des Berliner Denkmalsprojekts für die ermordeten Juden. Jahrbuch zur Geschichte und Wirkungen des Holocaust, Überlebt und unterwegs*, Frankfurt: Fritz Bayer Institut, 1997:341-347.
- YOUNG, James (org.). *Mahnmal des Holocaust*, Munique: Prestel, 1994.

Individualidade e cultura Apreensão crítica das poéticas de Goeldi, Segall e Iberê Camargo

Vera Beatriz Siqueira*

O artigo propõe um estudo da relação entre poéticas individuais e instituições na arte brasileira, particularmente no que se refere à recepção crítica de obras expressionistas de Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Iberê Camargo, para a qualificação histórica do isolamento de cada um desses artistas. Busca, assim, compreender os nexos existentes entre o processo estético e os demais processos de construção e transformação do real moderno. A idéia é investigar o caso dos três artistas para a elucidação da relação entre estilo e instituição, de maneira a acompanhar e conceituar a reputação que lhes foi conferida e os efeitos concretos na elaboração de suas linguagens.

Expressionismo, arte brasileira, instituições artísticas.

Muito se fala sobre a precariedade de nosso sistema cultural e sobre as mais variadas formas de resistência às instituições erguidas por nossos artistas. O tema do isolamento é, desde o Romantismo, central para a qualificação do artista moderno. Não foram poucos os artistas e críticos que já apontaram o quanto de mito existe nessa qualificação do artista como um ser especial e isolado, afastando-o de uma inserção produtiva na sociedade. Portanto, para fugir desses clichês mais ou menos úteis, é preciso tentar elucidar a relação entre estilo e instituição, de maneira não apenas a acompanhar e conceituar a reputação que foi conferida aos artistas, mas também perceber os efeitos concretos na elaboração de suas linguagens.

Buscar os nexos existentes entre o processo estético e os demais processos de construção e transformação do real contemporâneo, entretanto, parece tarefa ainda mais complexa quando nos deparamos com artistas expressionistas, facilmente identificados com poéticas subjetivistas. O estudo das estratégias e dos efeitos da institucionalização da arte moderna e contemporânea no Brasil tende a colocá-los numa situação paradoxal, equilibrando mensagem social e política com prática solitária ou refratária, sem criar um fundo público para as experiências individuais. É o que vemos nos casos de Goeldi, Segall e Iberê Camargo.

A imagem que cada um desses artistas assume no quadro de valores

* Vera Beatriz Siqueira é doutora em História Social pela UFRJ. É professora de História da Arte no Instituto de Artes da UERJ. Publicou diversos artigos em revistas nacionais e estrangeiras, livros e catálogos, sendo autora do livro *Burle Marx* (Cosac & Naify, 2001).

artísticos e culturais brasileiros geralmente complica mais do que auxilia a compreensão de suas obras. Sua conversão em personagens públicas, vagamente políticas, aponta para um descompasso entre as práticas artísticas modernas – portanto, com caráter de obsessiva aventura pessoal, atópica e antiinstitucional – e a fala ideológica que os cerca, que desde os primórdios de nosso modernismo vem seduzindo tanto os expoentes da modernidade oficial quanto os heróis antropofágicos, como única via de acesso da arte a um coeficiente mínimo de materialidade social. Entretanto, essa não é via de mão única. Os artistas, cada qual a seu modo, têm suas linguagens afetadas concretamente pelo sistema de arte brasileiro. Donde o desafio da análise das estratégias e dos efeitos da institucionalização da arte moderna e contemporânea no Brasil, a partir do estudo dos casos desses três artistas, cujas obras mostram-se particularmente significativas para a modernidade estética no país.

Exílio

Em 1952, numa das últimas cartas que dirige a Kubin – o artista austríaco em quem reconhece um exemplo estético e comportamental – Oswaldo Goeldi escreve:

Meus olhos vão se tomando lentamente mais fracos. Aqui e ali, no entanto, maravilhas fulminantes aparecem e ainda sou capaz de me dissolver totalmente na natureza.¹

Fosse Goeldi um pintor dedicado às delícias da vida natural, à qualidade atmosférica das paisagens ou ao prazer da harmonia com o mundo, a frase dita na última década de vida poderia ser lida positivamente. Mas o confronto com a obra e a biografia do artista parece nos forçar a pronúncia atemorizada, como se soubéssemos que ali reside renúncia estóica, silêncio imposto pela gravidade do destino.

Na dissolução ressoam origem e fim. Por um lado, podemos pensar na infância de Goeldi, na experiência íntima da natureza equatorial, isolada e domesticada nos jardins do Museu Paraense, então dirigido por seu pai, o naturalista suíço Emílio Goeldi. Por outro lado, há algo de testamentário na lição que o artista quer nos legar: a submissão estóica à lei da própria dissolução, que converte, lenta mas completamente, aparecer em dissolver. As frases, porém, indicam situação presente, vivida como realidade extrema. Grave, o presente impõe o silêncio. Nada mais há a ser dito. A identificação de Goeldi com o mundo processa-se no nível da experiência física da perda. A perda da visão corresponde à fissura produzida pelas aparições fulminantes, pela desconexão espacial de “aqui” e “ali”, pela expectativa esgarçada do “mais” e do “ainda”.

O propalado isolamento de Goeldi, exílio voluntário em lugares re-

¹ Carta de Goeldi a Kubin, Rio de Janeiro, 10 de abril de 1952.



motos e tempos indefiníveis, pode ser compreendido segundo a idéia chave de dissolução. Sua vida é marcada pela lógica da perda: perda das ambições, perda do dinheiro, perda da família, perda da saúde. Não são, entretanto, coisas de cuja falta se ressentem. Nem tampouco algo de que se livra por vontade e deliberação. São faltas que vivencia na inevitabilidade da dissolução. Pois não apenas a dele, e sim a vida, tal como pode concebê-la, deve ser experimentada como dissolução. Essa é a dimensão épica da fissura, que lhe retira o caráter de drama. Como não viver, íntima e doloridamente, a dissolução, se na superfície do mundo ela é a regra? Como não desejar sua total efetivação no próprio corpo, se a ordem da realidade exterior é dada pela vontade trágica?

A fissura transmuta-se em destino épico, passando de um corpo a outro, de Van Gogh a Munch, deste a Kubin, daí a Goeldi, apenas para traçar as influências mais óbvias do longo processo de dissolução. Não se trata de experiência exclusivamente singular, tampouco unicamente coletiva. Faz parte da própria natureza da fissura esse caráter de fronteira, de algo que está, ao mesmo tempo, no interior e no exterior. O que nos leva a pensar na qualificação do isolamento de Goeldi. O recolhimento nos subúrbios e na noite carioca e as queixas de solidão e incompreensão referem-se, antes, ao fato de inexistir no Brasil o fundo cultural capaz de dar lugar público à experiência privada da fissura.

É da relação entre individualismo e cultura, entre privacidade e ética, que se ressentem Goeldi em terras brasileiras. Daí advém seu sentimento de solidão e a experiência física da fissura. Por mais que pudesse aproximar as duas esferas, havia sempre distinção entre elas. Apenas na fratura haveria alguma possibilidade de reuni-las, o que significava vivê-la "sempre mais em profundidade". Não parece gratuito o fato de ter desenvolvido como nenhum outro gravador a relação entre corte e luz, anotada por numerosos críticos e que, recentemente, ganhou nova versão em artigo do artista Nuno Ramos, para quem as linhas de Goeldi são como frestas, pelas quais vaza a luz que vem de trás, criando distinção entre a iluminação "discreta, quase fantasmagórica" do lado negro e aquela "potente e constante" do lado de fora da "janela pintada de preto".²

A luz sempre exterior, ruidosa e solar, nada seria sem a fresta, tal como o silêncio e a escuridão internos. É a fissura que lhes dá corpo, que permite o diálogo entre íntimo e coletivo. É nela que Goeldi encontra a possibilidade de fazer corresponderem os tempos que insistem em não se fundir. Só ela lhe permite identificar-se, como diria Fitzgerald, com os objetos de sua compaixão e horror.³ Desde que vivida até o limite das possibilidades estéticas e existenciais, como fim de toda realização. É nesse presente endurecido que Goeldi atua. Algumas gravuras podem sintetizar toda a

² Nuno Ramos. *Agouro e libertação*. São Paulo: Studio AS, 1996.

³ Scott Fitzgerald escreve sobre a fissura, associando-a ao alcoolismo na tradição de Zola: Eu queria somente a tranquilidade absoluta para decidir (...) por que me pusera a me identificar com os objetos de meu horror ou de minha compaixão. Em *La féture*. Paris:

biografia. Pois sua obra e sua vida parecem constituir imenso sistema de identificações, repetições e ecos.

É o caso da xilogravura *Homens na praia* (c. 1950). Aproveitando uma tampa de caixote, incorporando não apenas os furos de pregos e rachaduras, como também os veios da madeira e as marcas do serrote, Goeldi traça com incisões profundas e rápidas dois pares de pescadores, andando contra o vento na praia. O formato horizontal possui um quê cinematográfico, mas não há instante seguinte, nem passado. Os pescadores avançam na direção contrária da gaivota. Vão para lugar nenhum, ou qualquer lugar – a direção pouco importa (a gravura, com tiragem prevista de oito exemplares, ora é assinada na frente, ora no verso, invertendo o sentido da caminhada). As figuras ocupam quase todo o espaço, sobrando pouco para que a ação se desenrole. Estão de costas para nós, o que imediatamente nos coloca na fila. Com eles, olhamos a imensidão negra que se insinua pelas linhas horizontais levemente convergentes. Aderimos aos passos densos no chão úmido e movediço. Permanecemos presas do silêncio, da qualidade remota, que se transforma no assunto mesmo da obra. Acatamos o acontecimento moroso formado nas frestas do mundo tropical: a cegueira, a fratura, a morte.

A xilogravura, que aprende a partir de 1924, com Ricardo Bampi, artista paulista formado na Alemanha, sempre se mostrou, para Goeldi, uma forma

Goeldi. *Homens na praia*, c. 1950.





de resistência ao ambiente cultural e natural brasileiro, no qual nasce e para o qual retorna em 1919, após passar a segunda infância e a juventude na Suíça. Numa redução metonímica, a madeira assume o sentido do próprio ambiente brasileiro: lugar e obstáculo de sua criação. Diante da natureza algo fantástica e irreal brasileira, seus desenhos, formados na tradição imaginativa germânica, poderiam conduzi-lo para a harmonia com esse mundo que se presta muito ao decorativo; [onde] tudo é muito nítido, muito plástico e harmonioso.⁴ A gravura mostra, de imediato, para o artista, sua potência expressiva. Goeldi admite ter percebido nessa técnica a forma de disciplinar as divagações do desenho. Sobretudo, propicia de maneira radical a experiência do esquecimento e da distância, capaz de converter o mundo tropical que tanto admira em linguagem pessoal, escapando da harmonia que pressente como fracasso poético. Entre o desenho traçado na matriz e a obra finalizada, um longo e penoso processo se desenrola. Processo que, segundo o artista, pode demorar muito tempo: Toda gravura minha é desenhada muitas vezes, tomo apontamentos e só muito depois, às vezes anos, nasce a gravura.⁵

Nas primeiras gravuras, usa madeiras pequenas, de contornos e espessuras irregulares, geralmente recolhidas ao acaso – tábuas de demolição, tacos, tampas de caixas de charutos, etc. –, construindo obras ásperas e concisas, marcadas por traços entrecruzados e repetidos, a criar concentrações luminosas em oposição à tinta negra. Já nas últimas matrizes, podemos ver como a concisão característica de Goeldi se deslocou de traços curtos, nervosos e sutis, cujo registro na madeira era um quase-nada, para a incisão vigorosa, longa e larga, capaz de se inscrever decididamente na matéria. Inversamente ao desenho, que precisa domar a luz tropical espalhada pelo branco do papel, na gravura o traço é corte, é a fresta que faz a luz existir como limite e negatividade. Embora pareça paradoxal, é pela gravura que Goeldi alcança a franqueza do gesto expressivo. Os traços podem, enfim, ser rápidos e espontâneos, sem ceder à expressividade da própria natureza, sendo capazes de trazer à superfície todos os variados elementos que compõem a obra, reunindo os extremos da experiência tropical: a sombra e a luz, a volúpia e a desolação.

No desenvolvimento da atividade com a gravura podemos localizar o início de seu afastamento com relação ao desenho fantástico de Kubin e o desenvolvimento de uma estratégia e de uma sensibilidade caracteristicamente brasileiras. Mas, paradoxalmente, é também nessa época que Goeldi decide escolher Kubin como crítico privilegiado de suas pesquisas plásticas. Em 1926, escreve sua primeira carta ao artista, que conhece apenas pela obra, enviando 70 desenhos e gravuras para apreciação crítica. A razão é simples: diante do tímido meio artístico nacional – desconhecedor

⁴ Carta de Goeldi a Kubin, Rio de Janeiro, 8 de maio de 1933.

⁵ Entrevista de Goeldi a Ferreira Gullar. Op.

da maioria das realizações plásticas européias recentes, especialmente da tradição artística germânica, e incapaz de lidar com a cultura de sua obra –, Goeldi precisa da opinião abalizada de alguém que admire e respeite. Tinha que saber se o seu caminho solitário nos trópicos é produtivo.

Nesse ano, começa a se processar um certo movimento de valorização da obra de Goeldi. Ao contrário dos críticos que negam qualquer valor para os desenhos que expõe, em 1921, no Liceu de Artes e Ofícios no Rio – exposição que, junto à de Segall (1913) e à de Anita Malfatti (1917), forma uma trinca de mostras de artistas modernos de formação expressionista pouco compreendidos pela crítica, que oscila entre o elogio ingênuo e a recusa das deformações e exageros da poética da expressão –, os artigos de Erwin Zach (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 25/12/1926) e Mário de Andrade (*Diário Nacional*, São Paulo, 25/12/1926) louvam a herança expressionista do artista desconhecido no país. Goeldi, porém, não se satisfaz com esse incipiente interesse por sua obra. Prefere o elogio existencial de Kubin que o coloca entre “uns poucos individualistas de grande paixão e soberba arrogância” que sob sua influência “puderam desenvolver-se magnífica e legitimamente”.⁶ A solidão de Goeldi parece, enfim, ganhar sentido positivo.

Animado por essa crítica, segue seu caminho solitário. Desconfia dos “pseudomodernos” e do afã vanguardista: Os artistas aqui, um grande número deles é moderno, hiper-moderno; Chirico encontrou alguns seguidores e Picasso, com sua mania de desenhos lineares – também existem cubistas, muitos gênios, mas nenhum grande pintor e nem um só gráfico expressivo.⁷ As ocasiões de participação se revelam, antes de tudo, propícias para a vivência do peculiar isolamento. Em 1935, por exemplo, participa no Rio da “Exposição de arte social”, coletiva organizada por Aníbal Machado, Álvaro Moreyra e Santa Rosa. Goeldi consegue vender algumas obras e recebe elogios da crítica.

Diz-se “satisfeito” com o resultado da mostra, embora se sinta deprimido com a ausência de ligação com os artistas brasileiros, com o epíteto “arte social” que passa a ser critério de ajuizamento estético no Brasil e com o próprio afastamento da Europa – “dura provação”.⁸ Compreende, mais uma vez, a distância que o separa dos colegas brasileiros que também expunham na mostra, incluindo Di Cavalcanti e Portinari. E escreve para Kubin:

Uma exposição coletiva facilita também a comparação dos próprios trabalhos com as criações dos outros. Infelizmente não sinto ligação com meus colegas daqui – isto porém me anima a seguir tranqüilamente o meu caminho. Muitas vezes me sinto deprimido (...) [mas] o mundo em minha volta, que contém tanta magnitude, me reconcilia de novo.⁹

⁶ Carta de Kubin a Goeldi, 7 de novembro de 1926.

⁷ Carta de Goeldi a Kümmerly, Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1935.

⁸ Carta de Goeldi a Kubin, Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1935.

⁹ *Idem*.



Em 1944, inaugura sua primeira individual, desde 1921, a convite do Instituto Brasil Estados-Unidos –Ibeu e do Instituto dos Arquitetos do Brasil –IAB. A repercussão dessa mostra, aliada ao sucesso das ilustrações para Dostoiévski, muitas das quais apresentadas na exposição, começa a consolidar a posição do artista no panorama das artes plásticas brasileiras. Em 1951 participa de sala especial na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (outubro a dezembro de 1951), expondo 46 gravuras e recebendo o prêmio nacional de gravura. Goeldi começa a experimentar certa notoriedade institucional.

Multiplicam-se as ocasiões de institucionalização de sua obra. Mas a transformação de Goeldi em referência cultural não significa que sua obra fosse efetivamente compreendida ou que sua situação financeira melhorasse nem tampouco que o artista deixasse de lado a inquietude que sempre o marcou. Ao contrário, nessa época escreve para o amigo Grassmann em tom autocrítico e retrospectivo: O esforço de apuração da técnica e a luta pela personalidade levaram-me a uma certa frieza e fechando o círculo demais estreito sobre mim mesmo, deixei de dar formas a tantas outras facetas do meu íntimo. Sinto agora necessidade de ficar mais atento a estes mistérios. A idade põe-nos outros critérios.¹⁰ Ficar mais atento aos mistérios da intimidade, na linguagem de Goeldi, quer dizer estreitar o diálogo com o mundo, enriquecer a percepção dos fenômenos da natureza, irmanar-se ainda mais com aqueles personagens e lugares que sempre estiveram presentes em sua obra. Nada de desvios. Aprofundar a fissura. Entregar-se a seus múltiplos sentidos e não-sentidos. Dissolver-se.

Em 1955, é lançado o álbum Goeldi, com reproduções de trabalhos e prefácio de Anibal Machado. Publicado pelo Ministério da Educação e Cultura, por intermédio do Serviço de Documentação coordenado por José Simeão Leal, inclui uma gravura avulsa. Sua longa experiência como ilustrador leva-o a optar por madeira preparada, mais dura, de forma a preservar na tiragem elevada os mesmos contrastes de preto e branco e o aspecto gráfico das cores que consegue com a impressão cuidadosa e artesanal de suas gravuras quase únicas. Lívio Abramo, por exemplo, comprometido com a apropriação do caráter divulgador da xilogravura, chega a dizer que Goeldi não era um gravador, no sentido comum do termo, já que fazia das obras gráficas, peças únicas. Newton Cavalcanti também compreende que imprimir a cores na mesma placa sobre papel japonês com as costas da unha do pente e da colher de pau elimina a idéia de múltiplo e de série.¹¹ O empenhamento artesanal de Goeldi leva-o à situação absolutamente peculiar de gravador de obras únicas.

A opção ética e poética pela artesanania leva Goeldi a ocupar um lugar

¹⁰ Carta de Goeldi a Grassmann, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1953.

¹¹ Newton Cavalcanti. Depoimento: Goeldi. Rio Artes, nº 19, Rio de Janeiro, 1995, p. 8.

muito isolado dentro dos debates artísticos dos anos 50 no Brasil. Em 1956, tem célebre retrospectiva no MAM do Rio que alcança imenso sucesso de público e crítica. Artistas como Fayga Ostrower e Vera Tormenta fazem visitas comentadas à mostra. Um grande debate entre os gravadores brasileiros é realizado, no qual Goeldi é sempre tratado como mestre e pioneiro. Nessa mesa-redonda, as acirradas discussões entre abstração e figuração são reendereçoadas, por Goeldi, para o tema da expressão, incluída aí a dissolução subjetiva nas necessidades de sua época. Cabe ao artista equilibrar intimidade e fraternidade, individualismo e entendimento.

Nesse momento em que o abstracionismo se torna, para muitos, sinônimo de valor estético, vai-se apegar programaticamente na defesa da figuração. Recusa tanto a abstração lírica quanto a vertente construtiva. Percebe nos gravadores abstratos a redução, para ele inaceitável, à dimensão da realização técnica. Mas não se filia às fileiras mais conservadoras, que fazem a defesa retrógrada de tudo o que é realista ou figurativo. A figuração, para Goeldi, é a maneira de se comprometer fisicamente com o mundo. Em suas gravuras, a primeira visada conclui que tudo está adequado. Um olhar mais demorado começa a mostrar estranhezas e incongruências, apenas para confirmar sua concretude e correção em outro nível. Trata-se de um mundo tão denso, que quase podemos pegar com a mão os elementos que o formam, mesmo aqueles atmosféricos, como a umidade ou o vento. O lugar retratado não é apenas cenário; é testemunha e agente. A figuração forma-se dentro da fissura, no encontro entre interior e exterior. Por isso Goeldi considera certas sensações, como o cheiro de terra depois da chuva, "coisas muito íntimas",¹² a serem interpretadas ou agarradas pela contra-efetuação figurativa.

Por outro lado, essa espécie de figuração libera o acontecimento do acontecido, preservando seu valor ideal, fragmento de sua verdade: o Belo. Ao segurar a sensação, ao duplicar aquilo que efetivamente ocorre, dá à arte a possibilidade única de não se confundir com a mentira dos fatos. Daí a irritação de Goeldi quando um rico comerciante comenta, diante de um desenho feito na Bahia, na época da guerra: "Esta baiana não existe". Sente vontade de responder: "Quem não existe é o senhor"; mas acaba se calando por lembrar-se de que "a noite estrelada estava próxima e eu gosto muito de ver as estrelas".¹³ O que Goeldi defende não é, certamente, a crença ingênua na correção da representação de baiana, e sim a certeza de que aquela figura é real, pois captada no processo de dissolução a que o artista se atira.

Não reproduz isto ou aquilo, como seria de supor numa figuração tradicional. Reproduz a própria fissura; transmite a si mesma. Cabe a outros escolher herdá-la; responsabilizar-se pela continuidade de sua

¹² Entrevista de Goeldi a Anna Letycia para a revista *Para Todos*, 1956.

¹³ Rui Facó, "Oswaldo Goeldi fala de arte".



transmissão. O que, por um instante, parece ter acontecido logo após sua morte, em 1961, com a criação efêmera do Museu Goeldi coordenado por figuras como Grassmann, Darel, Sued, Flávio Motta, Gruber, Geraldo Ferraz, Beatrix Reynal, Reis Júnior e Quirino da Silva. O acervo adquirido por Mendes Caldeira é abrigado na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, e exibido, ainda em 1961, em mostras no Museu Nacional de Belas Artes e no Museu de Arte Moderna, no Rio. Parece que, enfim, Goeldi receberia o cuidado institucional que merece.

As desconfianças de Goeldi, entretanto, mostram-se mais duradouras e certeiras do que a iniciativa precária do Museu Goeldi – hoje limitado à coleção privada herdada por Patrícia Mendes Caldeira. Nunca pretendia o sucesso, que sabia ser “mais barulho do que demonstração de qualidade”.¹⁴ Desconfiava dos critérios de valorização de sua época e da integração do movimento artístico brasileiro ao cenário internacional. Orgulhava-se de seu isolamento. Recusava-se a fazer certas concessões, ainda que certamente tenha feito algumas para poder vender trabalhos e sobreviver. A rigor, foi dos poucos artistas brasileiros do período que efetivamente viveram de seu trabalho, sem contar com apoio de encomendas oficiais ou com ajuda da riqueza familiar. O Brasil não se mostra capaz de divulgar a obra de um de seus maiores artistas, de tirar da margem aquele que viveu a fissura em profundidade. Com isso, deixamos de aprender com a austeridade estóica de sua superfície fraturada. Perdemos a oportunidade de dar a Goeldi o elevado sentido épico da dissolução.

Isolamento

Semelhante dificuldade de apreensão crítica podemos perceber no confronto com a obra de Lasar Segall. Por que sua arte, de propalada excelência plástica, não exerceu influência sobre os artistas brasileiros? Certamente sua sintaxe refinada coloca para o homem o valor do silêncio – contrapartida essencial para que o sofrimento de suas imagens não degenerasse na retórica do escândalo, tão característica do Expressionismo. O tom rebaixado das cores, a introspecção das figuras, os planos pacientemente elaborados, as pinceladas cautelosas dão a medida de uma arte reflexiva que percebe a potência comunicativa como um diálogo sutil e incessante entre os homens. Logo, sua lírica silenciosa é a concretização de uma postura ética que procura ressaltar os pontos de contato entre arte e mundo, entre imagem e história.

O que ocorre no Brasil, país de eleição de Segall, é a materialização desse silêncio na imagem do artista isolado, refratário ao meio artístico nacional e à realidade tropical. Segall transforma-se aqui em uma sorte de “mestre sem alunos”, freqüentemente elogiado, e precariamente institu-

¹⁴ José Carlos de Macedo Miranda. *Arte e vida, mistérios indissociáveis*. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 18 e 19 de novembro de 1952.

cionalizado, que vive o paradoxo de uma reputação pública edificada com base no isolamento. Falar desse isolamento tornou-se de fato um truismo. As imagens da solidão repetem-se à exaustão. Como signo de integridade e coerência plástica. Como fruto de uma análise psicologizante que costuma detectar a tendência do artista à privacidade e ao narcisismo. Como sinônimo de sua vinculação íntima com a cultura germânica, distante de nossa tradição latina. Ou como uma velha "implicância" de artistas que, mais vulneráveis à fragilidade do mercado de arte brasileiro, insistem em acusar o elitismo de Segall.

Habitou-se a criticar essa visão de artista isolado pelo mero arrolamento dos instantes de participação de Segall no movimento modernista – a diretoria da Sociedade Pró-Arte Moderna – Spam, o convívio íntimo com as estrelas de nossa vanguarda, destacando-se a amizade com Mário de Andrade, a participação nos mais importantes salões da época e nas bienais, as exposições e conferências comentadas pela intelectualidade brasileira, a inserção em uma das mais renomadas famílias da colônia israelita de São Paulo. Como se esses fatos da vida social de Segall pudessem, per si, apagar o silêncio que cercou sua produção artística. O isolamento de Segall, contudo, deve ser compreendido como o resultado de uma prática, de uma interação, na base da qual se situam, por um lado, a necessidade de independência do artista e, por outro, a ausência de um estatuto rigorosamente moderno da cultura brasileira do período. A retórica modernista não consegue incorporar Segall a não ser pela ênfase nos signos do isolamento, presentes em sua própria linguagem e na imagem de sua solidão.

Imagem que contém uma certeza e uma dúvida. A certeza de um artista concentrado em sua atividade plástica. A dúvida advinda da percepção de um certo paralelismo entre sua poética e as premissas do modernismo nacional. Mais do que os momentos concretos de sua participação no mundo artístico local – que, antes de tudo, revelam, no restrito universo de nossas artes plásticas, a aceitação de um artista que já vinha qualificado pelo Expressionismo e pela crítica européia – esse paralelismo exige a precisão conceitual do termo isolamento.

O fato de Segall ter chegado ao país (1923) já moderno e aliar-se aos arautos do Modernismo na polêmica com a tradição (figurada pela arte acadêmica) não constitui grande novidade. Frequentemente admite-se essa direção única de integração: Segall traz a modernidade artística ao Brasil, permanecendo, contudo, imune à crítica local. Sugerir a aproximação do processo de sua linguagem plástica com os valores da crítica de arte brasileira implica a suposição do sentido inverso: o mundo artístico nacional exerce, em alguma medida, influência sobre a arte de Segall.



Como pintor figurativo, Lasar Segall não poderia deixar de modificar sua obra diante de um novo contexto objetivo, desde que essa modificação não seja lida como sinônimo de adaptação. E sim no sentido mais profundo de uma vinculação do artista lituano aos critérios de ajuizamento estético que vinham sendo formulados pelos modernistas brasileiros, na ânsia de definição de um “público” e de um “olhar” para a arte moderna no país. A presença de elementos iconográficos locais, a famosa abertura de sua palheta, a proposta de arte empenhada socialmente, o caráter abstratizante das telas finais poderiam exemplificar a filiação de Segall aos pressupostos modernistas brasileiros, não viessem sempre associados, a expressões como “estrangeiro”, “pintor-filósofo” e “artista figurativo”, respectivamente.

Aos críticos e teóricos de nosso modernismo, impossibilitados de incorporar em sua luta pela modernização e industrialização um artista cuja poética parte do momento ulterior de crítica à civilização industrial, e sem condições de identificá-lo com os demais artistas nacionais, não sobram muitas alternativas. Ou recorrem à prática comum e nefasta de indistinção estética – abrigando as linguagens mais diferenciadas sob rubricas genéricas e vagas como “nacional”, “social”, “figurativa”, entre tantas outras – e ignoram grosseiramente as especificidades da pictórica de Segall; ou afirmam sua coerência e integridade plástica como fruto de uma atitude de isolamento frente à cultura brasileira e afastam sua obra de qualquer destinação social produtiva. Em ambas as opções, perde-se parte significativa da dimensão comunicativa de Segall, cercando sua arte com o silêncio da incompreensão.

Insistir no tema do isolamento de Segall deve servir, a partir de uma nova abordagem, para a compreensão da situação específica que coloca face a face sua linguagem seca e substantiva e as possibilidades de sua leitura no Brasil modernista. A solidão do artista nesse embate surge como a condição de possibilidade de criação plástica num contexto de incompreensão de sua semântica. Na ausência de pressões tipicamente modernas pelo refinamento estético – a modernidade brasileira, diversa da européia, não se caracterizou por diferenciações mínimas de linguagens e, sim, pelo hábito de filiação das linguagens plásticas a injunções políticas e sociais –, a solidão de Segall serviu para o aprimoramento de sua pictórica. Tivesse o artista cedido às pressões cívicas por maior engajamento, tivesse ele adaptado sua palheta à luz local ou feito concessões no sentido de uma aculturação, toda a dimensão histórico-cultural de sua lírica estaria fatalmente comprometida.

Compreender o isolamento de Segall como um processo de ação coletiva no qual, a um só tempo, edifica-se sua reputação de “mestre”

sem alunos e desenvolve-se a sua linguagem plástica, implica o reconhecimento do sentido cultural de sua refinada superfície pictórica. Pois o artista, que partilha do pathos expressionista, de sua ânsia de expressão e comunicação, dedica grandes esforços para manifestar a historicidade implícita na pesquisa estética. No entanto, a qualidade inalterável de sua obra distancia-o do domínio das circunstâncias históricas. O rigor filosófico de suas composições concede-lhe um caráter supra-histórico, que tende a ser enfatizado por boa parte de nossa historiografia da arte, imersa no dilema de classificá-lo segundo as premissas modernistas. Ignora-se, portanto, que a seriedade construtiva de Segall era a forma de se manter integralmente vinculado ao empenho original expressionista: empenho ético que faz da arte não apenas uma crítica à ordem vigente, mas, acima de tudo, vontade de transformá-la. Dever social que se traduz em atitude moral em sua prática de mediar crítica e tradição.

Assim, podemos concluir que o isolamento de Lasar Segall é ativo. Foi a efetiva condição de possibilidade de sua socialização no mundo artístico nacional. Serve tanto à incorporação modernista do pintor estrangeiro quanto à manutenção de sua independência artística. A experiência artística de Segall possui curiosa qualidade ativamente "negativa": se sua obra realiza-se no mundo, requer uma função de isolamento para tornar a matéria expressiva formalmente criadora. Mas sua decantada solidão nada tem a ver com o pessimismo filosófico do final do século XIX, para o qual a arte, por resguardar um valor exclusivamente individual, reforça o desejo de isolamento, oferecendo ao homem a suprema liberdade de ser puro "espectador". A questão que perpassa a obra de Segall é justamente como conciliar a função isoladora da arte à ação cooperativa. Não pode valer-se dos fenômenos apenas como material de recriação plástica, sob risco de subscrever a visão da sociedade como um caos de ações conflitantes, motivadas pelo egoísmo. A mundanidade intrínseca de sua arte – no duplo sentido de criação de objetos mundanos e atenção ao mundo – chega a desafiar a própria idéia de uma arte expressionista.

Para o artista lituano, a "expressão" de uma "necessidade interior" nada tem a ver com a vontade cega de modelar o universo segundo as fantasias individuais. Ao contrário, exige a mediação cautelosa de subjetividade e sociedade. Necessita, portanto, equilibrar ação e tradição. O expressionismo lhe cabe porquanto oferece um modelo de arte que recusa a representação e se afirma como uma ação. Todavia, o ideal de expressão subjetiva circunscreve a prática criativa à manifestação egóica. Segall, contudo, não pode suportar a exoneração de responsabilidade frente a tudo que está fora do ego e da vontade individual. Uma obrigação cultural, étnica, familiar, o faz viver de forma compassiva e solícita de sua prática



artística a revelação do sentido da humanidade.

Aliar memória e ação significa reunir um ato de vontade individual a uma prática responsável. Cada gesto, cada traço, cada pincelada traduz em meios plásticos uma realidade que Segall experimenta como algo prévio à própria linguagem: todo agir humano é acompanhado da consciência do ato. Pois o homem não apenas sente, mas também sabe que sente – sofre. E não se limita a errar; tem consciência do seu erro – peca. Carrega, portanto, invariavelmente, a “culpa” por esse sofrimento e por esse pecado. Segall vive atormentado pela culpa. Dom e fardo, é ela que preenche o hiato existente entre a tradição e o ato, permitindo a realização de sua ética da transmissão de sentido.

A mediação de opostos torna-se possível devido à prática laboriosa da virtude da moderação. Depurar os meios plásticos, impor à estrutura da obra complexos matizes de cores e texturas, corresponde a equilibrar, na superfície da tela, força subjetiva e compromisso social. Uma sabedoria tão peculiar quanto estranha ao mundo artístico que escolhe. A ausência de uma pictórica gritante acaba por servir de impulso à criação de uma aura de respeitoso silêncio que cerca sua obra e impede a destinação social produtiva de sua arte.

O “meio-dia” modernista,¹⁵ com sua luz branca e sem sombras, decididamente não era o lugar ideal das antinomias do expressionismo de Segall. Em sua preocupação social, jamais procura refúgio numa dimensão arquetípica, em que a fraternidade estivesse garantida. Apenas ao custo de um esforço ético persistente é possível restituir os nexos que fundam a humanidade. O isolamento, o silêncio, são para Segall as condições de uma percepção responsável do mundo, estado de total disponibilidade à vivência sensível do real – fundamento de seu projeto humanista. Nisso difere em muito da proposição modernista de “arte social”.

O artista russo tinha consciência da dicotomia existente entre racionalidade técnica e razão política, coisa que o modernismo brasileiro parece querer ignorar. Sua experiência urbana lhe havia ensinado que é bem mais fácil do que se imagina dissociar a racionalidade científica da ética e que a razão estética requer o esforço individual, cotidiano, quase heróico, para se efetivar. Visão que marca seus desenhos do Asilo de loucos da Holanda, feitos em 1922, e que retorna em suas séries de gravuras *Mangue* e *Emigrantes*, realizadas entre 1924 e 1930. O espanto de Segall com a degradação do homem nessas experiências marginais impõe a reflexão sobre a civilização industrial, que comporta a humilhação da razão humana.

Sintomaticamente, foi a distinção entre a arte social de Segall e aquela produzida pelos demais artistas brasileiros que definiu seu “lugar” na

¹⁵ Segundo o poema “Lenda do céu”, de Mário de Andrade: “No céu é sempre meio-dia/ Não tem noite, não tem doença/ E nem outra malvadez.../ A gente vive brincando.../ E não se morre outra vez.” In: *Poesias completas*. São Paulo, Martins, 1967:57.

retórica modernista. Diante da inviabilidade de classificá-lo como mais um “plasmador” da raça, junto a Aleijadinho e Portinari, Mário de Andrade admite a operação artística de Segall como modelo, por associar o “maior individualismo” à “obrigação de participar de tudo, de dar definição de tudo”.¹⁶ Ao “grave nacionalismo” de Portinari, fundado sobre a aliança de realismo estético e psíquico,¹⁷ Segall opõe a “objetividade da plástica”, que converte os motivos “a um dado ideal”: Esta a sua particularidade específica – a sua diferença – a sua contribuição ao mundo da pintura contemporânea.¹⁸ Na polaridade entre o realismo de Portinari e a transcendência de Segall construiu-se a arte social brasileira. Perspectiva que marca nossa crítica por muito tempo.

Podemos dizer que ao ideal de uma “subjetividade social”, próprio do nacionalismo modernista, Segall contrapõe o valor de uma socialização fundada no respeito à individualidade. A angústia de suas telas advém do esforço de controlar a subjetividade para viver o processo social como individuação e afirmar a possibilidade de transmissão do sentido. A dignidade dessa independência, sustentada pela pessoa, mas transcendente à própria existência, materializa-se em suas Florestas. Silenciosas, imóveis, existindo para si, expõem o caráter final da subjetividade humana: ser uma clausura que desafia as leis de seu próprio fechamento e, nesse movimento de interação com o mundo, ultrapassa a exterioridade recíproca para ascender à dimensão do sentido.

Com sua lição de pintura – parece-nos claro que a única afirmação certa a respeito da Floresta é que ela é “pintura” – Segall ensina-nos o mistério da convivência. Para o crítico Ronaldo Brito, as Florestas celebram “a poesia da solidão e do silêncio”.¹⁹ Solidão e silêncio, porém, são a própria morada da comunicabilidade de sua arte. Ao abandonar os temas sociais e como que retornar a um estágio pré-individual, Segall se abre e não se fecha ao mundo. O amor à pintura assegura o amor à humanidade. A grade vertical das Florestas mostra-se o paradigma de uma existência mundana que



Lasar Segall. Floresta ensolarada, 1954-

¹⁶ No artigo *Atualidade de Chopin*, Mário de Andrade afirma que, ao artista, “não lhe cabe ser político, operário, guerreiro e tudo o mais é que a prática tumultuosa da vida, por isso mesmo que a obra de arte é da terra e vive na obrigação de participar de tudo e ‘dar definição de tudo’, como, se for verdadeira, dentro do maior individualismo, aristocraticamente entronizado no seu eu divino, não poderá de o fazer.” In: *O baile das quatro artes*. São Paulo, Martins, s/d.: 126.

¹⁷ Mário de Andrade. *Cândido Portinari*. Idem: 115

¹⁸ Mário de Andrade. *Catálogo da exposição promovida pelo Ministério da Educação*.



preserva o elemento individual como pré-condição das relações sociais.

Outra reflexão é ainda necessária: a institucionalização efetiva do artista – a criação do Museu Lasar Segall – teria significado uma forma mais produtiva de culturalização de sua arte? O Museu é, sem sombra de dúvida, um caso atípico em nosso sistema cultural. O que termina por confirmar o caráter específico da socialização do pintor: o isolamento é a condição e a garantia da propagação de sua poética. O apoio governamental – desde o patrocínio do Ministério das Relações Exteriores às primeiras exposições internacionais promovidas pelo recém-fundado Museu (1957 a 1962) até sua incorporação pela Fundação Nacional Pró-Memória (1985), hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – não apaga a dimensão “doméstica” do Museu. A casa preserva, no sentido mais elevado, o esforço pessoal do artista pela criação de vínculos estreitos entre a arte e o público, e sua concepção larga de arte como “educação estética”.

Talvez as incongruências críticas tenham exercido ao menos uma influência positiva: sozinho em seu ateliê, Segall pode aprofundar cotidianamente sua modernidade plástica. Pode ser cézanneano nos tons, no ritmo das pinceladas e até no drapejado dos tecidos da tela *Recantos de ateliê*, 1938. Pode adotar a estrutura construtiva de Klee na *Favela I*, em que a profundidade espacial desafia a própria perspectiva. Pode impor à grandiloquência temática a redução cubista ou mesclar a abstração à luz das *Florestas de Campos de Jordão*. É no Brasil, enfim, que Segall constrói sua poética. A trágica concretização do isolamento em solidão institucional é convertida pelo artista em pintura. Se suas paisagens finais falam do desencanto com o mundo, expõem, acima de tudo, o longo processo de maturação da relação de Segall com a arte.

Solidão

No caso de Iberê Camargo, a posição de independência quase fanática, de permanente insatisfação com o mundo das artes brasileiro parece falar do esforço para subtrair-se aos mecanismos ideológicos de incorporação da modernidade artística. O que, de alguma maneira, permite relacioná-lo às posições simetricamente opostas assumidas pelos artistas modernistas que colaboram em sua formação, Goeldi e Guignard. O isolamento ferrenho de Goeldi, sua inflexível poética expressionista, assim como a propalada docilidade de Guignard, capaz tanto de ousadias artísticas quanto de concessões ingênuas às exigências sentimentais de seu público, atualizam-se no compromisso de Iberê com a autonomia da arte moderna.

Do descompasso entre a poética intransigente de Iberê Camargo e a forma específica com que se deu a constituição do público e do mercado de arte moderna no Brasil surge sua conturbada figura pública – artista

violento, agressivo. A fúria expressiva de sua arte, que o leva a enfrentar com extrema sinceridade e gravidade os impasses da modernidade, é transferida para a esfera anedótica da violência física; o tema da morte, com o qual afirma dialogar em toda a produção, converte-se em fato; o empenho histórico em atualizar a arte da pintura perde o vigor diante das sensacionalistas manchetes de jornais.

Na realidade, desde muito cedo Iberê Camargo manteve contato mais ou menos estreito com o meio artístico brasileiro. Após o retorno da Europa, para onde vai com o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro do Salão Nacional de Artes Plásticas de 1947, lidera a luta pela diminuição das taxas de importação de tintas, que o leva a conversar com Getúlio Vargas em 1953 e a organizar os Salões Preto e Branco e Miniatura, em 1954-55, época em que era membro da Comissão Nacional de Belas Artes. A participação, porém, é marcada por sinal negativo. Junto com Djanira e Dacosta, Iberê protesta, em última análise, contra a escassa dimensão pública e cultural do sistema de arte local, incapaz de qualificar sua própria prática, seu trabalho. Mas a reunião com outros artistas não deixa de revelar certas particularidades. Pois, afinal de contas, para Iberê a batalha pela qualidade das tintas possui sentido bastante peculiar: trata-se, a rigor, da identificação com a materialidade da pintura, enquanto tradição e experiência do sublime.

A tinta não é, para ele, um simples meio pictórico. É a resistência empírica do mundo – natureza e tradição – contra a qual Iberê investe seu furor criativo e de cujo enfrentamento surge a forma. É o próprio artista quem afirma, alguns anos mais tarde:

Sou perdulário com as tintas. Faço obra que o Brasil de Delfim Neto não comporta. Perdulário, por mau pintor. Obcecado, que procura e não sabe o que procura, e procura fundo, e gasta tudo e é capaz de jogar todo o patrimônio como um jogador louco que perde tudo numa noite. Eu sou o grande jogador (...) e nem sei como vou terminar minha vida no dia que não tiver mais material. Esta é a minha luta, esta loucura tão grande que não posso frear. Sou um homem que trabalha 14 horas por dia, a ponto de estropear as mãos.²⁰

A perda não é apenas resultado: é lógica intrínseca a seu fazer.

A proximidade entre trabalho e jogo, em Iberê, ganha sentido novo. Para o pintor de carretéis, dados e ciclistas, o lúdico não é uma atividade determinada por regras, nem implica vitória. É movimento louco, extenuante, que não pode ser freado ou contido, cujo destino invariável é a perda. Assim é seu trabalho artístico. Algo que está além e aquém do próprio sujeito, que lhe é anterior e superior, que o faz dissolver-se nesse jogo puro, destituído de normas e de direção. Rodar, rolar, como fazem

²⁰ Depoimento do artista a Tereza Spinelli e Lourdes Aglauros. In: Iberê Camargo – ano 70. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Núcleo de Documentação e Pesquisa,



seus dados, carretéis e bicicletas. Jogar até o limite. Perder a si mesmo para fazer do acaso uma afirmação: obra de arte. Só assim, nesse jogo reservado à arte, nesse movimento perpétuo e imprevisível, pode o sujeito criativo existir.

Atualiza-se, de forma trágica, o compromisso de Goeldi com a dissolução. Mas o gravador carioca sempre foi um "cosmopolita urbano", como diz Paulo Venancio Filho, na obsessão por objetos desconexos, recantos desolados, animais estranhos e terrenos baldios. A perda está intimamente ligada à experiência da cidade e à ausência daqueles sentimentos de melancolia, angústia e desespero metafísico, que poderiam criar um espaço público para o sujeito expressionista. Para o pintor nascido e criado na província do Rio Grande do Sul, a interioridade aproxima-se da vida no interior, do refúgio no "pátio da infância", que Iberê acredita ser sua verdadeira pátria. Não como um consolo nem como a busca de um paraíso particular, e sim como a vivência mais íntima da desolação, da ausência de cultura e da própria perda.

A nostalgia que conduz o artista, desde os anos 40 estabelecido no Rio de Janeiro, a voltar para Porto Alegre – retorno planejado desde 1967 e estimulado a partir de 1980, quando experimenta a tragédia de atirar e matar um homem que o agride na rua – não significa uma volta para o cenário de infância idílica. Ao contrário, Iberê jamais concebe a infância como instante de alegria. Sua força criativa nunca se ancorou nas idéias – corriqueiras à época, como o demonstram as preocupações de críticos como Pedrosa e Gullar, e de artistas como Ivan Serpa e Hélio Oiticica – de coragem criativa das crianças, primitivos e loucos. Tampouco percebe sua própria infância como momento feliz, e sim como instante em que se revela, de forma inexorável, a distância entre ele e sua família, que morava numa casa sem livros e sem quadros. Iberê recorda com tristeza do desafeto da avó e dos soluços do pai, sempre desencantado com a vida do filho boêmio e artista. Para ele, retornar ao Sul era voltar ao silêncio e à tristeza, este silêncio carregado de sortilégios, halo de tristeza que envolve as coisas que o artista afirma ter-se tomado o tema permanente de meus quadros.²¹

Tematizar a origem de desolação e solidão não significa, no caso de Iberê, sua conversão em paisagem, mas sim assumi-la como energia básica do ato de pintar. As densas camadas de tinta, superpostas e escavadas, falam do comprometimento existencial com a matéria bruta da pintura, mediante o qual o artista acrescenta ao pathos expressionista – criar o real pela ação transcendente do ego – a reflexão dramática sobre a realidade material da forma. Assim, vai erguendo uma obra cada vez mais subjetiva e, a um só tempo, cada vez mais pública. A concentração do artista em seu

²¹ Depoimento do artista a Walmir Ayala, Rio de Janeiro, agosto de 1970. Citado em Evelyn Berg, "Iberê: Medida de Espessura". In: Iberê Camargo. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1985: 13.

ateliê na década de 1950, cujo motivo e pretexto é a relativa imobilidade provocada por uma hérnia de disco, aponta para a certeza afirmativa de sua diferença. Daí talvez sua preocupação em isolar acusticamente seu ateliê, fechando-se ao barulho exterior. Quanto mais íntimo e isolado, mais o artista poderia manifestar-se generoso com o mundo. Numa palavra: público. É claro que, em nosso país de escassa tradição crítica e institucional, é bem mais fácil encerrar esse drama pessoal e público nos limites do anedotário, gerando várias versões da mesma história de agressividade pessoal.

Iberê Camargo, entretanto, tanto quanto Goeldi ou Segall, não se deixa transformar na vítima passiva de sua reputação pública. Ao contrário, a experiência volta sob a forma de pintura. Às vezes poderíamos mesmo dizer que sua reputação o auxilia, mantendo-o a uma certa distância do meio artístico, liberando-o de pressões mais ou menos cívicas, de demandas de engajamento. Além disso, quanto mais opaca se mostrasse a realidade contemporânea, quanto mais impotente se apresentasse a imaginação estética, mais denso e problemático seria seu ato expressivo. Porém, se do ponto de vista do saber próprio da arte de Iberê a tragédia não era apenas negativa, do ponto de vista do saber sobre a arte, e todas as suas ramificações institucionais, assume face extremamente cruel.

A rigor, a seriedade com que o artista se dispõe a enfrentar o dilema da pintura no contexto contemporâneo implica a compreensão histórica da pintura. Como diz Ronaldo Brito, “para o pintor da verdade do EU, o adepto da lírica da angústia pessoal e da independência solitária, tipicamente moderna, a afirmação de sua condição irredutível de artista passava pela árdua conquista da universalidade por parte de um sul-americano”.²² Só a inserção na tradição histórica da pintura, iniciada no Renascimento, pode permitir ao artista, nascido no interior do Rio Grande do Sul, alcançar alguma ordem de universalidade. Entretanto, como expressionista, precisa experimentar essa tradição como vontade pessoal, destruindo-a a cada gesto. A grandiosidade de sua obra é esse “resto”, esse efeito, o que sobra do processo longo e penoso de incorporação e destruição da pintura e de seu sujeito.

Para que Iberê possa ultrapassar a si mesmo e seus laços particulares com o mundo, de forma a atingir a universal comunicação do acontecimento pictórico, é preciso que afirme uma curiosa síntese disjuntiva, na qual apreende a si mesmo como “caso fortuito”, para usar uma expressão de Klossowski, ou seja, deve conceber cada individualidade como resultado daquilo que ocorre, daquilo que simplesmente é; como a elevação de certas qualidades contraditórias, das quais se possa extrair, ao final, sua qualidade de universal liberdade e beleza, sem que degenerem em

²² Ronaldo Brito. “Ciclistas metafísicos”. In: Iberê Camargo. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.



²²Iberê Camargo. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Núcleo de Documentação e Pesquisa,

arquétipo ou símbolo. Portanto, a decantada fúria da matéria, tantas vezes anotada por críticos e estudiosos, pouco tem de rudeza ou brutalidade. Ao contrário, em todas as suas manifestações (paisagens, naturezas-mortas, carretéis, abstrações, ciclistas), revela não apenas elevado virtuosismo plástico, como indiscutível fulgor estético.

Suas figuras humanas finais, das séries *No vento e na terra* e *Tudo te é falso e inútil*, falam da enormidade desse acontecimento puro, despojado de ação ou de paixão. Deitadas sobre o chão árido da própria desolação e tristeza, sentadas em cadeiras imateriais, solitárias, são criaturas que vivem não o que querem e sim o que a elas se impõe. Existindo sobre essa superfície metafísica, experimentam o acontecimento de maneira bastante próxima daquela como Iberê vivenciou o fato trágico do assassinato em 1980, num misto de sublimação e queda:

Iberê Camargo. *As idiotas*, 1991.



Um dia a vida do homem-pintor foi sacudida pelos ventos da tragédia. Ferido, conheci o amor e o ódio, avalei a infinita capacidade humana no sublime e no sórdido. Caminhei por caminhos ásperos sem outra luz que a da minha consciência (...) Nesse momento de consciência, cessam as contradições.²³

Nesse instante de tragédia, o pintor que se sente pouco protegido pelas autoridades públicas nas ruas ameaçadoras da capital carioca e que aprende a atirar com a melhor das intenções de autodefesa, encontra a experiência “de carne e de sangue”, de cuja denegação ou distanciamento depende a própria consciência. Transforma, assim, o ato em ação, que não é nem um fato determinado, nem uma paixão, e sim algo que simplesmente acontece e que, portanto, representa o núcleo de todo acontecimento. Como em suas telas finais, toda a ação se projeta nessa dupla superfície física e metafísica, erguida pelo trabalho doloroso do pensamento, pela luz da sublimação. A pintura converte-se nesse acontecimento pictórico universal. O sujeito dissolve-se na impassibilidade e na idealidade do próprio acontecimento. Onde talvez o caráter espectral de suas criaturas, tão velhas quanto novas, ou o aspecto cinematográfico dessas telas finais, ecos ampliados de um silêncio atávico, remoto. As singularidades são restituídas quando o EU se dissolve e se fixa na superfície, nesse sem-fundo do mundo, denso e opaco.

No lugar do simulacro de profundidade – tão comum nos tempos atuais – Iberê nos oferece a vivência pré-subjetiva e arcaica do acontecimento moderno. Seu ego dissolvido busca, na espessura e na escala pública do quadro, recuperar a atualidade da própria pintura enquanto lugar historicamente privilegiado da experiência do sublime. Sua obra lança para o meio artístico brasileiro o grande desafio de sustentar a vitalidade, a integridade e a irredutibilidade de seu “transe pictórico”,²⁴ e de atualizar a lúcida concepção da função da pintura de manter a consistência do real. Após seu falecimento, em 1994, algumas iniciativas têm ocorrido nesse sentido, especialmente em torno da Fundação Iberê Camargo e de seu projeto de criação de um museu para o artista em Porto Alegre. A reunião de alguns dos mais importantes críticos brasileiros em torno do problema estético de Iberê – tais como Ronaldo Brito, Paulo Venancio, Paulo Sérgio Duarte, Rodrigo Naves, Sônia Salzstein, entre outros – parece alvissareira. Resta efetivamente construir esse lugar institucional no qual sua tela tão inacabada quanto definitiva, Solidão, possa continuar apresentando o brilho de uma anterioridade futura, de uma desolação que é simultaneamente origem e destino, íntima e pública.

²³ Tal como chama Ronaldo Brito, op. cit.: 49.



O distanciamento culto de Segall, o exílio poético de Goeldi e a solidão de Iberê falam, cada qual a seu modo, do vínculo com o Expressionismo, em seu sentido amplo de criação subjetiva e transcendental do mundo. No Brasil, onde a arte expressionista foi tantas vezes confundida com sua tendência de engajamento social ou com a idéia algo primária de uma subjetividade totalmente liberada e anárquica, lidar com as poéticas rigorosas desses três artistas foi freqüentemente um problema. Não foi, porém, difícil arrumar um local institucional e histórico para cada um deles, mesmo que ancorado na ênfase de suas particularidades e idiossincrasias. Certamente qualquer apreensão crítica deve partir da distância dos artistas com relação aos demais. Porém, o inegável isolamento de Segall, Goeldi e Iberê não deve nos conduzir a análises que os afastem de uma destinação social pela construção retórica de um lugar sempre divergente e afastado,

O vernissage da história: Antônio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903-1908*

Aldrin Moura de Figueiredo**

Entre 1903 e 1908, a capital do estado do Pará viveu um período de enormes transformações em sua vida cultural e política com a emergência de grupos intelectuais, que divulgavam uma nova interpretação da realidade brasileira, vista agora sob o ângulo amazônico. Da pintura à escrita da história da pátria, passando pela construção das efemérides nacionais relidas sob um prisma moderno, até a elaboração de uma história do tempo presente, os pintores paraenses e brasileiros procuram definir uma outra visão da chamada identidade nacional, na qual a Amazônia passava necessariamente a ser uma espécie de epicentro intelectual do país.

Belém do Pará, pintura brasileira, modernidade

Na primeira década do século XX, sob a intendência de Antônio Lemos e do governo de Augusto Montenegro, Belém vivia o auge de sua belle-époque equatorial, recebendo anualmente os mais importantes artistas brasileiros de então. Financiados pela elite local e pelo poder público, esses pintores retrataram a história, cenas e cenários da cidade, no intuito de conferir à capital do Pará uma espécie de identidade visual, marcada pelo traço da pintura acadêmica. Porém, a simples referência ao cânone abraçado por esses pintores à guisa de uma espécie de tirania classificatória, imposta pela crítica e pelos historiadores das artes, está longe de revelar o amplo debate em torno das artes plásticas e seus entrecruzamentos com os projetos políticos das elites intelectuais locais, que ambicionaram inserir a Amazônia no epicentro interpretativo da história nacional.

Nos primeiros anos do novecentos, em meio a uma turbulenta transformação urbanística, a fama de Belém como uma nova vitrine para os artistas nacionais corria pelo país afora. Foi então que muitos pintores brasileiros, alguns já consagrados, passaram a incluir a cidade no roteiro de suas viagens. Em 1905, foi a vez do fluminense Antônio Parreiras (1860-1937), trazendo para Belém 41 telas a óleo. Considerado um evento de relevo, o vernissage acabou sendo organizado no foyer do Teatro da Paz, permanecendo a exposição aberta entre 10 e 30 de junho¹. Ao todo, 27 obras foram vendidas e a imagem dos trabalhos no salão virou cartão-postal, editado

* Este artigo é parte de uma pesquisa mais ampla sobre o mercado de arte em Belém do Pará e o modernismo na Amazônia nas primeiras décadas do século XX, desenvolvida na UFPA com o auxílio do CNPq. Foi apresentado originalmente no Fórum de Arte do Pará, no Núcleo de Arte da UFPA, em novembro de 2002.

** Doutor em História. Professor do Departamento de História da Universidade Federal do Pará.

¹ Theodoro Braga, "A arte no Pará, 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta anos". Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, v.7. Belém, 1934, p.153.



Estrada de São Jerônimo, óleo de Antonio Parreiras, 1905.

2 Todo esse acervo, oriundo da antiga Intendência Municipal, pertence hoje ao Museu de Arte de Belém (MABE).

3 Antônio Parreiras, "Viagem ao Norte". In: História de um pintor contada por ele mesmo: Brasil – França, 1881-1936. 3ª ed. Niterói: Niterói Livros, 1999, p. 123.

4 Rosa Azaes, "Inventário". In: Fundação Cultural do Município de Belém, Museu de Arte de Belém: memória & inventário. Belém: MABE, 1996, p.46.

5 Henri Coudreau, "L'Avenir de la capitale du Pará". Anais da Biblioteca e Arquivo Público do Pará. v.8. Belém, 1913, pp.221-245.

na tipografia de E. F. Oliveira Júnior. O êxito de Parreiras não viera do nada. Recepcionado por Theodoro Braga, que já o conhecia do Rio de Janeiro, o pintor acabou conseguindo um trânsito invejável entre alguns letrados da elite local. O intendente Antônio Lemos, a principal liderança política de então no Pará e ao mesmo tempo o grande mecenas da terra, como era de se esperar, adquiriu três telas preparadas especialmente para a exposição de Belém, além de encomendar ao pintor nada menos do que um conjunto de oito trabalhos reproduzindo os principais logradouros e monumentos da capital paraense. Ainda em 1905, foram retratados o Bosque Municipal, em dois estudos; a velha Catedral da Sé; a Praça da República; a Calçada do Largo da Pólvora; a Praça Batista Campos, por dois ângulos distintos; e, por fim, a Avenida São Jerônimo, uma das mais elegantes da cidade². Pode-se afirmar, desse modo, que Antônio Parreiras inaugurou na administração municipal a fase das grandes encomendas de pinturas, consolidando a imagem do intendente

Lemos como mecenas e apreciador do requintado universo artístico. Em apenas dez dias, Parreiras vendeu todos os seus quadros, guardando em memória biográfica o feito entre os paraenses³.

Destino semelhante teve a segunda mostra de Carlos Azevedo, aberta a 31 de janeiro de 1906, no mesmo Teatro da Paz, também imortalizada em cartão-postal. Entre as 60 telas expostas, abundavam as paisagens locais, eventos históricos, cenas cotidianas e retratos de homens ilustres da terra — tudo muito ao gosto dos freqüentadores mais habituais. Além dos compradores da elite paraense, o costume da aquisição de peças pelos governantes, para ornamento das repartições públicas, tomou-se regra. Nessa exposição, Antônio Lemos chegou a ter um retrato seu apresentado ao público, e ainda adquiriu outras obras para o acervo da municipalidade, dentre as quais uma, pintada meses antes, representando a Entrada do Círio no Arraial de Nazaré, hoje parte do acervo do Museu de Arte de Belém⁴. Ao mesmo tempo em que, segundo o juízo de um viajante estrangeiro, a capital do Estado firmava-se como um dos principais centros culturais do país⁵, alguns ilustres visitantes nacionais se queixavam, nesse mesmo ano de 1906, de ter passado por Belém sem conhecer o Senador Lemos, o que era "como ir a Roma e não ver o Papa", tal a mitificação e o fetiche

construídos em torno desse líder político⁶. Nessa aura de corte, os pintores nacionais tinham a possibilidade de organizar várias mostras e, enfim, alcançar o objetivo de viver da arte. A construção da imagem moderna da cidade fremente, ao modo das européias, muito endossada durante a virada do século XIX e as primeiras décadas do XX, especialmente por ilustres forasteiros que chegavam da França⁷, serviria ainda mais para solidificar o papel do mecenato na postura e atuação das principais lideranças políticas locais. Assim como Carlos de Azevedo, também Theodoro Braga foi um protegido do intendente Antônio Lemos. Em 13 de maio de 1906, esse pintor inaugurava a sua primeira aparição, também no Teatro da Paz, com 45 trabalhos de desenho, pintura e arte aplicada. A cada evento, maior era a repercussão junto ao público, com reiterados anúncios e comentários nos jornais diários que circulavam na cidade.

A obra de Theodoro Braga estava sendo muito aguardada pelos aficionados da pintura, mais até que os trabalhos de Carlos de Azevedo. A razão disto residia no fato de o pintor ter conseguido em pouco tempo um lugar de destaque entre os novos talentos brasileiros. Sua formação artística havia iniciado no Recife, pela mão do paisagista Telles Júnior, por volta de 1892, quando, aos 20 anos, cursava o penúltimo período da Faculdade de Direito daquela capital. Isso foi apenas o começo de uma longa carreira. Em 1894, depois de se formar, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde, na Escola Nacional de Belas Artes⁸, foi orientado por três nomes há muito reconhecidos: Belmiro Almeida, Daniel Bérard e pelo célebre Zeferino da Costa. Aprovado com "distinção", em 1899, recebeu, o prêmio de viagem à Europa por cinco anos. Seguindo para a França, fixou-se em Paris por dois anos onde recebeu aulas de Jean-Paul Laurens (1838-1921)⁹, havido como um dos mais importantes mestres da pintura histórica francesa, durante a terceira República¹⁰. Sob a orientação de Laurens, visitou vários centros artísticos europeus a fim de se aprimorar no estudo das dimensões na descrição de temas históricos. Esse período se transformou numa fase decisiva na obra futura do pintor, na constituição de um estilo próprio e de um projeto de obra, qual seja o de elaborar uma versão pictórica da história da Amazônia. Essa perspectiva ficará mais clara e evidente depois de 1903, quando do seu retorno a Belém.

Theodoro Braga, a partir de então, firmou-se como o nome mais influente da pintura paraense, nas duas primeiras décadas do século XX. Apadrinhado pelo intendente municipal Antônio Lemos, o artista transformou a pintura em assunto de governo e o tema da história pátria em matéria de interesse popular. Entre 1903 e 1905, Theodoro Braga se dedicou a costurar um novo momento nas artes plásticas do Pará, com iniciativas de aproximação entre artistas, literatos e autoridades do go-

6 Victor Godinho & Adolpho Lindenberg, *Norte do Brasil através do Maranhão, do Pará e do Amazonas*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1906, p.122. A construção da memória de Lemos, incluindo aí a do mecenato, foi analisada cuidadosamente por Maria de Nazaré Sarges, *Memórias do velho intendente Antônio Lemos, 1869-1973*. Tese de Doutorado em História. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1998.

7 Cf. Jean de Bonnefous, *En Amazonie*. Paris: Kugelmann, 1898, p.51 e Henri Coudreau, *Op. cit.* e o seu anterior *Les Français en Amazonie*. Paris: Picard-Bernheim et Cie, 1887.

8 Nos últimos meses na Escola de Belas Artes, também atuou como ilustrador da revista carioca *Vera Cruz*, fundada em 1898, órgão literário que reunia muitos autores ligados ao movimento simbolista. Cf. Roberto Pontual, *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p.85.

9 Clóvis de Moraes Rêgo, *Theodoro Braga: historiador e artista*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1974, p.28.

10 Laurence des Cars, "Jean-Paul Laurens et la peinture d'histoire sous la troisième République". In: Jean-Paul Laurens, 1838-1921: *peintre d'histoire*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp.23-34.



verno local em torno do debate do nacionalismo, da identidade regional e da história pátria. Sua atividade como pintor se enredou cada vez mais nos estudos genéricos, sem uma linha temática definida, para o universo urbano de Belém. Da composição de uma tela como *A aparição de São Lucas*, de 1903, com uma evidente motivação pessoal, o artista passou a se dedicar cada vez mais aos motivos e paisagens locais ou ainda temas da história da Amazônia e do Brasil. Numa singela representação do antigo serviço de *Captação d'água*, em tela datada de 1905, Theodoro articulava vários elementos descritivos – tanto a referência a imagem pitoresca da cidade, quanto ao subentendido progresso pelo qual a vida urbana estava



Captação de Água, óleo de Theodoro Braga, 1905.

passando naquele momento. Um outro ponto digno de ênfase é que essa mostra de 1906 fora inaugurada no mesmo Teatro da Paz, exatamente no dia 13 de maio. A data por certo não havia sido escolhida à toa. No Pará, mais do que em qualquer outra parte do país, nesse dia, o calendário expressava muitas ambigüidades com fortes conotações políticas. Além, é claro, da esperada comemoração nacional da abolição da escravidão, o dia 13 relembra a retomada da capital paraense pelas tropas da legalidade do general Soares Andréa, pondo fim ao movimento cabano, em 1836¹¹. Se a quebra do cativo e a conseqüente vitória republicana eram, para Theodoro Braga, os marcos iniciais da moderna história da arte paraense, a memória da Cabanagem e sua “jugulada revolta” representavam uma outra face das lutas por liberdade, onde esses mesmos valores constitucionais e contrários à escravidão estiveram em jogo¹².

Nesse período, e a partir daí, a ênfase na história tomou conta da obra de Theodoro Braga. O motivo desta escolha não se devia unicamente ao

11 Sobre essa questão das datas e comemorações da Cabanagem, ver Magda Ricci, “Do sentido aos significados da cabanagem: percursos historiográficos”. *Anais do Arquivo Público do Pará*. Belém 3(2): 241-274, 2001.

12 Theodoro Braga, *História do Pará: resumo didático*. São Paulo: Melhoramentos, 1931, pp.107-120.

fato de a pintura histórica ainda ser considerada como a mais alta categoria acadêmica e nem de ter sido a principal influência de seu mestre francês Jean-Paul Laurens. Neste ponto, cabe ao historiador uma escolha. Ao invés de tentar buscar as aproximações estéticas entre a obra do discípulo paraense e o traço do professor, como fundamento máximo da trajetória de Theodoro Braga, talvez seja mais produtivo optar por entender essas escolhas num campo mais amplo que ligava seu passado na França, sua experiência nativa e sua vasta rede de interlocutores pelo país afora. Acho mesmo que, mais significativo do que tentar buscar as origens dessa linhagem de pintores e seus projetos, em viagens imprecisas pelo passado, determinando as prováveis genealogias clássicas da pintura brasileira, como fizeram muitos autores, me pareceu mais útil entender essas escolhas no momento em que foram gestadas, carregadas de ambigüidades e incertezas. Essa crítica, no meu entender, constitui ainda um ponto fulcral para quem se interessa por uma história social da arte. Da leitura clássica de Argeu Guimarães, passando pela bem pontuada incursão de Pietro Maria Bardi, à amplitude das conclusões de Jeffrey Needell, o mito fundacional da Missão Artística Francesa de 1816 sobre a futura arte nacional ainda subsiste intocado na constituição de um academicismo importado¹³. Theodoro Braga, formado na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, principal reduto dessa tradição, seria, assim, um legítimo representante dessa linhagem que já nascia sob um cânone hegemonicamente demarcado.

Neste ponto, vale retomar a observação de Erwin Panofsky (1892-1968), para quem a história da arte seria sempre a história da significação da arte, afastando-se de qualquer conteúdo psicologizante. Tomando emprestado suas críticas ao estruturalismo alemão de Wilhelm Worringer (1881-1965), tendo a acreditar na validade desses insights para uma história social da arte, na qual tende a ser de menos importância a noção de "vontade individual" do artista e, tampouco, a idéia de psicologia de uma época, como vontade coletiva, consciente ou inconsciente¹⁴. Esta leitura é mais interessante ainda porque Worringer publicara, ainda em 1907, o seu livro mais conhecido – *Abstraktion und Einfühlung* (Abstração e empatia)¹⁵, contemporaneamente a todo esse debate entre os letrados e pintores brasileiros. Se teor um tanto quanto metafísico, seus escritos encorajaram imediatamente uma atitude mais receptiva em relação aos estilos não realistas e à "distorção" do expressionismo na produção artística, algo que então foi lido como o viés psíquico de interpretação da arte alemã. Embora o artista tenha seus próprios conceitos estéticos, estes não podem ser entendidos senão em diálogo com os sujeitos históricos envolvidos nessa seara das artes. Se a lógica dos significados pode ser a garantia de uma boa janela de leitura do passado, os cuidados na apreensão dos prin-

13 Ver Argeu Guimarães, "História das artes plásticas no Brasil", Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Tomo especial. Vol. 9. Rio de Janeiro, 1930, pp.26-497; Pietro M. Bardi, História da arte brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1975, p.172 e J. Needell, *A belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.210-211. Sobre esse prejúdo de da missão francesa, ver Alfonso de Esquivel Taunay, *A Missão Artística de 1816*. Brasília: Ed. da UnB, 1983, e sobre essa genealogia do academicismo nacional, ver Yolanda Lhullier dos Santos, "A pintura histórica no academicismo". In: *O índio na pintura brasileira do século XIX: um estudo etno-sociológico*. Tese de Livre-docência em sociologia da arte. São Paulo: ECA-USP, 1977, pp.132-137.

14 Erwin Panofsky, *Significado nas artes visuais*. 3a ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. Uma análise pontual desta questão, em torno dos conceitos de Panofsky, está em Henri Zener, "A arte". In: Jacques Le Goff & Pierre Nora, *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, pp.144-159.

15 Cf. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*; em *Beitrag zur Stilpsychologie*. München: R. Piper, 1908. Vale a pena consultar a série de conferências apresentadas em novembro de 1999 e posteriormente publicadas em Hannes Böhringer & Beate Söntgen (orgs), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*. München: Wilhelm Fink, 2002.



cípios, valores e códigos que aproximam os participantes desses grupos de intelectuais e artistas, devem ser redobrados. Raymond Williams, em suas investidas sobre alguns ajuntamentos de letrados na Inglaterra nas primeiras décadas do século XX, teve a sagacidade de duvidar e ir além da autodefinição de seus membros. Mais do que a simples convergência de amizade, esses grupos entrecruzavam amplas relações sociais e culturais. Em outras palavras, Williams sugere, a partir do caso do Bloomsbury Group, que, além dos códigos internos pelos quais os membros do grupo se viam e queriam ser vistos, existiam outros valores em cena, especialmente de classe, que eram partilhados, defendidos e reproduzidos nas ações de sociabilidade dessa “fração” da alta burguesia inglesa¹⁶.

Do ponto de vista analítico, esse diálogo que procurei estimular entre algumas leituras de Panofsky, a respeito do significado da obra de arte em seu tempo, com os recados de Raymond Williams sobre as relações concretas entre letrados e artistas, serve aqui para afastar qualquer presunção em tentar incorporar as idéias abstratas, que certamente existiram, produzidas na lava desses personagens¹⁷. Com efeito, quero crer que essas assertivas são úteis na compreensão das atitudes dos intelectuais paraenses envolvidos no campo das artes plásticas do limiar do século XX. O gosto pela história, de que se falava anteriormente, não saiu do nada – e pudemos demonstrar isto. Aqui está a fresta da significação da produção da arte, com seus processos técnicos, estilos e conflitos com a realidade. Na trajetória da pintura de Theodoro Braga, o momento em que esses paradigmas eclodiram, com plena visualidade, não é difícil de ser percebido. De fato, ainda na temporada de 1906, uma das mais prolíficas do artista, apareceu aquela que seria a sua definitiva inclinação para os temas da história pátria. Entre agosto e outubro seguem duas exposições, ambas dedicadas inteiramente aos “assuntos locais”, com tomadas e motivos escolhidos nos “cantos pitorescos e antigos da cidade de Belém”¹⁸. Esses eventos foram como que preparatórios para solidificar o traço do pintor, a recepção do público, e os laivos da crítica com o acontecimento de 1908, planejado que estava desde essa época.

Aqui, neste ponto, a análise de Raymond Williams, citada há pouco, caiu como uma luva, à cata de um bom diálogo. Apesar de escrever num jornal de oposição ao governo de Antônio Lemos, o crítico Alfredo Sousa, por seu turno, que também era amigo de Theodoro Braga, foi quem melhor propagandeou a mais recente linha temática do artista. O mais interessante é que isto não era nenhuma novidade ou causa de estranheza entre os leitores da gazeta oposicionista. Na verdade, desde maio anterior, quando da primeira exposição, o crítico vinha anunciando a versatilidade do pintor entre o desenho, o óleo e a arte aplicada como um sólido preparo

16 Bloomsbury Group foi como ficou conhecido um grupo de artistas e intelectuais de grande influência, que gravitava em torno dos escritores Virginia Woolf e Lytton Strachey, cujos trabalhos causaram tanta sensação quanto os triângulos amorosos e as relações bissexuais dos membros. Além de obras literárias e críticas, a turma produziu vasta obra pictórica, principalmente pela mão de Vanessa Bell (irmã de Woolf), Roger Fry e Duncan Grant. Cf. também Raymond Williams, “The Bloomsbury fraction”. In: *Problems in materialism and culture*. London: Verso, 1982, p.165.

17 Para uma discussão dessa questão no campo da história da arte, vide Erwin Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations: essais sur les arts visuels*. Paris: Gallimard, 1955; *Essais d'iconologie: thèmes humanistes dans l'art de la renaissance*. Paris: Gallimard, 1967; *Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1994; *Perspectiva com forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1985; *Significado nas artes visuais*. 3a ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. Para uma leitura mais acurada de Panofsky como obra fundante na moderna história da arte, ver Michael Ann Holly, *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

18 Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-

técnico capaz de por em prática suas ambições diante da arte nacional¹⁹. Em vista disso, o momento agora era o de reiterar e ampliar seus elogios. Sem o menor constrangimento, Alfredo Sousa definiu seu amigo como “o mais completo pintor nacional” que até então “o Pará tinha admirado dentro de seus muros”. Para demarcar seu brado, pôs-se a analisar duas das telas apresentadas, comentando a “radiante luminosidade” das paisagens nativas pintadas a óleo – com destaque para *Um cacury* e *O Paracauary*, cenas ribeirinhas típicas do vale amazônico, onde emergiam tonalidades únicas, expressivas de uma cor local²⁰.

Mas não foram somente as telas a causarem impacto entre os frequentadores das mostras de 1906. Ainda na exposição de agosto, um aspecto muito comentado foi o das inovações de montagem e instalação. Como a instalação foi realizada em sua residência, os quadros foram colocados no próprio ateliê do artista e na escola de desenho que funcionava na sala ao lado, com livre acesso a todos os visitantes. O impacto foi imediato. É evidente que a ousadia do pintor em mostrar sua obra entre os instrumentos de trabalho, estava avalizada pelo estágio ainda recente que havia feito entre os parisienses. Por isso mesmo, observar as aquarelas com representações das pequenas cidades da Ilha do Marajó²¹, encimadas em cavaletes, circundadas por tintas, pincéis e paletas, significava, antes de tudo, o convívio com a excêntrica atualidade havida como importada da Europa. O sucesso foi repetido em outubro. Se o ar pitoresco das paragens marajoaras do estuário amazônico havia conquistado os espectadores da outra vez, o que dizer se o tema escolhido fosse os costumes, as festas e os lugares mais prosaicos da própria capital do Estado. Além de agradarem a Alfredo Sousa e aos visitantes, as aquarelas foram muito elogiadas por Antônio Lemos, principal incentivador do artista. O encerramento em 3 de novembro teve ares de festa: era a véspera de seu embarque para Lisboa, onde iria investigar a história da fundação de Belém, para a execução da grande tela encomendada pelo prefeito²². Clóvis de Moraes Régo, biógrafo do pintor, afirma que a idéia da composição dessa cena já existia há quase uma década²³. Esse projeto teria ficado mais explícito em 1899, quando o painel *Últimos dias de Carlos Gomes*, de Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, teve a sua apoteótica instalação no prédio da Intendência, na sala do antigo Conselho Municipal. Em seu relatório daquele ano ao legislativo, Lemos já anunciava seu intuito de “dotar o edifício do governo municipal com outro [quadro] não menos importante, rememorativo da fundação desta cidade”²⁴. No entanto, até 1904, Lemos afirmava não ter podido “ainda incumbir artista idóneo” para a obra, mas continuava angariando “esclarecimentos históricos relativos ao fato”²⁵. Em 1906, com o sucesso das exposições de Theodoro Braga, o

19 Alfredo Sousa, “Exposição de pintura”. Folha do Norte. Belém, 15 de maio de 1906, p.1.

20 Alfredo Sousa, “Impressões de arte”. Folha do Norte. Belém, 17 de agosto de 1906, p.1

21 Idem, *Ibidem*. O crítico comentou, em especial, o *Farol de Soure* e *Barrancos do Porto*, ambos sobre a cidade de Soure, no litoral nordeste da ilha.

22 Alfredo Sousa, “Impressões de arte: Theodoro Braga, aquarelista”. Folha do Norte. Belém, 01/11/1906, p.1.

23 Clóvis Moraes Régo, *Theodoro Braga: historiador e artista*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1974, p.18.

24 Intendência Municipal de Belém, Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na Sessão de 15.11.1902 pelo Exmo Sr. Intendente Antônio José de Lemos: 1897/1902. Belém: Typ. de Alfredo Augusto Silva, 1902.



projeto tomou corpo. O artista viajou para Portugal à cata dos documentos sobre a conquista da Amazônia, porventura guardados nos arquivos da antiga Corte do Império Ultramarino. A ida do artista não representou, no entanto, qualquer esmorecimento nas temporadas de vernissages em Belém, afinal, como já pude enfatizar aqui, esse circuito das artes plásticas foi duramente construído ao longo de pelo menos vinte anos, com a chegada dos mestres estrangeiros.

Se há duas décadas, a vinda dos europeus era quase a única opção para a ansiosa intelectualidade local, nos primeiros anos do novo século a situação mudara muito de figura. Em apenas 15 dias da partida de Theodoro Braga para Portugal, o pintor francês Joseph Casse, contratado para fazer a nova decoração no antigo Palácio dos Governadores, fez uma exposição de 25 telas no salão nobre do Teatro da Paz. O resultado da mostra fez com que o artista fosse convidado a fazer outras obras de semelhante cacife em outros prédios de Belém, como na Capela do Instituto Gentil Bittencourt, importante centro do ensino republicano local, à época sob a tutela do governo estadual. Mas, nesse período, não houve nos jornais de Belém grandes comentários à temporada artística da pintura e dos lançamentos de livros, pois o meio letrado ainda estava chocado com o falecimento de Domingos Olympio (1850-1906), no Rio de Janeiro, em 6 de outubro passado. A maioria dos mais velhos havia convivido com o escritor cearense, autor de *Luzia Homem*, que residiu no Pará, por mais de uma década, entre 1878 e 1890, militando nas redações dos principais jornais locais, ao lado de José Veríssimo (1857-1916), seu grande amigo²⁵. Escritores, artistas, políticos e comerciantes mobilizaram-se, junto à comunidade cearense radicada em Belém, para auxiliar os filhos do escritor, imersos em dificuldades financeiras²⁷. O fato ganhou os jornais por um bom tempo, deixando para o ano seguinte o retorno às exposições, quando houve temporada apenas com pintores nacionais.

Logo em março, chegou Francisco Aurélio de Figueiredo Melo (1854-1916), irmão de Pedro Américo (1843-1905), para uma mostra de 66 telas no Teatro da Paz. No dia 17 daquele mês, recebeu "os amigos e jornalistas" em vernissage. A surpresa foi grande, pois o artista paraibano resolveu fazer uma retrospectiva de sua carreira, mostrando as duas fases distintas de sua produção artística. Theodoro Braga, que já o conhecia de outros tempos, comentou, a partir do que ouviu de informantes que estiveram presentes na mostra, sobre as "suas duas características maneiras de pintar", as quais, inclusive, estavam devidamente expressas "pelos nomes que ele tomara na sua laboriosa vida de artista". Os quadros mais antigos, que traziam a assinatura de Aurélio de Figueiredo, lembravam, como assinalou o próprio Theodoro Braga, a escola francesa do último quartel do século XIX, da qual

25 Intendência Municipal de Belém. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na Sessão de 15.11.1904 pelo Exmo Sr. Intendente Antônio José de Lemos. Belém: Typ. de Alfredo Augusto Silva, 1904, p.200.

26 "Domingos Olympio". *Folha do Norte*. Belém, 19 de novembro de 1906, p.1.

27 "Dr. Domingos Olympio". *Folha do Norte*. Belém, 24 de novembro de 1906, p.1, com a lista das quantias doadas em Belém.

também Theodoro havia sido discípulo; a segunda parte da coleção trazia a grafia de Francisco Aurelio, onde o autor aproximava-se “dos nossos impressionistas, afastando assim por completo, de sua primeira maneira, da qual nenhum detalhe é lembrado”. O fato clamava pela opinião de Theodoro Braga que, sem hesitar, afirmou sua preferência por aquela “primeira feição” que, entre outras virtudes, o fazia “pensar também nas másculas figuras do seu inesquecível irmão”²⁸, amplamente reconhecido pela preocupação com a figura humana, muito mais do que com a paisagem em



Recanto de Jardim, óleo de Benedito Calixto, 1906.

si, havida como característica de seu contemporâneo Victor Meireles (1832-1903)²⁹. Mais uma vez, como já era de se esperar, Antônio Lemos estava por perto, financiando a próxima investida de Aurélio de Figueiredo, em sua versão de primeira hora. Resultado: em apenas quatro meses, o pintor reaparecia com uma nova safra, agora no Salão da Biblioteca e Arquivo Público do Pará. O destaque dessa vez ficou por conta de duas grandes telas, em tamanho natural e corpo inteiro, retratando o Barão do Rio Branco e o senador Antônio Lemos³⁰, ícones consagrados no Pará como mentores políticos – o primeiro, figura de proa no abolicionismo, e o segundo, figura central nas duas primeiras décadas de republicanismo.

Ainda em julho de 1907, o paulista Benedito Calixto (1853-1927), que aportou em Belém já com a fama de pintor premiado, trouxe 32 telas para sua exposição. O assunto era dos mais recorrentes à época: paisagens e vistas de seu estado natal, ao lado de alguns momentos da história da nação. A cidade continuava muito atraente para os forasteiros, especialmente para aqueles que residiam no Rio de Janeiro, onde a disputa por espaço de divulgação era cada vez maior. Vários quadros de Calixto foram adquiridos pelo governo do Estado e pela Intendência municipal de Belém: recantos de jardins, cenas de trabalho e suas famosas composições marinhas³¹. Assim como Parreiras ou Aurélio de Figueiredo, Calixto representava muito bem essa ambição dos pintores brasileiros de formação acadêmica em retratar e escrever a história do país, a partir das imagens de seus recantos natais. Mais até que Theodoro Braga, o experiente pintor paulista esteve, nesses inícios de século XX, mergulhado numa impressionante investigação histórica sobre São Paulo, nos tempos da Colônia e do Império, principalmente sobre Santos, cidade em que viveu

28 Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.153-4.

29 João Vicente Salgueiro, “Victor Meireles e Pedro Américo”. In: Wladimir Alves de Souza et al., Aspectos da arte brasileira. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p.43.

30 Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.154.

31 Hoje, parte dos acervos do Museu do Estado do Pará (MEP), no prédio do antigo Palácio dos Governadores, e do Museu de Arte de Belém (MABE), no antigo Palacete Azul da Intendência Municipal de Belém.



boa parte de sua vida³². Por isso mesmo, não é difícil entender o porquê de esse artista ter se tornado uma referência entre os paraenses do início do século XX. Esse diálogo no campo das artes ampliava o círculo dos visitantes e aficionados. As famosas cores das marinhas e dos recantos urbanos do pintor paulista fizeram eco entre os críticos e compradores locais. Theodoro Braga lembrou que, um mês e meio depois do retorno de Calixto, o Teatro da Paz abriu sua galeria com as obras do carioca Joaquim Fernandes Machado, com reputação equivalente ao pintor paulista. O tema biográfico sobressaía na obra desse pintor, embora chamasse atenção “as bem estudadas composições de natureza morta”. As telas *O primeiro voo*, evocando a façanha de Dumond, Gonçalves Dias coroado pela glória e, por fim, *a Predição aos pássaros*, quadro este apresentado no *Salon des Artistes Français de 1901*, em Paris, foram muito comentados.

Não terminara o ano de 1907 e mais um artista, procedente da capital da República, desembarcava com seus quadros no cais de Belém. Antônio Fernandez era espanhol de nascimento, mas formado pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Trouxe 74 obras, com técnicas muito variadas, desde óleos sobre tela, passando pelos pastéis e aquarelas, até os menos usuais, nesse tipo de mostra, desenhos a bico de pena. No conjunto das obras, o ponto de convergência era o mesmo: paisagens brasileiras³³. O evento, no entanto, não alcançou o mesmo sucesso dos anteriores. O modo formal e burocrático com o qual a crítica tratou da exposição de Antônio Fernandez revelou que os níveis de exigência e a velha simpatia com os pintores de fora haviam mudado. A mesmice em temas e traços dos pintores deixava transparecer, muitas vezes, uma certa esterilidade no aprendizado dos ateliês europeus e nas academias de belas artes. Os rigores da forma, o estereotipado receituário de cenas e fórmulas não era mais garantia de aplausos. O próprio crítico Alfredo Sousa que, anos antes, fora um dos grandes incentivadores do maior número possível de mostras, utilizava-se, agora, dos mesmos conceitos acadêmicos, para exigir maior inventividade e criatividade dos pintores. Se por um lado, o domínio da técnica mantinha o pintor distante dos ecletismos, por outro, era responsável pela falta de individualidade nos riscos de muitas mãos consagradas³⁴. O recado de Alfredo de Sousa serviria, assim, a pintores de diversas escolas. Longe de representar uma crítica ao projeto nacionalista da pintura histórica sob o cânone republicano, essa crítica almejava angular o esquadro dos pintores em novas descobertas. A cada grande tela, sob narrativa visual, deveria nascer a verdadeira síntese da história.

32 IHGSR, Coleção Benedito Calixto (CBC), Manuscritos diversos sobre assuntos relativos a Santos, pasta I (10 documentos): Capitania de São Vicente, pastas II – A-B; III; IV; V; Cartas de interesse histórico dirigidas a Benedito Calixto, pasta IV – A-B (notar especialmente as correspondências com Theodoro Sampaio (1902), Toledo Piza (1894-1903); Von Hering (1901-4) e Rocha Pombo (1908)). Para uma leitura dos referenciais históricos de Calixto, vide Caleb Faria Alves, *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Tese de doutorado em Sociologia, Bauru, SP: Edusc, 2003.

33 Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.154.

34 Ver o artigo de Alfredo Sousa, “Exposições de pintura na Capital do Pará”, *Correio de Belém*, 17 de dezembro de 1907, p.2, sob o pseudônimo “Alf”, no qual faz um apanhado das últimas mostras ocorridas em Belém, apontando as virtudes do acesso às belas artes e os defeitos ligados à repetitividade dos pintores.



Marcel Broodthaers. Décor. A Conquest
by Marcel Broodthaers – Salle "XX siècle".
Ocupação no ICA, Londres, 1975.

Luis Andrade*

Em seu primeiro movimento, o artigo recorta algumas transformações ocorridas no campo das artes visuais brasileiras, durante a última década do século passado. No segundo, contextualiza número expressivo de manifestações que aconteceram na capital carioca após a consolidação dessas transformações. Por razões intrínsecas às questões que emergem do primeiro movimento, a cidade do Rio de Janeiro foi tomada como paradigma de centro nessa discussão, onde sua periferia não seriam outras cidades, senão nossas próprias mentes.

Atos & ações, grupos, instituições, Rio de Janeiro, arte brasileira contemporânea

It's coming from the feel that this ain't exactly real,
or it's real, but it ain't exactly there
Leonard Cohen, Democracy - (*)

We do not trade money here. We trade information and skin
The Golden Palominos, The Ambitions Are - (**)

Pressão & temperatura

Quando, no calor inicial do Modernismo, em 1868, Berthe Morisot posou para Manet, então às voltas com a execução de seu quadro "O Balcão", talvez não pudesse projetar na tela da própria imaginação as consequências desse simples gesto. A artista não poderia desconfiar que em dia remoto aquela pintura atrairia as atenções de uma personagem singular da dramaturgia francesa. Jean Genet nos deixou, em testemunho, o fato daquela obra ter-lhe motivado escrever um de seus textos mais intrigantes para teatro, "O Balcão", de 1956. Nele, a pequena sacada de um bordel de luxo emerge como o signo que sintetiza uma revolução de desejos, aparências, fantasias e poder. Dos primórdios da planaridade pictórica moderna até a sacração das casas de fetiches do cenário contemporâneo, talvez existam muito mais coisas além daquilo que nossa filosofia vulgar poderia supor...

Posta a questão, a razão de rememorar essa curiosa conexão histórica nos serve apenas para focar a atenção numa série de eventos e situações

* Artista hipermidia, mestre em linguagens visuais (EBA/UFRJ) e professor-assistente do Instituto de Artes/UERJ.

(*) "Vem da sensação de que isso não é exatamente real, ou é real, mas não está exatamente aí"

- Leonard Cohen, Democracy -

(**) "Aqui nós não negociamos dinheiro. Negociamos informação e pele"

- The Golden Palominos, The Ambitions Are -

que nos últimos tempos ganharam relevância no panorama das artes, na cidade do Rio de Janeiro.

Desde 2000 – estabeleço o marco secular apenas para ficarmos num registro temporal mais redondo – o Rio tem sido palco de inúmeras manifestações, muitas delas organizadas por e pelos artistas, locais e/ou não-locais, para todo tipo de público e interessados. Refiro-me à emergência de alguns organismos independentes, coletivos de inventores variados, agências múltiplas, exposições e movimentos radiais ao grande circuito das instituições de arte metropolitanas. Poderia citar de imediato as exposições Orlandia, que aconteceram em suas edições iniciais, no decorrer de 2001, justamente num... bordel! Melhor: numa termas recém-desativada – um bordel térmico¹. Como outros que mencionarei em suas características mais pronunciadas, o evento de curta mas intensa duração obteve inesperadas repercussões: além de figurar na relação das exposições mais importantes do ano na cidade, segundo periódicos locais², a mostra também foi matéria de revistas internacionais, como da italiana *Flash Art*³. No entanto, para abordar e compreender melhor o período que abrange essas múltiplas emergências, devemos recuar um pouco mais no tempo: até fins do século passado.

O ano de 1990 foi significativo para nós. Ele (re)inaugurou politicamente um espaço-tempo para as artes brasileiras. Sob os auspícios de uma Presidência da República nefasta, a extinção de importante órgão público dedicado ao fomento, arquivo e circulação da cultura – leia-se FUNARTE – deu início a um período quase-medieval para determinados campos da atividade criativa no Brasil. No gesto, as artes visuais foram atingidas, incluindo-se aí também o cinema – vitimado à época com o fim da Embrafilme.

Nos anos que se seguiram após essa jogada de desmonte dos processos de discussão ético-estética, o país – em particular a cidade do Rio, sede do órgão extinto – teve de enfrentar um vazio minuciosamente calculado para neutralizar alguns de seus setores e personagens. Quem testemunhou, sabe. Inventariar os episódios que contribuíram para a consolidação dessa cena tomaria mais tempo e dedicação de qualquer outro articulista, comparado a meus propósitos. Mas podemos lembrar alguns deles, sabendo de antemão que só uma pesquisa – certificada por datas precisas e informações documentadas – daria conta em expor todos os fatos. Pelas suas conseqüências, devemos admitir que a constituição dos poderes, democraticamente disfarçados, revelou nesse momento um modelo de narcisismo oficial para o trato com as artes cujas conseqüências ainda se farão sentir por muito tempo⁴.

À extinção da FUNARTE e seus espaços de atuação, seguiu-se um esta-

1 Instalada numa casa da Rua Jornalista Orlando Dantas, no bairro de Botafogo.

2 CAMILO OSÓRIO, Luiz. 'Orlandia e Nova Orlandia'. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28/12/2001.

3 CARVALHO, Denise. 'Nova Orlandia: The Temporary Occupation of a House'. In: *Flash Art – International Edition*, n. XXXIV. Milano, outubro 2001.

4 Semelhanças com os idos de dezembro de 1968 não seria coincidência quando, por decreto, as condições de invenção, produção e circulação da atividade cultural no país se viram submetidas a duras políticas executivas, entrando num período inveno de subsistência – onde o profissionalismo, tal como o concebemos, vira necessariamente exceção.



do de expectativa no país, no qual contabilizamos um número relevante de outras “baixas”, sucessivas, no setor.

Importante, contudo, verificar que os reflexos dessa situação se deixaram sentir rápido pela precária sustentação que o mercado de arte oferecia então à produção local. Se abordarmos o que aconteceu com o reduzido circuito de galerias ou espaços expositivos privados da cidade, veremos os primeiros efeitos. Durante os anos 90, espaços comerciais como as galerias Bonino, César Aché, Petit Galerie, Paulo Klabin, Gabinete Orlando Bessa, Thomas Cohn, a meteórica Joel Edelstein Arte Contemporânea – com dois anos de funcionamento, de 1995 até 1997 – e, de algum modo, a Saramenha – todas importantes na manutenção econômica do meio de artes visuais da cidade – encerraram em definitivo suas atividades. Quando não, permaneceram abertas sobrevivendo na ausência de um programa renovador – caso do último exemplo. Outras preferiram manter uma agenda mais assegurada, digamos assim. Caso da GB Galeria de Arte. Pode-se alegar que foram abertos novos espaços comerciais: a Galeria Paulo Fernandes seria um, ainda na primeira metade da década. Mercedes Viegas Escritório de Arte, outro – em fins da década. Ainda assim, a contrapartida aos fechamentos foi fraca. A galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea, bem como o Artur Fidalgo Escritório de Arte – isso se estende a exemplos isolados – pertencem ao século XXI da cidade.

No universo institucional, o quadro não foi nada promissor. A começar pelo seu maior espaço físico: o MAM. Segundo consta, “historicamente o local privilegiado da vanguarda brasileira”⁵. O museu, misto de lugar privado e público, reabriu e retomou suas atividades no início da década, mas pareceu sempre envolto em dificuldades que fez com que sua agenda – além dos méritos – passasse por períodos ora ociosos, ora desprestigiados, seguidos com trocas relativamente rápidas de direção artística. Reflexos do impacto ocasionado pela tentativa de desmonte generalizada? Senão vejamos.

Enfocando sua economia, é importante assinalar o fato do museu ter passado a abrir seus salões e dependências para eventos tais como feiras variadas, inclusive de bebês & gestantes, cumeiras políticas internacionais, desfiles de moda – fashionweeks – festivais de música e outros. Isso reflete alguma coisa. Procurando paralelos, poderíamos apontar o fato da prestigiada Fundação Guggenheim, sediada em Nova Iorque, ter vivido durante mesma década processo similar. Nas rampas e salas de sua matriz, objetos artísticos e fetiches⁶ passaram a conviver institucionalmente sob as mesmas condições de realidade, pertinência e destaque. Conseqüências do industrialismo cultural tardio? Ou, quem sabe, do pós-industrialismo? O MAM do Rio de Janeiro, para não ostentar semelhante quadro, mereceria

5 FERREIRA, Fábio [et al]. 1 Mostra Rio Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: RIOARTE / MAM, 2002. Catálogo da exposição.

6 Ternos e tailleurs Armani, pinturas Cézanne, motocicletas Harley Davidson ou obras de Matthew Barney.

outra realidade? Afinal, é o museu latino-americano que acomoda das mais importantes coleções particulares de arte moderna e contemporânea brasileira. Na posição de porta-voz do Modernismo latino, poderia ser “um livrão aberto”⁷, mas não apenas economicamente. Abolindo sempre resquícios de dinâmicas passadistas, tais quais a de confirmar-se novamente enquanto mero gabinete de curiosidades – ainda que de curiosidades do pós-industrialismo.

Foi aberta em meados da década passada uma pequena galeria na cidade, no Museu da República. A instituição inaugurou espaço próprio para as artes contemporâneas – duas salas contíguas de média metragem. Logo depois reduzido e por onde passaram eventos que nos sugeriram sua vocação em criar relações de intercâmbio: estabelecer algum tipo de sistema de pequenas mostras itinerantes com outros pólos urbanos de produção ou do ensino em arte. Em 1997, uma mostra reuniu ali artistas brasileiros bolsistas de instituições na Grã-Bretanha, durante o início e meio da década passada⁸. Essa seria uma das lacunas que a situação das artes na cidade pareceu também deixar em suspenso: a possibilidade de se criar e integrar pequenos pólos de intercâmbio nas artes visuais, onde fosse possível contrastar ao reunir as respectivas produções envolvidas. Seria a vocação possível de um museu local que concentra caráter histórico-político e perfil turístico, com apêndice e rins de museu contemporâneo: o Museu da República⁹.

Na segunda metade da década, foi aberto – e extinto rapidamente – outro espaço promissor, o Centro Cultural da Light, voltado para a produção contemporânea brasileira, mas que abrigou também importantes mostras internacionais. Por exemplo: as obras terminais de um dos principais articuladores do Minimalismo histórico¹⁰. O Centro foi capaz de coisas que hoje se verificam notáveis, mas que talvez passaram despercebidas. Com dois anos de funcionamento, logo depois suas dependências destinadas à arte serviram para exibir os trabalhos de artesanato de seus funcionários, num verdadeiro contrapé administrativo. Em 1998 seus proprietários cortaram as verbas destinadas ao Centro.

Outro espaço que surgiu nesse apagar de luzes foi o Centro Cultural dos Correios: um espaço mais afeito a exposições de caráter convencional – com uma agenda que oscila entre o folclore e as artes decorativas, em meio às exceções. Poderia ser melhor conduzido numa aproximação com a dinâmica criativa do momento. Quem sabe, dedicando parte de sua agenda à arte postal. O Museu do Telephone – leia-se Telemar – também abriu suas portas nessa época mas após algumas boas iniciativas fechou para reformas, em fins de 1999¹¹.

O Museu Nacional de Belas Artes durante os anos 90 foi responsável

7 Depoimento de Ivo Mesquita, então diretor do MAM / SP, em entrevista a Helmut Batista, janeiro de 2002. In: Planeta CAPACETE, Ano 2, n.3. Ver informações mais adiante.

8 Razões & sensibilidades, realizada em junho de 1997, com curadoria de Luiz Camilo Osório. Realização e apoio: The British Council, Metrôpole & periferia, reunindo artistas brasileiros e alemães, em 1995 no MAM / RJ, seria outra – mas ao que se sabe, sem as devidas contrapartidas: brasileiros não foram à Alemanha, nem mesmo depois que alemães vieram ao Rio. Essas seriam faces da moeda frágil de intercâmbios culturais com metrópoles que só enxergam periferias além de si, e vice-versa.

9 Em 2001, convidado a realizar ali uma mostra individual, propuz ocupar sua galeria com um trabalho – Suíte Adigital – e usar sua sala multimídia com outro, durante um mês. Os ambientes são contíguos. A sala foi gentilmente disponibilizada para a apresentação do Sync Hall. O título geral da mostra, Noites em Claro na M... da República, teve de ser alterado para Noites em Claro na (...) da República. Decisão da direção da casa – devida à sugestão das reticências do título original, muito embora a consoante em desavença oferecesse inúmeras designações femininas, em que prevaleça o senso imediato.

10 Dan Flavin, Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1998. Catálogo da exposição. O público talvez não saiba que o show na Light reunia algumas das últimas obras do artista – exibidas numa individual em sua galeria americana: a mesma exposição. Ver: KALINA, Richard. “In Another Light”. In: Art in America, n.6, junho 1996. Matéria sobre o artista, com imagens da PaceWildenstein Gallery, NY, em exposição de março-abril.

11 Em 2001 retomou suas atividades. Sua continuidade depende – como já vimos – da boa vontade da iniciativa privada de seus detentores. Linhas telefônicas também emudecem.

12 Mostras como essas “são sempre feitas às pressas, pois dependem de um patrocinador que quer retorno rápido de seu investimento em marketing”. MESQUITA, Ivo. “Colonizados”. In: Jornal do Brasil, 22/08/2002. Em entrevista concedida a jornalista Cleusa Maria, o ex-curador da Bienal de São Paulo diz que a maioria das mostras internacionais que vem ao país são



por apresentar ao grande público exposições blockbusters, mostras do tipo "arrasa-quarteirão", em que grandes somas de dinheiro, verdadeiros orçamentos barrocos¹², foram empregadas para trazer pela primeira vez ao Rio – e ao Brasil – obras de mestres modernos. Rodin, Monet e o nem-tão-mestre-assim Dali foram estrelas de temporada – apesar de, em certos casos, as obras trazidas não pertencerem exatamente às melhores safras de seus autores. Um museu onde faltam ainda serem tomadas decisões que assegurem a catalogação definitiva de sua própria coleção enquanto patrimônio cultural do país (!)¹³. O que nos permite inferir, na ordem dos valores e interesses vigentes, que se presta primeiro atenção naquilo que não é nosso, para então cuidar do que já se tem. A atenção dispensada ao processo aquisitivo de manifestações que uma sociedade é capaz de exprimir, através de sua arte, seria sempre uma prioridade. A formulação das políticas públicas para a realização de grandes eventos, ao existirem de fato, pede mais critérios¹⁴.

Quero dizer que o propósito com essas notas rápidas não é, em absoluto, fazer a análise tópica dos espaços mais recentes, mais tradicionais ou mais representativos do circuito local. Trato apenas de apontar algumas características de suas diversas instâncias, de modo que tenhamos um registro não-hierarquizado do panorama encontrado por uma ou mais gerações de artistas, público e afins, com suas ambiguidades expostas.

O decorrer da década teve outras surpresas. Como o aparecimento e multiplicação dos Museus de Arte Contemporânea em muitas capitais e províncias do mundo – um divertido contra-senso, em termos. O Grande Rio agora possui um – fica em Niterói. Além do que, não chega a ser propriamente um museu – está mais para uma grande escultura contemporânea, com alma de museu, fruto dos riscos de Oscar Niemeyer. Arquitetura espetacular, espaços muito específicos. É uma regra funcional da qual não se escapa com facilidade. Paredes curvas, planta-baixa circular, grande salão principal: ele incorpora uma tendência global em estender ao projeto arquitetônico dos museus um pouco da sua finalidade. O museu enquanto a obra.

Acrescentando, nesse sentido, o fato dessas iniciativas não raro estarem vinculadas a projetos urbanísticos que visam à criação de grandes corredores culturais – campos urbanos propulsivos, lastreados na circulação em massa da cultura e de seus consumidores, atrelados a manobras político-partidárias. Como diria Jack Lang, ex-ministro francês dos Affaires Culturelles: "A cultura é o nosso petróleo"¹⁵. O caso mais revelador dessa tendência talvez seja o do Museu Guggenheim-Bilbao, no País Basco, Espanha – um museu que, pelo seu projeto de implantação, arquitetura e significância, parece ter dado novo rumo às empreitadas culturais de grande porte¹⁶.

13 Dado colhido junto a um funcionário, que manterei no anonimato: basta o fato – aliás, verificável.

14 Critérios que não sejam apenas artifícios para atrair as atenções. Em depoimento durante sua gestão, a ex-diretora Heloisa Lustosa revelou: "No MNBA executamos uma estratégia. Já que as artes plásticas talvez não chamem tanto a atenção, oferecemos shows e vídeos e, inevitavelmente, as pessoas acabam assistindo às exposições". RIANI, Mônica. "Três décadas de ruptura – a procura de identidade sintetiza a produção das artes plásticas no país". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15/09/1995.

15 ARANTES, Otília. "Cultura da Cidade: Animação sem Frase". In: *Urbanismo em Fim de Linha*. São Paulo: Edusp, 1998.

16 "Lance político ou ousadia estética? Ou ainda, quem sabe uma combinação nada inocente das duas coisas?... Não há dúvidas de que assistimos, em plena desaceleração econômica e relativo desmanche do welfare state nos países europeus, a uma verdadeira guerra entre os Estados e talvez muito particularmente entre as cidades, na competição desenfreada para conquistar empresas e mercados (e isto não só lá), por museus, centros culturais e reabilitações urbanas interpostos. E todo este patrimônio cultural, alardeado com estardalhaço, o que exige muita imaginação de arquitetos e urbanistas, vai criando um verdadeiro star system mundial disputadíssimo (...)" ARANTES, Otília. "A 'Comodificação' Urbano-cultural". In: *Op. cit.*

Tratamos aqui de uma profunda transformação nas políticas de desenvolvimento urbano que se valem das práticas criativas, das manifestações do pensamento e da comunicação, muito embora sem contemplar de perto as obras de arte que lhes servem para tal fim: “não se consomem mais obras, mas ‘pacotes’, destinados a ativar o turismo cultural”¹⁷. Os museus-obra, embora contemporâneos, devem cultivar o cuidado em não incorrer no problema dos museus de uma forma geral: não se transformar numa cristaleira do século XVIII, ou seja, ser uma estrutura rígida e impermeável à diversidade de procedimentos próprios da arte. Uma ação procedente: o pior que pode acontecer a um espaço dessa natureza é recair no ranço que instituições assumidamente tradicionalistas praticam.

O Centro Cultural Banco do Brasil foi criado no Rio de Janeiro, e suas primeiras atividades coincidem com a penúltima virada de décadas. Em seu projeto original, está prevista a criação de uma filial em cada uma das capitais do país. Por hora, apenas o Rio, São Paulo e Brasília dispõem dos seus. Também voltou sua vasta programação para a divulgação e circulação da produção atual. Resta saber quais níveis de amplidão seu projeto democrático de difusão nacional do pensamento em arte será capaz de atingir, ao atender às expectativas do que é contingente. Um projeto de tal envergadura deve ter em mente seus respectivos alcances.

O Paço Imperial, com a implantação do programa Atelier FINER, bem como a realização de muitas individuais e coletivas – às vezes, com “individuais simultâneas” – foi outra notável pousada para shows contemporâneos durante a década. Um ciclo abrangente de mostras nacionais e internacionais começou em 1993 e, até hoje, tem papel relevante na gradativa retomada das atividades culturais da cidade. Um período que lhe valeu o estatuto de instituição referencial: apenas consultando seu histórico teríamos a dimensão de sua importância no período. No entanto, vale dizer aqui que ali a experimentação pôde e continua a colidir com um dado típico de construções que abrigam muitas das instituições culturais no Brasil: a importância histórica do prédio e sua arquitetura – nesse caso, residência imperial da ‘colônia’ Brasil, no século XIX. O mesmo vale para outros edifícios ou sítios públicos destinados a abrigar alguma manifestação inventiva. Muitas vezes, as instituições não se encontram preparadas, adaptadas, ou sequer familiarizadas, aos procedimentos de montagem e intervenção que a atualidade reivindica. Vejam bem: não são cifras que farão avançar as soluções do problema.

O Espaço Cultural Sérgio Porto, aberto no meio dos anos 80, foi se firmando ano após ano enquanto mais outro lugar referencial para os anos 90. Sobretudo por ter abrigado uma série de exposições experimentais de grande número de jovens artistas, brasileiros e estrangeiros

¹⁷Idem.



– muitos deles, artistas de minha própria geração – desde 1992. Isso se deveu inclusive pelo fácil acesso que sua administração proporcionou às propostas de ocupação daquele espaço. Esse perfil pode ter-lhe custado a pecha de “espaço alternativo”. Tanto melhor. Por outro lado, hoje penso que seu delineamento e relevância talvez tenham sido méritos exclusivos dos artistas expositores, e não da administração da casa – quero dizer com isso que sua agenda, nem sempre bem gerida, lucrou conceitualmente com a performance de muitos de seus agendados, uma vez que oferecia pouco mais que o estritamente necessário para a realização de uma mostra institucional, o que é bastante compreensível. O “alternativo” passa invariavelmente por isso – e, por isso, a pulsação do espaço permanece¹⁸.

Um voo panorâmico pela presença, pertinência e atuação das instituições de arte locais não poderia deixar de louvar a abertura do Centro de Artes Hélio Oiticica, em 1997 – por razões óbvias. Corrijam-me: pelo que consta, o primeiro espaço na cidade criado e dedicado à difusão, em caráter permanente, do pensamento inventivo de um brasileiro pioneiro, onde também é difundido o pensamento de outros artistas, através de um elástico programa de mostras temporárias.

Creio que devemos observar também o que aconteceu com certas exposições institucionais, que se pretendiam periódicas – os salões – mas que naufragaram junto às incertezas que nasceram com a nova (des)política cultural. Com um formato remanescente do século XIX, os salões de arte que costumavam ocorrer todos os anos na cidade constituíram-se num dos poucos meios para o escoamento de uma produção que não encontrava muitas alternativas. Só que todos acabaram. O Salão Carioca – promovido pelo RIOARTE – acabou. O Salão Nacional, uma mostra que abarcava os diversos meios produtivos de artistas de todo o território nacional, mas que acontecia na cidade, acabou. O Projeto Macunaíma, realizado pela FUNARTE e que incluía a concretização de exposições individuais e coletivas com participação de gente de todo o Brasil, também deixou de existir¹⁹.

Todo esse processo estendeu-se na situação das bolsas de fomento à pesquisa. Durante os anos 90, esse dispositivo de trabalho – que existe de forma mais consistente noutros grandes centros urbanos – foi muito incipiente entre nós. O Programa de Bolsas FAPERJ, que em sete anos de existência não cumpriu anualmente seu destino de atender a demanda, só passou a existir graças ao encaminhamento de projeto realizado e organizado por um artista carioca, em 1996 – não se trata, portanto, de um programa elaborado dentro dos gabinetes de competência da administração pública. O Programa de Bolsas RIOARTE, outro produto da época – criado na segunda metade da década – manteve-se instável em seus poucos anos de vida, tendo sofrido meses atrás um golpe na lisura

18 O ECSP seria uma das – sempre raras – instituições na cidade a apoiar a produção da música contemporânea realizada por compositores, maestros e intérpretes locais. Dedicou-lhe ao longo do ano um ciclo de apresentações, cuja última edição foi em setembro passado, com o DesConcerto: em esquema de experiência única, um evento que trafegou na intersecção música / artes visuais – mídias de ponta, manipulação de sons e imagens ao vivo, integrando público, obra e autores com superposição de sons, tempos e espaços. Um dos mais interessantes eventos de 2003 dessa natureza. A programação ressepte-se apenas da audição única – que priva o público do contato com produções reunindo universos em interface. DesConcerto teve música, argumento e dinâmica de concerto de Vânia Dantas Leite; roteiro, vídeos (imagens / edição) e dinâmica espacial de sistema de Simone Michelin; processamentos em tempo real de Elaine Tomazzi de Freitas.

19 Na tentativa de suprir seu fim, foi criada na cidade uma mostra que buscou reunir suas características a partir daquelas que marcaram esses eventos: uma mostra competitiva periódica, aberta a projetos de outros Estados. A 1ª Mostra Rio Arte Contemporânea saiu do papel e foi realizada no MAM, mas apenas em 2002 – portanto, já no século XXI. Não tivemos sua edição em 2003.

de seu funcionamento: foi reformulado durante o período de divulgação dos resultados das bolsas em vias de concessão, referentes ao biênio 2003/2004 – uma atitude que gerou mal-estar coletivo sobre o modo como os projetos foram e podem continuar sendo tratados pelas instituições que os encampam.

Essa realidade gerou um quadro que permaneceu ou permanece insuficiente para atender às necessidades de projetos individuais e coletivos, que não cessam de brotar. Não se trata de contemplar a todos – não discuto aqui a Utopia: os tempos são pós-utópicos – mas, sim, procurar alargar o espectro de ofertas que não recaiam em assistencialismos culturais, espetáculos políticos do tipo for export ou ainda em reservas de mercados eleitorais. O terreno pode ser fértil para o populismo.

Restam-nos conferir a situação das bolsas oferecidas pelos cursos de especialização nas áreas acadêmicas – pós-graduações, mestrados e doutorados – da capital. No caso das Universidades públicas, é preciso destacar que muitas vezes encontramos dificuldades no cumprimento dos prazos e compromissos acordados entre as partes para a apresentação dos resultados relativos às proposições de pesquisa. A interrupção das bolsas, muito ligada às greves e paralisações, criam dificuldades provenientes da irregularidade dos repasses das verbas oficiais, graças de uma administração neoliberal.

É preciso salientar que algumas Universidades – como a UFRJ, UERJ, Universidade Cândido Mendes, PUC, entre outras – mesmo que em alguns casos viciadas em modelos anacrônicos de ensino – o que inclui os cursos de arte – desempenharam papel relevante no período. Para começar, temos de admitir que algumas dessas instituições passaram a abrigar em seus corpos docentes personagens da crítica de arte brasileira, artistas e pesquisadores, representando nesse sentido uma forma de resistência ao desmantelamento generalizado do meio ou circuito, conforme pudemos observar. A presença expressiva de membros atuantes nos muitos campos da arte brasileira dentro dos setores de educação superior é, talvez, um dado novo entre nós. Tábua de salvação? Em parte. Mas, como falo em nome de ninguém, diria melhor: creio mais na vontade comum de ocupar os espaços e não permitir que o barco afundasse ainda mais. Pelo que me consta, foi apenas após os anos 90 que esse aspecto do circuito, em tais proporções, pôde ser confirmado e melhor identificado. A Escola de Artes Visuais do Parque Laje, já anteriormente constituída enquanto pólo de ensino que abrigasse personagens atuantes nesse sentido, desde os anos 80, seria apenas mais uma instituição local a ser citada.

Temos ainda o caso das revistas especializadas. Na ausência de empreitadas de caráter privado para a criação e manutenção de periódicos



RRadial. Foguetório. Ação na Praia do Recôncavo, Sepetiba // RJ, setembro 2002 - stills do vídeo, 7', p/b.



20 A agência foi criada em 1999, enquanto a revista existe desde 1995. Editores originais: Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum – membros fundadores da agência AGORA. Ver: www.revistaitem.com.br

21 Editores responsáveis: Glória Ferreira, Paulo Venancio Filho e Rogério Medeiros. A revista – anual – completa em 2003 10 anos de vida, sendo que a atual editoria conduz sua pauta de publicação há cerca de cinco anos.

22 Ver informações no editorial do presente

específicos ao meio e ao assunto, tivemos durante os anos 90 a emergência de revistas como a *item* (independente), a *Arte & Ensaios* (EBA/UFRJ) e, mais recentemente, a *Concinnitas* (UERJ), para ficar com os títulos mais à mão – ressaltando, claro, o aspecto fundamental dessa menção: o fato de serem publicações advindas da iniciativa de artistas ou de quadros acadêmicos mais avançados. Publicações que adquiriram personalidade com a periodicidade, ainda que em alguns casos irregular, de seus números. Não me parece exagero afirmar que essas revistas – após adquirirem seus perfis enquanto veículos surgidos e aprofundados durante a década passada – estariam cumprindo as vezes daquilo que uma *Malasartes* ou uma *Módulo* cumpriram nas décadas de 70 e 80, para a capital. Ou ainda, noutra escala de importância – pelo teor editorial – de uma *Revista Galeria* ou do *Guia das Artes*. Há de se fazer uma distinção dos interesses estritamente econômicos destas, em favor do aprofundamento do debate naquelas.

A *item*, uma iniciativa de artistas, foi editada até pouco tempo atrás pela recém-desfeita agência AGORA²⁰, sob patrocínio da Petrobrás. A *Arte & Ensaios* é produzida e editada pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ²¹. A *Concinnitas* é uma publicação do Instituto de Artes/UERJ²². Cabe citar ainda o surgimento da revista *Veredas*, publicada pelo Centro Cultural Banco do Brasil há cerca de cinco anos, que abrange a programação cultural local e nacional da instituição financeira, onde as artes plásticas // visuais cumprem papel. Suprindo mais lacunas, teríamos que observar com atenção as inúmeras propostas pessoais, individuais e coletivas, inclusive institucionais, na Rede (www), que com o advento da Internet terminou por oxigenar e expandir um pouco mais o embate que igualmente se trava no mercado editorial.

Com tantas variáveis turvas, podemos dizer que a cidade do Rio, durante os anos 90, transformou-se em atraente tubo de ensaio cultural. Se as dificuldades habituais que atrasam determinados processos aqui se transformaram em regra, podemos dizer também que as ausências de apoio converteram-se em combustível.

Para concluir a primeira parte deste artigo, mencionarei ainda, a título de arremate, a confirmação da importância de novos mediadores que, a partir de determinado momento, passaram a existir e atuar junto às instituições e à produção dos artistas. Trata-se do surgimento da figura do curador – sem o qual mostras ou outros acontecimentos realizados de uns tempos para cá correriam o risco de se verem desmerecidos. Pelo menos de antemão. Sua importância se deve, em linhas gerais, ao fato do curador ser hoje uma espécie de articulador conceitual e executivo de eventos, figura central para a apresentação pública da produção intelectual e prática de vários segmentos no setor da cultura. É um assunto polêmico

demais para ser tratado, nesse instante, em profundidade. Fiquemos por hora apenas com sua menção: como se não bastassem as variáveis turvas, durante a década surge e confirma-se – em caráter histórico – a figura intermediária do curador na viabilidade e projeção de uma exposição de artes no Brasil²³. Algo que, num sistema em dismantelo, dobra sua própria complexidade.

Não seria honesto tecer considerações sobre quaisquer dos fatos que me motivaram a redigir este texto, sem antes situar o leitor nas entrelinhas de seu próprio objeto. Só assim poderíamos abordar o assunto.

Bunker & resort

A partir disso tudo, vemos que desde 2000 o Rio – bem como o Brasil – tem sido palco de inúmeras manifestações criativas, muitas delas organizadas por e pelos artistas, locais e/ou não-locais, para todo tipo de público e interessados. Refiro-me à emergência de alguns organismos independentes, coletivos de inventores, agências múltiplas, exposições e movimentos radiais: todos essencialmente periféricos ao grande circuito das instituições de arte metropolitanas. Sintomas do espírito da época? Não apenas. Há de se reconhecer suas especificidades.

Oferecer a lista completa dessas várias manifestações – uma inutilidade-em-si – estaria além de minhas possibilidades, portanto vamos por partes. Uma delas consiste em abordar o surgimento dos grupos de artistas – ou ‘coletivos’, em outra nomenclatura – que passaram a se organizar em torno de um grande número de questões levantadas acima. Como primeiro exemplo, vejamos o *Atrocidades Maravilhosas*.

Surgido na cidade em fins de 1999, o *Atrocidades* nasce de uma proposta individual feita a outros artistas – com dinâmica mais próxima de um coletivo aberto do que propriamente de grupo.²⁴ Sua meta, ocupar os espaços urbanos do Rio – ruas, avenidas, túneis, pontos de turismo, cemitérios, até a fachada dos ministérios – em manobras noturnas, empregando mídias de baixo orçamento, rápida aplicação e grande circulação – os cartazes lambe-lambe. Tudo para a veiculação de imagens, slogans, signos e até de alguns produtos industriais. As inserções e os cartazes que o coletivo foi capaz de produzir foram múltiplos,²⁵ seus conteúdos, de outra ordem, além das existentes em signos e slogans aos quais estamos mais habituados.

Em sua primeira edição,²⁶ isto é, nas primeiras incursões do coletivo, o processo contou com a presença de uma equipe de registro audiovisual trabalhando com restos de película 16mm, que acompanhou grande parte de seus movimentos. O resultado da parceria foi o filme *Atrocidades Maravilhosas*, finalizado apenas em 2002.²⁷ Um filme de luz própria, fruto da

23 A proliferação de curadores profissionais em diversos setores da produção de valores é flagrante. No terreno da indústria cultural, os encontramos seja na realização de feiras literárias, nas seleções de elenco para o showbiz, na exibição de documentos pertencentes ao Poder Judiciário ou importação de programas Endemol. A profissão do curador – atividade nascida no contexto das artes, a partir da função desempenhada pela crítica de arte – estende-se atualmente a qualquer processo de seleção e arranjo de elementos que envolvam aparição e contato públicos. Mantém pouca ou nenhuma distância do que se conhece no campo da moda por castings: moldes objetivos / subjetivos de seleção. Deduzindo-se daí que a crítica figura, pelo atual figurino das mostras, enquanto ‘forma de controle de qualidade do mundo da arte’. Duncan, Carol. ‘Who rules the art world?’. In: *The Aesthetics of Power: Essays in Critical Art History*. New York: Cambridge University Press, 1993. Trad. do autor.

24 A proposta foi do artista Alexandre Vogler, prontamente aceita por cerca de 20 outros. Tomando como base de operações a Fundação Progresso, na Lapa, a seguir estão seus nomes, bem como os logradouros escolhidos por cada um: Alexandre Vogler (Cemitério do Caju), Ana Paula Cardoso (Metrô-Maracanã / São Cristóvão), André Amaral (Flamengo / Casa do Estudante), Adriano Melhen (área da rodoviária), Arthur Leandro (área do Maracanã), Bruno Lins (Largo do Machado), Clara Zuñiga (Av. 24 de Maio), Cláudia Leão (área portuária), Ducha (Estação da Leopoldina), Edson Barnus (orelhões), Felipe Barbosa (Perimetria), Geraldo Marcolini (Armazém 3 / Cais do Porto), Guga Ferraz (Av. Presidente Vargas / Praça 11), João Ferraz (Av. Presidente Vargas / Piranhão), Leonardo Tepedino (Túnel Velho / Copacabana), Luis Andrade (Ministérios e Mergulhão da Av. Pasteur), Marcos Abreu (Av. Presidente Vargas), Ronald Duarte (Av. Beira-Mar / Aeroporto Santos Dumont), Rosana Ricalde (Lagoa Rodrigo de Freitas / Av. Pinheiro Machado) e Roosevelt Pinheiro (Santa Teresa / Rua Joaquim Murtinho). A primeira incursão do *Atrocidades* aconteceu em abril de 2000.

25 À razão de cerca de 200 cartazes por participante – serigrafias de grande formato impressas manualmente – a dispersão do material pela cidade totalizou milhares de unidades aplicadas em seus espaços.

26 A segunda, terceira e quarta edições das *Atrocidades Maravilhosas* aconteceram durante a itinerância do *Panorama Atual da Arte Brasileira*, em 2001/2002 – mostra para a qual o coletivo, bem como outros, foi convidado – nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador respectivamente. Ao que parece, pela primeira vez grupos foram convidados a integrar o *Panorama* – um sinal.



27 Um filme de Renato Martins, Lula Carvalho e Pedro Peregrino.

28 Em 2002, o filme *Atrocidades Maravilhosas* foi agraciado com o Prêmio Melhor Documentário, no I Festival Primeiro Plano, Juiz de Fora / MG, e com o Prêmio Melhor Fotografia de Documentário, no I Paracine, em Paraty / RJ; em 2003, recebeu o Prêmio Melhor Fotografia de Documentário, no XII CinePe, Recife / PE, e o Prêmio Melhor Trilha Sonora Original (Pedro Luís), no VI Festival de Audiovisual do Mercosul, Florianópolis / SC. Recebeu também Menção Especial do Júri pelo Trabalho dos Artistas em Colaboração com a Linguagem Cinemato-

concepção de seus realizadores, muito embora seja também, para quem não esteve presente nas ações noturnas, o melhor documento possível de sua realização – um sinal das possibilidades que esforços complementares podem gerar entre si.²⁸ Isso se dá também pelo fato de o filme, com algumas cópias em circulação, estar levando adiante – a outras platéias urbanas – um breve boletim de ocorrências do município do Rio de Janeiro, cidade maravilhosa.

O resultado da proposta do *Atrocidades Maravilhosas* – mais bem avaliado, creio, se compreendido na produção do binômio ação/ registro, a partir do espaço da metrópole – parece resgatar algo de outras propostas dos passados recente e longínquo, na prospecção de meios mais diversos onde depositar a energia de invenção. Existem hoje vários coletivos que já extrapolaram suas condições criativas com relação à existência ou disponibilidade de espaços ideais, prestigiados, para a consecução de suas propostas. Diante dos rumos institucionais para os quais as mutações do meio de artes no país apontaram, depreende-se que o espaço da cidade – qualquer cidade, brasileira ou não – se transforma cada vez mais no

Arthur Barrio. Situação..... blo-
queio + ruas.....1971. Situação na Av.
Atlântica, Rio de Janeiro, 1971.:



campo de provas para os processos criativos em andamento, estabelecendo relações entre partes que as instituições, salvo excedentes, talvez não consigam estabelecer – talvez porque não as intuem.

Em consequência de fugacidades tão expressas surgiu o Projeto Tapume,²⁹ tocado pelos mesmos artistas: a ocupação permanente – com cartazes – de tapumes da construção civil numa mesma esquina do bairro da Lapa, em diálogo constante com a velocidade e quantidade de cartazes publicitários que ali são normalmente aplicados. O Tapume permaneceu nesse estado de ocupação por um período de cerca de dois anos.

Podemos apontar também, no que tange à formação de grupos ou outros focos com claros esforços coletivos, a criação na cidade da agência AGORA³⁰ – sigla para Agência de Organismos Artísticos: iniciativa de três artistas no sentido de fundar um espaço de atuação que acarretasse a criação de mostras contemporâneas – nacionais ou estrangeiras – bem como sua difusão e documentação, com desenvoltura diversa daquela dos grandes gestores de mostras atuais – as instituições. A criação de uma agência com tais características, frisando aqui suas demandas administrativas, muito embora pareça, não trai o princípio que podemos perceber por trás de uma iniciativa como a perpetrada pelo Atrocidades Maravilhosas – conforme vimos acima. Antes o contrário, pois sua criação fundamentalmente também “se integra numa discussão que toma para si uma reflexão da própria situação das artes no contingente das metrópoles”.³¹

O AGORA em pouco tempo fundiu-se a outra agência, de mesmo perfil – igualmente embrionária, conduzida a princípio por uma única pessoa: CAPACETE Entretenimentos³² – dando origem ao AGORA / CAPACETE. Num rápido movimento, a parceria se constituiu e, após um ano de atuação sem espaço próprio, a dupla agência se estabeleceu em endereço no bairro da Lapa, onde aconteceu grande parte de seus eventos – mesas-redondas, exposições e shows, projeções de filmes, lançamentos de publicações, criação de ateliê, etc.³³ Vale lembrar que as atividades do CAPACETE Entretenimentos deram seu torque inicial numa série de manifestações ocorridas em uma residência no bairro de Santa Teresa, em pequenos espaços alugados, em dependências da Fundação Progresso, na praia e num apartamento do bairro do Flamengo.³⁴ O que se seguiu foram dois anos de parceria com resultados significativos em muitos níveis, lubrificados em certo momento pelo patrocínio obtido junto à Petrobras – por meio do programa de subvenções culturais criado pela empresa estatal do petróleo, no ano de 2000, contemplando inúmeros projetos de vários setores. O programa patrocinador, o espaço AGORA / CAPACETE, bem como a parceria entre as agências, não existem mais.

Enquanto uma das agências encerrou seu ciclo vital, a outra segue im-

29 Pedem-se fazer as devidas distinções entre o Projeto Tapume e outros trabalhos que o tomem por objeto, a começar pelo Tapume dos locais reservados, exposto por Raymond Hains, na I Bienal de Paris, em 1959 – ao que se saiba, uma das primeiras manifestações nesse sentido, mas em caráter de Bienal.

30 Em fins de 2002, a agência publicou livro sobre uma mostra realizada dentro de um hotel da Lapa. A mostra, *Love's House*, foi das últimas que a agência produziu e contou com a criação de obras que fundamentalmente considerassem a natureza do lugar onde se realizava. Treze artistas conceberam 13 obras diferentes, para 13 quartos distintos, durante 11 dias – Eduardo Coimbra, João Modê, Ricardo Becker, Marcos Chaves, Chelpa Ferro, Lívia Flores, Carla Guagliardi, Laura Lima, entre outros. Mais informações sobre a mostra, além da cronologia completa das atividades da agência, em: Andrade, Luis [et al]. *Love's House*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. Ver: www.agora.etc.br.

31 Op. Cit: 163.

32 Responsável pelas atividades do CAPACETE Entretenimentos: o artista carioca Helmut Batista.

33 Entre as mostras que circularam pelo Espaço AGORA / CAPACETE, realizadas em sistema de alternância pelas agências, estiveram aquelas dos artistas Paulo Bruscky (Recife), do grupo carioca Chelpa Ferro, de Lívia Flores, Marssares, Fernanda Gomes, Tiago Carneiro da Cunha, entre outros; dos artistas estrangeiros, as de Jordan Crandall (EUA), Pierre Huyghe (França), Uri Tzalg, Tsuzuki Kyoichi (Japão), Joachim Koester & Matthew Buckingham, além do grupo Foreign Investment (UK) – mas não só eles.

34 espaço p produções: Rua Paissandu, 93 / 904. Em 1998, provavelmente onde tudo



pulsionada em seus compromissos: no momento, conduz programação de filmes e obras experimentais em mostras periódicas nas dependências do prédio que abriga o recém-criado Instituto Brasileiro Audiovisual – Escola de Cinema Darcy Ribeiro.³⁵ Prepara edição do Cinema CAPACETE, mostra com filmes-de-artista em paralelo ao Festival de Cinema do Rio BR.³⁶ Edita o jornal Planeta CAPACETE³⁷ e publica catálogos de artistas – tecendo uma rede de informações, mostras e edições que conta com uma banca própria, o CAPA-móvel, espécie de livreria-escritório nômade, montado tanto indoors quanto outdoors. Seu sistema executivo faz vislumbrar meios dinâmicos de promover a produção atual, pouco à vontade quando exposta ao jogo burocrático de decisões e prioridades das grandes instituições. O que, por outro lado, não a impede de frequentá-las. A agência também foi parceira na produção de alguns eventos ocorridos na Esquina.

A Esquina – literalmente, uma esquina do traçado urbanístico, no Centro do Rio – foi mais uma proposta de atuação direta surgida nesse período, em 2001.³⁸ Sua forma de funcionamento presume a natureza de sua própria realidade – ser encruzilhada de gestos e desempenhos, atuando no fluxo da vida social e comercial da cidade. Sem uma agenda prévia, a Esquina define em si sua especificidade, onde as ações dos artistas e participantes são percebidas ou vividas pela massa. Criando por vezes espetáculos sutis que se confundem com o ritmo de eventos característicos do lugar – uma chuva de papéis picados,³⁹ típica de fins de inquérito ou de ano – ou rompantes que provoquem microdoses de susto, pequenos traumas asfálticos.⁴⁰

Em meados de 2001, fez-se sentir na cidade um vapor que subia em direção à realização de novas – ou apenas “outras” – dinâmicas de trabalho no campo das artes. Em face do marasmo que pudemos observar, fizera-se sentir por aqui a necessidade de dinâmicas de trabalho que suprissem o vácuo das evidências ao redor e nem por isso fossem menos efêmeras. Coisas menos sistemáticas, menos subordinadas a um esquema, porque no mais das vezes falamos de coisas instáveis: coisas que independam das regras e lógica funcional que as regem normalmente. O que se produz nesse momento na cidade do Rio passa pela regeneração e adaptação de zonas de sensibilidades éticas. Não mais zonas criadas pelo entendimento e aplicação de éticas derivadas das formas, ou seja, originais do rigor com o qual se tratam as distinções existentes de formas para com formas, materiais com materiais ou de áreas entre áreas – tomo aqui de empréstimo o raciocínio espacial moderno, planar ou não.

O instante atual não requisita formalismos com relação à definição de suas superfícies, mas a geração de zonas nas quais as relações entre as partes do jogo que compõem o panorama criativo e social local assumam

35 To Free the Cinema – Atuais mediações em filme e vídeo de Nova York, ciclo com quatro programas, realizado em parceria com Cinema Tropical NY, Le Fresnoy e Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology.

36 Em 2003, pelo terceiro ano consecutivo, a agência apresenta um programa de filmes paralelo ao festival: “Loop – não é cinema, não é televisão nem é vídeo”, exibindo produções recentes de artistas internacionais, algumas delas com importante circulação no exterior. Entre elas obras de Cristian Lemmerz & Michael Kvium (Dinamarca), Johan Grimontprez (Bélgica), Dominique Gonzalez-Foerster (França), Andréa Fraser (EUA), Seppo Renvald (Finlândia) e Jun Nguyen-Hatsushiba (Vietnã); entre brasileiros, obras de Brígida Baltar, Marepe e Ducha.

37 Publicação trimestral, com dois anos de vida e oito números editados. O Planeta CAPACETE tem seu projeto gráfico, a cada edição, entregue a um artista, que o concebe de modo sempre autoral. O resultado fica próximo do que podemos chamar da produção de jornais-objetos, diários-objetos. Ver: www.capacete.net.

38 Uma proposição do artista Ducha, em meados de 2001, de usar uma esquina da Av. Rio Branco, no Centro do Rio, como sítio de experiências voltadas para a performance e para produção de esculturas sociais.

39 Happening de Camila Rocha, em 7/12/2001.

40 Performance de Márcio Ramalho, em

seu estado crítico comum. Os modelos executivos tomados por adoção e praticados pela administração das grandes instituições culturais brasileiras não mais dão conta do estado crítico a que chegamos. Algo que se estende aos espaços públicos. As cidades atuais, com seus normativos em funcionamento, parecem constranger a qualidade hipotética de “público” que acreditávamos ser plena dos espaços disponíveis em seu território mais amplo: ao que tudo indica, o público não é tão público quanto foi pensado. Quando espaços institucionais se sujeitam e os espaços comerciais privados mingam – para só depois esboçar alguma vida – é de se presumir que restariam às atuações da arte seus espaços públicos – a própria cidade, suas vias, logradouros, etc.

Mas houve nuances. Ao mesmo tempo no qual interpõem uma coluna de questões fundamentais aos processos de intervenção na paisagem urbana, essas relações da cidade com a arte encontraram outro importante terreno de discussão, capaz de alargar o diálogo entre nós, onde a rua é também assumida, na perspectiva de uma casa ou de um apartamento – moradias com máscaras privadas, tomadas de caráter público. Mais uma vez provocando as passagens, provocando a substituição da instituição por outros espaços, o deslocamento e atribuição de suas funções – elaboração, produção, reunião, apresentação, manutenção e divulgação⁴¹ de mostras – para uma casa ou apartamento, em caráter mais do que temporário.⁴²

Nesse aspecto, ganha importância o ciclo de exposições que hoje conhecemos por Orlândias (Orlândia, Nova Orlândia e Grande Orlândia), que, pelo número de edições e circunstâncias, foram mostras reveladoras da situação atual no Rio. A partir de um lance de oportunidades, uma residência em obras, na Zona Sul da cidade, transformou-se em curto-circuito ativo na realização de um evento que ocupou completamente o espaço ali disponível.⁴³ Segundo um de seus mentores e organizadores, “a idéia de fazer as Orlândias surgiu da oportunidade de [eu] estar fazendo obras na casa da minha família em Botafogo. Era a idéia de fazer uma exposição sem vínculos institucionais, contando com performances simultâneas, e principalmente que abrangesse vários grupos de artistas, de idades e linguagens diversas”.⁴⁴ Um evento que se revitalizou sucessivamente em edições cada vez mais inclusivas e, por isso mesmo, esclarecedoras – no sentido de reunir diversidade e quantidade, lado a lado – desde Franz Weissmann e Bernardo Damasceno, até o ilustre desconhecido – na concretização de alternativas ao grande circuito. Onde “o maior mérito não é de quem teve a idéia (...), e sim dos artistas que participaram com entusiasmo e fizeram das exposições aquele grande barato”.⁴⁵

Visto no foco, o ciclo é manifestação química de certa opinião em que já não tratamos mais da reunião pulsante de práticas dialógicas ou

41 Hipotéticas funções institucionais, no que tange à realização de mostras.

42 Epígonos modernos, bem como obras dos anos 60 e 70 – do Minimalismo norte-americano e Novo Realismo europeu ao Neoconcretismo carioca, seguidos por grande número de propostas advindas da Arte Conceitual, Land Art e Body Art ao longo dos últimos 35 anos –, relativizaram a natureza dos espaços disponíveis para a apresentação da arte em muitos estratos de entendimento. Para não restringir essa manobra de ação às acepções estrategicamente específicas das artes plásticas, chamo atenção também para as propostas advindas da dança e da música, artes igualmente espaciais – como as plásticas.

43 O ciclo de mostras foi uma iniciativa conjunta de três artistas locais, Márcia-X, Elisa de Magalhães e Ricardo Ventura, cobrindo um período que vai de 2001 a 2003. Em nenhum momento houve projeto prévio que definisse a realização de um ciclo: o é apenas porque as mostras foram três. As duas primeiras edições foram realizadas numa casa em Botafogo. A terceira, Grande Orlândia – artistas abaixo da Linha Vermelha, num sobrado da Rua Bela, no bairro de São Cristóvão, em 2003. Todas com cerca de 15 dias de duração. Ver: www.grandeorlandia.kit.net.

44 Depoimento de Ricardo Ventura.

45 Idem.



46 O programa *Rés do Chão* é parte do trabalho do artista Edson Barrus, que para isso disponibiliza a própria residência durante um dia inteiro, no primeiro sábado de cada mês. Por lá passaram, em suas várias edições, obras-eventos de Carmem Riquelme, Daniela Mattos, Livia Flores, PhP, Banda Phodre e outros artistas do Rio; além de proposições de artistas de outros estados, como de Rubens Pileggi (Paraná), Newton Goto (Paraná), Orlando Maneschi (Pará), do grupo empreza (Golás) e do grupo Urucum (Macapá). Ver: www.resdochao.hpq.lq.com.br.

47 Em 11 de novembro de 1998, o artista fluminense Marssares negociou com o inquilino de um apartamento em Copacabana a realização de uma empreitada pessoal. Trata-se da produção e realização da *Infração* (Blow-up Hi-Fi), que se constituía enquanto trabalho como uma ação relâmpago, com monitoramento por câmera, alguma penumbra e distribuição – pelo propositos – de uma cartela de LSD. O inquilino pediu que seu nome fosse mantido em sigilo, dissociado da proposição, que baseava-se no consumo de auto-retratos.

48 Labra, Daniela. "Rés do Chão, um espaço em processo". In: *Revista Número*, Ano 1, n. 1. São Paulo: Centro Cultural Maria Antônia / USP, 2003.

49 Evento com 40 dias de duração – uma quarentena. O projeto, coordenado pelo artista Edson Barrus, consistiu em ocupar suas dependências com processos e sintomas da arte contemporânea. Ver: *Revista Nós Contemporâneos* n.10. Rio de Janeiro: *Rés do Chão / Má Impressão* Editora, 2002. Em dezembro de 2003, acontecerá o *Açúcarinvertido II*, no The Americas Society, em NY.

50 Fruto dos intercâmbios entre o moderno pensamento arquitetônico internacional e a vocação de invenção da intuição projetiva nacional: o primeiro edifício moderno, segundo os anais construtivos do século 20.

51 O resultado da experiência consistiu na criação de uma gama de pós-produtos, seguindo o princípio químico de inversão similar àquele em que a sacarose se converte em mel. Na época, foi realizado na Funarte – no Auditório Gilberto Freyre, ambiente anexo àquele no qual o açúcarinvertido foi sintetizado – um seminário internacional denominado "Um século de Lúcio Costa", de 13 a 17 de maio de 2002. Dele, recordo uma data em particular, o dia 15, no qual foi constituída mesa de discussão para o tema: "Lúcio Costa e o Racionalismo nos Trópicos", com a presença de Carlos Alberto Martins e Otília Arantes, ambos da USP / SP, e mediação de João Masao Kamita, da PUC / RJ.

52 Colóquio transdisciplinar em cooperação do Brasil com a França, realizado pela UFRJ e o Collège International de Philosophie de Paris. Envolveu áreas de filosofia, física, matemática, artes plásticas, cinema, direitos humanos,

monológicas com o "outro", no campo da criação de obras ou montagens de mostras consideradas off-broadway. Trata-se, claro, de uma tomada de posição frente aos problemas que o baixo desempenho das instituições – dos órgãos competentes, bem como dos patrocinadores que porventura os sustentam – deixa transparecer na própria insuficiência. Haverá quem chame tudo isso de tribalismo.

Outro exemplo de iniciativa a ser citada, baseada nesses mesmos aspectos de localidade e produtividade, seria o surgimento do Espaço Experimental *Rés do Chão*,⁴⁶ no Centro da cidade. A rigor, um apartamento com fins residenciais.⁴⁷ Na real, um lugar destinado à experimentação. Com agenda periódica, mas nem por isso sistemática, desde o início de 2002 dedica-se a rearticular os procedimentos que norteiam o presente movimento da arte: ser centro de discussão, espaço à disposição, agregação de esforços mútuos, editora com independência gerencial – esses são alguns predicativos da proposta do *Rés*, que funciona "como estabelecimento artístico não-comercial e vem cavando um lugar autônomo no institucionalizado meio das artes"⁴⁸. Como o nome insinua, coisa (res) do nível da rua, do chão – onde a validação social da empreitada só se dá como decisão coletiva.

Extensivo ao *Rés do Chão* encontra-se o açúcarinvertido:⁴⁹ ocupação coletiva de importante instituição local, nas novas galerias da Funarte, no Palácio Gustavo Capanema. Um acontecimento em que a experiência aberta da exposição discutiu em público seus múltiplos papéis. Mais estimulante é saber que o evento tomou corpo num legítimo monumento moderno.⁵⁰ Digamos que o resultado final de sua estratégia de realização tenha sido a invertase: síntese das relações que eventualmente norteiam convites à concretização de uma pauta institucional.⁵¹

O sentido e vontade de promover transformação e outros focos de discussão, de revisão de questões prementes no campo da mobilização comum, ganharam importância na virada do calendário. (Re)abriram-se os debates públicos para rebatimento de questões latentes, que extrapolariam a realização de eventos-tão somente relacionados à exibição de obras ou publicação de posições antagônicas aos grandes meios de produção cultural. Em novembro de 2002, foi realizado no Cine Odeon-BR, na Cinelândia, um encontro com duração aproximada de uma semana, em que se propôs discutir abertamente com o grande público uma série de posturas e atividades possíveis, dentro de um ambiente sociocultural que se sabe cada vez mais ambíguo ou refratário à produção das diferenças. O Colóquio Internacional *Resistências*⁵² aconteceu no Rio com o firme propósito de reunir diversas cabeças, provenientes de inúmeras áreas do pensamento e lugares, em torno do mesmo tema, a produção das resistências. Sua tese

central foi defender a idéia de que “a resistência pode ser um conceito afirmativo, que não se define por aquilo a que, ou contra o que, se resiste; mas diz respeito à afirmação de um modo de existência. Trata-se da criação de uma re-existência, já que, na atualidade, só a vida é capaz de resistir”,⁵³ partindo do princípio de que, em diversos campos de atividade, existiria um constrangimento das emergências e urgências das linguagens que procuram re-definir seus espectros de ação, praticado por um poder cada vez mais homogeneizador das causas. O Colóquio pensou em público a própria natureza dos efeitos. Efeitos que extrapolassem as circunstâncias individuais, em nome de maior espaço para todos participantes do jogo fiéis ao axioma de inseparabilidade entre ação e pensamento – a multidão. Resistência é uma produção na cultura, e não de Cultura.

Amolado diretamente nas discussões em que a concepção do Colóquio Resistências se desenvolveu, o RRadial⁵⁴ foi mais outro procedimento de campo experimental surgido na cidade durante os últimos anos. Fruto da colaboração comum, sua disposição coletiva concentra-se em levar para além do cinturão urbano da capital carioca uma série de ações públicas, visando re-potencializar a flânerie contraposta à objetividade em que se constitui nosso presente contínuo.⁵⁵ O RRadial, conjugado ao conceito de resistência, é uma identidade rizomática simpatizante no fomento dos antipólos de decisões e de produção de conhecimentos, sejam estes assertivos ou aplicados, estejam aqueles vinculados ou não a qualquer tipo de instituição – incluindo-se aí a culinária. RRadial é tomar de assalto a dinâmica funcional da cidade.

O que nos remete, pelas afinidades e semelhanças de propósitos, ao evento conhecido como Rio – trajetórias,⁵⁶ em 2001. Em novembro daquele ano, inspirada na London Biennale,⁵⁷ a cidade do Rio de Janeiro foi transformada numa grande rede de mostras e trabalhos, ultrapassando sua condição de sítio ou suporte para a arte e ser – ela mesma – uma obra em processo, inclusiva e participativa. Com inúmeras situações, ocorrências, flagrantes e exposições – muitas das vezes acontecendo em simultâneo – o Rio-trajetórias nos ofereceu a oportunidade de experimentar uma manobra sui generis da arte de invenção: a apropriação de uma macroestrutura de difusão de bens culturais – uma Bienal de artes – por parte de um artista, com sua posterior subversão, grande adesão de participantes, sem qualquer prejuízo de resultados. Emancipando-se em nome de uma autogestão e definição de posturas – para o público, os artistas e hipotéticos apoiadores.

Essa atitude, da qual leituras precipitadas enxergariam apenas gestos imprecisos em busca da própria autonomia, não nos deixa dúvidas quanto às intrincadas relações que presidem os meios de produção e apresentação

economia, literatura e psicanálise. Comissão organizadora: Giuseppe Cocco, Ivana Bentes, Peter Pal Pelbart, Sílvia Ulpiano, Charles Feitosa, Cristina Rauter, Ericson Pires, Alexandre Vogler, Ronald Duarte, Fernando Santoro, Luís Pinguelli Rosa, Sueli Rolnik, Luis Andrade, Marici Pasini e Bárbara Santos. Organização geral: Tatiana Roque. Durante suas jornadas, com mesas abertas para discussão pública, projeções de filmes, documentários, quase-documentários, shows e apresentações performáticas, leituras e danças, o Colóquio Resistências contou com a presença de centenas de colaboradores participantes, de Osvaldo Saldon (Argentina) e Alain Badiou (França) até AfroReggae (Vigário Geral), Jorge Mautner e Jards Macalé, entre outros. Um livro, com todo o material do colóquio copilado, está em vias de ser publicado.

53 ROQUE, Tatiana. ‘Resistências’. In: Revista GLOB(A,L) n.0. Rio de Janeiro: Universidade Nômade, 2003. A revista é um braço contemporâneo para a América Latina da GLOBAL Magazine, originalmente publicada em Roma, em fins de 2002. Uma revista política, em que as artes visuais fazem o papel de rosto.

54 O RRadial surgiu em 2001. É uma proposição conjunta de Alexandre Vogler, Ronald Duarte e Luis Andrade, que contou desde o início com a colaboração, suporte e apoio de Tatiana Roque e Ericson Pires – este último representando o grupo musical Hapax, parceiro produtivo constante nos compromissos do coletivo. O RRadial concretizou uma pequena gama de atuações que concentraram modelos de ações na confirmação dos estados críticos em que se encontram nossos costumes e instituições culturais.

55 Fritando ovos no asfalto sob temperaturas acima de 40 graus, em Bangu; descolorando uma pintura em tinta acrílica sobre tela – uma imagem da bandeira norte-americana – no cloro, em Santa Teresa; realizando um revellon fora de época, na Praia do Recôncavo, em Sepetiba; ou defumando a cidade num automóvel preparado, por toda a zona da Leopoldina e Centro – Ovo no asfalto, Julho de quatro, Foguetório e Fumacê, respectivamente –, ações levadas a cabo nas datas de primeiro de maio, quatro de julho, onze de setembro e oito de outubro de 2002.

56 Uma iniciativa da artista brasileira Cristiana de Melo, radicada em Londres, o Rio-trajetórias – ações transculturais reuniu grande número de artistas – perto de 100 – e instituições de apoio, na criação de um movimento transversal ao Mês da Cultura, na cidade: a intensificação de seu cotidiano com processos de criação, em regime de antieclusividade, evocando a sigla de potência que uma Bienal Internacional geralmente comporta.

57 Uma grande mobilização coletiva, orquestrada pelo artista filipino David Medalla na



cidade de Londres entre maio e agosto de 2000. A London Biennale, tomando de empréstimo a figura de Eros, foi uma iniciativa dinâmica, plural e independente que subverteu o modelo de bienais fechadas. "A exclusividade da Bienal típica é explicada como resultado de seleção segundo algum tema, ou alguma noção do melhor. Isso é simplesmente outro aspecto da filosofia da finalidade." Brett, Guy. "Três Incidentes Memoráveis". In: Rio-trajetórias – ações transculturais. Rio de Janeiro: RIOARTE / Secretaria das Culturas, 2002. Catálogo da exposição. Medalla esteve no Rio, por conta do desdobramento carioca de sua proposição.

58 O evento, ao longo de suas exatas 51 edições, teve manutenção dos seguintes artistas locais: Adriano Melhem, Guga Ferraz, Alimberê Cesar, Roosevelt Pinheiro, Duchá e Alexandre Vogler. Não caberia aqui uma lista dos participantes nas inúmeras situações e processos que ali aconteceram, até porque talvez ela nem exista.

59 Respondem pelo projeto os seguintes artistas: Deneir Martins, Jorge Duarte, Júlio Sekiguchi, Raimundo Rodrigues, Ronald Duarte e Roberto Tavares, a rapaziada da Baixada Fluminense. As adesões ao projeto são inúmeras, e entre suas investidas constam, ocupações momentâneas da Praça de Pau Grande, em Magé; da Estação Central do Brasil, no Rio; em São João de Meriti e outros.

60 Noite única, no Armazém nº 5, zona portuária da cidade, na Praça Mauá, em 15 de janeiro de 2003. Artistas escalados: Alex Hamburger, André Amaral, Andrei Sacjerov, bob n, Cabelo, Celina Portella, Centro de Mídia Independente, Hapax, Clara Zuñiga, Daniela Mattos, Dido, Duchá, Fernando de la Rocque, Flávia Costa, Francini Barros, Gabão, Gabriel Muzak, Geraldo Marcolini, Guilherme Levi, Guilherme Zarvos, Hélio "Scub", Jarbas Lopes, Joana e Júlia Traub Csekó, Marcelo Cidade, Márcia X e Ricardo Ventura, Márcio Ramalho, Marlá Dardot e Cinthia Marcelle, Marssares, Maurício Ruiz, Newton Goto, Ricardo Basbaum, Romano, Ronald Duarte, Rubinho Jacobina, Sueli Farhi, Xico Chaves, Yoav Passy, Jorge Barreto, Marcão e Aldrin, Maurício Negão e Luis Andrade, entre outros – além do grande público. Em 15 de novembro aconteceu a sua segunda edição.

61 Seria importante ter em mente o fato de a zona portuária do Rio estar passando, já há algum tempo, por delicado processo de revisão de suas propriedades. Antes, então, e ainda hoje, uma área bastante abandonada pelas administrações municipais e estaduais. Para o futuro estão previstas substanciais transformações urbanísticas, em nome da sua "revitalização". Entre elas, criação de uma sucursal do Museu Guggenheim na cidade, fortalecimento do eixo – já existente – de funcionamento dos barracões de escolas de samba locais, inau-

da arte. Em meados de 2001, a Fundação Progresso, localizada no bairro da Lapa, passou a abrigar numa de suas salas, sempre às segundas-feiras, um evento no qual interessados, participantes, organizadores e desavisados eram convidados a apresentar seus trabalhos e idéias, num ambiente de franca liberdade. Refiro-me à emergência da Zona Franca na cidade. Suas datas foram pautadas por estruturas de produção executiva muito próximas da anarquia clássica, ao colocar em evidência o exercício da liberdade contraposto à relativa escassez de meios em que a atividade de invenção sobrevive – quando não se encontra submetida às burocracias e formulações que caracterizam inequivocamente as instituições ou o mercado:⁵⁸ firmes provedores de meios, com relativas provisões de fins. Após um ano exato de atividades, a Zona concluiu seu ciclo laboratorial proporcionando momentos de rara beleza.

Os aspectos institucionais que cercam a atividade de invenção não são, a meu ver, um problema umbilical do meio de arte no Brasil, como podem deduzir alguns. As instituições se questionam pouco em proporção a suas atribuições. Como hoje essas são muitas, deveriam estar em curso algumas readaptações nos mares de seu imaginário. Acrescento ao balanço o surgimento de mais uma manifestação que tem se imposto ao realizar-se nas muitas "periferias" do Rio de Janeiro. O Imaginário Periférico foi criado em 2002⁵⁹ e funciona na promoção de investidas que aconteçam em outros pontos de circulação pública, na cidade tendo por princípio a relação simbiótica com seu contexto: o que pode parecer repetido ou episódico na verdade é decorrência de uma manobra que gradativamente desfaz a noção mesma de centro, ao designar o periférico enquanto imaginário. Bingo. Iniciativas como essa dão margem para se pensar a própria noção de margem, diga respeito à arte, economia ou a qualquer outra área de atividade. Para se pensar: onde estariam os verdadeiros pontos de mutação de uma área ou atividade?

Espelhando esses mesmos aspectos da criação – na simples atribuição de importância aos lugares e objetos – foi realizado na zona portuária da cidade o Alfândega.⁶⁰ Pensado à luz dos intercâmbios alfandegários, no modo como mercadorias são trocadas, negociadas ou transportadas, ao acontecer num lugar dessa natureza revela-nos a especificidade difusa: ao mesmo tempo em que acontece contemplando o instante atual da arte, as invenções temporárias e autônomas, assinala com sutileza a política do livre ir-e-vir e do trading praticados pelos regimes vigentes – atuando precisamente na zona das trocas e taxas que presidem a circulação dos objetos e pessoas.⁶¹

Como podemos inferir, dessa pequena massa de dados emerge um número significativo de possibilidades de atuação que relativizam a

soberania do grande circuito de instituições de arte. O que não significa, em nome das possibilidades apresentadas, virar-lhes totalmente as costas: o que também se apresenta como interessante, além das experiências que pulverizam por completo a dependência institucional, são os novos embriões de discussão e negociação dos processos ético-estéticos,⁶² na medida em que não discutimos mais aqui apenas relações de exposições de obras de arte, mas sim ações esteticamente operantes – com sérias implicações quanto à natureza das propostas criativas ou expositivas que se pretendam atuais. Discutimos coisas e durações que possam ser “obras”, segundo um novo esquema de apropriação e negociação das realizações – ao lado das instituições.⁶³

O projeto *Inclassificados* também nos aponta aspectos nessa direção. Realizado durante alguns meses do ano de 2003 e dividido em duas partes, compreendeu a realização de uma exposição itinerante – pelas unidades disponíveis de conhecida instituição cultural – da qual uma dúzia de artistas participaram e também a publicação de um jornal, em que colaboradores – artistas, jornalistas, críticos e professores atuantes – publicaram textos, imagens e entrevistas baseadas na produção contemporânea e nos aspectos das obras em gira.⁶⁴ Criação e tour de uma mostra, além do documento com livre distribuição, inspirado nos cadernos de *Classificados*. No registro de atividades que nos interessa discutir, o *Inclassificados* seria um projeto que buscou negociar a própria realização junto aos órgãos competentes em sua área, corroborando uma preocupação perceptível de nosso momento: reunir o possível numérico com a condição institucional.⁶⁵

Resta comentar ainda algumas iniciativas que efetivaram relações de produção com outros veículos e aparatos difusores, sabidamente mais vitais à indústria cultural corrente. São iniciativas que abordam determinadas instâncias de divulgação, circulação e aquisição de produtos dessa indústria – sejam elas as transmissões em broadcast, os sites de informação on line,⁶⁶ estabelecimentos comerciais, livros e outros.⁶⁷

Em meados de 2003, foi criado na cidade o programa de rádio *O Inusitado*. Seu pólo de transmissão vem a ser a Rádio Madame Satã 92.1 FM, com ondas que atingem todo o Centro da cidade, sendo suas dependências num sobrado da Rua da Lapa.⁶⁸ Quinzenal aos sábados, o programa vai ao ar às 18h. No momento, já contabiliza uma dúzia de edições, em poucos meses de atividade. Seu esquema de atuação está na difusão de obras do passado e do presente que abordem a natureza do som ou da “música”, em caráter experimental, isto é, sem raízes ou vínculos com o grande mercado fonográfico no uso, geração ou comércio dos sons. A existência de um programa assim faz falta em qualquer contexto, na me-

guração de novos hotéis, centros de lazer e turismo, etc. Tudo para atender, à perfeição, o importante fluxo de visitantes no cais do porto. Sobre o evento, a imprensa carioca conseguiu assim se referir: “A festa ‘Alfândega’ concretiza, enfim, a ocupação da Praça Mauá”. Name, Daniela. “As delícias do caos”. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 17/01/2003.

62 Como alguns poucos eventos comentados na segunda parte deste texto tiveram sua realização parcialmente apoiada por instituições locais – seja na forma de apoio logístico, publicitário ou financeiro – seria importante fazer as relações devidas. Aos interessados em pesquisá-las, sugiro um levantamento caso a caso.

63 Testemunhamos no momento a emergência de algo que se fazia anunciar há muito, embora surdamente: um novo horizonte de relações para usos e trocas entre o grande circuito institucional de artes, seus próximos e pós-aspirantes. Afinal, os aspectos das negociações intersubjetivas nunca estiveram tão em evidência.

64 Projeto concebido e produzido por Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, em parceria com o SESC-Rio. A exposição circulou pelas cidades de Niterói, Nova Friburgo, Barra Mansa e Petrópolis, no Estado do Rio. Contou com obras dos artistas Fabiano Gomper (Paraíba), Fernando Baena (Madri), Jorge Mena Barreto (Porto Alegre), Narda Fabiola Alvarado (Bolívia), Paola Parcerisa (Paraguai), além dos cariocas Leonardo Videla, Jhone Mariano, Nicholas Martins, entre outros. Mais informações, consultar o jornal que acompanhou o evento, lembrando que o nome do projeto, *Inclassificados*, não nos parece abdicar do sentido ambíguo de sua condição.

65 Uma das várias possibilidades que se nos apresentam. Nenhuma delas a priori melhor ou pior do que as outras.

66 Impraticável oferecer um olhar sobre os últimos tempos da cidade sem comentar a criação do Canal Contemporâneo, uma iniciativa da artista carioca Patrícia Canetti. Trata-se de um composto de domínio e serviço de informações na Rede, atuando na divulgação do calendário de mostras e atividades dedicadas à arte. Criado a partir do Rio, o Canal Contemporâneo veicula toda sorte de dados que cobrem o atual movimento da arte no Brasil e fora dele, compreendendo na medida do possível seus mais recentes encaminhamentos. Ver: www.canalcontemporaneo.art.br.

67 Na categoria “outros” estão obras ou trabalhos, mídias impressas, ações, etc. sem classificação, mas que ser imprescindíveis para ratificar as transformações em curso, na medida em que evoluem no tempo considerando a realidade de grupamentos e outras experiências, sem necessariamente serem “grupos”. Penso nos



seguintes trabalhos: Troca-Troca, de Jarbas Lopes; Cristo Vermelho, de Duchá; Fogo cruzado, de Ronald Duarte e RHR, de Laura Lima; O Ralador, jornal de Roosevelt Pinheiro/Guga Ferraz; Alfabeto Visual, coluna experimental em jornal de Rubens Pileggi, que de Londrina escreve para o Brasil e o mundo, em reunião sob a forma de livro (Pileggi, Rubens. Alfabeto Visual. Londrina: Atrito Art Editorial, 2003). Esses seriam alguns exemplos de "outros".

68 A partir da referida rádio comunitária, o artista Romano propõe uma programação inusitada que tem contado com grande número de colaboradores convidados. Nele já foram veiculadas apresentações musicais ao vivo – direto do estúdio –, arquivos sonoros históricos, leituras de livros em lançamento, improvisos, trabalhos específicos para áudio, entre outras modalidades de radiodifusão.

69 Em frente ao Parque das Ruínas, no alto do bairro de Santa Teresa, está o Ed. Galaxy, onde acontecem atividades galaxy. No andar do nível da rua funciona A Loja – empreendimento de Guga Ferraz e Ed. Galaxy, com mostra inaugural do artista Geraldo Marcolini.

70 Um "lugar", segundo os proponentes Laura Lima, Ernesto Neto, Marcos Botner e Franklin Cassara. Um lugar em que estão pré-vistas atividades de envolvimento com transformações. Um lugar para "pensar e discutir sem pompa", segundo os mesmos. Inaugurado com mostra do artista Fabiano Gonper (Paraíba). Gonper Museum Project, fica na Rua Gonçalves Ledo, 17, vizinho à Praça Tiradentes, no Centro.

71 Monachesi, Juliana. "A explosão do a(r)tivismo". In: Caderno Mais! da Folha de S. Paulo, 06/04/2003. A matéria, capa do suplemento cultural do jornal e feita em esquema de free-lance, é fruto provável de matérias esparsas, que têm focado o mesmo assunto. Alguns grupos e eventos discutidos neste artigo páginas atrás estão registrados e comentados pela matéria do tablóide, razão pela qual traço alguns paralelos. A jornalista contou com preciosas informações de arquivo obtidas junto ao CCC – o Centro de ContraCultura, em São Paulo, que funciona na casa da artista Graziela Kunsch, peça-chave no fornecimento dos dados.

72 Artur Barrão, com a experiência de deriva urbana "4 Dias 4 Noites", é apontado como deflagrador desses processos no país. A matéria apresenta também os nomes de Hélio Oiticica e Cildo Meireles. Omite Flávio de Carvalho, talvez por ser paulista. Embora, na minha opinião, três, cinco ou 15 artistas ainda seriam insuficientes para conferir identidade a um movimento com tamanha diversidade e abrangência. Tudo isso é muito restritivo.

73 Na manchete de capa, a matéria refere-se ao conceito de guerrilha e cita o espírito contestatório das grandes manifestações populares em Seattle e Gênova. Também fala em apropriação

em que mercado, instituições e sistemas radiodifusores dispensam pouca ou nenhuma atenção a esse tipo de produção – na quebra, de fruição também. Pode-se alegar que sua manutenção em tais bases seja problemática, entre demandas mais palatáveis. Tudo bem.

Quanto aos estabelecimentos comerciais, quero registrar a inauguração de dois espaços diferentes, voltados para o mesmo grau de experimentação. A Loja⁶⁸ e A gentil carioca⁶⁹ são dois endereços abertos por artistas do circuito local que, sem dúvida, refletem questões discutidas ao longo deste artigo.

Exposições, agências, grupos, organismos, obras e galerias que se organizam ao largo do grande circuito não constituem uma novidade no histórico da área. Nossas condições e contexto é que o seriam. No panorama mundial, acontecimentos como esses rechearam e continuam recheando de entrelinhas aspectos transformadores da arte em várias comunidades. Nas últimas décadas, foi estopim de importantes manifestações. Inclusive no Brasil. Acontece que as condições criadas pelo gesto inaugural de 1990 terminaram por (re)estabelecer um prisma específico para enfocarmos tal movimento, além de registrá-lo devidamente em seus campos de discussão específica.

Graus ex-Celsius

Em matéria publicada recentemente na grande imprensa, a emergência dos grupos ativos, já devidamente espalhados por todo o território nacional, recebeu uma engenhosa manchete de jornal: "a explosão do a(r)tivismo".⁷¹ Na tentativa de desenvolver uma abordagem em que fossem discutidos o valor, a presença e função dos novos atores na cena artística contemporânea, a matéria lança seus pontos de vista da seguinte maneira: em primeiro lugar, procura identificar um artista que seria referencial para a discussão dessas manifestações no Brasil;⁷² em segundo lugar, atrela as novas estratégias coletivas aos movimentos antiglobalização;⁷³ por último, contrapõe o referido panorama aos comentários de um especialista.⁷⁴ Chamo atenção para a matéria por sua absoluta relatividade no que diz respeito à veiculação na grande imprensa de opiniões e conceitos sobre assuntos desconhecidos ou acidentalmente ocultos.

Das observações com que procurou cercar seu objeto de interesse, constaram opiniões no mínimo discutíveis. Em particular, quanto às razões de surgimento para tantas coisas em simultâneo e suas relações com a arte política dos anos 70, no país. O especialista introduz o leitor, ao abordar seu assunto, apontando-lhe a inconsistência:⁷⁵ "A fragilidade dos compromissos permanentes com idéias e causas no cotidiano contemporâneo, sua configuração híbrida e mutante, guarda uma evidente relação com a

nova realidade, tecida em rede”.⁷⁶ Provavelmente querendo ressaltar a ausência de certo lastro histórico, em dado momento conclama a figura de Michel Foucault para lembrar que “a consolidação da democracia no Brasil combinada com as questões essenciais do mundo contemporâneo aponta não mais para objetivos comuns a grandes grupos, antes representado pela utopia socialista, mas para aquilo que Foucault chamou de micropoderes. A luta social passa agora pelas inúmeras esferas constituídas por campos profissionais específicos”.⁷⁷ A memória de Foucault, sem dúvida, é oportuna.

De fato, em seu livro póstumo, o filósofo da vigília menciona a conduta dos reformadores do século 18, ao lembrar a importância da opinião no contexto social. Ao procurar traduzir em genealogia o poder da opinião pública, comenta como essa lhes era na verdade uma estranha: “Eles desconheciam as condições reais da opinião, as media, uma materialidade que obedece aos mecanismos da economia e do poder em forma de imprensa, edição, depois cinema e televisão”.⁷⁸ Foucault nos interessa. Principalmente como ferramenta para desvendarmos a seguinte opinião: “Como a instância política (...) se confunde hoje com práticas subjetivadas (uma espécie de neovoluntarismo), os objetivos das ações (...) parecem ser fruto de pulsões agressivas, e não de objetivos claros que ampliem a base de apoio para o sucesso desses objetivos”.⁷⁹

A sugestão por parte da crítica especializada de uma suposta “fragilidade”, da existência de “pulsões agressivas” ou mesmo a ideia de um “neovoluntarismo” em exercício, que aparentemente resumiriam as iniciativas em questão, não parece corresponder ao acúmulo de fatos que pavimentaram o caminho até o presente. Igualmente obtusa é a afirmação de que “difícilmente essas alternativas substituirão a objetividade do mercado e do circuito de arte, mas os melhores artistas desses grupos têm por destino um lugar certo nas instituições que, agora, tanto criticam”. Afirmação estranha, na medida em que consegue enxergar apenas secos e molhados no terreno das artes.⁸⁰ Seria esse o raciocínio que franqueia a construção de carreiras artísticas história afora, ao definir destinos para os inventores? Logo esses que, quando o são de fato, inventam-se a si mesmos... Evocar com ênfase aspectos de violência na produção atual também seria demasiado subjetivo – dado ser uma pulsão recorrente da arte, desde tempos remotos. O pensamento de Foucault é claro ao conferir que “vivemos cada vez mais sob o domínio do perito”.⁸¹ Ou não?

Pelo fato de ser um produto reflexivo de tamanha emergência, a matéria empurra todo o processo que culminou com a genial efervescência dos grupos e parcerias na arte brasileira para debaixo da toalha, diluindo tudo num jogo das subjetividades convergentes – o subtítulo da matéria.

das estratégias situacionistas dos anos 60, que visaram a “uma revitalização do urbano pela arte; por meio da ‘psicogeografia’ (...) uma re-liquidação afetiva com os espaços desvitalizados”. Fico na dúvida se as referências e motivações atribuídas são elogiosas ou apenas um enquadramento. Em todo caso, alguns integrantes de grupos se encontraram em Porto Alegre, em janeiro desse ano, para prestigiar o III Fórum Social Mundial, levando seus trabalhos. Atrocidades Maravilhosas, empreza, HAPAX, RRadial, Zona Franca, Resistências, estavam todos lá.

⁷⁴ O crítico de arte e atual curador-geral do MAM / Rio, Fernando Cocchiarale.

⁷⁵ “Se os grupos nos anos 70 se formavam em torno de questões reais que a todos afetavam (a ditadura, por exemplo), atualmente eles se formam por uma espécie de empatia inter-

⁷⁸ Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.

⁷⁹ Cocchiarale. *Op.cit.*

⁸⁰ Mais perigoso, contudo, seria identificar sob tal afirmação a predisposição das instituições ou de seus representantes em determinar categoricamente quem deve ficar seco ou molhado, independente da produção realizada.

⁸¹ Machado, Roberto. “Por uma genealogia do poder”. In: Foucault. *Op.cit.*

⁸² Embora muito estranho, no momento “poderíamos dizer que não há Sujeito nenhum. O que há é um efeito que chamamos de Sujeito, efeito de significantes (...). Será que ainda devo falar em Sujeito? Ou o jogo logo fora?”. Magno, M.D. “Antes ainda de concinnitatis: de indivíduo e sociedade na arte de haver...”. In: *Revista Concinnitatis*, vol. 0, n.D. Rio de Janeiro: UERI / Deart, 1997.

⁸³ A definição de qualquer coisa sempre me pareceu algo utópico, quase como se com ela pudéssemos “descobrir” essa coisa definitivamente. Como saber, por exemplo, quando ou se “o ato de definição é um ato de descoberta? Ou um decreto soberano? Quais são os signos inconfundíveis de uma ciência?”. Dyke, Chuck. “Extralogical Excavations”. In: *Foucault and the Critique of Institutions*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1993. The Greater Philadelphia Philosophy Consortium. Trad. do autor.



Enfatizar a subsistência do Sujeito hoje é causa problemática de defesa, em plena era das multidões.⁸² Há muito que a redefinição de papéis está em curso. Em busca do original, ao criar ou intimar o desconhecido, deveríamos desiludir sem hesitação a realidade, ao invés de acomodá-la nas vias de sucesso garantido: dar mais vida às objetividades hemorrágicas. Evitar os atos de definição seria um bom começo.⁸³

Vejo como saudáveis as atuais relações travadas entre a arte, suas instituições e seus representantes, talvez contrariando a estatística geral dos comentários. São contingências assim que nos fazem ciosos de encarar o desafio no qual "fazer a análise institucional é questionar o lugar, o espaço do especialista, e atravessá-lo com outras práticas que a especialização e as disciplinas procuram recortar ou deixar fora de seu campo".⁸⁴ Como vimos, as instituições funcionam mais enquanto moderadores do apetite. A mera admissão de posturas produtivas consensuais no plano histórico da arte brasileira – quando nela espelhamos as circunstâncias hereditárias que experimentações da arte em voga propagam – significa pouco. Além do que, "examinar a arte no ponto de inflexão com suas instituições, quando se instauraria esse campo de relações culturais que constitui a esfera pública, é tarefa difícil".⁸⁵ Seja dito: pela tendência da matéria, o assunto só poderia ser abordado sob o signo da emulação, ou seja, tratado como se tudo não passasse de imitações de movimentos passados ou presentes. Ao enfocá-lo, aplica-lhe paralelos inorgânicos, como se tudo fosse uma questão dedutiva. Enfrenta o problema feito uma explosão, como se o incêndio não se fizesse crepitar rasteiro...

Há quase 18 anos, em 1986, a grande imprensa carioca publicou matéria de página dupla assinada a quatro mãos, em caderno especial, que discutia em forma de questionário, com depoimentos tomados na função de um certo número de tópicos, a herança e situação da "Arte do AI-5".⁸⁶ Da arte surgida no Brasil após o decreto de dezembro de 1968. Na verdade, a matéria cobria a abertura de uma mostra com trabalhos realizados àquela época por artistas que sofreram seus primeiros efeitos,⁸⁷ ou seja, funcionou mais como termômetro jornalístico daquelas práticas, 18 anos após o ato. Deixou entrever também o perfil dos veículos de comunicação de massa, locais em plena redemocratização, ao remexer nas forças reativas do que houve de pior no âmbito das artes no país. O ato e seus efeitos nos permitem hoje ver com clareza o tipo de embate que a arte travou consigo mesma, com suas questões de autonomia e emancipação, espelhando-se em outro embate: entre si e o próprio presente revulsivo – suas vias de inserção e ação. Muito se falou daquele período. Talvez o assunto, cuja matriz seriam também os fatos globais pertencentes ao ano de 1968, permaneça sempre e paradoxalmente inesgotável. Não tenho

84 Saidón, Osvaldo. 'Especialização e espacialização nas instituições'. In: *Clinica y sociedad – Esquizoanálisis*. Buenos Aires: Lumen, 2002. Trad. do autor.

85 Salzstein, Sônia. 'Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública'. In: *Caminhos do Contemporâneo 1952 – 2002*. Rio de Janeiro: Paço Imperial / BNDES, 2002. Catálogo da mostra.

86 Roels, Reynaldo, Santos, Joaquim Ferreira dos. 'A arte do AI-5 hoje'. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03/08/1986. Os artistas enfocados eram Guilherme Vaz, Cildo Meireles, Umberto Costa Barros, Antonio Manuel, Tereza Simões, Wanda Pimentel, Luiz Alphonsus e Ascânio MMM.

87 Depoimento de uma geração 1969-1970, organizada por Frederico Moraes na Galeria Banerj, no mesmo ano. Em 1998, no aniversário de 30 anos do AI-5, em matéria publicada pelo jornal *O Estado de São Paulo*, o mesmo crítico afirmou que, a partir do decreto, "a arte brasileira viveria momentos de grande inquietação, até estabilizar-se negativamente, com a autocensura, numa aceitação passiva do status quo". A mostra parece ter balizado o receitual teórico de outra exposição, bem mais recente, realizada numa das instituições locais criadas no decorrer da década passada, a Casa França-Brasil: *Situações: arte brasileira – anos 70*, com organização de Paula Terra e Glória Ferreira, em 2000. Ver catálogo.

88 O encontro com o artigo de jornal causou-me espécie pelo fato de, naquele instante, estar ingressando no território das artes visuais. Nesse sentido, diria que cada experiência é, de certo, superior a qualquer modelo de designio ou toda forma de decreto – seus desertos.

89 Depoimento de Umberto Costa Barros. In: Roels. *Op.cit.*

coisas importantes a dizer sobre esse episódio – muito embora ele me informe.⁸⁸ No artigo, referindo-se à “Arte do AI-5”, um de seus entrevistados avisou “que as questões levantadas naquele momento permanecem. Elas só ficaram latentes, e um dia vão ter que aparecer”.⁸⁹ Quase 18 anos depois, faço meu próprio balanço.

Os anos 90 acabaram, e suas conquistas parecem ter cravado para a arte carioca e brasileira estacas importantes no cenário internacional. Após ter conquistado sua relevância perante os veredictos históricos, podemos agora talvez refletir melhor sobre o assunto – principalmente na perspectiva em que obras, instituições e cidades seriam avaliadas com respeito a seu conjunto... Penso no interesse apontado pelo circuito internacional com relação às obras, idéias e invenções da arte produzida na cidade do Rio nos anos 60, que por sua vez praticava no próprio tempo um giro sobre alguns códigos de criação em vigência – como do Minimalismo americano, por exemplo. Giro luminoso, se contrastarmos seu perfil com o “fundo” da cena à época, hoje História.⁹⁰ Esse giro, a arte carioca surgida nos anos 90 herdou e – porque não? – retomou. Algo que definitivamente abriu as janelas da produção local para a curiosidade alheia.

Ficam perguntas: em que medida um lugar ou movimento seria melhor ou mais importante do que outros? Em que bases? Funcionais ou disfuncionais? Esse modelo de enfoque do pensamento em arte, cujas distinções procedem por precedentes, parece subsistir devido ao problema que a situação das vanguardas modernas engendrou para seus analistas: o modelo da sobrepujança. Esse problema, caracterizado até hoje como um modelo – o trauma crítico da crítica-de-arte-do-século-passado – há muito deixou de existir. Ao menos patologicamente: o problema, de certo momento em diante, pouco parece dever às vanguardas. Os rumos institucionais que hoje determinam o meio de arte, de uma maneira geral, pedem uma reflexão mais complexa com respeito a suas noções de eficácia em transmitir a potência do instante com a colisão de consciências. Isso se dá talvez porque à Arte não cabe curvar-se à realidade, à própria institucionalização ou às críticas que algum dia possa fazer viver, pois que sua gênese é ser a curva aberta pela qual a realidade e sua crítica devem ou deverão trafegar um dia. Necessariamente.⁹¹

Cabe ainda detectar no período analisado o desempenho de um escritório empresarial baseado na capital de São Paulo, e que atualmente seria o principal porta-voz internacional pela ideologia da privatização com relação à presença e inserção da arte brasileira no exterior. O escritório tem sido importante instrumento para as seleções daquilo que o mundo deve ver e reconhecer como arte brasileira, ao mesmo tempo em que capta e compra mostras internacionais que devemos ver e reconhecer enquanto

90 Em Kassel, a Documenta X, realizada em 1997, teve como ponto de apoio para as discussões que pretendeu nutrir um tripé conceitual de artistas, que deveriam sustentar parte do projeto da exposição. – Lygia Clark, Hélio Oiticica e o belga Marcel Broodthaers.

91 Uma implicação que deve ser considerada sob diferentes aspectos. Evitá-la, apelar para a consciência imperiosamente histórica ou admitir apenas seus contrários, lega-nos o mesmo que um “poema enterrado” o faria.

92 A presença da empresa Brasil Connects, que acumula funções anteriormente competentes à Fundação Bienal de São Paulo – isso inclui a realização da própria Bienal – parece sinalizar para um estreitamento dos canais que permitiriam dar maior visibilidade à produção



tais.⁹³ O que parece a extensão lógica de todo o processo cumulativo de decisões que a superestrutura das artes brasileiras – ou seu inconsciente – pareceu forjar durante todos esses anos, seguindo, para isso, a lógica das leis econômicas – que é a própria lógica probabilística. O Pragmatismo americano parece nortear parte nada desprezível das principais opções intelectuais e administrativas em atividade – no campo da cultura brasileira. Dá para tirar alguma conclusão desses dados? Ou nada disso é relevante?

Apenas lembrando: o fiel na balança dessa situação – cuja envergadura, imagino, ainda será discutida em outros contextos – é constatar em simultâneo as propriedades e suficiências criativas da arte brasileira a partir do reconhecimento que a comunidade internacional lhe tem concedido. São muitas as exposições, publicações e pesquisas mundo afora, que nos últimos 15 anos descobriram e enfocaram suas invenções. Atestando sua radialidade perante os grandes circuitos e correntes: um signo de sua originalidade adversa. Vale dizer que o Neoconcretismo e muitos dos artistas

93 Os exemplos não são poucos, se considerarmos a visão externa predominante sobre a realidade do Brasil – de regra encarado ainda enquanto país aspirante, embora muito cobijado, do Novo Mundo: o dado exótico de sua condição original.

Homenagem a Gustavo Schnoor

Gustavo Armando de Pádua Schnoor (Rio de Janeiro, 1952-2003) iniciou sua vivência na arte ainda criança, criado que foi em meio a estátuas, quadros, objetos, livros e conversas com seu pai, Armando Schnoor, escultor, egiptólogo e professor catedrático de escultura na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil (atual EBA/UFRJ). Essa formação acadêmica, centrada na longa tradição clássica do Ocidente, mas também aberta às experiências contemporâneas das variadas artes, sobretudo o teatro e o cinema, culminou em sua graduação em Desenho e Plástica na mesma Escola, em 1971-76, onde também cursou o mestrado em História e Crítica da Arte, em 1987-92.

Entretanto, assim como outros artistas, arquitetos, historiadores e interessados em arte no Brasil durante os anos 70, Gustavo Schnoor foi fortemente marcado pela obra de Arnold Hauser e sua defesa de uma história social da arte. A inusitada soma dessa escolha teórica à sua sensibilidade erudita para a forma, de viés historicista, era apenas mais um dos paradoxos que constituíam sua personalidade e pontuaram sua atuação profissional. Entendendo o paradoxo como um destino que vivia com gosto, ele próprio indicava sua presença em seu principal tema de estudo: o Maneirismo, evidentemente derivado de sua admiração pelo trabalho de Hauser e de seu interesse por arquitetura. Maneirismo que ele procurou definir em sua dissertação de mestrado, na qual também procurou introduzir o conceito de Neomaneirismo, como qualificou o reaparecimento dos ideais, formas e sintaxes da arquitetura Quinhentista nas tendências arquitetônicas dos séculos XVIII e XIX.

Excepcional orador – erudito, bem-humorado e até malicioso – que sentia prazer e gerava encantamento ao falar em público, Gustavo Schnoor estruturou cursos de história da arte ocidental abrangendo desde a Pré-história até o século XX, que ministrou como disciplinas em cursos de graduação em arquitetura e artes em diversas universidades – UFRJ, Silva e Souza, Gama Filho e Santa Úrsula – e como cursos livres em outras instituições – Museu Nacional de Belas Artes, Instituto de Arquitetos do Brasil, Fundação Casa de Rui Barbosa e Instituto Moreira Salles.

Em 1995, Gustavo Schnoor tornou-se professor de História e Teoria da Arte da UERJ, onde chegou a coordenar o Curso de Especialização em Teoria da Arte e participar da chefia do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes. O texto que é publicado a seguir resulta de sua palestra no Seminário 500 Anos de Arte no Brasil, por ele organizado e realizado na UERJ em 2000. Que seja apenas o início da publicação de seus escritos.

Resumo da palestra proferida em 16/05/2000, no Seminário: 500 anos de Arte no Brasil, realizado na Uerj e organizado por Gustavo Schnoor

1. O conceito de Maneirismo

Ao longo do século XX, a definição do conceito de Maneirismo – da especificidade de suas linguagens artísticas e de seus limites espaciais e temporais – ocupou alguns dos mais importantes historiadores da arte, sem que se tenha chegado a mais do que a alguns pontos mínimos de consenso.

2. Questões de periodização histórico-estilística

Na historiografia da arte luso-brasileira, algumas referências tradicionais usam os termos ‘renascentista’ e ‘pós-renascentista’, para definir o aspecto de inúmeras obras do século XVI – e mesmo do XVII –, em Portugal e no Brasil, enquanto outras fontes as identificam ao Maneirismo.

Quanto ao outro limite cronológico, também encontraremos periodizações discrepantes, ou seja, a segunda metade do século XVII ou os inícios do XVIII, quando o Barroco começa a se superpor ao Maneirismo, com as mesmas obras sendo identificadas a um ou ao outro estilo.

3. O Maneirismo no Brasil

3.1. Um pequeno quadro histórico

Os interesses de Portugal. As expedições colonizadoras e as capitânicas. A pirataria e o Governo-geral. A fusão de Portugal à Espanha.

3.2. Panorama arquitetônico e artístico

Os dois tipos de urbanismo. Feitorias, aldeias, vilas e fortificações. Conventos e colégios. Os dois partidos de planta e de fachada de igrejas, segundo os modelos portugueses. Os retábulos, imagens, pinturas e azulejos.

3.3. Comentários sobre algumas obras

As principais obras maneiristas remanescentes do Nordeste, do Sudeste e do Norte, nos centros mais importantes e em alguns núcleos periféricos.

Olinda e Salvador. Rio de Janeiro e S.Paulo. Belém e S.Luís.

1. O Conceito de Maneirismo

Na história da arte, o uso do termo ‘maneirismo’, referente a um grupo

de artistas ou a uma escola específica, remonta a Bellori, no século XVII, e a Luigi Lanzi, no final do XVIII, e atravessaria o XIX e boa parte do XX, com sentido pejorativo, associado ao que seria uma fase de decadência, uma espécie de crise de criatividade resultante da morte dos grandes mestres do Renascimento, e estilo que não seria mais do que um tipo de emulação fria das obras e das características formais desses mesmos mestres – sempre afetado, artificioso e, em geral, apenas tecnicamente virtuosista.

Ao longo do século XX, a definição do conceito de Maneirismo – da especificidade de suas linguagens artísticas e de seus limites espaciais e temporais – ocupou alguns dos mais importantes historiadores da arte, sem que se tenha chegado a mais do que alguns pontos mínimos de consenso.

Esses pontos consensuais seriam basicamente: a uma concordância com uma data em torno a 1520 para o início do pleno desenvolvimento do estilo na Itália e sua rápida disseminação pelo mundo ocidental; o reconhecimento, portanto, de que os grandes mestres que atuaram entre essa data e os finais do século XVI foram maneiristas e não renascentistas (como muitos autores ainda os consideram); e a elevação do termo, finalmente, à categoria dos grandes estilos histórico-artísticos, revalorizando-o e, assim, despojando-o do sentido pejorativo a que se encontrava (ou ainda se encontra) vinculado.

As várias reinterpretações do conceito e da linguagem artística do Maneirismo derivam-se, obviamente, de diferentes posições e matizes ideológicos dos historiadores e de suas escolhas metodológicas.

Apesar de maiores ou menores divergências entre eles, talvez possamos reuni-los segundo algumas linhas básicas de interpretação. Em um grupo, estariam os de visão essencialmente historicista, como Gustav Hocke; em outro, os rigidamente formalistas, como John Shearman; e, em outro, os que se apóiam nas demais ciências humanas, como Arnold Hauser, que me parece ser quem realizou a mais profunda reinterpretação do estilo, baseando-se na sociologia e na psicologia para entender as motivações associadas à gênese e ao desenvolvimento de seu processo histórico.

De acordo com a leitura hauseriana, o Maneirismo corresponde à crise dos valores clássicos do Renascimento, espelhando a crise de toda a cultura de um mundo em transformação acelerada.

O predomínio do capitalismo mercantil começava a desintegrar definitivamente as estruturas feudais e a alienar o ser humano de suas relações com a terra, de sua inserção no mundo, transformando rapidamente tradições estabelecidas ao longo de vários séculos, relativizando os valores e contribuindo decisivamente para mergulhar a mente humana em um



universo de paradoxos.

Os Medici são o exemplo arquetípico de um processo de aristocratização efetiva da burguesia, a que se relaciona o caráter de elegância afetada e virtuosismo de grande parte da cultura maneirista.

A descoberta do caminho marítimo para as Índias e a do Novo Mundo deslocavam o centro da economia ocidental – das cidades italianas e do Mediterrâneo para as potências ibéricas e o Atlântico. Os metais preciosos espoliados aos indígenas e a exploração de ricas jazidas iriam subverter os valores monetários, criando instabilidade econômica e provocando um novo fenômeno, a inflação, que sempre acompanharia o posterior desenvolvimento das formas capitalistas de produção.

A dupla moral, implícita no realismo político de Maquiavel, colocava em crise os valores éticos fundamentados nos mandamentos da Igreja. A Reforma de Lutero, sua posterior defecção, a teoria da predestinação, com Calvino, e a reação do papado, com a Contra-Reforma, dividem a cristandade e fazem da Europa um dos mais terríveis e sangrentos cenários de toda a história mundial.

O saque a Roma, em 1527, reduziria o principal centro do apogeu (e fase final) da cultura renascentista a um monte de “barracos e prostibulos”, segundo crônicas da época. Os ideais de perfeição, harmonia e paz parecem perder de vez sua razão de ser, pois não se adequam a exprimir uma realidade assim, tão diversa desses valores clássicos.

O heliocentrismo de Copérnico retirava a Terra – e, conseqüentemente, o homem – do centro do universo, abalando tanto os fundamentos da fé cristã quanto nossa fé tradicional no conhecimento que nos é dado pelos sentidos, contrapondo-lhe o cálculo e a especulação teórica. Se nossos sentidos nos enganam, toda a pretensa objetividade da representação dos volumes e do espaço pelas leis da perspectiva, em que se baseara o Renascimento, revelava ser apenas uma convenção que, como tal, poderia ser substituída por qualquer outra.

A crise do classicismo renascentista começara a se evidenciar em Roma e em Veneza, desde os anos em torno a 1510, nas criações dos mesmos gênios que concorreram para sua sacralização (em quase toda a Europa e iniciando-se a essa mesma época) como um código estético que exprimiria um modelo de beleza intemporal, cujo domínio asseguraria ao artista, assim como ao cliente, a produção de obras de arte de uma qualidade necessariamente superior à da produção medieval.

Frente à impossibilidade de negar frontalmente um sistema agora instituído e oficializado como um ideal de perfeição absoluta e frente à inadequação desse mesmo sistema para representar um mundo dividido, a arte maneirista tenta conciliar os extremos de sua percepção paradoxal

da realidade, sendo clássica e anticlássica ao mesmo tempo.

As inúmeras tendências artísticas resultantes desse conflito podem ser separadas segundo diversos critérios. Ainda que por uma visão estritamente formal, em uma tendência, seriam reunidas as tentativas de integração entre a tradição medieval e a clássica, que costumo denominar o Primeiro Maneirismo fora da Itália, comum em diversas áreas europeias e que geralmente conserva algo do gosto decorativista, rendilhado e luxuoso do Gótico, mas que se realiza predominantemente por elementos clássicos (como pode ser atestado em vários castelos do Loire, em manor houses inglesas ou em obras do Plateresco ao Palácio Real de Granada, de Carlos V, realizado por Pedro Machuca).

Em outra linha, poderíamos reunir as tendências mais severas, que realizam a corrosão dos próprios elementos e sintaxes do Renascimento sem maiores concessões às tradições decorativistas góticas, e que são mais comuns no próprio Maneirismo italiano e no que denomino como o Segundo Maneirismo fora da Itália (como pode ser visto na maioria das obras de Palladio, na Place des Vosges, em Paris, no Escorial de Herrera e nas obras de Inigo Jones, em Londres).

Um dos problemas historiográficos diretamente derivados da revalorização e do redimensionamento do Maneirismo é o de suas relações com o Renascimento e o Barroco. Embora a maior parte dos historiadores ainda fale em 'Renascimento fora da Itália', as linhas mais atuais tendem a considerar o conceito de Renascimento adequado apenas para definir a arte italiana dos inícios do século XV aos do XVI ou, no máximo, a poucas e isoladas manifestações artísticas transalpinas. Dentro de tal perspectiva, as demais artes europeias (especialmente a arquitetura) deveriam ser vistas dentro de um processo de transição, diretamente do Gótico ao Maneirismo.

Ao final do século XX, a aceitação tardia do uso do conceito de Maneirismo acarretou certos desajustes. Assim, alguns autores estenderam o Maneirismo europeu por boa parte do século XVII (o que realmente ocorre em algumas áreas, mas não como fenômeno geral da cultura ocidental) – talvez por influência de Curtius e Hocke –, englobando figuras capitais do Barroco, como Caravaggio, Velázquez e Rembrandt.

2. Questões de periodicização histórico-estilística

Na historiografia da arte luso-brasileira, as mesmas questões também nos afetam, já que algumas referências tradicionais usam os termos 'renascentista' e 'pós-renascentista' para definir o aspecto de inúmeras obras do século XVI, em Portugal, assim como o das mais antigas obras sobreviventes no Brasil, especialmente os altares de cantaria e os de talha



(Santos, 1951; Silva Telles, 1985; Araújo, 1998), enquanto outras fontes as identificam ao Maneirismo.

Em seu outro limite cronológico extremo, também o quadro da periodização da arte luso-brasileira apresenta problemas específicos, ou seja, na segunda metade do século XVII e inícios do XVIII, quando o Barroco começa a se superpor ao Maneirismo.

Nas últimas décadas, alguns historiadores portugueses, como Pais da Silva (1985), chegaram a considerar que o Maneirismo se tenha estendido, no vasto mundo lusitano, até a terceira década do século XVIII.

Nessa perspectiva, o retábulo do “Estilo Nacional Português”, conforme a nomenclatura usada por Robert Smith (1969), cujo processo de elaboração se dá ao longo do século XVII, e seu uso, que vigoraria até o surgimento do retábulo joanino (na terceira década do XVIII), teriam de ser vistos ainda como maneiristas - idéia que é reforçada pela estruturação desse tipo de retábulo em arcos concêntricos, como arquivoltas de uma portada românica.

Paulo Santos (1951: 161-163) comenta um texto de Reinaldo dos Santos editado em 1943,¹ em que esse autor fala da sensibilidade portuguesa identificada ao Românico – estilo que é a expressão da estrutura feudal e que se liga à época de formação da nacionalidade lusa, com a reconquista da terra aos mouros –, o que seria responsável por uma longa duração de seus ideais de austeridade.

Sobrevivendo à margem da importação das soluções góticas ou mesclando-se a elas, as velhas estruturas e espaços românicos, a partir do século XVI, parecem despir-se dos elementos ogivais e revestir-se de eruditas e severas modinaturas clássicas, o que caracterizaria a maior parte das fórmulas arquitetônicas do Maneirismo no mundo português.

Além disso, também pode ser apontado como tipicamente maneirista o contraste entre o horror vacui desses retábulos e o amor vacui dos exteriores severos, tão típico das concepções das igrejas jesuíticas, que George Kubler batizou de *plain architecture* e que os portugueses designam como ‘estilo chão’ (Bury, 1991: 198).

A questão, aqui levantada, de uma possível filiação ao Maneirismo dos retábulos do “Estilo Nacional Português” – especialmente os mais antigos – pode parecer abusiva, frente à opinião de historiadores do porte de Silva Telles e Myriam Ribeiro, que a eles se referem como barrocos e lhes atribuem a introdução do estilo em nosso país.

Nesse sentido, teríamos de considerar que uma arquitetura estrutural e espacialmente maneirista abrigou retábulos barrocos, em uma solução de compromisso especificamente lusitana, embora exista um certo paralelo com soluções encontradas em outras áreas do Ocidente (Schnoor,

¹ Trata-se de “O espírito e a essência da arte em Portugal”, Conferências de Arte, 2ª série, Lisboa.

1997 : 26-59).

O douramento de toda a talha e o encrespamento das superfícies – com os relevos dos acantos, das vinhas da eucaristia e das fênix, simbólicas da ressurreição – parecem reforçar o aspecto barroco do conjunto, mas os elementos estão sujeitos aos enquadramentos e às simetrias, sem que qualquer um deles chegue a extravasar-se sobre um outro, o que só ocorreria em obras finais do Estilo Nacional e, certamente, com o pleno Barroco da talha joanina. Mesmo que consideremos esses retábulos como os inícios do Barroco no Brasil, não seria o caso de atribuir todas as obras da segunda metade do Seiscentos a esse estilo.

Embora Silva Telles fale de um convívio entre Maneirismo e Barroco na arquitetura desse período, torna-se inevitável contestar sua definição de que “...volutas, cartelas e pináculos, em portadas ou em coroamentos...”, seriam “...elementos de nítido caráter barroco...” e que se apresentariam nas principais obras realizadas à época, em Salvador, como, por exemplo, “...a igreja dos jesuítas (atual Sé), a da Misericórdia, a de Santa Teresa, o Solar do Ferrão (...) e o Paço Municipal. Da mesma forma, os inúmeros conventos franciscanos (...) guardam a trama maneirista, apesar de utilizarem amplas volutas barrocas” (Silva Telles, 1984: 129).

Todos os elementos citados por Silva Telles já estão largamente presentes no Maneirismo, e, assim, as obras listadas em seu texto como exemplos ainda devem ser relacionadas a esse estilo (independente dos aportes posteriores), por refletirem o rigor jesuítico e por usarem vocabulário essencialmente maneirista, mesmo quando concedem a algum acento decorativo.

Na portada do Solar do Ferrão, por exemplo, o frontão é formado por dois arranques que terminam em uma voluta a cada lado de uma cartela elíptica, emoldurada por enrolamentos de couro. Sob esse frontão, corre uma banda fitomorfa com máscara ao centro, e os perfis dos alisares que envolvem o vão retangular são lateralmente reentrantes.

Todos esses vocábulos e sua sintaxe têm origem no Maneirismo italiano. Assim também a Câmara Municipal (a Casa de Câmara e Cadeia) em que a essência do estilo parece residir em uma conciliação entre a velha *Domus Municipalis* medieval (Ribeiro, 2000: 14) e a metrificação e severidade renascentistas das *loggie* de Brunelleschi, aí realizadas por colunas que – pela simplicidade do capitel, do fuste curto e do volume da base – seriam dignas de um claustro românico ibérico.

Tendo em vista essas questões e os limites que aqui procuramos estabelecer entre o que seria o final do Maneirismo e o início do Barroco, podemos passar a um esboço de um painel histórico da produção artística desses dois primeiros séculos de colonização que se seguiram



ao descobrimento.

3. O Maneirismo no Brasil

3.1. Um pequeno quadro histórico

O projeto de colonização do Brasil, nos séculos XVI e XVII, resultaria de três diferentes aspectos, embora constantemente entrelaçados, dos interesses da metrópole.

O interesse econômico passaria do extrativismo inicial do pau-brasil – e também de madeiras nobres e ervas medicinais – à produção do açúcar, o que efetivamente iria colonizar o Nordeste e fazer da Bahia e Pernambuco os “principais focos de interesse da Coroa portuguesa” (Ribeiro, 2000: 10).

Antes, os portugueses compravam o açúcar aos venezianos e os revendiam aos holandeses. A fusão de Portugal à Espanha, grande inimiga da Holanda, interromperia o fornecimento e provocaria a invasão dos holandeses aos grandes centros produtores do Nordeste brasileiro.

O interesse político-militar, unido ao econômico, determinava também a criação de núcleos urbanos em praças fortificadas mais ao Sul, tanto no litoral brasileiro como na costa africana, para o abastecimento dos navios e maior segurança do tráfego de mercadorias com o Oriente, frente à ameaça constante da pirataria.

Após o fracasso do sistema de capitanias e com a ameaça dos franceses, o Governo-Geral é criado em 1548, e, no ano seguinte, é fundada sua capital e também seu primeiro bispado – Salvador, na Bahia.

Durante o domínio espanhol (1580-1640) seriam intensificadas a criação e a manutenção dos portos fortificados ao longo do litoral para o Sul, ligando os principais centros econômicos e administrativos, em função do tráfego dos metais preciosos vindos da região do Rio da Prata.

O interesse religioso – na conversão e catequese dos indígenas – disfarçava o real interesse pela mão-de-obra servil, e como meio seguro de se chegar às minas, ainda que temperado pelas intenções humanitárias dos jesuitas, frente à escravização brutal praticada pelos senhores de terras e, especialmente, pelos bandeirantes.

3.2. Panorama arquitetônico e artístico

Como sempre, a arquitetura desempenharia o papel primordial de impor suas estruturas e seus ideais espaciais e plásticos aos dos povos dominados, separando o espaço civilizatório e o espaço natural e hostil, o espaço sagrado e o espaço profano, o privado e o público. As construções civis, geralmente toscas e realizadas em materiais precários, desapareceram quase por completo, mas as obras religiosas e militares, geralmente

estruturadas por cunhais e paredões de pedra, sobrevivem em número razoável, especialmente as reconstruções da segunda metade do século XVII.

O traçado das povoações espanholas e o do Recife holandês baseavam-se nas tradições clássicas da trama em xadrez, enquanto o das brasileiras, com raras exceções, resultava de uma expansão orgânica, segundo a tradição medieval portuguesa (Smith, 1969: 28). Assim também nossas primeiras fortificações estruturam-se em polígonos irregulares, que mal absorviam as idéias do Renascimento, mas a ação das ordens religiosas, principalmente dos jesuítas (e também dos franciscanos, carmelitas e beneditinos), implantava os modelos mais eruditos do Maneirismo português e espanhol, adaptando-os, em certos casos e circunstâncias, à nova realidade, extensa e variada, da Terra dos Papagaios.

Essas adaptações – ainda discretas nos dois primeiros séculos – iriam iniciar um processo que definiria, pouco a pouco, certas particularidades de nossa cultura, a qual, embora extremamente ligada à da metrópole e dela dependente, encontraria justamente nesses ‘desvios’ o caráter de sua própria identidade.

Os sistemas construtivos e os modelos procedem tanto da arquitetura portuguesa vernacular quanto da erudita. O uso da estrutura de pedra era uma tradição medieval ibérica, com suas raízes nos aparelhos brutos dos visigodos, e especialmente preservada nas áreas do Norte, que por menos tempo estiveram sob o domínio árabe.

As estruturas mais usadas ao Sul, ligando-se diretamente às heranças islâmicas, baseavam-se no adobe (o tijolo cru, seco ao sol) e na taipa de sopapo, o pau-a-pique (em que as paredes estruturadas por madeiras são preenchidas por barro) ou na taipa de pilão (em que as paredes resultam da formagem de terra pilada no interior de armações de madeira).

As capelas e igrejas prendem-se a alguns modelos de longa tradição medieval portuguesa. Segundo Pais da Silva (1986: 164), os arquitetos que construíram para os jesuítas haviam buscado inspiração nas igrejas góticas quinhentistas do Alentejo, de uma só nave, por vezes ladeada de capelas e precedida de ampla galilé (o pórtico avarandado, geralmente aberto por três ou cinco arcos).

Assim foram construídas a Igreja de São Roque de Lisboa, iniciada em 1565 (e que teria forte influência sobre as plantas edificadas no Brasil), a Igreja do Espírito Santo de Évora, a partir de 1567 (baseada na Igreja de São Francisco, da mesma cidade, ainda gótica e reconstruída na segunda metade do século XV) e também a Igreja dos Jesuítas, em Braga.

O Gesu de Roma, que fixaria o modelo jesuítico italiano segundo os



Igreja de São Roque de Lisboa, iniciada em 1565.



ditames do Concílio de Trento, só foi iniciado em 1568, por Vignola (sendo modificado, especialmente quanto às soluções da fachada, por Della Porta). Como as igrejas portuguesas acima citadas são anteriores, é de se acreditar que a solução das capelas intercomunicantes tenha sido sugerida a Vignola pela tradição ibérica.

Na arquitetura luso-brasileira do período em questão também se encontram algumas variantes do modelo de nave única que dispõem as capelas laterais com menor ou maior profundidade, por vezes separadas, sem intercomunicação e geralmente com a sacristia por trás da capela-mor.

Outro modelo importante é o derivado de São Vicente de Fora, em Lisboa, a primeira igreja construída por Felipe II em Portugal, iniciada em torno a 1590, segundo planta do arquiteto italiano Filippo Terzi, que trabalhara com Herrera no Escorial. São Vicente deve ao Gesù o caráter mais romano e monumental, com seu transepto vasto e sua cúpula até então estranhos às tradições maneiristas portuguesas, mas que passariam a integrá-las a partir da influência exercida por esta igreja e pelos tratados de Serlio e de Vignola.

As fachadas mais simples seguem o esquema de São Roque, enquanto as de modinaturas mais elaboradas, como o antigo Colégio da Bahia (a atual Sé), parecem ligar-se a São Vicente de Fora. Entretanto, como Pais da Silva afirma, a partir de John Bury, a solução geral das frontarias ocorre em um diálogo entre as aletas do Gesù (sem torres) e o modelo de São Vicente (com duas torres) (Pais da Silva, 1986: 170).

Muitas de nossas igrejas maneiristas mais severas dispõem na frontaria, ao lado da igreja, apenas uma torre de base quadrada, por vezes com os prumos inclinados, arrematada por pequena cúpula ou pirâmide de pouca altura. Mesmo nos exemplos mais elaborados, com duas torres, elas se apresentam baixas, atarracadas e pesadas, pouco sobrepondo-se ao frontão.

Além de partidos de plantas e fachadas, outro aspecto peculiar desses modelos portugueses maneiristas que vemos reproduzido em nosso país é a solução dos três arcos na parede de fundo, emoldurando a capela-mor (mais ou menos profunda) e as duas que a ladeiam. Segundo a tradição historiográfica, o esquema aludiria aos arcos de triunfo da Roma Antiga que, desde Brunelleschi, haviam inspirado fachadas de igrejas renascentistas e especialmente alguns túmulos (Santos, 1951: 158).

Nesses altares, os poucos retábulos sobreviventes do período anterior aos do "Estilo Nacional Português" revelam uma variedade considerável de soluções, embora algumas características comuns possam ser encontradas. Com raras exceções, são estruturados por colunas isoladas, de fuste



Gesù de Roma, iniciado em 1568.

retilíneo, sustentando entablamentos, apoiadas em dados e envolvendo nichos em arco pleno, com imagens de madeira policromada e/ou painéis retangulares, com pinturas e/ou ornamentação em baixos-relevos.

A estatuária está representada principalmente pelas imagens de terracota e de madeira, exibindo, em geral santos com rostos sem emoções, posturas severas e panejamentos retilíneos, segundo modelos maneiristas ibéricos. Raras figuras de pedra aparecem em algumas fachadas, especialmente na Bahia, assim como de pedra são os chafarizes das sacristias e as cruzes dos adros dos conventos, os marcos de fundação e as lápides sepulcrais.

Outro aspecto característico de nossa arte colonial é o uso extensivo de azulejos, tão bem adaptados às condições de nosso clima – refrescantes, como os adjetivou Paulo Santos.

Os azulejos de tapete, como são denominados os do período maneirista, apresentam padrões variados, quase sempre baseados em elementos fitomorfos e/ou abstratos, em azul, laranja e branco, e revestem o interior de cúpulas ou formam barrados em torno às paredes dos avarandados dos claustros, por vezes em algumas partes exteriores e também em salas, corredores, escadas etc.

A pintura figurativa, representando cenas religiosas e as imagens de devoção, chega a ocupar lugar de destaque em alguns dos retábulos maneiristas sobreviventes, mas tendem a ceder espaço à escultura,



localizando-se nas ilhargas da capela-mor, nas laterais da nave entre as tribunas, entre os caixilhos dos forros (geralmente cobertos por pinturas apenas decorativas, no Maneirismo) ou nas sacristias.

3.3. Comentários sobre as obras mais significativas

O Extremo Nordeste

Alguns marcos de posse, fundação ou limites encontram-se entre os mais antigos objetos que sobrevivem dos primeiros anos após a descoberta, como o de Touros, no Rio Grande do Norte, da expedição de Gaspar de Lemos, em 1501.

As vilas fundadas por Duarte Coelho, na capitania de Pernambuco (Nova Lusitânia), a dos Santos Cosme e Damião (depois Igarassu) e a de Olinda, estão entre as mais antigas do Novo Mundo.

Em Igarassu, a Igreja dos Santos Cosme e Damião, depois matriz da cidade, apresenta nave única e fachada com frontão triangular sobre área quadrada, vazada por uma portada com cantaria erudita, duas janelas retangulares e dois pequenos nichos estreitos para as imagens dos santos. Silva Telles (1985: 17) nos dá conta de sua conclusão apenas na segunda metade do século XVII e fala sobre o partido renascentista da portada, na frontaria que lá está, já registrada em uma gravura do livro de Gaspar Barleus.

Trata-se certamente de uma das gravuras feitas a partir de quadros de Frans Post, um dos quais, no acervo do MNBA, revela a frontaria dessa igreja rasgada apenas por um pequeno óculo e pela referida portada encimada por frontão de arco segmentado – um modelo maneirista muito simples, comum na Itália e na Península Ibérica.

O açúcar dos engenhos escoava por Olinda, e o desenvolvimento da vila seria marcado por várias edificações empreendidas pelas ordens religiosas, destruídas – no todo ou em parte – pelo incêndio provocado em 1631 pelos holandeses e que nos chegaram reconstruídas pela segunda metade do século XVII ou com alterações dos séculos seguintes.

A Igreja de Nossa Senhora da Graça, do Colégio dos Jesuítas, foi construída em 1580 pelo arquiteto Francisco Dias, que trabalhara em São Roque, e que viera em 1577 com a missão de construir as igrejas e os colégios jesuíticos.

A nave única termina-se nos três arcos típicos (o da capela-mor e de suas colaterais), e outras três capelas profundas, duas à direita e uma à esquerda, completam o esquema espacial. A fachada – com frontão triangular, óculo e portada retilínea envoltos por modinatura em quadrícula e pilastras toscanas nos cunhais – é uma das mais severas e, ao mesmo tempo, uma das frontarias de maior elegância nas proporções, entre as



demaís do Maneirismo no Brasil.

Próximo a ela, a antiga Matriz do Salvador e atual Catedral de Olinda foi edificada nos últimos anos do século XVI e também incendiada, reconstruída na segunda metade do século XVII, depois ampliada no XIX e inícios do XX, e, finalmente, restaurada em seu partido original, com três naves separadas por arcadas sobre colunas, capelas laterais profundas e capela-mor com cúpula sobre pendentes.

A Igreja de Nossa Senhora do Carmo foi iniciada em 1590, com nave única e cinco capelas de cada lado, em uma das quais ainda se encontra altar de cantaria do século XVI, semelhante a dois outros preservados na Graça de Olinda.

O Convento e a Igreja de Nossa Senhora das Neves já estavam concluídos em 1585, e as reconstruções se estenderam ao século XVIII, como

Igreja de Nossa Senhora das Neves, concluída em 1585.



registra uma cartela de caráter já barroco, com a data de 1732, sobre a janela lateral à portada de acesso ao convento, à nossa direita.

Para Myriam Ribeiro (2000: 18), seria nas fachadas da Igreja de Nossa Senhora das Neves e da Igreja do Convento de Santo Antônio de Igarassu que o movimento das volutas introduziria o Barroco na arquitetura do Brasil, ainda no século XVII. Esse Barroco, ainda tímido, a meu ver se configura, especificamente, no uso do aurículo, um elemento formal típico do novo estilo, e por ele chegar a invadir o espaço antes ocupado pelo frontão triangular – combinando-se às volutas apontadas do Maneirismo flamengo.

Se as fachadas de suas igrejas, na segunda metade do Seiscentos, começam a conceder a idéias ornamentais barrocas, o esquema da construção dos conventos – retomada pelos carmelitas e especialmente pelos franciscanos, após a expulsão dos holandeses – ainda deve muito ao Maneirismo.

Esses conventos constituem a chamada Escola Franciscana do Nordeste, por estarem dispostos em quadras, vazando-se pelo claustro em dois avarandados, com o primeiro em arcadas sobre colunas toscanas e o segundo em colonatas de toscanas menores, que suportam diretamente os telhados, e as paredes revestidas por barras de azulejos de tapete que, por vezes, aparecem também nos exteriores. As fachadas de vãos retangulares são sóbrias e, por vezes, têm um terceiro andar, geralmente parcial, com mirante dotado de pequeno balcão, aberto por porta-sacada.

Um lado da quadra é ocupado pela igreja, com cruzeiro de pedra à frente do adro, torre única, deslocada e geralmente recuada em relação à fachada (Itália, Braga em Portugal), que é dividida, por cimalthas, em três faixas horizontais: a galilé vazada em três ou cinco arcos, três janelas entre as aletas da segunda faixa, e o frontão. Na maioria dos casos, o interior é de nave única, capela profunda e forros com painéis pintados.

Os exemplos vão do já citado Convento de Nossa Senhora das Neves, ao Convento de Santo Antonio do Recife, ao Convento de Santo Antonio de Igarassu e ao Convento de Santo Antonio de João Pessoa. As fachadas das igrejas e a cobertura das torres, como em João Pessoa, foram alteradas no século XVIII, e seu aspecto, assim, nada deve mais ao Maneirismo. Já a capela-mor da Igreja Conventual do Recife, apesar das remodelações, ainda exhibe a cúpula sobre pendentes, com o revestimento interno em azulejos de tapete.

Com a união das coroas portuguesa e espanhola, algumas construções militares são edificadas entre 1580 e 1600. O Forte dos Reis Magos, em Natal, Rio Grande do Norte, e o Forte de Santa Catarina, em Cabedelo, na Paraíba, seguem os partidos poligonais irregulares, tradicionais. Os

construídos pelos holandeses – o Forte de Orange (depois Forte de Santa Cruz), em Itamaracá, o Forte de Brum (depois Forte de São João Batista) e o Forte de Cinco Pontas (depois Forte de São Tiago), ambos em Recife) elevam-se sobre polígonos regulares, com baluartes nos vértices.

Enquanto na vertente litorânea fértil, a zona da mata, desenvolvia-se a cultura dos engenhos, no sertão semi-árido criava-se gado de tração e corte numa das poucas fazendas sobreviventes A Capela de Nossa Senhora do Patrocínio do Engenho Una, em Santa Rita, na Paraíba, apesar de pequenas modificações do início do século XX, mantém intacta a estrutura do polígono coberto por cúpula e a cantaria, tipicamente maneiristas, lembrando a Torre de Garcia D'Ávila, na Bahia.

As casas e sobrados das vilas oferecem uma água dos telhados para a rua, e há predomínio dos cheios sobre os vazios, com as poucas aberturas retangulares ou quadradas, entre alisares de pedra. Alguns sobrados de finais do século XVII ou inícios do XVIII, em Olinda, assim realizados, ainda preservam, no todo ou em parte, muxarabis sobre cachorros de pedra, com a base em painéis () de losangos e o resto em treliças de madeira – nenhum elemento, portanto, que nos autorize a relacioná-los ao Barroco.

Bahia e Sergipe

Além de sua posição como capital e sede do bispado, Salvador era o porto de escoamento do açúcar dos engenhos do Recôncavo, situados em torno a vilas como Maragogipe, Cachoeira e Santo Amaro.

Em 1590, a Vila de São Cristóvão é fundada no atual Estado de Sergipe, desenvolvendo-se como ponto de ligação entre Salvador e Olinda e como centro da economia pastoreira do sertão. No litoral sul, Ilhéus e Porto Seguro são centros de menor importância.

Tanto a arquitetura religiosa quanto a civil e a militar, realizadas em Salvador ou em áreas diretamente ligadas à capital, tendem à monumentalidade.

A mais imponente ruína da arquitetura civil maneirista na Bahia é a Casa da Torre de Garcia D'Ávila, em Mata de São João, edificada pelo primeiro G. D'Ávila, que viera com Tomé de Souza e dele recebera sesmarias para a criação de gado, ao norte do Recôncavo.

Sua planta em U, com arcadas no térreo e janelas retilíneas no andar superior, deve seu aspecto geral a Francisco Dias D'Ávila, neto de Garcia D'Ávila, que a reformou no início do século XVII. A Capela de Nossa Senhora da Conceição, à frente da casa, um prisma hexagonal com cúpula, vazado pelo óculo e pela porta retangular (a "Torre", ainda de pé), já existia antes de 1584.

As igrejas quinhentistas baianas dos jesuítas, franciscanos, benediti-



nos e candelários foram substituídas por outras, na segunda metade do século XVII, e tudo o que delas sobrevive se resume a apenas duas obras: o Retábulo dos Santos Mártires e o Retábulo das Santas Virgens Mártires, muito semelhantes e que foram ajustados às capelas laterais da Sé (a antiga Igreja dos Jesuítas).

Na parte inferior, duas portas com painéis em relevos e grandes pinturas abrem-se para revelar os bustos-relicários dos santos, em poses severas, sob arcos em arcadas superpostas.

A parte superior dos retábulos inspira-se na estrutura dos arcos de triunfo, e o coroamento dispõe um pequeno quadro central, emoldurado por pilastras e áreas triangulares com a hipotenusa ornada por enrolamentos de couro. Os baixos-relevos ligam-se ao Plateresco e a fragmentação do conjunto pelos arcos lembra algo do efeito visual do *reded* espanhol.

O Mosteiro de Nossa Senhora do Monte Serrate, atribuído ao engenheiro-mor Baco da Filicaia, sofreu alterações, mas conserva a antiga ermida, onde se encontra o São Pedro arrependido, estátua de terracota que D.Clemente da Silva Nigra atribuiu a Frei Agostinho da Piedade, embora seja dotada de um realismo dramático, algo ingênuo e já barroco, bastante diverso do estilo do grande mestre da escultura maneirista no Brasil.

A capela-mor ainda exhibe a cúpula sobre pendentes, usada em alguns outros exemplos de igrejas e capelas baianas e pernambucanas, mas só conserva o revestimento interno de azulejos de tapete, em azul e laranja, nos pendentes e em certas áreas da parede.

A entrada é feita por um amplo copiar (o pórtico com telhado apoiado sobre duas colunas), e a frontaria dispõe duas janelas quadradas e um óculo sob a empena, com uma torre lateral, ligada ao plano da fachada – um esquema comum em nosso Maneirismo, como se vê também, por exemplo, na Capela de Nossa Senhora da Ajuda, em Cachoeira, embora vários exemplos tenham sido descaracterizados.

Já a Capela de Nossa Senhora da Pena do Engenho Velho, também em Cachoeira e edificada no século XVII, é constituída por uma planta quadrada coberta por cúpula e, fora os elementos de cantaria e a própria cúpula, é toda revestida por azulejos de tapete: nos pendentes, paredes e até no piso.

As invasões a Salvador (1624-1625) e a ocupação da área que se estende de Pernambuco ao Maranhão (1630-1654), pelos holandeses, quase interrompem por completo os projetos de edificações, a não ser por novas fortificações ou reformas das antigas que protegessem a sede do governo.

O Forte de Santo Antônio da Barra e o Forte de Monte Serrate são ainda do século XVI, em polígonos irregulares, com guaritas cilíndricas cobertas

por cúpulas, características de obras maneiristas ibéricas.

O Forte de São Marcelo e de Nossa Senhora del Popolo, mais conhecido como Forte do Mar, foi projetado, em um plano circular, pelo engenheiro-mor do Brasil, Francisco de Frias da Mesquita, sobre uma laje em frente ao porto de Salvador, e ainda não estava concluído quando das invasões. Com os muros erguendo-se diretamente da água, é um dos marcos da cidade e também um dos mais severos exemplares da arquitetura militar no Brasil.

Posteriores à invasão, vários outros foram edificadas em terra, formando um anel de proteção e absorvendo as idéias mais modernas dos invasores, com baluartes nos ângulos e muros mais baixos.

Após a restauração da monarquia portuguesa e a expulsão dos holandeses, a segunda metade do século XVII assiste a um verdadeiro surto construtivo. As novas edificações empreendidas pelas ordens monásticas somaram-se também as das irmandades da Santa Casa de Misericórdia e das ordens terceiras, no que se convencionou chamar de fase monumental da arquitetura na Bahia.

A Igreja dos Jesuítas, a atual Sé de Salvador, foi construída entre 1657 e 1672, substituindo a igreja quinhentista, segundo os interiores da Igreja de São Roque e da Igreja do Espírito Santo de Évora, com nave única, capelas laterais intercomunicantes, e capela-mor profunda, com as duas colaterais no esquema do arco de triunfo e sem transepto nem cúpula. A solução da parte superior do arco-cruzeiro, no entanto, reproduz as linhas da fachada, o que não se vê nas obras que a inspiraram.

Toda em pedra de lioz, com volutas apontadas espremidas entre as torres baixas, a fachada revela idéias da Sé Nova de Coimbra e algo de São Vicente de Fora, porém com uma articulação diversa do uso dos frontões e das estátuas em nichos.

Essa frontaria influenciou várias outras igrejas no Brasil, embora muitas tenham sido descaracterizadas ou seus interiores recebido acréscimos do Barroco e/ou do Rococó, como a célebre Igreja do Convento de São Francisco, cujo interior, todo revestido de talha dourada, já se considera barroco, enquanto, na fachada, apenas o coroamento do frontão apresenta algo diferente das soluções maneiristas.

Também da segunda metade do século XVII, a Igreja do Mosteiro de São Bento e a Igreja do Convento de Santa Teresa foram realizadas pelo beneditino frei Macário de São João, segundo o modelo de Gesù e de São Vicente de Fora, com nave única, capelas laterais, transepto e cruzeiro com cúpula.

Enquanto a Igreja e o Mosteiro de São Bento foram muito adulterados, o conjunto de Santa Teresa abriga o Museu de Arte Sacra e foi preserva-



do, especialmente o claustro maneirista, com suas arcadas severas em cantaria.

A fachada da Igreja da Santa Casa também guarda, ainda, o rigor das linhas clássicas dentro de uma composição anticlássica, típicos da arquitetura maneirista, e apenas o arremate da torre parece posterior. O pórtico e a escadaria nobre seriam de Gabriel Ribeiro, o responsável pela Igreja da Ordem Terceira de São Francisco e pelo Solar dos Saldanha.

A frontaria dessa igreja, toda talhada em arenito, é exemplar único na arquitetura feita no Brasil. Sempre referida ao Barroco, pelo horror vacui associado a esse estilo, o esquema geral deriva-se, entretanto, de modelos do Maneirismo espanhol e das colônias, seus motivos decorativos parecem ligar-se a Fontainebleau e ao Maneirismo flamengo, e as estátuas têm um sabor arcaizante, entre o Românico e o Gótico.

Ainda do século XVII são os conventos femininos de clausura, como o de Nossa Senhora do Desterro e o de Nossa Senhora da Lapa, e os conventos e igrejas dos franciscanos.

O Convento e Igreja de Santo Antonio, em Cairu, e o Convento e Igreja de Santo Antonio, em Paraguaçu, ligam-se aos demais modelos franciscanos do Nordeste, como pode ser visto nas fachadas das igrejas, com seus pináculos e volutas rampantes, acompanhando a retração da largura dos sucessivos planos de envazaduras.

Em São Cristóvão, o convento franciscano conserva o rigor maneirista no claustro com arcadas e pilares de calcário, enquanto o adro forma praça com a Igreja e a Santa Casa, a antiga Casa de Câmara e Cadeia, alterada no século XIX, e algumas casas e sobrados, em raro exemplo, bastante preservado, dos centros típicos de nossas velhas cidades, com suas raízes portuguesas e italianas.

O Solar dos Saldanha, com suas colunas, volutas e atlantes em arenito, envolve as mesmas questões de atribuição estilística, como já comentado. Outros exemplares da arquitetura civil de Salvador, à época, sem o mesmo vigor decorativo, também apresentam arcadas, portadas e vestibulos de cantaria, geralmente com escadas imponentes. Em cidades como Jaguaripe, Porto Seguro e São Cristóvão, ainda sobrevivem alguns solares seiscentistas, embora sem a mesma nobreza dos da capital.

A Residência dos Governadores e a Câmara Municipal foram mandadas contruir pelo governador Francisco Barreto de Menezes. A Residência foi muito adulterada, e a Câmara, também já comentada, influenciaria as demais, embora haja algumas mais simples, sem arcadas no térreo.

O Sudeste

Rio de Janeiro e Espírito Santo

Amerigo Vespucci, o navegador florentino a quem estamos tão relacionados sem lhe reconhecer o devido papel, em seu relato de 1504, feito em Lisboa, dá conta de quatro viagens ao Novo Mundo, que os historiadores pensam poder reduzir-se a duas.

A segunda (talvez a primeira), entre 1499 e 1500, como navegador de Alonso de Ojeda, teria percorrido das Guianas ao Cabo de São Agostinho, descobrindo a foz do Amazonas e pensando estar nos extremos da Ásia.

Na expedição seguinte, já a serviço de Portugal, sob o comando de Gonçalo Coelho, percorre o litoral para o Sul, entre 1501 e 1502, descobrindo Cabo Frio, a Baía de Guanabara e o Rio da Prata, quando percebe tratar-se de um novo continente. A partir de uma edição de 1507, de suas Quatro Viagens, disseminou-se a atribuição do nome América à América do Sul e só mais tarde também ao Caribe e à América do Norte.

Esse relato teria inspirado a *Utopia*, de Thomas More, e, em Arraial do Cabo, a tradição local menciona a casa de Américo Vespúcio e afirma que lá se estabeleceu a primeira feitoria (o arraial) e não em Cabo Frio.

Após as primeiras feitorias fundadas pelas expedições colonizadoras, no Rio de Janeiro e na área do Cabo Frio, com o sistema das capitanias surgiram as vilas de Vitória e Vila Velha, mas quase nada restou do século XVI.

A ocupação das costas ao norte da Vila de São Vicente por corsários, especialmente os franceses (que também se apossam de Cabo Frio e do Rio de Janeiro, criando a França Antártica), provoca a reação de Portugal. Com a derrota dos franceses, Estácio de Sá funda, em 1565, São Sebastião do Rio de Janeiro, na barra entre o morro Cara de Cão e o Pão-de-Açúcar. Com a expulsão definitiva dos invasores, em 1567, a cidade seria transferida para o Morro do Castelo.

A Matriz de São Sebastião, depois Sé, dispunha de três naves, mas a fachada era extremamente severa. O Colégio dos Jesuítas e a Igreja de Santo Inácio – projetada pelo mesmo arquiteto (Francisco Dias) da Graça de Olinda – seguiam os modelos mais austeros do Maneirismo português, derivados de São Roque. Algumas edificações administrativas e civis completavam a primitiva cidade.

Apesar do desmonte do Morro do Castelo, em 1922, ter sido feito sem critério ou estudos, salvaram-se algumas obras escultóricas, como os três preciosos retábulos maneiristas da antiga Igreja de Santo Inácio, do Colégio dos Jesuítas, conservados na Igreja de Nossa Senhora do Bon-sucesso, da Santa Casa de Misericórdia, e magníficas imagens barrocas, expostas nos novos Colégio e Igreja de Santo Inácio, na Rua São Clemente, em Botafogo.

Silva Telles refere-se aos retábulos como renascentistas e provavelmen-



te executados no Brasil (1985: 113). Além de maneiristas, parece-me mais lógico que tenham vindo após 1580 e, assim, da Espanha ou de Portugal, mesmo que a madeira seja brasileira.

Além de algumas pinturas e fragmentos arquitetônicos, geralmente dos séculos seguintes, também se salvaram o marco de fundação, de pedra de lioz, e a lápide de Estácio de Sá, mandada fazer por Salvador Correia de Sá, em 1583, quando da conclusão da Matriz, para onde foram trasladados os restos mortais de seu tio, o fundador da primitiva cidade, morto no Outeiro da Glória, na luta final contra os franceses. As duas peças encontram-se na Igreja de São Sebastião, na Rua Haddock Lobo, na Tijuca.

Antes da conclusão da Matriz, a Santa Casa já existia aos pés do Morro, à beira-mar, com as enfermarias, o recolhimento dos órfãos e a Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso. A frontaria para a Rua da Misericórdia conserva o aspecto seiscentista, mas a fachada da Igreja revela as alterações posteriores nas sobrevergas da porta e das duas janelas, na edícula dos sinos e na sobreverga da porta à direita de quem observa.

Em meados do século XIX, José Clemente Pereira entrega a remodelação da Santa Casa a José Joaquim Rebello, autor da fachada que dá para a Rua de Santa Luzia e que recuou a fachada da igreja, refazendo a capela-mor.

Nos corredores da Santa Casa encontram-se pinturas de grande formato dos benfeitores e provedores, algumas do século XVII e do XVIII, várias do XIX. A mais antiga, de 1620, retrata, de corpo inteiro, Gonçalo Gonçalves, o Moço, e sua mulher, Maria. Embora esse tipo de retrato não seja de todo raro no Maneirismo, ele seria mais comum no Barroco. Como a obra data de uma época em que o Barroco mal está nascendo, na Itália, ela é duplamente rara: como obra maneirista e por ser a única da pintura fluminense a retratar duas personagens de corpo inteiro.

Outras pinturas de grande formato do século XVII, no batistério e na sacristia, também de autores desconhecidos, foram muito repintadas, segundo Hannah Levy. Como em inúmeros casos, seriam necessários estudos profundos e restaurações apoiadas em alta tecnologia para que tivéssemos uma visão mais segura do aspecto original das obras e para que se pudessem realizar análises mais fundamentadas.

A cidade do século XVII se desenvolveria dentro do quadrilátero formado pelo Morro do Castelo e o de São Bento, junto ao mar, e pelo Morro da Conceição e o de Santo Antônio para dentro da terra. O alinhamento da Rua Direita, no século XVIII, paralela às bases desse trapézio, consolidava esse processo de desenvolvimento do Rio colonial e sublinhava a importância do eixo primordial, entre o Castelo e São Bento.

Um dos mais importantes conjuntos de arquitetura religiosa do Rio

de Janeiro e de todo o país, o Mosteiro de São Bento adquire seu traçado estrutural, em 1617, a partir dos planos de Francisco de Frias da Mesquita, o engenheiro-mor que também planejou o Forte de São Marcelo, em Salvador, o Forte de São Mateus, em Cabo Frio, e a cidade de São Luís, no Maranhão.

A fachada da igreja do mosteiro, a Igreja de Nossa Senhora do Monte Serrate, conserva a pureza estrutural de nosso modelo mais severo, com a modinatura plana, em granito, definindo os três arcos da galilé, as três janelas retilíneas do coro, o frontão triangular e as torres baixas, com coberturas piramidais e pináculos esféricos nos cantos. Na sala térrea, sob a torre à direita do observador, preservam-se os barrados de azulejos de tapete mais antigos da cidade, assim como em uma escada interna do mosteiro.

Em 1669, frei Bernardo de São Bento transforma a igreja de nave única, com cúpula e transepto curto, em uma imponente igreja de três naves, com capelas laterais, e completa a quadra conventual, cujo claustro ainda sofre-ria intervenção de José Fernandes Pinto Alpoim, no século seguinte.

Frei Domingos da Conceição decoraria os interiores severos, das abóbadas de alvenaria e dos arcos de cantaria da estrutura maneirista, preenchendo os vazios com a talha do estilo nacional, de que sobrevive pequena parte no arco-cruzeiro com a data de 1694, toda a talha da nave central, feita segundo seu risco, e a do retábulo da sacristia.

O forro da nave central conserva a solução maneirista dos caixotões, com pintura imitando mármore, e a maior parte da talha das capelas laterais é de um Barroco joanino tardio, em transição ao Rococó que se vê no altar-mor e na Capela do Santíssimo, refeitos por Inácio Ferreira Pinto, em 1785.

Sem usar os fundos brancos tradicionais do estilo, o escultor rococó tentou integrar-se às partes preexistentes pelo douramento total da talha e do fundo, conservando as imagens de Nossa Senhora do Monte Serrate, de São Bento e Santa Escolástica, de frei Domingos, as duas últimas ainda com um acentuado aspecto maneirista.

A Igreja de Nossa Senhora do Monte Serrate do Mosteiro de São Bento reconta, assim, a história da arte de todo nosso período colonial, em uma progressão espacial que corresponde à progressão cronológica: do Maneirismo da fachada e do nártex, ao estilo nacional e ao Barroco joanino das naves, e ao Rococó da capela-mor.

Nessa capela-mor, também foram conservadas as pinturas das ilhargas e do teto, de Frei Ricardo do Pilar, do século XVII, e, na sacristia, o seu belo Cristo dos Martírios, cuja concepção elegante e estilizadora parece ainda francamente maneirista, e de influência espanhola, enquanto a dramati-



cidade e o tenebrismo já a aproximam do Barroco.

O Convento e a Igreja de Santo Antônio foram construídos entre 1608 e 1628; a Capela da Imaculada Conceição, ao lado direito de quem olha a fachada, teve início em 1629; e a Igreja da Ordem Terceira da Penitência, à direita da capela, em 1653.

A Igreja de Santo Antônio seria parecida à do Mosteiro de São Bento, especialmente a fachada, hoje resultante de ampliações do século XVIII e de adulterações neocoloniais da década de 1930.

Segundo Maria Beatriz de Mello e Souza, no folder (Igrejas do centro histórico do Rio de Janeiro, do IPHAN), os altares foram feitos “no estilo barroco conhecido como ‘nacional português’”, entre 1620 e 1624; a imagem da Imaculada Conceição teria sido executada entre 1620 e 1630; e a de Santo Antônio já estaria no trono em 1621. Silva Telles (1985: 118) diz que a talha foi feita nos inícios do século XVIII, mas com feição seiscentista.

Questionando a autora e, de novo, a atribuição estilística tradicional, parece-me estranho definir como barroca a arte feita em Portugal ou na colônia à tal época se aceitamos as idéias de que a pintura barroca se inicia com Caravaggio, entre 1600 e 1610, de que a escultura barroca só se desenvolve com Bernini, a partir da década de 1620, e que a arquitetura barroca só começa a se definir na década de 1630, em Roma.

Outros conventos e igrejas do Rio tiveram origens em finais do século XVI e inícios do XVII, por vezes em ermidas e oratórios, mas, de tão refeitos ou transformados, pouco ou nada sobreviveu do material original.

A Ermida de Nossa Senhora do Ó, junto à praia, abrigara beneditinos e franciscanos, mas junto a ela os carmelitas instalaram o Convento do Carmo, com um andar térreo, depois assobradado, em que ainda são vistas as janelas retilíneas, com os alisares de granito, do período maneirista. O terceiro andar seria acrescentado no século XVIII, assim como a ermida daria lugar à Igreja de Nossa Senhora do Carmo, a antiga Sé, muito transformada na década de 1920.

A Igreja da Santa Cruz dos Militares originou-se do Forte de Santa Cruz e de uma Ermida de São Pedro Gonçalves, o Santelmo, reunindo uma irmandade de militares e uma de pescadores, que se separariam e construiriam, no século XVIII, respectivamente, a atual Santa Cruz e a Lapa dos Mercadores. Da antiga ermida, resta a estátua do santo, no altar à direita da capela-mor da Santa Cruz, de feição maneirista e, provavelmente, de origem espanhola.

Na Igreja de Santa Rita de Cássia, conserva-se na sacristia uma pintura da santa que teria pertencido aos fundadores. Provavelmente do século XVII, o esquema geral e as mãos evidenciam ainda sua ligação à longa tradição maneirista.

Os colégios jesuítas do Rio e de Vitória eram centros irradiadores a que se ligavam aldeias de catequese e engenhos que nos deixaram algumas relíquias do período maneirista.

Em Vitória, o Colégio e a Igreja de São Maurício, de 1550, foram duas vezes reconstruídos e descaracterizados, mas a Aldeia dos Reis Magos, em Nova Almeida, conserva-se quase intacta.

A Igreja dos Reis Magos faz fachada com a torre baixa, coroada por cúpula e pináculos esféricos, e a residência dos jesuítas, conservando o adro e a disposição de casas térreas da primitiva aldeia.

Com portada encimada por três janelas com sobreverga, todas retílineas, a frontaria da Igreja nos faz pensar em Bazin, que viu na Cúria Júlia a origem de nossas fachadas coloniais.

Um óculo quadrilobado na empena dos telhados e a ausência da base do triângulo – que configuraria um frontão – são elementos mais comuns no Barroco, podendo significar uma transição do gosto ou alterações posteriores.

O claustro é de extrema sobriedade, com grossos pilares de alvenaria e vigamentos de madeira, com o segundo pavimento reduzido em relação ao térreo, como nos conventos franciscanos do Nordeste.

Em contraposição à austeridade das fachadas, na nave única da igreja encontra-se o bellissimo retábulo maneirista, estruturado por quatro falsasalomônicas (pois o fuste é um cilindro feito por vinhas em helicóide) que emolduram uma pintura central e dois nichos com imagens. O coroamento em volutas – dignas do Plateresco – parece ligar as quatro colunas e, assim, esse retábulo parece fazer a transição do modelo quinhentista para o do estilo nacional. A pintura () Adoração dos Reis Magos, que conheço apenas por reprodução em preto e branco, parece digna do melhor Maneirismo português de influência flamenga.

Das edificações originais quinhentistas da Aldeia de Reritiba, atual Anchieta, onde o santo padre viveu e morreu, só restaria um pequeno quarto que a tradição assegura ter sido o de Anchieta; mas a fachada da Igreja de Nossa Senhora da Assunção parece obedecer ao estilo, com duas janelas afastadas da portada e frontão triangular com pequeno óculo, torre semelhante à da Igreja dos Reis Magos, mas vazada em arcos na base, e uma ala de residência continuando a linha da frontaria da igreja.

Provavelmente a igreja original seria de nave única e as reformas tenham sido feitas apenas no acréscimo das naves laterais atuais. Nos altares, as estátuas de Santo Inácio e São Francisco Xavier, assim como a custódia de prata, seriam do século XVII.

Em Vila Velha, o pequeno Convento de Nossa Senhora da Penha apresenta copiar à entrada, e a igreja, reedificada em 1650, conserva a primitiva



ermida de 1560 como capela-mor.

O Solar do Colégio dos Jesuítas e a Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Campos, apesar de adulterações, conservam o traço maneirista. O retábulo do altar, mais do que o de Nova Almeida, parece a exata transição entre a tipologia maneirista e a do estilo nacional.

A Matriz de São Pedro da Aldeia é a antiga igreja da aldeia jesuíta e uma das mais rústicas, com a torre única atarracada de um lado e a ala da residência do outro lado da fachada, que é aberta apenas pela porta, uma janela e um óculo sob a empena.

Da Aldeia de São Lourenço, a Igreja de São Lourenço dos Índios, em Niterói, não seria mais a original, edificada em torno a 1570, mas o retábulo seria dos inícios do século XVII e mostra parentesco com os do Morro do Castelo.

Além das aldeias e dos engenhos dos jesuítas que deram nome a alguns bairros do Rio, como o de São Cristóvão, o do Engenho Velho e do Engenho Novo, existiram extensas propriedades rurais particulares, várias da família Sá, e que não deixaram mais do que um último vestígio, a pequena Capela de Nossa Senhora das Cabeças, na Rua Faro, com abóbada de berço de alvenaria e pórtico com copiar.

O povoamento do litoral intensifica-se no século XVII, com a fundação da Vila de Ilha Grande, em 1606, Cabo Frio, em 1615, e Nossa Senhora dos Remédios, depois Paraty, em 1660. Assim como a área do Rio de Janeiro entre os quatro morros, foram projetadas em xadrez, embora não tão rígido, provavelmente pela influência espanhola, à beira do mar ou de rios, contrariando o modelo português.

Cabo Frio, estratégico para a defesa e para o aldeamento dos indígenas, teve o Forte de São Mateus construído em polígono irregular, no primeiro quartel do século XVII, por Francisco de Frias da Mesquita; enquanto outros foram muito modificados, esse se conserva.

Angra dos Reis e Paraty desenvolvem-se como passagens entre Rio e São Paulo, e Paraty especialmente como ponto de travessia da serra para atingir o Rio Paraíba e Minas Gerais. Nessa cidade, alguns sobrados nobres e robustos, por vezes com mirantes, são do final do XVII ou inícios do XVIII. Já as igrejas, como a de Nossa Senhora das Dores e de Nossa Senhora do Rosário, mesmo que de partido austero, mostram, na ondulação dos frontões e das vergas e sobrevergas, a absorção do Barroco.

Os grandes conventos franciscanos de São Boaventura, em Macacu, e o de São Bernardino, em Angra dos Reis, de 1649 e 1650, foram abandonados e arruinados.

O Convento Franciscano de Cabo Frio, edificado em 1684, foi restaurado e feito sede do Museu Regional. Ao lado, preservam-se a Capela e

o Cemitério da Ordem Terceira, e a Igreja Conventual de Nossa Senhora dos Anjos, com talha seiscentista na capela-mor e nas capelas do cruzeiro, barras de azulejos de tapete e imagens de terracota.

No alto do morro, por trás do convento, a pequena Capela de Nossa Senhora da Guia conserva o copiar sobre colunas de alvenaria.

Os núcleos de São Paulo

A felteria de São Vicente, anterior a 1530, foi ampliada por Martim Afonso de Souza, quando da expedição de 1530-1533, destruída pelo mar e reerguida em local mais alto, antes de 1542. Do primitivo Colégio dos Jesuítas, o sacrário e quatro colunas foram integrados ao altar-mor da Matriz de São Vicente, assim como a imagem de terracota de Nossa Senhora do Rosário, que teve seu nome trocado com outra, de Nossa Senhora da Conceição, que se encontra em Itanhaém, ambas baianas, feitas por João Gonçalves Viana em 1560.

Martim Afonso de Souza construiu o primeiro engenho na ilha de São Vicente e fundou um povoado em Piratininga, onde já se encontrava João Ramalho e sua gente. A fundação da Vila de São Paulo, entretanto, é atribuída ao governador Mem de Sá, em 1560, na área já ocupada pelo Colégio dos Jesuítas. A vila se desenvolveria com as entradas para o sertão, proibidas pelo rei, escravizando índios para a lavoura da Bahia e de Pernambuco.

As construções do litoral são de pedra e cal, e as do planalto, de taipa de pilão. As capelas das aldeias, tanto as da coroa como as dos jesuítas, têm nave única e capela-mor.

A Capela de São Miguel Paulista, antiga Aldeia de El-rei de São Miguel de Ururá, foi fundada em 1622 e apresenta um alpendre como pórtico, paredes caiadas, teto em telha-vã e chão de terra batida.

Das aldeias jesuítas, a Capela de São João, em Carapicuíba, não fosse a direção das águas do telhado, mal se diferenciaria do casario à volta da praça. Já a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, no Embu, como as das demais aldeias do Rio e do Espírito Santo, já comentadas, conjuga-se com a torre baixa e a ala residencial, e, apesar da extrema simplicidade, conserva pinturas antigas e retábulos preciosos.

Com o desaparecimento da Igreja e do Colégio dos Jesuítas de São Paulo, o conjunto do Embu tornou-se o mais importante testemunho do século XVII em São Paulo. Os dois altares laterais ao arco-cruzeiro seriam anteriores a 1640, já que neles aparece a águia de duas cabeças dos Habsburg, reis da Espanha e Áustria e de seu vasto império.

Na Capela de Nossa Senhora da Conceição, em Votoruna, o altar apresenta cajus, abacaxis e outras frutas tropicais amarrados por fitas, o



que seria, para Silva Telles, manifestação do gosto popular misturado à inspiração em altares renascentistas (1985: 172).

A Capela de Santa Antônio da Casa de Fernão Pais de Barros, no Município de São Roque, tem copiar apoiado em dois pilares e a parede de ingresso, muito rara, vedada por treliças. O interior apresenta pinturas decorativas no forro, com torções vegetais, um púlpito de madeira, dois retábulos laterais, com baixos-relevos e nicho para imagem, e um do altar-mor, o qual, como o de Votoruna, teria elementos originais, sendo as primeiras manifestações de diferenciação da arte brasileira, segundo Silva Telles (1985: 173).

O altar-mor já é barroco, mas um altar lateral ainda guarda o caráter rendilhado dos relevos da talha maneirista.

A Casa de Fernão Pais de Barros é das mais velhas casas rurais dos bandeirantes ainda existentes e mais antiga que a capela. Até o século XVIII, vigoraria este modelo, o da casa de três pernas, com a fachada definida pela capela, o alpendre e o quarto de hóspedes e as demais dependências por trás. Os vãos são simples, retangulares, e o aspecto geral é severo, mas há, em geral, sensibilidade nas proporções e apuro nos acabamentos.

Das construções quinhentistas de Itanhaém e de Santos, apenas a Igreja e o Mosteiro de São Bento guardam elementos ou a estrutura geral de 1649, apesar de modificações. Na igreja, vemos a galilé em três arcos, a sinelra atarracada e as imagens antigas em meio à talha do final do século XVIII, e, no mosteiro, fazendo planta em U com a igreja, um piso apenas, com janelas quadradas.

O Norte

Os núcleos do Amapá ao Ceará

Do Forte dos Reis Magos, no Rio Grande do Norte, partiu Martim Soares Moreno, em 1611, para construir o Forte de São Sebastião, próximo à atual cidade de Fortaleza. Seu tio, Diogo de Campos Moreno, participaria da expedição de Jerônimo de Albuquerque responsável pela expulsão dos franceses do Maranhão, em 1615, com Francisco de Frias da Mesquita, que planejava a nova cidade de São Luís, em xadrez, como já comentado.

Em 1621, o governo do Maranhão seria desmembrado do governo geral, e sua divisão em capitânicas, do Amapá ao Ceará, centrou-se nas atuais cidades de Alcântara, Bragança e Cametá.

Partindo em embarcações do Maranhão para se apossar da foz do Amazonas, Francisco Castello Branco fundaria o Forte do Presépio, perto da atual Belém.

Em toda essa grande área, as toscas igrejas do século XVII foram substituídas por novas, no século XVIII.

Apenas a Igreja de São Francisco Xavier, do Colégio de Santo Alexandre,

em Belém, construída pelos jesuítas em finais do XVII e inícios do XVIII, ainda pode ser referida ao Maneirismo.

A fachada é geralmente atribuída à mão-de-obra indígena, em uma espécie de integração de culturas, como ocorreu na América andina, com as duas aletas em torções que se encontram, formando um frontão em vez de ladearem um frontão, e com decorações em losangos e rosetas, de um certo sabor ingênuo, nos fustes das pilastras.

As fortes cimalkas horizontais, os vãos retilíneos e as duas torres atarracadas e levemente recuadas em relação à fachada ainda nos permitem relacionar essa igreja à longa tradição maneirista luso-brasileira.

A fachada da Igreja da Madre de Deus, em Vigia, no Pará, apresenta proporções e torres características do nosso Maneirismo, mas com soluções no frontão e nas molduras dos vãos de caráter já barroco.

Na Igreja de Nossa Senhora da Luz, a Catedral de São Luís, o retábulo do altar-mor é semelhante em estrutura aos do estilo nacional, mas os painéis e as colunas ainda são muito semelhantes aos dos retábulos maneiristas.

Outras Regiões

A descoberta do ouro em Minas Gerais, nos finais do século XVII, seria responsável pelo luxo do pleno Barroco joanino e pela graça e requinte do Rococó nos arraiais e vilas mineiras. Assim, o desenvolvimento da região liga-se ao ciclo desses estilos. Mesmo assim, em obras do início do XVIII, como a Sé de Mariana, além de o modelo espacial permanecer (Pais da Silva, 1986: 176-178), só o recorte do óculo e a esbeltez das torres nos anunciam o Barroco.

No Sul, o Colégio dos Jesuítas em Paranaguá, atual Museu de Arqueologia e Artes Populares, foi iniciado no século XVII, mas ainda não estava concluído em 1760. Os arcos possantes e as janelas retilíneas provavelmente resultam do projeto maneirista original.

Finalmente, as ruínas de São Miguel das Missões, em São Miguel, Santo Angelo, Rio Grande do Sul, por serem datadas do século XVIII, colocam uma questão. É o caso de vermos aí se há uma volta aos modelos ou se se trata-se de uma continuidade, de uma demonstração da força da tradição maneirista no Brasil, especialmente das soluções criadas para os jesuítas que, como vimos, foram também a base, em geral, para as construções empreendidas pelas demais ordens e mesmo pelas capelas das residências rurais.

A maior severidade externa de um grande número de exemplos de nossa arquitetura pode ser entendida pela precariedade dos recursos da colônia, além das heranças românicas e do espírito militar da Contra-



Reforma e da Instituição Jesuíta, mas é preciso também ter em conta que foi justamente pelo Maneirismo que a tradição clássica se reintroduziu no Ocidente, há séculos dominado pela cultura gótica.

A longa duração do Maneirismo luso-brasileiro, assim, iria colocá-lo em contato, quase em continuidade, com o advento do gosto neoclássico, que – em sua forma pombalina ou já depurado dos elementos barrocos e rococós – se voltou para os modelos de sua própria tradição clássica, ou seja, para o Maneirismo, antes de interessar-se por Roma Antiga, pela Grécia ou pelo Renascimento.

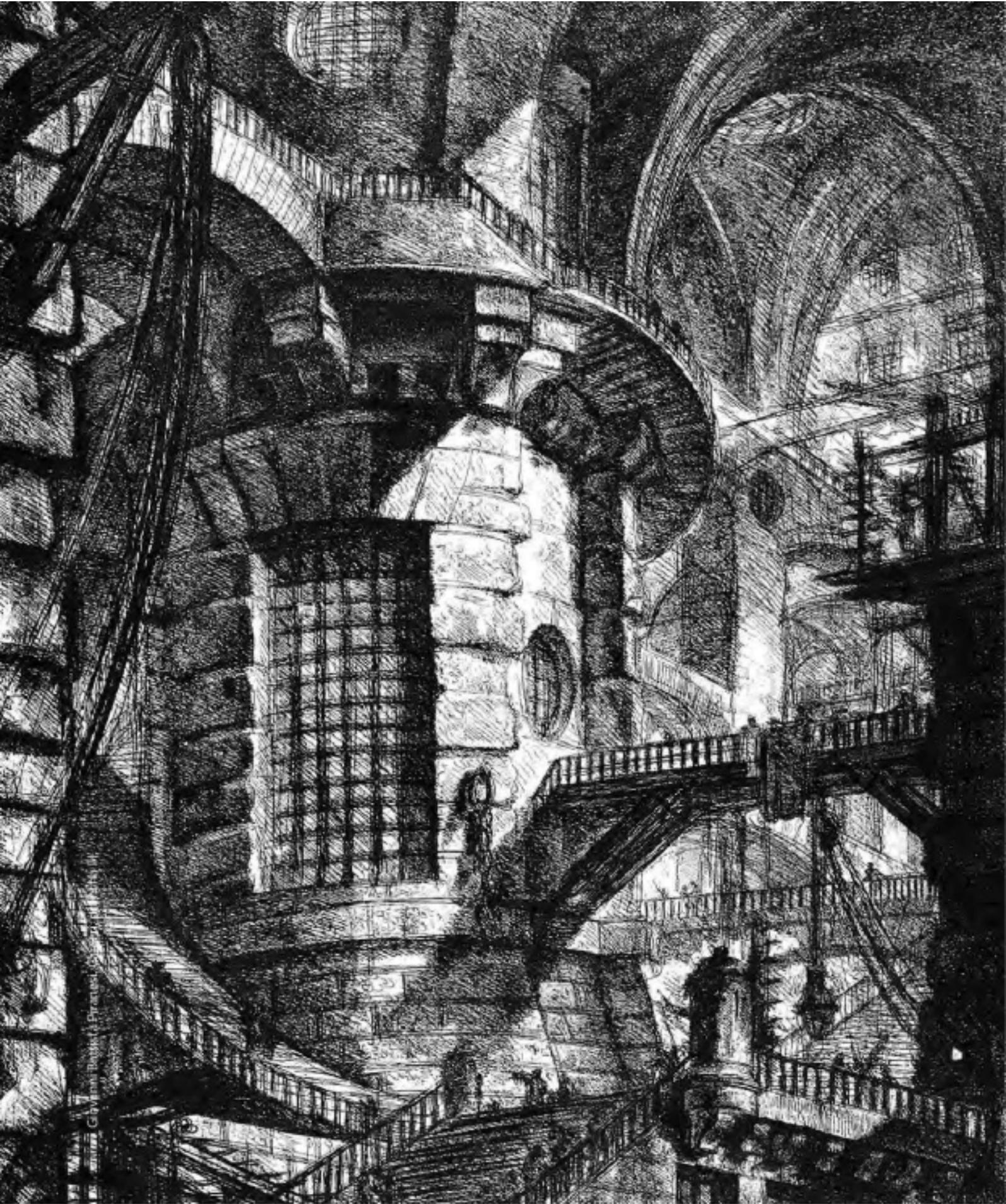
Bibliografia

ARAÚJO, Emanuel (curador). O universo mágico do Barroco brasileiro. São Paulo: SESI, 1988.

BAZIN, Germain. L'Architecture religieuse Baroque au Brésil. Paris: Librairie Plon, 1956.

BURY, John. Arquitetura e arte no Brasil colonial. São Paulo: Nobel, 1991.

HAUSER, Arnold. Maneirismo. São Paulo: Perspectiva, 1993.



O Estudo Rigoroso da Arte Sobre o primeiro volume do *Kunstwissenschaftliche Forschungen* *

Walter Benjamin

A narrativa histórica de Walter Benjamin levanta, recorrentemente, a discussão sobre a imagem e a memória. Ao aproximar-se dos objetos artísticos, Benjamin traz para a história e teoria da arte a leitura desses objetos como imagens que concentram os sentidos acumulados no tempo. Sua escrita, como historiador da arte, coerentemente com sua filosofia da história, apresenta-se, ainda, permeada pela discussão historiográfica, o que o leva, indubitavelmente, à defesa de uma escrita monográfica que, como diz, empreende um conhecimento aperfeiçoado da obra de arte individual.

No texto aqui traduzido, Benjamin, apesar de algumas reservas, parte da apresentação de Sedlmayr para o anuário *Ensaio de Pesquisa no Estudo da Arte (Kunstwissenschaftliche Forschungen)*, de 1931, e desenvolve uma ardorosa defesa das possibilidades da história da arte ali apresentadas que, como ressalta, remetem a Riegl e têm como projeto histórico a "transição do objeto individual para sua função cultural e intelectual".

* Tradução intercalando a primeira versão (não publicada) e a segunda versão (final) de "Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der *Kunstwissenschaftlichen Forschungen*", que apareceu sob o pseudônimo Detlef Holz, de Benjamin, em 30 de julho de 1933 na seção de literatura do *Frankfurter Zeitung* (Jg. 78, Nr. 561, 2. Morgenblatt, Literaturblatt Nr. 31, S.5); ambas reimpressas em *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften* vol. 3, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1982, pp.363-374. Todas as notas são do tradutor Thomas Y. Levin.

1 Richard Muther (1860-1909), historiador e crítico de arte citado frequentemente como paradigmático da "velha escola" de história da arte do século XIX, cujo trabalho era uma mistura de religiosidade, sentimentalidade e erotismo.

2 Heinrich Wölfflin. *A Arte Clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. pp. IX-X. Tradução de Marion Fleischer.

No prefácio de seu livro *Arte Clássica: Uma Introdução à Renascença Italiana*, de 1898, Heinrich Wölfflin fez um gesto que pôs de lado a história da arte como era compreendida então por Richard Muther.¹ O "interesse público contemporâneo", declarou,

parece querer outra vez voltar-se mais para as questões da arte propriamente dita. O que se espera de um livro dedicado à história da arte já não é apenas a anedota biográfica ou a descrição das circunstâncias de determinada época; o que se exige é ser informado acerca daquilo que constitui o valor e a essência da obra de arte... O natural seria que toda monografia sobre a história da arte contivesse ao mesmo tempo uma análise dos problemas estéticos.²

Um pouco adiante, lê-se: "Para estar certo de atingir esse objetivo, a primeira seção, histórica, foi complementada com uma segunda, sistemática, como contraparte"³ Essa providência é ainda mais esclarecedora porque revela não só os objetivos, mas também os limites de um esforço que marcou época em seu tempo. E, de fato, Wölfflin não foi bem-suce-

dido em sua tentativa de usar a análise formal (que colocou no centro de seu método) para remediar a árida condição em que se encontrava sua disciplina no final do século XIX.⁴ Ele identificou uma história da arte plana, universalizante, de “todas as épocas e culturas”, de um lado, e uma estética acadêmica, de outro lado, sem, no entanto, conseguir superar inteiramente esse dualismo.

Somente da perspectiva da atual situação é que fica evidente até que ponto o entendimento da história da arte como história universal – sob cuja égide o ecletismo pode jogar livremente – emperrou a pesquisa autêntica. E isso não é verdade apenas para o estudo da arte. Numa explanação programática, o historiador da literatura Walter Muschg escreve:

É justo dizer que o trabalho mais essencial em desenvolvimento no presente é quase exclusivamente orientado no sentido da monografia. Em grande parte a geração atual não acredita mais na importância de uma apresentação que tudo abranja. Em vez disso, está lutando com representações e problemas que vêm marcados basicamente por lacunas nesta era das histórias universais.⁵

Sem dúvida, “o abandono de um realismo acritico na observação da história e a atrofia das construções macroscópicas”⁶ são os atestados de qualidade mais importantes da nova pesquisa. O programático artigo de Sedlmayr Para um Rigoroso Estudo de Arte, peça de abertura do recém-publicado anuário *Kunstwissenschaftliche Forschungen* [Ensaio de Pesquisa no Estudo da Arte],⁷ está inteiramente de acordo com essa posição:

A fase atualmente em expansão no estudo da arte terá que enfatizar, de maneira até agora desconhecida, a investigação de trabalhos individuais. <Nada é mais importante, no presente estágio, do que um conhecimento aperfeiçoado da obra de arte individual, e é justamente nessa tarefa, acima de tudo, que o estudo de arte existente manifesta sua incompetência.>... Uma vez percebida como tarefa ainda não dominada, específica ao estudo da arte, a obra de arte individual aparece poderosamente nova e próxima. Antes um mero meio para o conhecimento, um indício de algo a ser decoberto por seu intermédio, a obra de arte, agora, aparece como um “pequeno mundo” próprio, auto-suficiente, de uma espécie particular.⁸

De acordo com essas observações introdutórias, os três ensaios citados a seguir são, portanto, rigorosamente, estudos monográficos.⁹ [G.A.] Andreades apresenta a Catedral de Santa Sofia (Hagia Sophia) como a síntese entre Oriente e Ocidente; Otto Pächt desenvolve a tarefa histórica colocada por Michael Pacher; e Carl Linfert explora os fundamentos do desenho arquitetônico.¹⁰ O que esses estudos compartilham é um amor convicto – e uma maestria não menos convincente – por seu objeto. Os três autores nada têm em comum com o tipo de historiador da arte “que, realmente

4 Na segunda versão (a partir de agora referida como “V2”), essa frase lê-se (mudanças em itálico): “De fato, Wölfflin não foi inteiramente bem sucedido em sua tentativa de usar a análise formal (que ele colocou no centro de seu método) para remediar a condição deprimente em que se encontrava sua disciplina no final do século XIX e que Dvorák iria, mais tarde, identificar tão precisamente no obituario de Riegl” (Max Dvorák, “Alois Riegl”, *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, III Folge, Bd. 4, Vienna, 1905, pp. 255-276; reimpresso em Max Dvorák, *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, Munich, R. Piper, 1929, pp. 279-298).

5 Walter Muschg, “Das Dichterportrait in der Literaturgeschichte”, em Emil Ermatinger, ed., *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1930, p.311. Comparar também a citação de Benjamin da mesma passagem em seu ensaio “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft”, *Gesammelte Schriften*, vol.3, pp. 289-290.

6 *Ibid.*, p. 314.

7 Otto Pächt, ed., *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, vol. I, Berlin, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1931 (246 páginas com 48 ilustrações).

8 Hans Sedlmayr, “Zu einer strengen Kunstwissenschaft”, *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, pp. 19-20.

9 Na V2, essa frase lê-se: “Coerentemente com essa observação, os principais componentes do novo anuário são três estudos rigorosamente monográficos”.

10 G. A. Andreades, “Die Sophienkathedrale von Konstantinopel”, *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, pp. 33-94; Otto Pächt, “Die historische Aufgabe Michael Pachers”, pp. 95-132; Carl Linfert, “Die Grundlagen der Architekturzeichnung (mit einem Versuch über französische



convencido de que obras de arte não foram feitas para ser estudadas (mas, de preferência, só “experenciadas”), todavia as estudou – ainda que mal!¹¹ Além disso, esses autores sabem que avanços só podem ser feitos se se considera a reflexão sobre sua própria atividade – uma nova consciência – não como uma coação, mas como um incentivo para o estudo rigoroso. Isso, particularmente, porque tal estudo não diz respeito a objetos de prazer, a problemas formais, a dar forma à experiência ou qualquer outro clichê herdado de considerações beletrísticas sobre a arte. Certamente, esse tipo consciencioso de trabalho considera a incorporação fomal do mundo dado, pelo artista,

não como uma seleção mas, certamente, sempre como um avanço dentro de um campo de conhecimento que não “existia” antes do momento dessa conquista formal... Essa abordagem só se tornou possível por meio de um modelo de pensamento que reconhece que a esfera da percepção em si muda ao longo do tempo e de acordo com as mudanças de direção cultural e intelectual (geistig). Tal modelo de pensamento, no entanto, de modo algum supõe objetos que estão sempre presentes de uma maneira invariável, tal que sua aparência formal seja puramente determinada por uma “tendência estilística” em mutação, dentro de um ambiente perceptivo que permanece constante.

Assim, “não deveríamos, nunca, estar interessados em ‘problemas de forma’ como tais, como se uma forma invariavelmente só surgisse dos problemas formais ou, em outras palavras, como se uma forma sempre adquirisse existência devido ao estímulo que viesse a produzir”.

Característico também dessa maneira de abordar a arte é o “apreço pelo insignificante” (que os irmãos Grimm praticaram em sua incomparável expressão do espírito da verdadeira filologia)¹². Mas o que anima esse apreço senão a vontade de levar a pesquisa adiante, até o ponto em que mesmo o “insignificante” ou, melhor, precisamente o insignificante se torna significativo? O alicerce contra o qual esses pesquisadores se levantaram é o fundamento concreto da existência histórica do passado (geschichtliches Gewesenseins). A “insignificância” com a qual estão preocupados não é nem a nuance dos novos estímulos, nem o traço característico, o qual era anteriormente empregado para identificar formas de colunas, à maneira como o taxionomista Linné¹³ classificou as plantas. Em vez disso, é o insignificante <ou também o aspecto ofensivo (os dois juntos não são uma contradição)> que sobrevive nos trabalhos <verdadeiros> e que constitui o momento em que o tema atinge o ponto crucial para um autêntico pesquisador. <É preciso apenas ler um estudo como aquele sobre a Madona Sistina, publicado há alguns anos por Hubert Grimme¹⁴ (que não pertence a esse grupo), para observar o quanto essa espécie de indagação, baseada nos dados mais modestos de um objeto, pode

11 Ibid., p. 31.

12 Embora Benjamim repetidamente atribua essa formulação aos irmãos Grimm (ver também Walter Benjamim, *Briefe*, Gershom Scholem and Teodor Adorno, eds., Frankfurt/M., Suhrkamp, 1966, p.794), ela não aparece como tal em seus escritos. Em lugar disso, como Roland Kary expõe em seu recente estudo *Mnemosyne als Programm* (Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, p. 234-235), a definição de Benjamim da filologia como “apreço pelo insignificante” tem genealogia um pouco diferente. A expressão ocorre primeiro numa carta a Goethe, na qual Sulpiz Boisserée descreve uma crítica de A. W. Schlegel à *Altdeutsche Wälder*, de Grimm. De acordo com o relato de Boisserée, Schlegel “elogia o que é para ser elogiado, mas ridiculariza com sarcasmo grimmiano, a trivial e inconsequente produção de sentido e jogos de palavras, todo o seu apreço pelo insignificante” (Sulpiz Boisserée, *Briefwechsel mit Goethe*, Stuttgart, Cotta, 1862, vol.2, p.72). Como Kary observou, em seguida à publicação, em 1862, da correspondência de Boisserée com Goethe, a frase é resgatada primeiro – embora destituída de sua carga inicialmente negativa e cultuada como expressão paradigmática da filologia grimmiana – por Wilhelm Scherer, em sua biografia Jacob Grimm, *Zwei Artikel der Preussischen Jahrbücher* (Berlin, Reimer Verlag, 1865, p. 79f). De fato, na segunda edição da biografia de Grimm (1885) Scherer insiste em sua descoberta: “Seu apreço pelo insignificante! Que bela frase Boisserée apresentou” (p. 149). A ironia reside no fato de que Benjamim emprega essa mesma expressão como uma contraposição polêmica ao “conceito positivista de filologia da Escola de Scherer” (Benjamim, *Gesammelte Schriften*, vol. 3, p.289).

13 Carl von Linné, também conhecido com Carolus Linnaeus (1707-1778), naturalista sueco considerado o fundador da botânica sistemática moderna, desenvolveu o sistema moderno de nomenclatura científica binomial onde cada ser vivente é classificado de acordo com seu gênero e sua espécie.

14 Hubert Grimme, “Das Rätsel der Sixtinischen Madonna”, *Zeitschrift für bildene Kunst*, no.57 (1922), pp. 41-49.

ser extraída até mesmo dos temas mais batidos.> E assim, por causa do <foco na materialidade>¹⁵ em tal trabalho, o precursor desse novo tipo de erudito em arte não é Wölfflin, mas Riegl. A investigação de Pächt sobre Pacher “é um novo esforço naquela grandiosa forma de apresentação, cujo exemplo está no domínio magistral de Riegl da transição do objeto individual para sua função cultural e intelectual (geistig), <como pode ser visto especialmente em seu estudo O Retrato do Grupo Holandês”.¹⁶ É possível referir-se também à Late Roman Art Industry,¹⁷ particularmente porque esse trabalho¹⁸ demonstrou de maneira exemplar o fato de que pesquisas, ao mesmo tempo sensatas e destemidas, nunca perdem de vista os assuntos vitais de seu tempo. O leitor que lê os mais importantes trabalhos de Riegl hoje, lembrando que foram escritos quase ao mesmo tempo que o trabalho de Wölfflin citado no parágrafo inicial, irá reconhecer, retrospectivamente, como forças que já se agitavam subterraneamente em Late Roman Art Industry emergiram uma década depois no expressionismo. Assim, pode-se assumir que cedo ou tarde a contemporaneidade vai alcançar os estudos de Pächt e Linfert também.

<Existem, contudo, algumas reservas metodológicas em relação à conveniência do gesto que Sedlmayr esboça em seu ensaio introdutório, justificando o estudo rigoroso da arte como um campo de estudo “secundário”, contra um estudo básico (a saber, positivista) da arte. O tipo de pesquisa empreendida nesse volume é tão dependente de campos auxiliares de estudo – técnica de pintura e meios pictóricos, história de motivos, iconografia – que pode ser confuso constituí-las como um “estudo básico de arte”, de algum modo, independente. O ensaio de Sedlmayr também demonstra como é difícil para uma linha particular de pesquisa (como a representada aqui) estabelecer definições puramente metodológicas sem referência a algum exemplo concreto. É difícil, mas é necessário? É apropriado colocar essa nova aspiração [Wollen] tão freqüentemente sob o amparo da teoria da gestalt e da fenomenologia? No processo, facilmente, pode-se perder quase tanto quanto se ganha. É admissível que as referências a “níveis de sentido” nos trabalhos, a seu “caráter fisionômico”, a seu “senso de orientação” podem ser úteis na polêmica contra o palavrório artístico positivista e mesmo na polêmica contra a análise formalista. Mas são de pouca ajuda para a auto-definição do novo tipo de pesquisa.>¹⁹ Este tipo de estudo beneficia-se <mais>²⁰ da percepção de que quanto mais cruciais são os trabalhos, mais íntima e indistinguívelmente seu conteúdo significativo [Bedeutungsgehalt] está ligado a seu conteúdo material [Sachgehalt].²¹ Isso diz respeito à correlação que dá origem ao esclarecimento recíproco entre, de um lado, o processo histórico e a mudança radical e, de outro lado, os aspectos acidentais, externos e mesmo estranhos à obra de arte. Pois, se os trabalhos mais significativos são precisamente aqueles cuja vitalidade está mais profundamente entranhada em seus conteúdos

15 Na V2, substituído por: [das] “bases na filosofia da história”.

16 Alois Riegl, “Das Holländische Gruppenportrait”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XXIII, Heft 3-4, Vienna, F. Tempsky, 1902, pp. 71-278; reimpresso, editado, e com prefácio de Karl M. Swoboda, Vienna, Druck und Verlag der Oesterreichischen Staatsdruckerei, 1931. As páginas 7-25 dessa edição posterior traduzidas por Stephen Kaiser como “Geertgen tot Sint Jans: The Legend of the Relic of St. John the Baptist”, em Eugene Kleinbauer, ed., *Modern Perspectives in Western Art History. An Anthology of 20th Century Writings on the Visual Arts*, New York, Holt, Reinhardt and Winston, 1971, pp. 124-138.

17 Alois Riegl, *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn*, I. Teil, Vienna, K. K. Hof- und Staatsdruckerei, 1901; 2a. edição, *Spätromische Kunstindustrie*, Vienna, Österreichische Staatsdruckerei, 1927; tradução comentada para o inglês por Rolf Winks como *Late Roman Art Industry*, Roma, Giorgio Bretschneider Editore, 1985.

18 Na V2 essa frase começa: “É precisamente Riegl quem”.

19 Na V2 o parágrafo precedente foi substituído pelo seguinte: “Além disso, em um curto ensaio ‘História da Arte e História Universal’ [‘Kunstgeschichte und Universalgeschichte’], in Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Karl M. Swoboda, ed., Vienna and Augsburg, Dr. Benno Filser Verlag, 1928, pp. 3-9] que foi publicado em 1898, Riegl também diferencia a metodologia da prática mais antiga, baseada na história universal, da nova abordagem do estudo de arte, para o qual ele próprio abriu caminho. A última consiste numa interpretação apurada do trabalho individual que, sem trair de forma alguma seus princípios, põe a nu as leis e os problemas do desenvolvimento da arte como um todo”.

20 Na V2: “inteiramente”.

21 O emprego que Benjamin faz, aqui, do par conceitual “conteúdo material” [Sachgehalt] e “conteúdo significativo” ou “sentido” [Bedeutungsgehalt] remete a uma formulação similar, na introdução a seu ensaio sobre Goethe “Wahlverwandschaften”, escrito quase 10 anos antes. Nesse contexto os termos foram empregados para elucidar a ainda mais fundamental distinção conceitual entre comentário [Kommentar] (cujo objeto é Sachgehalt) e crítica [Kritik] (cujo objeto é Bedeutungsgehalt).



materiais – pode-se pensar na interpretação de Giehlow da *Melancolia* de Dürer²² –, então, ao longo de sua duração histórica, esses conteúdos materiais se apresentam ao pesquisador tão mais claramente quanto mais eles tenham desaparecido do mundo.

Seria difícil encontrar melhor esclarecimento das implicações dessa cadeia de pensamentos do que o estudo de Linfert situado no final do volume. Como expõe o texto, seu verdadeiro objeto, o desenho arquitetônico, “é um caso marginal”.²³ Mas é precisamente na investigação do caso marginal que o conteúdo material revela, de modo mais decisivo, sua posição-chave. Se se examina o número abundante de ilustrações que acompanham o estudo de Linfert, descobrem-se nomes nas legendas que são pouco familiares ao leigo e, até certo ponto, ao profissional também. Quanto às imagens, propriamente, não se pode dizer que re-produzam a arquitetura. Elas a produzem, em primeiro lugar, uma produção que favorece mais freqüentemente os sonhos do que a realidade do planejamento arquitetônico. Em poucos exemplos: os portais heráldicos, ostentatórios, de [P.E.] Babel, os castelos de contos de fada que [Jacques] Delajoue conjurou dentro de uma concha, a arquitetura-penduricalho de [Juste-Aurèle] Meissonier, a concepção de biblioteca de [Etienne-Louis] Boullée que parece uma estação de trem, as vistas ideais [Prospettiva ideale] de [Filippo] Juvara, que parece o vislumbre de um depósito de materiais de construção: um mundo completamente novo e intocado de imagens, que Baudelaire haveria de colocar acima de toda a pintura. <No trabalho de Linfert, contudo, as imagens são submetidas a uma técnica descritiva, que é bem-sucedida ao estabelecer os fatos mais reveladores nesse território marginal inexplorado. É comumente sabido que há uma maneira de representar construções usando meios puramente pictóricos. O desenho arquitetônico é claramente distinto dessa espécie de imagem e é considerado como detentor da mais íntima afinidade com o trabalho não representacional (unbildmässige), isto é, as supostamente autênticas representações arquitetônicas de construções em desenhos topográficos, perspectivas e vistas. Desde que, também nelas, certos “erros” sobreviveram até fins do século XVIII apesar de todo o progresso do naturalismo, Linfert toma-os como um mundo imaginário (Vorstellungswelt) peculiar da arquitetura, marcadamente diferente daquele dos pintores. Existem várias indicações que confirmam a especificidade desse mundo, sendo a mais importante o fato de que essa arquitetura não é essencialmente “vista”, mas sim imaginada como uma entidade objetiva (Bestand) e experienciada por aqueles que dela se aproximam ou mesmo nela entram como em um espaço ambiente sui generis, isto é, sem o efeito de distanciamento da moldura do espaço pictórico. Assim, o crucial na observação da arquitetura não é a visão, mas a apreensão (durchspüren) de estruturas. O efeito objetivo das construções no ser imaginativo (vorstellungsmässige-

22 Karl Giehlow, “Dürers Stich, ‘Melancolia I’ und der maximilianische Humanistenkreis”, em *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Beilage der ‘Graphischen Künste’*, Vienna, 1903.

23 Linfert, “Architekturzeichnung”, p.153. Na V2 foi inserido, nesse ponto, o seguinte parágrafo: “Já no Late Roman Art Industry, o caso marginal – e de fato, a joalheria, que se coloca como arte aplicada, é justamente isso – provou ser o ponto de partida para a superação mais significativa da história universal convencional com seus chamados ‘pontos altos’ e ‘períodos de declínio’. Finalmente, Wölfflin também adotou a mesma estratégia, sendo o primeiro a entender o Barroco sob uma luz positiva, um período no qual até Burckhardt viu apenas evidências de declínio. E ainda, a pesquisa de Dvorák sobre Maneirismo [Max Dvorák, “Über Greco und den Manierismus”, 1920, in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Munich, R. Piper, 1928, pp. 259-276; traduzido como “On El Greco and Mannerism”, in Max Dvorák, *The History of Art as the History of Ideas*, trad. John Hardy, London, Routledge and Kegan Paul, 1984, pp. 97-108; comparar também a tradução de John Coolidge em *Magazine of Art*, no 46 (January, 1953), pp.14-23] demonstrou que insights históricos podem ser resgatados da distorção espiritualista dos esquemas agora vazios do período clássico puro. Tudo isso foi dissimulado por uma história universal rígida-



ge Sein) do observador é mais importante do que seu “ver”. Em suma, a característica mais essencial do desenho arquitetônico é que “não fazer uma digressão pictórica”.

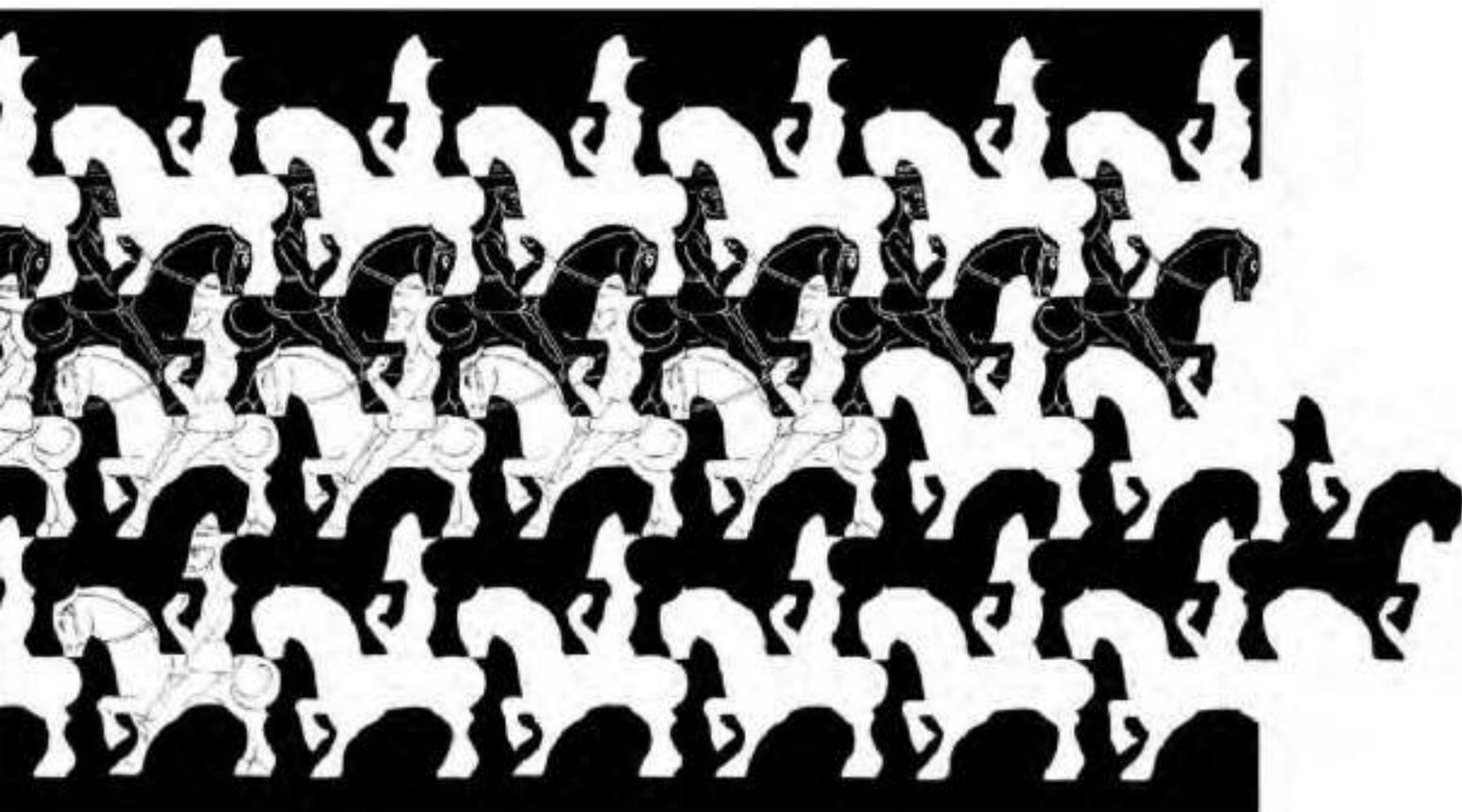
É o bastante, sobre os aspectos formais.> Na análise de Linfert, todavia, as questões formais estão intimamente ligadas às circunstâncias históricas. Sua investigação lida com “um período no qual o desenho arquitetônico começou a perder sua expressão decisiva e principal”.²⁴ Mas como esse “processo de decadência” se torna transparente aqui! Como a perspectiva arquitetônica se abre para receber em seu âmago alegorias, cenografias e monumentos! E cada uma dessas formas, por sua vez, aponta para aspectos irreconhecíveis que aparecem para o pesquisador Linfert em sua total concreitude: os hieroglifos da Renascença, as visionárias fantasias de ruínas de Piranesi, os templos dos Illuminati, tal como os conhecemos de *A Flauta Mágica*.²⁵ A essa altura torna-se evidente que o atestado de qualidade do novo tipo de pesquisador não é o interesse pela “totalidade abrangente” nem o interesse pelo “contexto amplo”, <(no qual a mediocridade fez jus a si própria), mas a capacidade de estar à vontade em domínios marginais. Os homens cujos trabalhos constam desse anuário representam os mais rigorosos desse novo tipo de pesquisador. Eles são a esperança de seu campo de estudo.>²⁶

24 Linfert, “Architekturzeichnung”, p.231.

25 Benjamin refere-se, provavelmente, aos cenários de Friedrich Schinkel para *A Flauta Mágica*, de 1816, que marcaram época. Seu exotismo neoclássico tornou-se um modelo para vários cenários subsequentes. Benjamin pode até mesmo ter visto a performance de *A Flauta Mágica* com esses cenários de Schinkel, uma vez que eles continuaram sendo utilizados pela Ópera de Berlim até 1937.

26 Na V2, nas linhas conclusivas, lê-se: “no qual a tranqüila mediocridade do período que se encerra costumava monopolizar completamente. Em lugar disso, o desafio mais rigoroso do novo espírito de pesquisa é a habilidade de sentir-se à vontade em territórios marginais. É essa habilidade que garante aos colaboradores do novo anuário seu lugar no movimento que – do trabalho de [Konrad] Burdach em estudos germânicos, às investigações sobre história da religião sendo feitas na Biblioteca Warburg – está ampliando, com vida nova, os limites do estudo da história”.

Gombrich, E. H. *Meditações sobre um cavaleiro de pau* outros ensaios sobre a teoria da arte. Tradução de Geraldo Gerson de Souza, São Paulo: Eusp, 2001, 1999.
Resenha por Yobenj Aucardo*



M.C. Escher. *Horsemen*, 1946.

A Phaidon Press publicou, em 1963, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, um conjunto de vários estudos reunidos em forma de ensaios do professor Sir Ernst Hans Gombrich, que abordam questões fundamentais relacionadas com a teoria da arte.

A versão brasileira em português chega tardiamente em 1999 com a publicação da Editora da Universidade de São Paulo. *Meditações sobre um cavaleiro de pau* conta com um cuidado em sua parte gráfica (comum nas publicações da Edusp), tanto no material de suas páginas, papel couché, como também na arte da capa, vinculada aos questionamentos levantados nos ensaios. A reprodução das imagens é relativamente boa (apesar de em algumas haver excesso de contraste), e o texto apresenta alguns erros de impressão. A tradução de Geraldo Gerson de Souza é eficiente, embora em certos momentos tende a ser um pouco pesada, acredito que pela

*Doutorando e Mestre em História pela Universidade Federal Fluminense.



complexidade e especificidade dos temas levantados por Gombrich.

A maior qualidade do livro *Meditações sobre um cavalinho de pau* é a variedade de ensaios – 14 no total – que confirma a erudição e a enorme capacidade de pesquisa do professor Gombrich, mas também representa o maior problema desse volume. O livro não tem unidade temática ou cronológica, como o próprio autor reconhece no prefácio; são “escritos em épocas diferentes e para propósitos diferentes”; do que ele se defende afirmando que todos esses estudos representam as reações de um historiador diante dos problemas levantados pela arte de sua época, discutindo dois conceitos, nos quais a crítica do século XX se tem concentrado: a abstração e a expressão.

Os 14 ensaios reunidos no volume foram realizados em diferentes momentos entre as décadas de 1930 e 1960 e sobre temáticas variadas que vão desde a arte medieval até a arte contemporânea, levantando problemas teóricos e ultrapassando as fronteiras da história da arte, além de abordar campos interdisciplinares como psicologia, filosofia e epistemologia. O livro compreende uma vasta produção, desde conferências, artigos, ensaios, apresentações em simpósios, resenhas de livros até uma aula inaugural. Assim, *Meditações sobre um cavalinho de pau* deve ser pensado e lido como uma “coletânea de obras escolhidas” da imensa obra e pesquisa de Sir E. H. Gombrich durante quatro décadas, uma herança da incrível contribuição para a compreensão desse conceito que chamamos de arte.

Desse modo, destacarei as principais discussões levantadas em alguns dos textos desse volume.

Meditações sobre um Cavalinho de Pau ou *Raízes da Forma Artística*, o primeiro ensaio do livro, é também o trabalho que lhe dá título; foi publicado em 1951 como contribuição à obra *Aspects of Form, A Symposium on Form in Nature*. Essa reflexão foi o ponto de partida do clássico *Art and Illusion* (1960),¹ sendo retomados alguns dos temas desse ensaio no capítulo *O Poder de Pigmalião*². O fio condutor do volume está constituído por esse texto inicial, que formula a grande questão de toda a obra de Gombrich: quais são as condições que guiam a representação pictórica?

Quantas vezes durante nossa infância nos divertimos com um cabo de vassoura imaginando que fosse um corcel que calvagávamos? É precisamente com essa imagem lúdica que Gombrich inicia sua reflexão para pensar a história da arte, especialmente a arte primitiva, e discutir conceitos como abstração, arte conceitual e representação. O que nos faz substituir um cavalo por um cabo de vassoura? Como o cabo de vassoura passa ser um cavalo?

Essa reflexão sobre o cavalinho de pau é um pretexto para o autor

1 Gombrich, E.H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 3ª edição.
2 Segunda Parte: Função e Forma. III. O poder de Pigmalião, In: *Arte e Ilusão*: 99-122.



questionar o conceito tradicional de representação usado pela crítica de arte, aquele segundo o qual o artista imita a forma exterior do objeto a sua frente, e o espectador, por sua vez, reconhece nessa forma o assunto ou tema da obra de arte. Pensa-se que o artista abstrai a forma que vê; o autor, porém, considera que a mente opera mais por diferenciação do que por generalização.

Gombrich convida o leitor a abandonar prejulgamentos, tais como pensar que a imagem da obra de arte deva ser lida como referência a alguma situação imaginária ou real: e, quando não se conseguir relacionar a imagem com um motivo localizado no mundo exterior, evitar tomá-la como um "retrato" de algum motivo que se ache no mundo interior do artista.

Então a vara de pau acaba sendo um substituto do cavalo real (vírgula) e esta (essa) substituição dá-se mais pela função do que pela forma. A representação não depende de semelhanças formais, a não ser quanto às exigências mínimas da função, isto é, todo objeto "cavalgável" serviria de cavalo. A criança elege a imagem mínima que lhe é necessária para substituir, com o brinquedo, o objeto.

O denominador comum entre o símbolo e a coisa simbolizada é a função e não a forma externa. Assim, uma imagem no sentido biológico não é a imitação da forma externa de um objeto, mas a imitação de determinados aspectos privilegiados ou relevantes. Duas condições são necessárias para que o cabo de vassoura seja cavalo: a primeira, poder cavalgar; e a segunda, que cavalgar seja importante. Nessa reflexão entram as discussões sobre a arte conceitual, os desenhos infantis e a arte primitiva. A criança e o homem primitivo não "desenham" o que vêem, mas o que conhecem.

Portanto, a representação é originalmente a criação de substitutos a partir do material dado. Quanto maior for o desejo de cavalgar, menor pode ser o número de traços para compor o cavalo. A imagem conceitual seria uma imagem mínima fundamentada psicologicamente. Toda arte é feitura de imagens, e toda feitura de imagens, radica-se na criação de substitutos.

Gombrich questiona a crença no "olho inocente" que deveria ver o mundo sempre novo; para ele um "olho inocente" não conseguiria ver o mundo, sucumbiria ao impacto de uma mistura caótica de formas e cores. Nesse sentido, o vocabulário convencional das formas básicas permanece indispensável para o artista como ponto de partida e como foco de organização. Só com as convenções se conseguiria organizar a realidade.

Arte e Erudição é um interessante texto que compôs uma aula inaugural ministrada em 1957. Nesse ensaio o autor aborda as origens da história

da arte na Renascença, com Giorgio Vasari, um artista que se preocupava com as memórias de um amplo passado. Em Vasari predomina a certeza de que só a tradição e a memória podem manter a arte viva; esse foi o motivo que o levou a escrever sobre a vida dos artistas. Em seu texto o artista italiano não faz uma simples lista, mas também coloca suas opiniões, explica as origens e fala a respeito de estilos, pois acreditava que tanto as artes como os seres vivos nascem, crescem, amadurecem e morrem.

No século XVIII Winckelmann estabelecerá o desenvolvimento dos estilos ao longo do tempo e o conceito de "espírito da época", que Hegel iria desenvolver. Daí surge a "falácia fisionômica" referida pelo vienense, um mito segundo o qual o sistema de signos, o estilo, não é uma linguagem, mas uma enunciação do coletivo, pela qual uma nação ou uma época nos fala. Gombrich segue as idéias do professor K. R. Popper ao questionar o essencialismo aristotélico e o mito hegeliano do historicismo. O autor acredita que toda inovação pode ser explicada pela acumulação de registros disponíveis (tradição), e não por uma misteriosa criatividade subjetiva. É por isso que não há inovação sem tradição e tanto o artista como o espectador precisam aprender a ver.

O historiador da arte que vê nos estilos do passado apenas uma expressão da época, da etnia ou da situação de classe, atormentará o artista vivo com a exigência de que ele deveria fazer do mesmo modo, expressando a essência e o espírito de seu tempo. Rompendo com essa visão de arte, aprendemos a olhar a obra de arte individual e particular como uma obra de mãos habilidosas e grandes mentes. Os estilos devem ser pensados não como uma expressão das emoções pessoais, mas como o registro da capacidade técnica do artista.

Em *Tradição e Expressão na Natureza-Morta Ocidental* (1959), o autor faz uma resenha da edição inglesa da obra de Charles Sterling, *Still Life Painting*, estudo desenvolvido a propósito de uma exposição de pinturas de naturezas-mortas organizada por esse autor na Orangerie (a obra originalmente foi publicada na França, em 1952). Gombrich destaca que um estudo sobre a tradição temática das naturezas-mortas e seu surgimento, vulgarmente chamada de "gênero", deve discutir problemas estéticos e históricos.

E parte para discutir com os críticos que seguem os postulados de Benedetto Croce questionando a validade de tais categorias em termos filosóficos e acreditam na irrelevância estética das temáticas (assuntos) ou das tradições na arte. O artista de Croce representa seu estado interior na pintura uma "emoção" pessoal desconexa das convenções. Se assim fosse, seria impensada uma história da arte, porque cada artista representaria um universo complexo e completamente diferente, de



impossível organização.

Gombrich não acredita nessa pretensa “insularidade”, já que toda comunicação pressupõe um quadro comum de referência, tal como só as tradições de uma cultura podem fornecer (p. 96). A partir dessa perspectiva, ele acredita que a expressão e a comunicação na arte são o resultado simultâneo de reações inatas e adquiridas. O professor questiona o fato da maioria de críticos e artistas ter-se concentrado nas primeiras, as inatas, deixando de lado as adquiridas. “...Não resta dúvida de que mesmo um leigo que nunca viu uma pintura de natureza-morta poderia ser levado a uma reação emotiva. No entanto, se ele for realmente leigo, essa reação será quase certamente determinada pelo motivo...” (p. 98).

O vienense debate também a explicação tradicional que procura o elemento artístico na transformação do motivo pelo pintor. Ela pressupõe o conhecimento por parte do espectador, sem o qual não poderia avaliar a transformação expressiva. Para Gombrich não existe no espectador esse conhecimento exato, como também toda representação produzirá uma transformação. O conhecimento da potencialidade do meio de comunicação é tão importante quanto o conhecimento do próprio motivo. Uma parte essencial do entendimento de uma obra estaria centrada na avaliação da escolha do artista e da habilidade que leva a cabo suas decisões.

Esse ensaio medita sobre o surgimento das modas e levanta algumas questões sobre o que leva uma moda a ser aceita. A sobrevivência de qualquer inovação como a das naturezas-mortas deve assentar-se em sua capacidade de satisfazer vários objetos conflitantes. A arte é uma atividade social sujeita às pressões sociais, e, em meio a essas forças sociais e históricas, o autor convida a procurar a origem do “gênero”.

Em *A História Social da Arte* (1953), Gombrich faz uma resenha do livro de Arnold Hauser *Social History of Art* (1951).³ O enfoque social entendido como o estudo das condições materiais, sob as quais a arte foi encomendada e criada no passado, por ele é considerado um campo de estudo de interesse da história da arte. O trabalho de Arnold Hauser não configura tanto a história da arte ou dos artistas; é mais uma história social do mundo ocidental ao longo das múltiplas tendências e modos de expressão artística: visual, literário ou cinematográfico. Hauser faz em sua obra uma descrição dos estilos e movimentos e dedica breves seções à posição social e à profissão dos artistas.

A principal crítica levantada por Gombrich refere-se ao uso do materialismo dialético para interpretar a história do pensamento e da arte humana. De acordo com Hauser, em história todos os fatores, materiais e intelectuais, econômicos e ideológicos, estão estreitamente ligados em um estado de indissolúvel interdependência. O professor Gombrich

3 Obra original do alemão, *Sozialgeschichte Der Kunst Und Literatur*. Em português: Hauser, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

critica essa posição e esclarece que um historiador não se pode isolar arbitrariamente dos campos de investigação.

"...Aqueles de nós que não são coletivistas e acreditam que as nações, raças, classes ou períodos são entidades psicológicas unificadas, nem são materialistas dialéticos impassíveis diante da descoberta de 'contradições', preferimos perguntar em cada caso individual até que ponto uma mudança estilística pode ser usada como indício de novas atitudes psicológicas e o que, exatamente, tal correlação deveria implicar. É que sabemos que 'estilo' na arte é de fato uma indicação um tanto problemática de mudança social ou intelectual; sabemos disso apenas porque o que enfeixamos sob o nome de arte tem uma função constantemente variável no organismo social de períodos diferentes e porque aqui, como sempre, a forma segue a função"... (p.91).

Gombrich questiona que a Hauser só interessam os fatos à medida que dão suporte a sua interpretação teórica, tese central da obra.

...No que diz respeito às artes visuais, o ponto de partida do Sr. Hauser parece ser o pressuposto superficialmente plausível de que as sociedades dominadas por uma aristocracia fundiária preferirão os estilos rígidos, hieráticos e conservadores, ao passo que os elementos do naturalismo, da instabilidade e do subjetivismo refletem mais provavelmente a mentalidade dos elementos da classe média urbana [87] (...). É que embora eu tenha chamado de superficialmente plausível a teoria de que os nobres rígidos apreciarão um estilo rígido e que mercadores ágeis serão ávidos por novidade, parece igualmente convincente a hipótese contrária - de que aristocratas blasés adoram estímulos sensuais cada vez mais novos, enquanto sisudos homens de negócios, com sua 'escrituração por partidas dobradas', querem sua arte concisa e sólida. E assim as explicações sociológicas do Sr. Hauser revelam-se efetivamente vazias como explicações..."(p. 90).

O Arsenal do Cartunista foi uma conferência proferida na Duke University, North Carolina, em 1962. Esse ensaio continua debatendo problemas levantados no artigo Sobre a Percepção Fisionômica: a falta de estudos de estampas de propaganda, de folhetos e cartuns produzidos desde o século XVI, uma deficiência por parte dos historiadores da arte que o autor tenta compensar ao escrever esse texto e chamar atenção para esse rico manancial de pesquisa imagética.

A fim de seguir o percurso do cartum e do cartunista, Gombrich estabelece seis eixos, as famosas ferramentas que constituíam o cartum do séculos XIX-XX: 1. as figuras de linguagem; 2. a condensação e comparação; 3. a caricatura; 4. o uso do bestiário na política; 5. as metáforas naturais, também chamadas de universais (luz e escuridão), que constituem as coordenadas do cartunista; e 6. a principal das metáforas universais, o



contraste,

O autor rastreia as origens históricas que vão constituir essa tradição. Primeiro resgata a tradição clássica grega e romana, da qual foi herdada a idéia de personificar conceitos abstratos em termos de presenças vivas, como Fortuna e Nike, tão comuns nas representações de nações e países nos cartuns do século XIX. Gombrich também encontra elementos herdados da arte simbólica da Idade Média, já que a Igreja usava a imagem didática para ensinar a palavra sagrada ao leigo analfabeto. Assim, continua analisando as imagens da Renascença que constituem metáforas, o surgimento da caricatura depois de 1600, detendo-se nas cartuns ingleses da época das guerras napoleônicas, o final do século XIX e, finalmente, percorrendo os cartuns americanos e nazistas do século XX.

O professor Gombrich enriquece a discussão ao aproximar sua reflexão sobre o cartunista dos estudos de Ernst Kris, um famoso historiador da arte que virou psicanalista e foi o primeiro a demonstrar o quanto o estudioso de cartuns e caricaturas poderia aproveitar-se da análise de Freud sobre a piada verbal.

"...O cartunista pode mitologizar o mundo ou tentar espalhar ilusões. Pode inflar a frase estúpida e dar-lhe uma vida especiosa própria, ou desinflá-la por uma comparação retórica com as realidades que ela descreve..." (p.142)

Em texto, *Imaginária e Arte no Período Romântico*, que integrou um catálogo de estampas do British Museum de 1947, Gombrich chama atenção, como em *O Arsenal do cartunista*, para a análise das estampas, seu aporte e sua contribuição para os estudos da arte, que se torna cada vez mais fundamental, rastreando os motivos, os métodos e os símbolos dessas produções e colaborando para o estudo da natureza da linguagem, chave para a criação artística.

No texto Gombrich destaca a importância das estampas de R. K. Porter para avaliar a magnitude da realização de Goya e sua influência nas terríveis cenas pintadas sobre os desastres da guerra, já que essas estampas ajudam a ajustar a avaliação do papel histórico dessas obras. O autor afirma que Goya não poderia ter registrado sua experiência de forma visual se o tipo existente de imaginária de atrocidade, como exemplificam as estampas de Porter - feitas nove anos antes - não fornecesse o ponto cristalizador para sua imaginação criativa.

Gombrich derruba a crença de ser o artista "um gênio original" que pinta o que vê e cria formas novas a partir de nada, considerando-a um mito romântico. Mesmo o artista mais competente precisa de um idioma para trabalhar. Só a tradição, tal como ele a encontra, pode propiciar-lhe a matéria-prima da imaginária que ele precisa para representar um evento

ou fragmento da natureza.

Em *A Voga da Arte Abstrata*, um pequeno artigo publicado originalmente em 1956 e reeditado para esse livro, intitulado pelo editor de *A Tirania da Arte Abstrata*. Esse primeiro título é bastante revelador e polêmico com relação à linha que o autor segue. O professor questiona a moda da arte abstrata contemporânea (década de 1950), comentando o trabalho de alguns pintores como Dolam, Besnard e Dranseb.

Uma das grandes questões levantadas por Gombrich dirige-se aos críticos e aos próprios historiadores da arte que introduziram terminologias como “nova fase” para se referir a mudanças nas obras dos artistas e difundiram a convicção de que os artistas entram em fases, como se existisse um curso preordenado ou roteiro predeterminado e o artista fosse um instrumento do espírito da época. Sob essa perspectiva também a inspiração é atacada como crença romântica.

Essa crítica, aliás é estendida ao público leigo, ao espectador, educado pelos eruditos da arte a pensar história da arte e os artistas em fases, pronto para rotulá-los e predispostos a esperar o próximo movimento, “aguardar o próximo passo”, como diz ironicamente o autor. Gombrich é severo com os artistas que seguem e procuram o efeito nas modas.

Uma questão levantada pelo autor pode-se estender não só à história da arte como também a outras áreas e tem a ver com a vigência de categorias do pensamento político do século XIX; essa “polarização” da vida intelectual, transposta às artes, em “progressista” e “reacionária” ou “de esquerda” e “de direita” apresenta uma visão simplificada do destino humano.

“...Derivaram um dia seu significado das esperanças e sonhos da Revolução Francesa, época em que os partidos começaram a se colocar nesse espectro político da ‘direita’ para a ‘esquerda’, os que representavam o passado e os que simbolizam o futuro. Mas, assim que cessamos de acreditar na marcha inexorável do progresso, assim que nos recusamos a imaginar-nos à deriva na vasta corrente da história, é que nós mesmos nos tornamos responsáveis por estabelecer nosso curso nos oceanos desconhecidos do tempo...” (p. 146).

Gombrich chama atenção dos estudiosos e historiadores da arte para discutir mais teorias da arte e avaliar sua praticidade, sua funcionalidade, a partir da investigação e da experimentação, duas ferramentas fundamentais para submeter as teorias a testes de funcionamento. Obviamente tais padrões não podem ser tão precisos quanto o são na ciência.

O último dos estudos, *Ilusão e Impasse Visual*, foi originalmente publicado em 1961 e intitulado *Como Ler uma Pintura*. Trata-se de artigos mais sugestivos de *Meditações*. A partir da análise das obras de M. C. Escher, Gombrich analisa o que poeticamente chama de “prosa da representação”. As obras de Escher são enigmas visuais que refletem sobre a



leitura de imagens. Nas estampas desse artista, as figuras e o fundo, em certos momentos, se confundem: o que parece ser o chão de uma construção pouco depois passa a ser um teto e, se continuamos percorrendo a imagem, depois será uma parede. Podemos perceber que é impossível manter estáveis essas leituras na mente. Nossa percepção nos leva a isolar a fim de poder identificar, o que, por sua vez, depende do lugar de onde estamos vendo. Para Gombrich (vírgula) a complexidade das obras de Escher nada tem de fantástico – revela apenas a complexidade oculta de toda leitura de um quadro.

“...Quando olhamos para uma representação normal, nada nos impede de formar uma hipótese sobre a relação entre figura e fundo ou sobre a maneira pela qual as formas se somam às reproduções dos objetos. Acreditamos, portanto, que aprendemos o quadro mais ou menos num olhar e identificamos o motivo. Nossa experiência com a contradição de Escher mostra que essa descrição é inadequada. Lemos um quadro como lemos uma linha impressa, pegando as letras ou sugestões e juntando-as até sentirmos que olhamos, através dos signos na página, para o sentido que está por trás deles. E, assim como, na leitura, o olho não viaja ao longo da linha a um mesmo ritmo juntando o significado de letra por letra e de palavra por palavra, assim também nosso olhar varre uma pintura à procura de informação...” (p. 155).

Ler um quadro é algo que se faz aos poucos, em partes, começando com conjecturas aleatórias e seguindo-as à procura de um todo coerente. A partir do estudo da obra de Escher, Gombrich confirma o caráter “partitivo” da leitura da pintura, já que existe um limite claro à informação visual que nos é possível assimilar em cada olhar, capacidade que variará de acordo com o treinamento e a experiência. Quando se trata a leitura



Albrecht Dürer. O Cavaleiro, a Morte e o Diabo, d. 1513.

O que se recusa a qualquer solução

Panofsky, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo. Contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

Resenha por Vera Lins*

Desenvolvida com base numa conferência de Cassirer sobre Platão, entre 1923 e 24, a história da arte que se faz neste livro é uma história do pensamento, da teoria da arte, a partir do reconhecimento de uma subjetividade criadora e legisladora. Desde Leonardo da Vinci ouve-se dizer que a arte é coisa mental. Panofsky traça o caminho da noção de idéia em arte, das transformações que a noção vai tomando desde Platão até o Expressionismo, marcando posição ora mais naturalista, ora mais idealista. Faz uma história da noção de representação, numa visão kantiana, tendo como referência não dita o conceito de idéias estéticas do filósofo alemão.

A filosofia de Platão, apesar de seu banimento da arte, contém os germens de uma teoria da arte que se encontram na teoria do amor, energia criadora, mediadora, entre o sensível e o inteligível. A partir de um texto de Cícero, lido por Melanchton, o platonismo se transforma, a atividade artística vê seu status elevar-se na sociedade, e a arte é liberada da estrita submissão às aparências. Por outro lado, a Idéia platônica desce de seu lugar supraceleste para o espírito de um artista, num compromisso entre a teoria das Idéias e a forma de Aristóteles.

A noção de idéia, enquanto idéia do artista, opõe-se à limitação e cava um abismo entre sujeito e objeto, mas, ao mesmo tempo, permite ultrapassar sua oposição, graças ao apelo a uma unidade que os transcende. Cícero joga com o conceito platônico de Idéia, para desmentir a concepção platônica como imitação – o artista não é o imitador do mundo sensível no que tem de trivial e enganador, mas aquele cujo espírito contém um modelo de beleza, em direção ao qual pode, enquanto verdadeiro criador, volver um olhar interior. O que possibilita Philostrato dizer que “é a imaginação que cria os deuses e ela é mais artista do que imitação, pois a imitação representa o que vê, a imaginação o que não vê”. Depois, em Plotino e Sêneca, os caminhos se opõem. No primeiro, a Idéia se transforma em visão viva; no segundo, não há diferença ontológica entre a imagem da natureza visível e a representação do artista. Na concepção plotiniana, o espírito engendra as idéias a partir dele e as expande no mundo; a forma anima a matéria rebelde; há um triunfo sobre o informe. A forma reside no artista antes de se passar à natureza e não passa totalmente, pois há uma beleza ininteligível.

*Professora de Literatura Comparada da Faculdade de Letras da UFRJ; autora de: *Gonzaga Duque: A Estratégia do Franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991; *Novos Pierôs, Velhos Saltimbancos*. Secretaria de Cultura do Paraná, 1998.

Na Idade Média, Agostinho substitui o espírito impessoal pelo Deus pessoal. Mas, ao contrário do século XIX, em que a obra de arte resulta de uma explicação entre homem e natureza, a arte é projeção de uma imagem interior. Não se usa mais o termo *idéia*, que se torna termo da teologia. Para Dante, a arte se encontra em três níveis: no espírito do artista, no instrumento que utiliza e na matéria que recebe sua forma de arte.

É no renascimento que volta, depois de um esquecimento milenar, a concepção de que a arte quer ser a reprodução fiel da realidade, promovida à dignidade de um verdadeiro programa artístico. Paralelamente, porém, aparece outra *idéia*, a do triunfo da arte sobre a natureza, conseguida graças à imaginação, que pode trazer à luz formas inéditas como centauros e quimeras. Para Alberti, o pintor não deve apenas obter semelhança total, mas deve juntar-se também a beleza. Demanda-se da arte fidelidade à natureza e beleza, a uma só vez, sem perceber nisso qualquer contradição. A palavra é imitar e corrigir. A teoria da arte propunha uma harmonia racionalmente determinada. O conceito de *idéia* vai tomar um sentido naturalista; de produto da realidade, passa a ser faculdade de representação.

Já o maneirismo aconselha a não sobrevalorizar as proporções e ataca as matemáticas: é um momento de dualismo e tensão intensas. O feliz compromisso entre sujeito e objeto é destruído, e o artista, em face a essa liberdade e incerteza, começa a experimentar, na presença da realidade, um sentimento misto de soberania e precariedade. Respeita-se o desenho como olhar interior do espírito. Mesmo o retrato encontra-se, algumas vezes, derivado de uma *“idéia”* ou *“forma”*. Na metade do século XVI, coloca-se a questão das relações entre o espírito e a realidade sensível, e a teoria da arte, frente a esse abismo, torna-se especulativa, encaminhando-se para uma estética. Pergunta-se como as representações artísticas e a representação do belo são possíveis. Panofsky cita Zuccari, para quem o desenho interior precede a execução e dela é totalmente independente, permitindo criar outro mundo inteligível e rivalizar com a natureza. A arte depende de uma *“forma”*, que não existe na realidade.

No neoclássico, cita Bellori, cuja teoria das *idéias* é idêntica à do Renascimento, mas com argumentação histórica e filosófica.

No final, vê o Expressionismo como o maneirismo e o Impressionismo como mais clássico. O Expressionismo serve-se de expressões como *“experiência vivida”*, mas retoma as vias do século XVI, seguidas pelos teóricos da arte, que deduzem a fenomenalidade da criação artística de um princípio supersensível e absoluto ou cósmico. E termina com duas concepções que considera excepcionais, embora diferentes entre si: as de Miguel Ângelo e Dürer. Vê na noção de conceito do primeiro a *idéia*, uma representação que



livremente cria seu próprio objeto e pode, assim, constituir um modelo que permite criar as formas exteriores. Para Panofsky, Dürer dilacera-se entre as teorias Italianas da arte que tentam regrá-la com a razão e uma convicção quase romântica do gênio, como aquele que, numa plenitude de criação, propõe sempre qualquer coisa inédita. Com esse dilaceramento, Dürer chega a sentir que as relações entre a lei e a realidade, a regra e o gênio, o objeto e o sujeito são problemas. Reconhece que não pode erigir como válida uma única forma de beleza e ficar na simples imitação de dados sensíveis. Para ele, "um bom pintor está interiormente repleto de figuras e, se pudesse viver eternamente, teria sempre algo de novo a extrair das Idéias interiores de que fala Platão para colocar em suas obras". Idéia não significa aqui, como no Renascimento, o resultado final de uma experiência exterior, mas uma representação inteiramente interior.

O livro inclui, num apêndice, vários textos citados, de difícil acesso, e notas preciosas, que levam adiante o que se desenvolve em cada capítulo. Nessa edição brasileira, foi-lhe dado um subtítulo na capa que não condiz

Um Evang'Hélio Pagão¹ Helio Oiticica e a arte dessacralizada das galeras

Resenha por Fernanda Pequeno*

"E os museus? E a arte das galerias?
Prefiro a das galeras."
Hélio Oiticica

Como os atos criativos de Hélio Oiticica podem ser inseridos no discurso histórico e institucional sem que sua poética seja comprometida? Essa parece ser a questão central levantada pela retrospectiva Hélio Oiticica: cor, imagem, poética, em cartaz no Centro de Arte Helio Oiticica, localizado no Rio de Janeiro.

O momento parece propício para suscitar a discussão, uma vez que floresce uma espécie de "heliomania", em que se lançam filmes como *Cosmocápsula*, de Cesar Oiticica Filho, e *Heliophonia*, de Marcos Bonisson. Outra relevância é o fato de obras que há muito não eram expostas, sendo, por isso, inéditas para a maioria do público, virem à tona e serem montadas, exibidas, e até mesmo comercializadas, como é o caso das que estão sob o conceito de quasi-cinema e do penetrável *Magic Square*, que, deixado como projeto para uma área urbana do Rio, acabou sendo edificado no espaço seminatural dos bosques do Museu do Açude, no Alto da Boa Vista.

Ao visitarmos a exposição Hélio Oiticica: cor, imagem, poética, nos deparamos, ainda no andar térreo, com fotografias, originalmente tiradas pelo artista, mas que sofreram intervenções por parte do curador, Cesar Oiticica Filho. Cesar ampliou os negativos deixados por Hélio e os imprimiu em pôsteres, tornando essas fotografias demasiadamente modernas, brilhantes e conservadas. Contudo, não há nenhuma indicação em legenda ou etiqueta que identifique essa apropriação (algumas fotos, aliás, estavam à venda em São Paulo, na Galeria Fortes Vilaça). Embora elas sejam relevantes na compreensão do conceito de quasi-cinema, pesquisa imagética que se constitui ponto fundamental na poética de Hélio, a partir dos anos 70, é pertinente questionar a autoria das fotos. Por que a necessidade de colocá-las dentro de uma exposição panorâmica sobre Hélio Oiticica, uma vez que a arte contemporânea comporta ou, melhor, legítima reapropriações e reinterpretções? Não estariam elas colaborando na criação de obras-fetichismo, uma vez que a idéia do registro dos momentos-frame é abreviada em detrimento da obra finalizada e esteticamente aprazível?

Sabe-se que pelo menos as fotos em que Romero aparece vestindo capa-parangolé deveriam ser transformadas em instrumentos-foto. "Estão sendo impressos cartões de 19 x 24,4 cm dessa foto-record em número

*Graduada em Educação Artística pela UERJ. Foi bolsista do Departamento Cultural da mesma Universidade, tendo realizado a escrita de *Pintura: Demarcação Real Expansão Virtual e Interseções*, textos presentes nos folders das respectivas exposições de Daniel Feingold e Ricardo Basbaum na Galeria Cândido Portinari. Atualmente é bolsista PIBIC dentro do projeto *Estilo e Instituição: Iberê Camargo, Hélio Oiticica e Antonio Manuel*.

1 Salomão, Wally. "HOMmage". Em: Ricardo Basbaum (org.), *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Ricos Ambiciosos, 2001.

2 Retirado do periódico *Polem*, setembro/outubro, volume 1, nº 1. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1979.



Helio Oiticica. Nildo da Mangureira com Parangolé P4 Capa 1, 1964. Foto Cesar Oiticica Filho.

3 Ibid.

4 E talvez alguns em 16mm. Na legenda não consta a media utilizada, e alguns filmes nos levam a crer, devido à qualidade das imagens, que foram produzidos em 16mm.

5 Apropriações: objetos já existentes que sofreram deslocamento de sua funcionalidade tais como caixas, cubas de vidro, etc.

limitado assinados por Hélio Oiticica; são partes da primeira série de cartões-únicos e que deverão se tornar raríssimos e não-reproduzíveis editados por Hélio Oiticica em New York².

O ato de fotografar, para H.O., funcionava muito mais como registro em frame de um momento, e a foto, muito mais como "foto-situante" do que como foto-obra. Posteriormente poderia ser feito um objeto, como no caso da impressão das fotografias em cartões, com a pretensão de exposição e/ou venda: "(...) está sendo feita em cartões: para vender o sel lá que porra! será que alguém vai comprar?"³ Porém, o estímulo maior não era "fazer grana" mas sim, clicar e registrar um instante-acontecimento.

Observamos, assim, quão equivocada pode ser a tentativa de atualização de uma obra-de-arte. A intervenção museológica convencional parece não ser capaz de abarcar toda a energia daquilo (daquele!) que viveu do gozo instantâneo dela, que quis ser precária, transitória e efêmera como a própria vida.

Outra sala, ainda no andar térreo do CAHO, conta com a projeção de filmes originais dos anos 70 em super-8⁴ realizados por Hélio Oiticica e também dos realizados por Neville D'Almeida que contam com a presença/participação de Oiticica. Os filmes, praticamente inéditos ao grande público, são provenientes

da captura de imagens cotidianas anônimas e demonstram o processo de descoberta e decodificação de Nova York durante os anos em que Hélio residiu na cidade. Tanto nas filmagens externas – ruas, carros, parques, pessoas, construções em geral – quanto nas internas, que registram os ninhos de Hélio em NY e o processo de produção de obras como as cosmococas, é possível notar forte experimentalismo. Nesse caso, podemos inferir um forte respeito por parte da instituição ao caráter dos filmes: não sofreram edição, a não ser ao serem passados de película para DVD, e os títulos atribuídos parecem ser originais. A sala conta ainda com almofadas espalhadas pelo chão, para que nos sintamos confortáveis o suficiente para vivenciar a projeção.

No primeiro andar da já mencionada exposição, encontramos as experiências do artista com a cor em seus bólides e monocromáticos. Os transobjetos⁵ presentes variam entre os bólides luz, caixa e vidro. Encon-

tramos também maquetes para a realização do Projeto Cães de Caça, de 1960, e do Penetrável PN24 Magic Square nº 5. Presente também, ainda nesse andar, uma parte do arquivo organizado por Hélio Oiticica: fotos, documentos, manuscritos, projetos para realização de obras, revistas, matérias sobre artes visuais, artigos a seu respeito, etc.

Podemos caracterizar como didática toda a exposição, mas essa parte do acervo mostra –se essencialmente documental, oferecendo uma grande panorâmica sobre o artista, seu processo de criação e a produção estética de sua preferência, mediante a experimentação de materiais, dos esboços por ele realizados, dos catálogos e das revistas de arte dispostos nas vitrinas. Por intermédio do arquivo organizado por H.O. também se torna possível conhecer mais a fundo a época em que o artista viveu: os artigos de jornal dão diversas pistas sobre o pensamento então vigente e o contexto no qual Hélio estava inserido.

No segundo andar do Centro de Arte Hélio Oiticica, logo na entrada, os parangolés capa estão dispostos na parede para manipulação pelo público. Apenas um é original, os demais sete são réplicas. Percebemos, mais uma vez, uma forte fetichização das obras. A questão da originalidade é complexa. O próprio artista investiria fortemente contra essa categoria tradicional, o que legitimaria a reprodução. No entanto, a fruição dos parangolés dentro do espaço de um museu já é, por si só, contida. Essas obras, que tanto frisson provocaram na inauguração da mostra Opinião 65, usadas por passistas da Mangueira, exigem manipulação e incorporação efetivas, que o espaço institucional vem inibir. A fruição, assim, acaba se tomando previsível e mecanizada.

Ainda no segundo andar, lidamos com outra incoerência: o único penetrável acessível foi montado em 2002, pelo Projeto Hélio Oiticica.⁶ O Projeto Filtro, deixado como manuscrito, foi concebido em Nova York no ano de 1972 e é o único que podemos percorrer e com o qual é possível interagir. Os outros penetráveis, o PN 28 Nas Quebradas, de 1979, e o PN1, de 1960, mesmo sendo réplica, estão expostos muito mais como esculturas do que como ambientes, lugares para vivência. A questão ambiental é preocupação recorrente para o artista a partir de 1960. No entanto, parece ser despachada em detrimento de uma culturalização que tende a enquadrar sua obra numa vertente muito mais tradicional e contemplativa.

Encontramos ainda no segundo andar da mostra, as obras sem título, de 1955/56, época na qual o artista estava vinculado ao Grupo Frente, os metaesquemas, de 1958, as bilaterais e os relevos espaciais, de 1959, e o Parangolé P3 Tenda 1, de 1964, que é quase um minipenetrável.

Dado o panorama geral da exposição, podemos, a partir daí, pensar diversas questões tais como os fenômenos da desestetização da arte e da fetichização do objeto, trabalhados por Harold Rosenberg em Desestetização.⁷ Nesse célebre ensaio, Rosenberg trata o fenômeno da desestetização

6 Instituição responsável pela conservação do acervo do artista que atualmente é dirigida por Cesar Oiticica, irmão de Hélio.

7 Rosenberg, Harold, "Desestetização". Em: Gregory Battcock (org.), *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.



referindo-se, principalmente, à Land Art e à Art Povera. O despojamento de conteúdo estético, de uma certa "pobreza", legitimaria, ainda, a chamada arte "processo". A função da arte, para o autor, estaria no provimento de uma investigação fundamental da própria Arte, em vez de se preocupar em agradar aos sentidos. O produto acabado deixaria de ter importância, passando a idéia ou o processo a ser de maior relevância. É possível generalizar o conceito, englobando diversas tendências da produção artística dos anos 60 e 70.

Nesse campo retórico, poderíamos enquadrar também a obra de Oiticica, mesmo sabendo que era nítida sua preocupação com a vivência do espectador e sua resposta sensível às obras. Desse modo, apontamos as incongruências a que a fagocitose de sua linguagem por parte de um circuito cultural pode levar. A ausência de mercado para suas obras funcionava positivamente, no sentido de liberá-lo para cumprir a dinâmica experimental requerida por sua poética, fazendo com que seus laços em direção à vida se estreitassem.

O repúdio à estética sugeriria a eliminação total do objeto de arte e sua substituição pela idéia de um trabalho ou pelo rumor de que aquele foi consumido. Assim, o princípio comum de todas as espécies de arte desestetizadas é o de que o produto obtido, se é que há algum, passa a ser de menor importância do que os processos que o realizaram e dos quais ele é o sinal.

Portanto, não é sem estranheza que vemos uma instituição como o Projeto Hélio Oiticica insistindo em remontar, intervir e modificar as obras de Hélio que foram deixadas em projetos, manuscritos ou mesmo as já realizadas. Por que a necessidade de concretizar em peças os projetos e idéias do artista, se o objeto pode ser encarado como secundário?

Algumas decisões por parte da instituição responsável pela divulgação da obra do artista vão de encontro à poética de Hélio, que gostava do feedback do público e de sua participação efetiva. Hélio Oiticica também nunca foi amante do status de artista, entendido como aquele que cria obras-primas, únicas. Tanto que optou, muitas vezes, por materiais mais perecíveis, menos nobres, não propriamente artísticos, e pelas manifestações mais espontâneas, fora do circuito institucional, numa tentativa de depurar a Arte das sementes do artifício, aproximando-a da vida e afirmando, então, sua passagem do domínio da estética para a esfera da ética. Acreditando na Arte muito mais como um espaço de VIVÊNCIA, Oiticica inúmeras vezes criou "Objetos Ansiosos", que seriam uma "espécie de criação moderna destinada a suportar a incerteza de ser, ou não, uma obra de arte"⁸

Chegamos, então, à situação aparentemente paradoxal de um artista cuja reputação de independente fez com que fosse colocado no centro de nossa contemporaneidade institucional e oficial, o que, aliás, determinou a

⁸ Ibid., p. 216.



fundação de um centro cultural com seu nome. É pertinente que se pense na democratização da obra de um artista já falecido. O caráter público da arte contemporânea não estaria operante, nesse caso, não fosse pela mediação de uma instituição. A função do objeto artístico de estar em circulação, suscitando fruições, visões, revisões e interpretações, ficaria debilitada. Hélio Oiticica, por possuir uma poética instigante e viva ainda hoje, demanda que suas obras sejam expostas, montadas e visualizadas, experimentadas e depuradas, instigando-nos a formular novas leituras, comentários e pensamentos. Como tornar as obras do artista acessíveis sem que se perca o respeito a sua linguagem e intencionalidade é uma questão central para a contemporaneidade. Por outro lado, é preciso estar atento às conseqüências a que a normatização de seus conteúdos e significados pode levar.

O Projeto Hélio Oiticica vem conseguindo inúmeros feitos nas áreas de documentação, catalogação, exposição, divulgação e publicação da obra, tanto plástica quanto teórica de Hélio Oiticica. Dentre eles, cabe destacar a mostra Hélio Oiticica, que inaugurou o CAHO em 1996 e, foi exposta em diversas cidades européias, dando origem ao importantíssimo livro homônimo, que conta com textos inéditos de Hélio e funciona como excelente fonte documental e de consulta. Inúmeras outras exposições vêm, desde 1981, sendo realizadas, instigando discussões em torno da linguagem visual (e conceitual) de Hélio. A publicação de catálogos e a possibilidade de vivência de suas obras só vêm a contribuir positivamente no sentido da divulgação de sua poética.

A mostra Hélio Oiticica: cor, imagem, poética, portanto, constitui um momento historicamente importante. Os riscos de mistificação e fetichização devem ser enfrentados em prol de um não-silenciamento institucional, que por tanto tempo cercou a obra do artista. Hélio Oiticica, como colecionador de sua própria obra, deixou um legado incomensurável que precisa vir à tona, até porque a arte também se faz mediante esse diálogo e esse confronto com um certo sistema e uma certa cultura. É necessário, contudo, manter um embate permanente com o caráter crítico e experimental de sua poética para que não se corra o perigo de academizá-la, transformando Hélio Oiticica em mais um expoente do



Claes Oldenburg, Soft Pay-Telephone,

After the end of Art² – uma quase-resenha

DANTO, Arthur C. After the end of art: contemporary art and the pale of the history. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

por Alexandre Sá*

"The history of art is structurally parallel with the developmental history of human beings like you and me."

Arthur C. Danto¹

O artista hoje situa-se numa encruzilhada em que cada "via-rua de possibilidade" abre-se em outra encruzilhada ad infinitum. Eis o processo. Eis a rede, a ponte de associações, buscas e esquemas. Não há mais a sensação inteira de termos a história (em sua antiga escritura narrativa) como proposta para um pensamento abrangente e universal. Estamos à mercê de nossa liberdade criativa e de suas microquestões repletas de nódulos e porteiros. Por certo isso não representa um rijo e enorme obstáculo nem tampouco traduz a maior de todas as facilidades. Trata-se de um movimento endógeno e exógeno em que devemos investigar cuidadosamente a formação de um pensamento que atenda às necessidades de um fluxo, por vezes inclemente, do tempo e de seu metro de cantigas. Arthur Danto é um autor fundamental para auxiliar no desvelamento dessas situações, em que sua análise afiada da condição da arte depois de ter sobrevivido ao ardil material e conceitual de suas transformações, ilumina-a de forma outra, provocando no leitor uma nova respiração, entremeada por esperanças, angústias e desejos, cujos limites que haviam até então, redescobrem seus propósitos, sua porosidade e suas partituras.

Em 2002, ao idealizar e produzir com um grupo de amigos, um happening no centro da Cidade, no qual discutíamos a viabilidade poética dentro da produção de arte atual, eu, antes do começo do evento, me dirigia até a parte externa do espaço. Posicionava-me na calçada com uma moldura antiga de madeira enfiada até a barriga, de maneira bastante apertada, dividindo meu corpo em dois eixos, enquanto a envolvia com fita durex e ficava observando o público por alguns poucos minutos. A ação era esta: "enfaixar" a moldura em mim (ou de mim), observar fixamente o público sem pressa alguma até que ela mesma (a ação inteira) desejasse outro compasso. Ficava ali, observando o estrangeiro que havia no outro e como tantos outros eram capazes de se desconhecer na matéria exposta e espelhada no então, numa democracia rotineira e obtusa de cavalheiros. No fundo, observava sem teatralidade atravessada e por um desejo recôndito de respostas emudecidas que jamais viriam. Em determinado

* Artista plástico – Poeta – Professor de Artes – Graduado em Educação Artística (História da Arte) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestrando da Escola de Belas Artes da UFRJ.

¹ Arthur Colleman Danto é considerado um dos maiores filósofos vivos. Professor da Universidade de Columbia desde 1966 e autor de vários livros – Nietzsche as Philosopher, Mysticism and Morality, The Transfiguration of the Commonplace, Narration and Knowledge, Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy, The Artistic re-enchantment of the world, Beyond the Brillo Box e Encounters and Reflections: Art in the Historical Present (uma coleção de críticas de arte que ganhou o Prêmio Nacional de Críticos de Livros em 1990), Embodied Meanings (vencedor do Prêmio Americano de Crítica em 1999) –. Escreve também para o The Nation e é editor do Jornal de Filosofia, além de ser editor de várias outras publicações sobre o tema.

² Dedico esta quase-resenha aos meus pais carais (por acreditarem no que faço, apesar dos



momento, a tal observação ganhava ares mais fortes, quase violentos, os olhos pareciam repletos de ira, e surgia a pergunta no escuro feita a quem quer que fosse: "Será que, quando eu ficar velho, eu vou para um museu? Será que um museu vai me querer velho?".

Talvez essas perguntas tenham sido 'ex-postas' naquele momento por uma necessidade inconsciente, de pouca precisão, absolutamente crua que conseguisse indicar um caminho de reflexão possível, embora infundável, em que a tal poética produtiva pudesse ecoar em suas questões pelo trabalho, pelo corpo, pelo espaço, pelo outro, pelo objeto e, assim, anistiar a responsabilidade que gradativamente veio sendo estabelecida pelo fato decorrente da percepção de que há em mim, da mesma forma que em todos, a possibilidade inteira de sermos, por nós mesmos, um trabalho de arte, objetivado ou não. Claro que esta análise já havia sido apontada por alguns artistas, mas é certo que estávamos diante de outros tempos e de outros movimentos. O quê me afligia ali, embora de maneira pouco clara, era o caminho trilhado por essa possibilidade de existência como arte, na obtenção de um conjunto de esquemas que não conseguiriam ser encaixados em nenhuma narrativa histórica capaz de abrandar a angústia produtiva e apontar um espaço confortante em que os objetos produzidos ou o deles tivesse sobrado, ou a idéia relativa a sua presença pudessem repousar. Era mais uma etapa de um jogo de xadrez entre o processo de trabalho e o não-estabelecimento do espaço contemporâneo em suas efemeridades.

O agora ágora do não-lugar do artista contemporâneo. Era exatamente isso que naquele momento parecia ganhar o urro devido, em virtude de sua sensação incomodativa e insólita. Não era unicamente um questionamento acerca do museu como instituição e sobretudo o que ele representa, mas sim a preocupação quanto à ausência de suportes técnicos (e não exclusivamente mercadológicos) que validassem a proposição tal como obra ou como qualquer outra coisa que viesse a acontecer em outros eixos de realidades que não aqueles já reconhecidos por mim. Era a ausência histórica que me assombrava, aliada ao fato de não ter tido a oportunidade de ter passado pelo teste do tempo para voltar a aprender a engatinhar como de costume em meus paradigmas de bolso.

A contemporaneidade é o espaço em trânsito completo, onde o movimento das marés implica mergulhos no escuro, que por sua vez talvez nem mais consiga se reconhecer como matéria. Essa escuridão, que não tem nenhuma relação com negativismos e procedimentos esotéricos, é o avesso do site specific que se instaurou como hipertexto estrutural no processo de concepção da obra de arte nos dias de hoje. É o que Danto nos aponta como a epístola entrópica que (des)envolve as associações

EARTH TO EARTH ASHES

Lawrence Weiner, Cat. #151 (1970) EARTH TO EARTH ASHES TO ASHES DUST TO DUST, 1970.



TO ASHES DUST TO DUST

fruitivas entre criatura-sujeito e criatura-objeto estéticos, num entrave desarranjado. É o desgaste inevitável de energia na relação entre espaço e força empenhada na tentativa de potencialização de uma certa presença absoluta e, paradoxalmente, utópica. Esse descompasso termina por esbarrar na questão formal que, por consequência, já não pode mais atender à exatidão existencial de si mesma, tornando-se então sua própria multiplicidade, expandido-se por um campo inesgotável de matérias e universos. Eis que raia a liberdade ampliada (?!).

Então a contemporaneidade é, de uma perspectiva, um período de desordem na informação, uma condição perfeita de estética entrópica. Mas é igualmente um período de total liberdade perfeita. Hoje não há mais nenhuma palidez na história. Tudo é permitido.³

A palidez histórica pode ser entendida como a tão reconhecida narrativa entre trabalhos produzidos numa mesma época e capaz, de certa forma, de explicar e explicitar as transições entre estilos que por sua vez, estavam constantemente enlaçados aos padrões de determinado momento. Como temos atualmente a velocidade e seu perecimento como “aliados”, bem como acesso às mais variadas informações que talvez nunca tenhamos tido, o processo artístico termina ganhando outros matizes, em que a troca, em que o agenciamento de diferentes propostas são fundamentais e inevitáveis.

O que nos cabe avaliar é de qual maneira esse hibridismo tem afetado a arte como talho, como golpe em seu tempo. E, ainda, se isso não tem gerado uma certa elasticidade de propósitos, que terminam por desencadear uma diluição de potência e a formação de um outro tipo de narrativa que, embora diversa, termina uniforme e igual àquela a que estávamos acostumados. Podemos tudo. Mas para quê? Por onde? Até quando? E mais, se tudo podemos, qual a necessidade da arte como forma de redenção?

Danto nos aponta algumas vezes que, a partir de Andy Warhol e de seu Brillo Box, surge a crise do objeto de arte. Surge a indiferenciação entre aquilo que é ou não objeto artístico para logo após surgir a possibilidade da própria eliminação desse objeto. Surge a navalha e seu fio cego de termos o presente em assalto à sua própria identidade questionada. Surge a agonia da liberdade e o fato de não a conhecermos por completo, até mesmo em seu eixo de ausência própria para que (re)exista em sua respiração perigosa. Surge a possibilidade de uma inércia ritmada, variante e não menos inerte.

Surge também a figura do museu como um ente marginalizado ao reverso dentro de uma realidade que a princípio não o comporta, da mesma forma que não é comportada por ele e por seus critérios. E também uma arte extremamente colada à vida em suas vicissitudes, gerando um trânsito

³ DANTO, Arthur C., *After the end of Art*. Cap. I. Pág 12.



de reflexão que abarca as mais diferentes propostas que, para que sejam compreendidas de maneira no mínimo justa, devem recorrer ao exercício filosófico defendido por Danto no intuito de que determinada sensação de desconforto contemporâneo seja dissipada.

Por certo, os períodos históricos aos quais estávamos acostumados tinham uma determinada essência oculta que os permeava quase de maneira inconsciente e que servia de escudo representacional, os artistas não podendo evitar a visita e a exploração de ícones anteriores. Agora, a arte do passado serve-nos como material a ser utilizado não como veículo, mas, sim, como elemento “estrangeiro” a ser colocado à prova de maneira estrutural. Como “pseudoviga-sistemática-frágil” em que tudo é retirado de um silêncio suposto e não menos nublado de efeito questionável. Por outro lado, devemos ter em mente o risco de tais escolhas e o preço a ser pago pela ironia de nosso vácuo, bem como a possibilidade esquisita de estarmos-nos situando ainda numa multiplicidade de fundamentos e combinações que, por sua variedade veloz cujo foco de atenção parece exilado, pode também desembocar em outra palidez histórica de sombras e sépias anêmicas.

O que fazer além de deixar de comprar pronto? Talvez por agora, conhecer a obra do senhor Arthur Danto um pouco mais seja uma atitude bastante acertada, na busca de meandros, na pesquisa de seixos de experimentações estéticas outras que, embora conheçam o passado com certa habilidade, desconhecem de maneira consciente a responsabilidade daquilo que ainda virá. Se vier.

Esta quase-resenha não termina aqui.

Experiences of art are unpredictable. They are contingent on some antecedent state of mind, and the same work will not affect different people in the same way or even the same person the same way on different occasions

Arthur C. Danto

Pissarro's error: on the disappearance of the image of nature in the 20th century art

Robert Kudielka

The essay starts out from the philosophical fact that the modern concept of history is in itself a construction of nature. Robert Kudielka defends a history of art based on the no solving problem of nature, both to the history as well to the art, at the modernity.

Nature, modernity, art history

Sex, Drugs & Theory

Milton Machado

"Sex, Drugs & Theory" was the author's contribution to the seminar "Art as Concept", held in 2002 at the Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, organized by Agnaldo Farias.

The text searches for relations between contemporary practices and theories of art at a time when the only certainty we have is of our most absolute historical perplexity – in contrast with the final verdicts and judgments characteristic of what Arthur Danto dubbed the "Age of Manifestos".

Art, theory, contemporary historical perplexity

Beyond the appearance – a small essay on the social art history

Alberto Ciziniuk

This small rehearsal search to discuss the necessary criteria for the rigorous accomplishment of a historical and social interpretation of the art. Comparing the application of the method in Kenneth Clark and Arnold Hauser, we bring the discussion for our days, emphasizing the ideological subject as support of that method.

Historiography, social history, art theory

Sequence of Facts

Interview by *Concivitas* and *RRadial* (Alexandre Vogler, Luis Andrade and Ronald Duarte) at the artist's studio on September, 09, 2003.

The Essay-movie

Arlindo Machado

We call essay a certain kind of scientific or philosophical enunciation that express literary attributes, such as the subject's point of view, the text capability of expression and conception of *écriture* as creation more than simply transmission of ideas. However, all the discussions about the essay has always thought this "form" as essentially "verbal", that means based on written language. The purpose of this article is to discuss the possibility of non-written essays, essays in the form of audiovisual enunciation.

Although theoretically it is possible to imagine essays in any kind of artistic language (painting, music, dance etc), since one can understand the artistic experience as knowledge, we will restrict ourselves to the examination of the cinematographic essay.

Beginning with the russian pioneers (Eisenstein, Vertov), who introduced the idea of conceptual cinema, we build a history of the essay-movie as part of cinema history emphasizing Godard's and Bernadet's contributions.

Essay-movie, conceptual cinema, documentary

Notes about an "empty lot"

Leila Danzinger

The article addresses the plot of land, in the centre of Berlin, intended to the construction of the "Monument to the Murdered Jews of Europe", seeking for meanings for such immense area prior to its final institutionalization. The approach with "Monuments of Passaic", by Robert Smithson, allow us to understand, in the centre of the reunited and normalized capital, operations that resist to the accelerated dynamics of reconstruction and the commitments with oblivion. The monument of Peter Eisenman, about to be constructed, and the work proposed by Jochen Gerz are also addressed.

Berlin, anti-monument, Shoah

Culture and Individuality: critical approach of Goeldi's, Segall's and Iberê Camargo's poetics

Vera Beatriz Siqueira

This article tries to analyze the relations between individual poetics and institutions in Brazilian modern art, studying the reception of the expressionistic works of Oswaldo Goeldi, Lasar Segall and Iberê Camargo. It also tries to comprehend historically the poetic seclusion of each one of these artists and the bonds between the aesthetic process and the others processes of constructing and transforming the modern reality in Brazil. These three cases must elucidate the relation style/institution, so to understand their reputation and the concrete effects on their language.

Brazilian art, expressionism, institutions

The exhibition of history: Antonio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga at Belém of Pará, 1903-1908

Aldrin Moura de Figueiredo

Between 1903 and 1908, the capital of the state of Pará, Brazil, lived a period of enormous changes in its cultural life and politics due to the emergency of intellectual groups that proclaimed a new interpretation of Brazilian reality, now from the "Amazonian angle". From painting to the writing of

nation's history, the *paraenses* and Brazilian painters, reconstructing national events under a modern prism and elaborating a history of present time, looked for to define another vision of national identity in which the Amazon region was considered as a kind of intellectual epicenter of the country. Belém do Pará, Brazilian painting, modernity

RIO 40° Fahrenheit

Luis Andrade

In its first move, the article cuts-up some changes occurred on the field of Brazilian visual arts, by the last decade of past century. In the second move, sets in context an expressive amount of events that took place on town after the consolidation of these changes. For intrinsic reasons that rise up from the first move of aim, the city of Rio de Janeiro it's been taken as paradigm of *center* into this discussion, where it's *periphery* ain't any other city, but our own minds. Acts & actions, groups, institutions, Rio de Janeiro, contemporary Brazilian art

Maneirism in Brazil

Abstract of a conference in the Seminar: 500 years of Art in Brazil held in 05/16/2000 at Uerj and organized by Gustavo Schnoor.

Rigorous Study of Art

On the first volume of the *Kunstwissenschaftliche Forschungen* Walter Benjamin

Reviews

E. H. Gombrich. *Meditations on a Hobby Horse: And Other Essays on the Theory of Art*. Portuguese version: São Paulo: Edusp, 2001, 1999.

Yoberj Aucardo Chicangana Bayona

One who refuses all solutions

Erwin Panofsky. *Idea: A Concept in Art Theory*. Portuguese version: São Paulo: Martins Fontes, 1994

Vera Lins

Um Evang'Hélio Pagão

Hélio Diticica and the "unholy" art of the gangs.

Fernanda Pequeno da Silva

After the end of Art - an almost-review

Danto, Arthur C. *After the end of art: contemporary art and the pale of the history*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

Alexandre Sá

Normas para publicação

1. Os artigos devem ser inéditos, com até 40.000 caracteres (sem espaço) editados em Word, estilo normal, sem hifenação e sem tabulação de parágrafo.
2. A folha de rosto deve conter o título, resumo (português), abstract (inglês), 3 palavras-chave, nome(s) do(s) autor(es), endereço eletrônico e físico.
3. A bibliografia deve seguir as normas da ABNT.
4. As notas devem estar numeradas sequencialmente, em pé de página. Poderão ser enviadas até três imagens, com legendas e indicação de posicionamento, não sendo inseridas no texto.
5. As imagens digitalizadas deverão ser gravadas em formato JPG, com qualidade máxima, em 300 DPI, tamanho mínimo 12x18cm.

O artigo pode ser enviado anexado a *e-mail* para concinni@uerj.br, em disquete ou em CD-ROM para REVISTA CONCINNITAS/Instituto de Artes/UERJ Rua São Francisco Xavier, 524/11006-bloco E - Maracanã

Rio de Janeiro - RJ - CEP 20550-013

Todos os artigos não encomendados serão submetidos ao Conselho Editorial, que emitirá parecer.

Alberto Cipiniuk • Aldrin Moura •
Alexandre Sá • Antonio Manuel •
Arlindo Machado • Fernanda
Pegueno • Gustavo Schnoor • Leila
Danziger • Luis Andrade • Milton
Machado • Robert Kudielka • RRadial
• Vera Beatriz Siqueira • Vera Lins •
Walter Benjamim • Yobenj Bayona



ISSN 1415-2681