
Editorial

A nova *Poiesis*, publicação do Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte (PPGCA), retoma seu percurso após um ano de interrupção, apresentando neste décimo primeiro número um novo formato editorial e um novo projeto gráfico. Além destas mudanças, estamos nos preparando também para iniciar, no próximo ano, a periodicidade semestral da revista. Temos, portanto, muitos motivos para comemorar e muito trabalho pela frente.

Em seu perfil atual aparece em destaque a contribuição do editor convidado. Para inaugurar esta seção, e organizar o nosso primeiro dossiê temático, convidamos a professora do Departamento de Filosofia da UFRJ Carolina Araújo. Em seu artigo “O Clássico como problema”, a editora examina a persistência dos padrões clássicos nos discursos sobre a arte contemporânea, e a possibilidade de um conceito de clássico capaz de reduzir a polissemia do termo. Integram ainda o dossiê o artigo de Pedro Hussak sobre o conceito de *mimese* na dialética negativa de Adorno, e a análise de Pedro Sússekind sobre os fundamentos filosóficos da teoria da literatura de Peter Szondi.

Além das questões tratadas no dossiê, reunimos um conjunto de artigos de outros colaboradores que ampliam o repertório temático desta publicação e muito contribuem para o debate contemporâneo sobre arte e cultura. O artigo do professor e crítico de cinema José Carlos Monteiro “Ontologia do clássico numa arte impura, o cinema”, sintonizado com o tema do dossiê, faz um levantamento bibliográfico minucioso de obras e autores que, em alguma medida, tratam da questão do “clássico”, em especial os estudos dedicados mais diretamente ao cinema.

Abordando diferentes questões relacionadas às artes visuais, temos ainda mais cinco artigos, cujo elo em comum é um profundo vínculo com a produção. Luizan Pinheiro propõe um novo olhar sobre as esculturas “Grande Quadrado Vermelho”, de Franz Weissmann, e “O Passante”, de José Rezende, no polêmico artigo “A Obra possuída pela cidade, mesmo”, onde o autor pensa a relação

das obras com o espaço urbano e sua inserção na vida das cidades. Tomando como objeto de análise o trabalho fotográfico de Sebastião Salgado, e como referência teórica o pensamento do filósofo Emmanuel Levinas, Anita Prado aborda o problema da ética, e suas formas de manifestação na imagem poética, em “A “outridade” no Êxodo: Fotografia de Sebastião Salgado”. Baseada na observação de vídeos digitais de sua autoria, Claudia Lewinsohn investiga questões relativas à prática artística contemporânea no artigo “Estranhas *Criaturas* e suas infinitas projeções”. Maria Luiza Luz Távora, pesquisando a produção de xilogravuras da década de 1960 de Isa Aderne, aponta as ligações da artista com a cultura popular nordestina e seu envolvimento com a realidade política da época. Em “Arte é coisa mental: Reflexões de Leonardo da Vinci sobre arte”, José D’Assunção Barros revela os embates do artista com seus contemporâneos e sua influência sobre os artistas modernos.

Retomando a questão central do dossiê, acrescentamos uma contribuição ao debate sobre o clássico apresentando um conjunto de entrevistas realizadas sobre o tema. As respostas dos artistas, professores e pesquisadores, enviadas à nossa redação compõem um diversificado painel. Em sua heterogeneidade ele traz elementos para uma avaliação a respeito da extensão da polissemia do termo “clássico”.

Visando um diálogo com artistas e pesquisadores de outros países, e a inserção no debate artístico contemporâneo numa escala mais ampla, criamos a seção Conexão Internacional. Nesta edição contamos com as instigantes reflexões de Carol Duncan, Luiz Sérgio de Oliveira e Guilherme Vergara sobre os museus, suas atribuições e formas de ligação com a sociedade. Além dessas reflexões, temos ainda duas traduções que também nos aproximam dos debates internacionais. Os artigos de Catherine Bompuis e Adrian Piper nos colocam em sintonia com um conjunto de questões que, por sua radicalidade, nos obrigam a rever as idéias que temos *sobre arte*.

Atendendo a exigência de permanente atualização bibliográfica, indispensável à pesquisa acadêmica, incluímos a análise feita por Isabel Sanson Portella do livro “Arte Brasileira no Século XIX” de Sonia Gomes Pereira.

Concluindo, um agradecimento especial ao coordenador do Programa Luiz Sérgio de Oliveira pelo apoio e estímulo dado ao nosso trabalho, agradecemos também a todos os colaboradores, incluindo autores, tradutores e demais integrantes da ficha técnica da revista. Esperamos que o nosso empenho na produção desta edição da revista *Poiesis* atenda à expectativa dos mais exigentes leitores.

Luciano Vinhosa
Martha D’Angelo



Edouard Manet
Detalhe de "*Música nas Tulherias*", 1832-1883

O clássico como problema

Carolina Araújo*

Este texto tem um duplo propósito. Em primeiro lugar, ele introduz o tema desse dossiê, questões clássicas na teoria da arte contemporânea, examinando a persistência de padrões clássicos no discurso geral sobre arte no século vinte. A seguir, o objetivo é discutir a possibilidade de um conceito de clássico, através do qual uma certa polissemia do termo poderia ser minimizada.

Filosofia da Arte, Estudos Clássicos, Clássico, Cânone

Um clássico é uma obra que provoca incessantemente
uma nuvem de discursos críticos sobre si,
mas continuamente repele-os para longe
Ítalo Calvino. Por que ler os clássicos?

O que faz de uma obra um clássico? A tentativa de responder a essa pergunta leva à constatação, em princípio, de uma polissemia. Não parece haver um conceito unívoco a sustentar essa categoria nos diversos discursos sobre a arte, ou, por vezes, uma preocupação desses mesmos discursos em definir com clareza essa categoria. Por outro lado, há certo consenso quanto aos que seriam problemas clássicos da arte, ou ainda, quais seriam os parâmetros mínimos a partir dos quais seria possível

*Carolina Araújo é professora adjunta do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde trabalha junto ao Programa de Estudos em Filosofia Antiga, com linhas de pesquisa em Filosofia Antiga, Platão e Tradição Clássica. É autora de *Da Arte: uma leitura do Górgias de Platão* (UFMG, 2008) e tradutora de livros como *A virada cultural*, de Frederic Jameson (Civilização Brasileira, 2006) e *Fios do tempo*, de Peter Brook (Bertrand Brasil, 2000).

**Praxíteles**

Cabeça de Hermes - (detalhe de Hermes com o jovem Dionísio)
Cerca de 350 a.c.
Museu Olímpia

reconhecer um clássico. O estabelecimento das grandes obras de arte supõe uma série de categorias próprias, que são, em última análise, indissociáveis do conceito aparentemente plurívoco de clássico.

Com esse horizonte gostaria de delimitar a proposta desse dossiê como uma discussão sobre as questões clássicas na teoria da arte contemporânea, ou ainda, o referencial clássico nos discursos sobre a arte no último século. Assim, a intenção é a de costurar, ao fundo da discussão crítica de Szondi e Adorno, noções fundamentais de definição de obras clássicas e a persistência de um parâmetro próprio às obras de arte e ao discurso sobre elas. Ao que parece são constituintes desse parâmetro os conceitos de gênero, historicidade, mimese e verdade, todos eles discutidos nas páginas que se seguem. Com isso, o que parece caber a esta apresentação é uma introdução a essa discussão a partir especificamente do conceito de clássico, tentando traçar alguns esquemas conceituais, ainda que provisórios e precários, que permitam entrever a problemática subjacente a essa categoria ou, talvez, à possibilidade mesma de categorias no discurso sobre a arte.

Tomemos nosso impulso inicial da tese de Croce de que a arte é e deve ser clássica.¹ O que se sugere nesse imperativo é um conceito de classicidade, entendido como uma superação dos gêneros em privilégio de uma arte plena e autêntica.² Por outro lado, Croce não abandona de todo a referência

a uma compreensão de clássico como estilo³, o que torna sua posição final sobre o clássico uma máxima com formato paradoxal: as obras de arte devem deixar o gênero clássico para serem propriamente clássicas.

Para discutir essa questão, talvez não seja indiferente certa discussão etimológica. O termo *classicus* é primeiramente atestado por Aulo Gélío tendo como referência a criação do censo pelo rei romano Sêrvio Túlio (578-535 a.C.).⁴ O levantamento populacional tinha em vista o recrutamento para a ação militar a partir de uma disposição em grupos (*classes*) segundo os recursos e a linhagem dos cidadãos. Clássico era o cidadão que, por sua riqueza e família, pertencia à primeira das classes. A partir de então, Gélío cunha a expressão *scriptor classicus* para designar o autor que pode ser considerado de primeira classe, em oposição ao *scriptor proletarius*.⁵

Em jogo, portanto, na primeira noção de clássico está uma oposição de valores, uma seleção e o estabelecimento de um cânone, um procedimento que, de resto, é cotidiano na prática dos bibliotecários e eruditos, desde Alexandria passando por toda a Idade Média.⁶ Essa prática seletiva reflete-se no estabelecimento de certo currículo formativo responsável pela atribuição aos estudantes medievais do nome *classici*, ou seja, aqueles que estudam os clássicos, o que resultou em um sentido mais estrito, ainda atestado por Sebillot⁷ no século 16, de clássico como o que é lido e comentado nas escolas, o que é tipicamente acadêmico.⁸ Isso não significa que tamanho período se passou isento de uma discussão sobre o valor mesmo dos clássicos, não apenas sobre os itens curriculares, mas, sobretudo, sobre a legitimidade mesma de qualquer cânone, amparada na defesa de uma nova arte.⁹ Entretanto, essa discussão tomou antes a forma de uma reivindicação de reconhecimento do valor dos autores contemporâneos, no que queriam também eles se incluir no cânone, do que de um questionamento dirigido ao sentido do clássico.

Seria o século 17 a operar certa guinada no sentido de clássico, possibilitando uma corrente estética classicista. No centro dessa reformulação está o papel representado pela Antigüidade e o modo como determinados elementos do passado – em detrimento de outros – tornam-se referência para uma interpretação valorativa do presente. É nesse sentido que Voltaire, mesmo sem usar o termo “clássico”, opera uma refuncionalização das obras antigas e do próprio sentido do cânone. Ao enaltecer o século de Luís XIV como momento de áureo da humanidade, ele o faz a partir de um confronto com o passado, que nele busca o paradigma do gosto, do belo, da força e do poder.¹⁰ Assim, o clássico não é apenas algo a ser estudado, mas a fonte de um novo presente revigorado, que pode, portanto, tornar-se o modelo para o futuro. Na definição do que singulariza historicamente o Rei-Sol, Voltaire sugere que é preciso reinstaurar o passado e que é essa recuperação que gera a



Joseph Mallord William Turner

Tempestade de Neve: Navio ao largo do porto, 1841-42

perfeição. Com essa assimilação do clássico a certa Antigüidade, passamos a ter as obras antigas não apenas como referência de estudo, mas como parâmetros modelares a determinar os valores artísticos dentro do que, posteriormente, foi chamado de classicismo francês.¹¹

Será em combate a esse padrão modelar que surgirá a primeira querela a colocar em xeque, sobretudo, o método de abordagem do cânone¹², trata-se da polêmica levantada pelo romantismo. Clamam os românticos por uma compreensão dos clássicos como desafio ao presente, não como

normas, regras, parâmetros de produção e conduta que se atrelariam ao academicismo.¹³ No entanto, essa acusação parece ter por alvo muito mais uma caricatura escolar do que propriamente o discurso dos formuladores do suposto classicismo francês, ou pelo menos de Voltaire que, longe de bradar o fim da originalidade e a submissão a modelos pré-estabelecidos, parece, sim, enfatizar o passado como desafio ao futuro de um modo não totalmente incompatível com as teses românticas.¹⁴

Ainda que aparente, o debate sobre o papel das grandes obras antigas é inerente à tradição romântica e encontra em Hegel a peculiar solução de uma distinção histórica entre obra clássica e obra romântica. Segundo Hegel, caracteriza a arte clássica uma adequação entre forma, a manifestação exterior, e conteúdo, o elemento espiritual, que resulta em uma arte livre e verdadeira.¹⁵ No entanto, o que justifica esse perfeito encontro é um momento histórico: por entender o espiritual segundo a forma humana, e sendo a forma humana uma existência sensível, foi possível à arte greco-romana realizar o ideal clássico, a beleza perfeita.¹⁶ Já a arte romântica, marcada pelo cristianismo, precisa de conteúdo absoluto, que resiste à individualização e à particularização, renunciando à expressão sensível e à perfeita adequação à forma. Nessa famosa oposição, Hegel reconhecidamente aponta o imperativo da arte de ultrapassar a si própria, mas, além disso, ele estabelece uma categoria de definição do clássico em dois sentidos importantes: i) o clássico é antropocêntrico, antropomórfico, humanista e, portanto, vinculado às tradições politeístas greco-romanas e ii) o clássico é adequação entre forma e conteúdo.

Essa definição do clássico é o que fundamentará um campo dos estudos clássicos constituído pela fusão do sentido primeiro de cânone com o sentido de adequação formal possibilitado pelo humanismo. A Antigüidade renasce como perfeição passada que propõe um *télos* para a inadequação da arte romântica. O antigo não é apenas o passado, mas um determinado passado vinculado ao politeísmo greco-romano, delimitado, enfim, entre Homero e a queda do Império Romano, que ganha, assim, caráter modelar. Não obstante, a própria criação do campo clássico, ao se compreender na encruzilhada de duas definições, uma histórica e outra formal, propõe a redivisão desse período clássico, de onde surgem categorias como Grécia Arcaica, Grécia Clássica, Grécia Helenista e assim por diante.¹⁷ Com isso, queremos sugerir que o choque entre romantismo e iluminismo pode ser interpretado como a emergência de um novo sentido de clássico que, embora ainda resguardando o significado qualitativo atestado por Aulo Gélio, sobrepõe-no com um sentido histórico e, principalmente, discute a metodologia de definição da hierarquia canônica.

Se há então uma sobreposição semântica inaugurada no século 17, ela parece manter-se incontestemente até o século 19, e, mais ainda, parece projetar-se nas interpretações que esse período faz

do seu passado. Nesse cenário, é interessante apontar a posição de um dos mais ativos oponentes do hegelianismo, Jacob Burckhardt. Com efeito, embora Burckhardt se oponha veementemente ao conceito hegeliano de arte romântica, parece claro o modo como a identificação do clássico com a Antigüidade greco-romana e seu humanismo se configura como base conceitual para a sua célebre análise do Renascimento. Se a obra de Burckhardt é reconhecidamente a grande referência para o estabelecimento do século 15 como um resgate clássico da Antigüidade, o que legitima o seu nome como Renascimento¹⁸, ela deve essa definição a essa sobreposição semântica. Afinal, a civilização clássica que ele vê no coração do Renascimento¹⁹ não só é definida pelo seu conceito humanista de indivíduo²⁰, como é o elemento externo que, aliado ao gênio italiano, possibilita a singular unificação entre forma e conteúdo – em um sentido bem próximo ao de Hegel – que caracteriza o século 15 na Itália, uma unificação que, aos olhos do próprio Burckhardt se perderá no maneirismo e no Barroco, a pérola irregular, o Renascimento degenerado.²¹

Os exageros cometidos por Burckhardt em sua interpretação do barroco são atenuados por seu discípulo Wölfflin, que passa a definir arte clássica e arte barroca como duas formas universais de representação paradigmáticas para estudo da arte.²² Assim, ao clássico corresponderiam categorias como o linear, o plano e a forma fechada, enquanto ao barroco corresponderiam o pictórico, a profundidade e a forma aberta. No entanto, o que Wölfflin também supõe, e não parece problematizar, é um duplo sentido de clássico: o que se constitui como estilo e o que constitui um estilo, ou seja, se o clássico se opõe ao barroco, não deixa de haver o clássico do barroco.²³ Com isso delineiam-se dois planos teóricos: no primeiro deles surge a discussão sobre o paradigma de um determinado estilo, da qual resultam os clássicos deste estilo – o que nos remete ao problema da adequação hegeliana –, já em um segundo nível tem lugar uma discussão que confronta esse mesmo estilo com uma tradição humanista, em que os cânones remetem à Antigüidade greco-romana.

Se essa duplicação conceitual pode ser diagnosticada em Wölfflin, ela é o centro da análise que Argan fará do Renascimento, apontando como chave para interpretação das singularidades internas ao movimento precisamente uma separação entre dois conceitos que a querela entre iluministas e românticos teria unido, o clássico e o antigo. Para Argan, o clássico é um método de abordagem do antigo, precisamente a mais banal possibilidade dessa abordagem, a que não passa de uma interpretação generalizadora, abstrata e unilateral da Antigüidade, em suas palavras, pura mimese. Se Botticelli seria o expoente dessa imitação servil, Michelangelo, no seio do mesmo movimento artístico, seria o grande personagem do que ele chama de abordagem anticlássica, aquela que, mesmo partindo do antigo, compreende-o como pluralidade de dados particulares que podem e

devem ser revitalizados numa prática contemporânea que os recrie. Nessa ação, ganha força o sentido de distanciamento, reforçando a antigüidade das fontes e gerando uma noção forte de novidade, de modernidade. A essa diferente abordagem, Argan dá o polêmico nome de maneira, o que torna o maneirismo uma práxis adequada às situações, exigências e dificuldades do presente.²⁴

O humanismo que Burckhardt via, no Renascimento, atrelado à personalidade de um artista que realiza, além de suas obras, grandes ações, não coincidiria, portanto, com uma influência da Antigüidade, mas como uma certa abordagem desta que não é comum a toda a cultura renascentista. Isso nos leva a supor, em Burckhardt, uma noção de clássico que é menos uma imagem precisa do Renascimento e muito mais a recriação de uma Antigüidade no seio de uma crítica ao Romantismo, ou seja, o século 19 privilegia uma certa experiência estética como o parâmetro conceitual do clássico, precisamente a mesma experiência que justificou a crítica, talvez injustificada, aos iluministas.

Em contraposição a essa projeção de categorias modernas no passado, Argan sugere um Renascimento como o confronto do clássico com o anticlássico. No entanto, se essa interpretação é válida, o antigo, embora dissociado do clássico, não se dissocia da grande arte, ou ainda, é preciso uma abordagem primeiramente clássica, que exponha os paradigmas da Antigüidade, para que uma reação a ela, ou ainda uma adequação desse dado ao presente, tenha lugar.²⁵ Enfim, se o clássico confunde-se com a mimese, ele é ainda assim indispensável à maneira, à práxis, ao novo. Em outras palavras, ao assumirmos a posição de Argan teríamos que, mesmo no Renascimento, o clássico é uma pré-condição para a grande arte. Se o moderno se conceitua por meio de uma reconstrução do antigo, é indispensável a mimese, o academicismo e o sentido escolar que o clássico assume na Idade Média. Isso nos leva a caracterizar o Renascimento como a descoberta de um modo não canônico de lidar com o antigo, mas que, ainda assim, supõe o clássico, no sentido acadêmico, como fundamento até mesmo para a criação do novo.



Sandro Botticelli
Giuliano de Medici. C. 1475
Pintura sobre madeira
Staatliche Museen, Berlim



Nikolaus Gerhaert

Retrato. C. 1465. Arenito

Musée de l'Oeuvre de Notre Dame, Strasbourg

Uma posição semelhante parece estar presente também na análise de Kermode sobre o clássico. A partir de um referencial conceitual de Eliot, Kermode fundamenta o conceito de clássico imperial²⁶, com o qual pretende indicar que há obras que superam o tempo, permanecendo apesar das transformações históricas. Entretanto, o que sustentaria essa superação é uma certa mitologia, da qual o próprio sentido de universalidade implicado no clássico não é isento.²⁷ Contrapondo-se a esse sentido, surge um sentido moderno de clássico, aquele que, ao invés de proporcionar respostas, proporciona questões.²⁸ Possibilita essa outra via interpretativa exatamente uma mudança de atitude em relação aos modelos, na qual o sentido imperialista, defendido por Eliot, teria que ser substituído pelo sentido moderno que tem por critério, unicamente, o fato de ser uma obra que continua a ser reconhecida geração após geração.²⁹

Mas aí, com Kermode, voltamos ao problema de impossibilidade de um conceito de clássico, de uma definição de parâmetros que antecipem a recepção

da obra e sua tradição ao longo de gerações. O clássico é uma experiência do clássico, um certo imprevisível movimento histórico que estipula valores estéticos, e mais, que, com esses valores, estipula um modelo educacional canônico. Com isso, surge um círculo referencial: clássico é o que é reconhecido no decorrer da história por agentes históricos formados para reconhecer grandes obras segundo determinado padrão.

Para extrair algumas conseqüências desse último argumento, e encaminhar enfim uma frágil conclusão, é relevante uma pequena recapitulação. Partimos da oposição de Croce entre classicidade e estilo clássico para recuperar um sentido etimológico que remete ao estabelecimento de uma hierarquia estética que funda os cânones educativos e que parece reforçar o argumento de defesa da classicidade. Em paralelo, procuramos discutir a idéia de um estilo clássico. Por um lado, apontamos o modo como, no caso do classicismo francês, ele se constitui como conceito na crítica posterior

que os românticos fazem ao iluminismo. Por outro, mostramos como o classicismo atribuído ao Renascimento pode ser interpretado como uma projeção no passado dessa querela entre românticos e iluministas, que tem por base a sobreposição de um sentido histórico ao sentido qualitativo. Por fim, apontamos que a dissociação entre clássico e antigo possibilitaria uma nova interpretação do Renascimento e também do classicismo, levando-nos a um conceito de clássico como método.

Em termos metodológicos, enfim, o clássico retoma o seu conceito acadêmico de parâmetro referencial construído em uma formação cultural. Ainda que o processo criativo artístico diga respeito exatamente à reinterpretação desse parâmetro no seio diferenciado de cada época e circunstância, é inevitável que o clássico – aqui tanto no sentido mimético de Argan, quanto no sentido imperial de Kermode – mantenha-se geração após geração, como a fonte por excelência do novo. Se a educação é um modo de instauração da história como repetição, o clássico ainda se mantém como a resistência às transformações do tempo, de modo que a possibilidade de substituição do clássico imperial ou mimético pelo clássico moderno ou anticlássico tem o mesmo grau que a da introdução do novo. Nessa nova acepção, o clássico é necessariamente ruptura com a Antigüidade como fato, ou melhor, uma suposição da história como descontínua. O próprio passado é uma certa apropriação de dados feita pelo presente, cujas regras e padrões não podem ser estipulados a priori, ou seja, o estabelecimento dos clássicos é uma ação presente cujo padrão é precisamente o imprevisível, o novo.

O clássico então se mantém de dois modos: como a referência acadêmica essencial à formação e como a reinvenção do passado que supõe essa referência e amplia-a, introduzindo o novo. Ora, se o novo é um esforço para ampliar a abrangência do cânone, atualizando-a com a recuperação de um passado esquecido, é possível caracterizarmos o problema do clássico como um jogo estético, histórico e político no interior de um processo de legitimação e reconhecimento. Nada nisso indica um conceito a priori com o qual determinados juízos estéticos se justificam, ao contrário, o clássico é antes o desafio da arte, no qual todas as obras seriam clássicas, mas essa classicidade seria a todo tempo refutada em nome de novos padrões. A polissemia é inerente ao clássico.

Referências Bibliográficas

ARGAN, G. C. *Clássico anticlássico*. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AULU-GELLE. *Les nuits attiques*. Tradução de Maurice Mignon. Paris: Garnier Frères, 1934.

BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Edusp/Illuminuras, 1993.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BURCKHARDT, J. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Tradução de Vera Lúcia de Oliveira Sarmiento e Fernando de Azevedo Corrêa. Brasília: UNB, 1991.

_____. *El cicerone*. Tradução de J. Bofill y Ferro, Claudio Matons Rossi e Victor Scholz Rich. Barcelona: Ibéria, 1953. 3 v.

CROCE, B. *Breviário de estética & Aesthetica in nuce*. Tradução de Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997.

ERNOUT, A & MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 1994.

HEGEL, G. W. F. *Esthétique/L'art classique*. Paris: Aubier-Montaigne, 1964.

KERMODE, F. *The classic*. Londres: Faber & Faber, 1975.

LUCK, G. Scriptor classicus. *Comparative literature*. v. 10, n. 2, 1958, p. 150-158.

MICHELET, J. *La Renaissance*. Paris: Calmann Levy, 1930.

PARISET, F. G. *L'art classique*. 2a ed. Paris: PUF, 1985.

POLLITT, J. J. *Art and experience in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

ROSSETI, L. *Introdução à filosofia antiga: premissas filológicas e outras "ferramentas de trabalho"*. Tradução de Élcio de Gusmão Verçosa Filho. São Paulo: Paulus, 2006.

SCHLEGEL, F. *Frammenti critici e scritti di estetica*. Tradução de Vittorio Santoli. Florença: Sansoni, 1967.

SEBILLET, T. *Art poétique françois*. Edição crítica de Félix Gaiffe. Paris: E. Droz, 1932.

VASARI, G. *Vidas de grandes artistas*. Tradução de J. Farrán y Mayoral. Barcelona: Miracle, 1940.

VOLTAIRE. *Le siècle de Louis XIV*. Notas de L. F. Flutre. Paris: Hachette, 1948.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais de história da arte*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Notas

¹ “O atual problema da Estética é a restauração e defesa da classicidade contra o romantismo, do momento sintético, formal e teórico em que reside a especificidade da arte, contra o movimento afetivo que a arte tem por incumbência resolver em si e que, em nossos dias, se rebela contra a arte tentando usurpar-lhe o lugar” (Croce, 1997, p. 182)

² “Épica e lírica, ou drama e lírica, são divisões didáticas do indivisível: a arte é sempre lírica ou, se quisermos, épica e dramática do sentimento. O que admiramos nas autênticas obras de arte é a perfeita forma fantástica que nelas assume um estado de alma: a isso chamamos vida, unidade, coesão, plenitude da obra de arte” (Croce, 1997, p. 50).

³ “... os grandes artistas, as grandes obras, ou as partes grandes daquelas obras, não podem chamar-se nem românticas nem clássicas, nem passionais nem representativas, porque são a um só tempo clássicas e românticas, sentimentos e representações: um sentimento robusto, que se tornou toda representação muito nítida. Tais foram, nomeadamente, as obras da arte helênica”. (Croce, 1997, p. 49).

⁴ “Não se chamava *classici* todos os cidadãos que estavam inscritos nas cinco classes, mas apenas aqueles da primeira, aqueles que constavam das listas do censo segundo uma renda de cento e vinte e cinco mil ases ou mais. Chamava-se *infra classem* os cidadãos da segunda classe e das classes inferiores, que figuravam nesses listas segundo uma renda menor.” (Aulo Gélío. *Noites áticas*, vi, 13, 1) “*classicum*: trompete, clarim que serve para chamar as classes (...), o plural *classici* designa também os cidadãos pertencentes à primeira das classes criadas por Sêrvio Túlio, de onde o sentido de *scriptores classici* ‘escritores de primeira ordem’, de onde ‘clássicos’...” (Emout & Meillet, 1994, p. 125). As citações de edições em língua estrangeira têm tradução nossa.

⁵ “Ide então, e quando tiverdes lazer, buscai *quadriga* e *harenae* que se encontram em um dos membros da ilustre coorte dos oradores ou poetas antigos, refiro-me a um escritor que seja um *classicus*, um *assiduus*, não um proletário”. (Aulo Gélío. *Noites áticas*, xix, 8, 15).

⁶ “Por sua vez, a sobrevivência e constituição dos *corpora* individuais – uma indicação a respeito daquilo que foi considerado merecedor de diligente preservação e conspícuo investimento, não menos intelectual do que econômico – se traduzia no prestígio ulterior do autor e de seus textos, e, portanto, também num fator de atenção para com os seus escritos; assim, em última instância, num fator de longevidade (assegurada e por assegurar-se através de transcrições sempre renovadas) (...). Outrossim, isso explica como boa parte dos textos antigos que sobreviveram à crise da alta Idade Média provém destas coleções consideradas de valor singular, coleções que representam, portanto, uma fonte eletiva para a transmissão de textos literários e filosóficos, seja do ponto de vista da qualidade dos exemplares, seja como unidades textuais de valor único. O fator decisivo para a sobrevivência de um texto antigo foi, com efeito, a continuidade do interesse por ele despertado ao longo de muitos séculos” (Rossetti, 2006. p. 56-57).

⁷ “A este gostaria de advertir que a invenção e o julgamento nela implícito se confirmam e enriquecem pela leitura dos bons e clássicos poetas franceses, dentre os quais estão os velhos Alain Chartier e Jan de Meun” (Sebillot, 1932, p. 26)

⁸ “...como os estudantes eram por vezes chamados *classici* na Idade Média (por exemplo nas *Dictiones* de Santo Enódio, 475-521 a. C.) e como o estudo dos autores gregos e latinos era uma parte essencial da sua educação, a descrição desses autores e de sua civilização como *clássicos* pode simplesmente ter significado que eles eram ‘objetos de estudo dos estudantes’.” (Pollitt, 1972. p. 1-2).

⁹“Os poetas da geração de Horácio ressentiam ser sempre comparados aos ‘clássicos’. Ovídio, em uma carta do Mar Negro, lembra seus colegas escritores em Roma que nunca prejudicou qualquer de seus livros com um veredito crítico e que ‘com a devida reverência aos escritos dos homens antigos, ainda assim não considero inferiores os mais recentes’. (...) Essa ‘querela entre antigos e modernos’ eclodiu em Roma, quando Catulo e seus amigos, que queriam ser conhecidos como ‘os poetas modernos’ (poetae novi), demandavam para si o reconhecimento de que os ‘clássicos’ gozaram durante séculos”. (Luck, 1958, p. 151).

¹⁰ Em verdade, não há um ponto mais alto em todas as artes do que sob os Médicis, sob Augusto e sob Alexandre, mas a razão humana em geral se aperfeiçoou. A filosofia sã não era conhecida senão neste tempo e é verdadeiro dizer que a começar nos últimos anos do Cardeal de Richelieu, até aqueles que sucederam a morte de Luís XIV, deu-se em nossas artes, em nossos espíritos, em nossos costumes, assim como em nosso governo uma revolução geral que deve servir de marca eterna para a verdadeira glória de nossa pátria. (Voltaire, 1948, p. 2)

¹¹“No curso do século 19, o classicismo adquiriu seu nome e ganhou precisão. Isso se deveu primeiramente ao romantismo. Em oposição ao século da razão, filhos espirituais do pré-romantismo germânico e inglês, irmãos dos românticos alemães, nossos românticos atacam ao mesmo tempo o burguês filisteu, o artista pomposo e também tudo aquilo que se mantém fiel a uma tradição francesa (privilégio da razão, regra, ordem, correção) que é aquela do classicismo” (Pariset, 1985, p. 5)

¹²“...erra-se muito quando se acredita que existe a Antiguidade. Apenas agora a Antiguidade começa a surgir [...] Com a literatura clássica se passa como com a Antiguidade; ela não é propriamente dada a nós – ela não é existente -, mas, antes, ela deve ser produzida apenas agora por nós. Através do estudo assíduo e espirituoso dos antigos surge apenas agora uma literatura clássica para nós – a qual os antigos mesmos não possuíam.” (Novalis *apud* Benjamin, 1993, p. 119-120)

¹³“Daquilo que os modernos querem deve-se aprender aquilo que a poesia deve tornar-se: daquilo que os antigos fazem, aquilo que ela deve ser (...) Nos antigos vê-se a letra perfeita de toda a poesia, nos modernos adivinha-se o espírito em devir”. “Em Corneille e em Racine, o predomínio e a danosa influência do estudo dos antigos, como eram então, e da crítica são evidentiíssimos. Com isso não pretendemos de modo algum negar a um a força trágica do gênio, ao outro o sentimento harmônico da poesia, embora tenham evidentemente seguido, em grande parte, os princípios e um sistema cuja falsidade não deve ser difícil provar. Milton e, ainda mais, Klopstock certamente penetraram a fundo no íntimo da mais alta poesia; mas também nesses são inegáveis erros cruciais de forma devido a uma falsa imitação e a um falso estudo”. (Schlegel, 1967, p. 275).

¹⁴“O classicismo não define somente uma certa Antiguidade, greco-romana, mas também aquilo que é conforme a esse modelo antigo. Clássicos são aqueles que imitam esse modelo, clássicos igualmente são aqueles que se aproximam dele por afinidades. (...) Algumas imitações acrescentam ao respeito ao modelo uma vida, uma sensibilidade, que as tornam criações originais. Algumas afinidades, gostos pelas idéias ou pelas formas da Antiguidade não excluem uma liberdade em relação ao modelo Mas há também afinidades superficiais, algazaras verbais, imitações sem alma, e esse é o caso dos alunos sem personalidade, que foram formados pelos colégios ou academias e que recaem no academicismo. Toda civilização que se contenta com uma imitação servil e fria se congela no academicismo, e há também um academicismo do barroco. Remeter o classicismo ao academicismo é uma tentação fácil, contra a qual é preciso se insurgir”. (Pariset, 1985, p. 3-4).

¹⁵“A essência da arte consiste na livre totalidade resultante da união íntima do conteúdo e da forma que lhe é mais ou menos adequada. Essa realidade conforme ao conceito de belo, que a arte simbólica tentou em vão alcançar, só aparece na arte clássica”. (Hegel, 1964, p. 7).

¹⁶ “[A arte clássica] atribui-se um conteúdo espiritual, integrando em seu domínio a natureza e suas potências, isto é, ela não se contenta em exprimir unicamente a interioridade e o poder de controle sobre a natureza, mas toma como forma a figura e as ações humanas que deixam transparecer, sem exigir de nós qualquer esforço, o conteúdo espiritual, que representa, em relação à figura sensível, não uma exterioridade alusiva e simbólica, mas o elemento essencial de um conjunto do qual ele é inseparável e pelo qual se realiza a verdadeira existência do espírito” (Hegel, 1964, p. 86)

¹⁷ “A partir da última parte do século dezenove, os historiadores da arte grega passaram a referir-se comumente à arte produzida na Grécia entre as Guerras Persas (481–479 a.C.) e a morte de Alexandre o Grande (323 a.C.) como “clássica”, e distinguiram esse período da fase ‘arcaica’ que o precedeu e do período ‘helenístico’ que o sucedeu. Aqueles que primeiramente usaram ‘clássico’ neste sentido o fizeram porque sentiram que a arte produzida na Grécia entre 480 e 323 a.C. adequava-se melhor aos sentidos tradicionais atribuídos ao termo – era de primeira linha, parecia representar um padrão segundo o qual desenvolvimentos posteriores poderiam ser julgados, e ordem, medida e equilíbrio pareciam ser a quintessência desse estilo. Com efeito, eles limitaram o sentido *histórico* de clássico, mas mantiveram os sentidos *qualitativo* e *estilístico*”. (Pollitt, 1972, p. 2)

¹⁸ A cunhagem do termo Renascimento data de 1859, quando da publicação de *La Renaissance* de Jules Michelet (Michelet, 1930, p. 2), a base de Michelet, entretanto, é Vasari que, em suas *Vidas*, define o século 15 como o renascimento das belas artes (Vasari, 1940, p. 5–6).

¹⁹ “... é hora de falar da influência da Antiguidade, cujo ‘renascimento’ deu origem ao nome unilateralmente escolhido como capaz de sintetizar todo esse período. (...) A civilização da Grécia e de Roma, desde o século 16 obteve o controle da vida italiana, como fonte e base de cultura, como objetivo e ideal de existência e em parte também como reação declarada contra tendências anteriores”. (Burckhardt, 1991, p. 105–106)

²⁰ “... no Renascimento italiano encontramos artistas que, em todos os ramos, criavam obras novas e perfeitas, e que causavam também a maior impressão como homens. Outros, além das artes que praticavam, eram mestres de um amplo círculo de interesses espirituais. (...) O século 15 é, acima de tudo, a época desses homens protéticos. Não há biografia que, além da obra principal do protagonista, não fale de outros feitos, todos ultrapassando os limites do diletantismo. O estadista e mercador florentino era muitas vezes letrado em ambas as línguas clássicas; os humanistas mais famosos liam a *Ética* e a *Política* de Aristóteles para seus filhos; até as filhas da casa eram altamente instruídas. Nesses círculos a educação foi, pela primeira vez, levada a sério. O humanista, por sua vez, era levado aos feitos mais variados, já que seu aprendizado filológico não se limitava, como acontece agora, ao conhecimento teórico da Antiguidade clássica, mas tinha de servir às necessidades práticas da vida diária”. (Burckhardt, 1991, p. 84–85).

²¹ “O Barroco fala a mesma língua do Renascimento, sendo, entretanto, um dialeto corrompido dela” (Burckhardt, 1953, v. 1, p. 348). Não é a ocasião para uma discussão mais detalhada sobre a teoria do Barroco, basta-nos por hora uma pequena menção ao equívoco provocado pelo seu contraponto ao clássico: “O drama barroco alemão passou a ser visto como o reflexo deformado da tragédia antiga. Esse esquema permitiria explicar o que para o gosto refinado da época parecia, naquelas obras, estranho e mesmo bárbaro. O enredo de suas ‘ações principais e de estado’ era uma distorção do antigo drama dos Reis, o exagero retórico uma distorção do nobre *pathos* helênico, o final sangrento uma distorção da catástrofe trágica. O drama barroco aparecia assim como uma renascença tosca da tragédia. E com isso surgia uma classificação que obscurecia de todo a compreensão dessa forma: visto como drama da Renascença, o drama barroco estava viciado, em seus traços mais característicos, por numerosos defeitos estilísticos. Graças à autoridade dos catalogadores de deficiências, esse diagnóstico permaneceu muito tempo inalterado, sem ser corrigido”. (Benjamin, 1984, p. 72).

²² “O Barroco não significa nem a decadência nem o aperfeiçoamento do elemento clássico, mas uma arte totalmente diferente. A evolução ocidental da época mais recente não pode ser simplesmente reduzida a uma curva com um auge, um ápice e um declive: ela possui dois pontos culminantes” (Wölfflin, 1989, p. 14).

²³ “Se de fato existe uma diferença qualitativa entre o séc. 15 e o séc. 16, no sentido de que o séc. 15 precisou chegar gradativamente à noção dos efeitos que estavam à livre disposição do séc. 16, a arte (clássica) do *Cinquecento* e a arte (barroca) do *Seicento* se equiparam em termo de valor. O adjetivo clássico não encerra aqui qualquer juízo de valor, pois o Barroco também possui o seu classicismo”. (Wölfflin, 1989, p. 14)

²⁴ “A diferença é entre duas maneiras de conceber a história. A história como pesquisa das fontes, como dissolução de tudo o que não é importante, para trazer à tona a mecânica das causas e dos efeitos. A história como recusa da tradição, para encontrar uma autenticidade profunda. Essa é a verdadeira antítese”. (Argan, 1999, p. 23).

²⁵ “Pode haver anticlassicismo sem classicismo? Ou um anticlassicismo que não consista no estudo do legado histórico da Antiguidade? A rigor, nada impede de pensar o clássico como perfeição abstrata, hipótese ou utopia, projeto sonhado e fracassado, portanto como derrota, que no entanto age no fundo da consciência como impulso para uma imitação impossível, exatamente como é impossível a imitação de Cristo, a qual no entanto é a substância da vida religiosa. Colocado como conceito, e não como realidade histórica, o clássico se define pelo seu contrário, e o contrário do conceito puro é a práxis, o fazer, que a relação ou o contraste com a abstração do conceito torna mais concreto e vivo, até identificá-lo com a invenção e o juízo, como querem Pino e Dolce, ascendendo assim do nível da arte mecânica àquele, superior, da arte liberal. O classicismo não era apenas uma aspiração genérica à perfeição do antigo, cuja definição, no entanto, não se conseguia encontrar, mas o projeto concreto de uma renovatio da autoridade moral e cultural de Roma” (Argan, 1999, p. 390-391)

²⁶ “O Império é o paradigma do clássico: uma perpetuação, uma entidade transcendente, por mais remotas que sejam as suas províncias, por mais extraordinárias as suas vicissitudes temporais. Mas, como todos sabem, havia enormes discrepâncias entre essa mística do Império e os fatos da história imperial” (Kermode, 1975, p. 28)

²⁷ “Dia a dia temos que solucionar o paradoxo de que o clássico muda e, ainda assim, mantém sua identidade. Ele não seria lido, e portanto não seria um clássico, se não pudéssemos de algum modo acreditar que ele fosse capaz de dizer mais do que a intenção de seu autor; mesmo, se fosse necessário, que dizer mais do que a sua intenção fosse a sua própria intenção. A fórmula imperialista reconhece isso, mas corre o risco de ser entendida como um caso de misticismo trivial. Contudo, um pouco desse modo de pensar parece necessário a qualquer visão do clássico que nos permita ser seus contemporâneos, a qualquer visão da literatura que preserve o nosso direito de acesso imediato às veneráveis obras do passado”. (Kermode, 1975, p. 80)

²⁸ “Assim chegamos ao clássico moderno, que se oferece apenas a leituras motivadas por seu fracasso em dar conta de si mesmo definitivamente. Ao contrário do antigo clássico, de que se esperava fornecer respostas, ele coloca um conjunto virtualmente infinito de questões. E quando aprendemos como perguntar algumas dessas questões, descobrimos que os mesmos tipos de questões podem ser colocadas aos antigos clássicos. O clássico moderno e o modo moderno de ler o clássico não deve ser separados”. (Kermode, 1975, p. 114).

²⁹ “Um novo modelo exigiria que, antes de tudo, abandonássemos a noção do clássico absoluto e considerássemos, mais simplesmente, o caso de Horácio, o texto que continua a ser lido muitas gerações após ter sido escrito. Um clássico, então, é um livro que é lido muito tempo depois de escrito” (Kermode, 1975, p. 117)

Mimese e verdade no mundo administrado

Pedro Hussak van Velthen Ramos

O artigo procura mostrar como opera o conceito de mimese dentro da perspectiva de uma dialética negativa de Adorno. A hipótese do trabalho é que se inverte a consideração platônica sobre a arte mimética. Na *República*, esta é recusada porque impõe à *polis* um simulacro, uma “idéia” mal manejada que produz apenas uma opinião. Assim, a arte deveria ser criticada pelo filósofo, aquele que tem acesso às idéias. Assim sendo, a mimese se torna racional e verdadeira à medida que, dialeticamente, denuncia a sua falsidade e má racionalidade da vigência daquilo que Adorno chama de *Mundo Administrado*.

Teoria Crítica, Adorno, Estética, Mimese

A hipótese que queremos desenvolver em torno da estética de Adorno é bastante simples: Em uma sociedade em que o todo é falso, a mimese se converte na verdade. Esta formulação inverte as considerações de Platão sobre a mimese, mas dialeticamente lhes rende uma homenagem. Na *República*, a arte mimética é recusada porque impõe à *polis* um simulacro, uma “idéia” mal manejada que produz apenas uma opinião. Portanto o filósofo deveria ser o único crítico de arte possível porque é o único que, ao fazer um uso da racionalidade, tem acesso às idéias verdadeiras. Não

*Pedro Hussak é doutor em Filosofia pela UFRJ com a tese “Vida e perspectiva no pensamento de Nietzsche”. Professor adjunto de filosofia do Instituto Multidisciplinar/Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Este artigo se insere na pesquisa “Educação e Barbárie em Theodor Adorno” que conta com financiamento do DPPG/UFRRJ e apoio financeiro da FAPERJ.

apenas crítico da arte como também o crítico da política à medida que estas mesmas idéias verdadeiras deveriam fundar uma cidade justa livre de toda opinião e falsidade. A arte estaria, inclusive, abaixo do artesanato, que seria semelhante à idéia e, à medida que cada artesão fizesse sua tarefa mais própria, a justiça estaria garantida.

Esta apresentação esquemática visa apenas mostrar como na modernidade há uma inversão da relação política em que o artesão se rebela contra o filósofo, e a sociedade justa se converte em uma cidade técnica e as idéias verdadeiras só passam a valer à medida que forem modelos operatórios. A questão é entender como se insere a mimese neste contexto. Partamos das considerações sobre mimese e racionalidade de Adorno na *Teoria Estética*.

A arte é o refúgio do comportamento mimético. Nela, o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separado e, no entanto, não inteiramente separado. A sua recusa das práticas mágicas, dos seus antepassados, implica participação na racionalidade. Que ela, algo de mimético, seja possível no seio da racionalidade e se sirva dos seus meios, é uma reação à má irracionalidade do mundo racional enquanto administrado.¹

A mimese, refugiada na obra de arte, faz a denúncia da irracionalidade do mundo instrumental. No entanto, é preciso entender como acontece esta denúncia, já que, segundo Adorno, ela mesma desempenha um papel fundamental no que ele chama de *regressão à barbárie*. Diante do acontecimento de Auschwitz, o pensador considera que a história não caminha para um progresso, mas comporta regressões, ou seja, ela não deve ser vista de forma linear, mas como um conjunto de descontinuidades. Portanto, a barbárie não deve ser entendida como um “estágio” anterior à civilização, mas um perigo a que esta está constantemente exposta. O Holocausto colocou a situação paradoxal de que pessoas que se encontram na civilização do mais alto desenvolvimento tecnológico pudessem ter sido tomadas por um ódio e por uma agressividade primitiva, regredindo a um impulso destrutivo capaz de colocar em perigo a própria civilização². O cálculo e procedimentos racionais do campo produziram esta nova modalidade, a *barbárie organizada*, atestando, na Alemanha do século XX, o fracasso da *Kultur*, o fracasso da idéia de que a história caminha linearmente em direção ao progresso da razão, da liberdade, do humanismo.

As raízes da regressão à barbárie foram descritas na principal obra de Adorno, escrita em parceria com Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento (Dialektik der Aufklärung)*. De um modo mais geral, o livro busca entender como a cultura do século XVIII, que alcançou sua forma mais alta da exigência da emancipação do homem, pôde resultar exatamente no seu oposto, a heteronímia. A razão



William Blake
Laocoönte. C., 1818
 Coleção de Sir Geoffrey Keynes, Londres

científica deixou de satisfazer o homem na sua busca pela verdade e passou a realizar apenas uma *operation*³, estabelecer relações entre meios e fins da forma mais eficaz possível. O Esclarecimento, tal como o entendem Adorno/Horkheimer, tem, portanto um duplo movimento: por um lado um processo em que se desencanta a natureza⁴, solapando a construção mitológica em que o homem é visto como um brinquedo de forças externas divinizadas⁵; por outro, a autonomia frente a estas ameaças externas se converte em uma autopreservação selvagem, fazendo com que o controle sobre a natureza externa regrida a uma violência introjetada que cria uma série de limitações e repressões que restringem as pretensões de felicidade do homem.

Toda discussão da mimese no livro deve, portanto, ser compreendida no horizonte da *Versöhnung*, da reconciliação entre natureza e cultura. Para evitar qualquer mal-entendido, cabe ressaltar que a mimese aqui não é a *imitatio* renascentista, mas uma *atividade arcaica*, descrita como uma adaptação orgânica à natureza, implicando em uma identidade imediata entre sujeito e objeto. Nesta fase de indeterminação, o homem teve que escolher entre se sujeitar à natureza ou subjugar-lá. Diante das ameaças externas e das limitações, do *medo* que a natureza impunha, cabia ao homem se emancipar desta e tornar-se seu senhor.

Apesar de encontrar seu ápice no desenvolvimento histórico da ciência moderna, o domínio da natureza, segundo Adorno/Horkheimer, já acontecia nos rituais mágicos. A ciência não se opõe, mas é uma continuidade destes. Aqui o conceito de mimese ganha uma modulação: se primeiramente ela aparece como a atividade arcaica, aqui ela implica no processo de substituição sacrificial nos rituais. Os xamãs organizam a mimese quando fazem a oferenda de um animal no lugar da criança, ou quando um boneco *Vodu* substitui a pessoa real. A substituição significa uma *representação* em que outro se *assemelha*, mas sem se igualar ao primeiro. Aparece, portanto, o primeiro exemplo de separação do homem da natureza, o primeiro indício da relação Sujeito x Objeto. A colocação da natureza como um *Outro* permitiu o desenvolvimento da ciência e a totalização do domínio da natureza. Trata-se de posicionar o outro para torná-lo um espelho de si, assim o homem transforma o mundo em um lugar mais fácil de viver. Esta totalização, por sua vez, funda-se na própria *lógica*, principalmente naquilo que na tradição foi chamado de *Princípio de Identidade* que, ao produzir um processo constante de assimilação, tende a eliminar tudo aquilo que aparece como alteridade.

Se a técnica moderna não se opõe ao ritual mágico, mas antes é uma continuidade deste, então o *medo* que atravessa o homem na fase mágica não desaparece, e a angústia mítica que levou o homem a dominar a natureza permanece recalcada na história. Assim, a *sociedade administrada*



James Ensor

Intriga

Museu Real de Belas-Artes, Antuérpia

(*Verwandelte Welt*) não é outra coisa senão um prolongamento da natureza ameaçadora enquanto compulsão duradoura e organizada que, reproduzindo-se no indivíduo como autoconservação, repercute sobre a natureza enquanto sua dominação social. Há algo do medo infantil da natureza que se converte na dominação neurótica do mundo inteiro, e todo controle subjacente à razão instrumental não é outra coisa senão produto desta neurose que se abate sobre o homem. É recalcada como medo neurótico que a mimese apresenta-se como perigo de retorno à barbárie ao qual a civilização está constantemente exposta. Trata-se daquilo que, no último capítulo da *Dialética do Esclarecimento*, é chamado de *mimese da mimese*, o retorno do impulso mimético reprimido.

A mimese da mimese se relaciona com o processo psicológico e social chamado por Adorno/ Horkheimer no capítulo *Elementos de Anti-Semitismo de falsa projeção*⁶. Se, na mimese como atividade arcaica, o sujeito se torna semelhante ao mundo ambiente, no retorno da mimese recalcada, a falsa projeção visa a tornar o meio ambiente semelhante a si. O distúrbio surge da incapacidade de o sujeito discernir no material projetado entre o que provém de e o que é diferente. Assim, vemos reproduzido o impulso arcaico de sobrevivência em que o outro é uma contínua ameaça, e cria-se um mecanismo paranóico em que a vítima acaba sendo vista como o perseguidor. A teoria da falsa projeção implica na não compreensão crítica dos processos sociais, mas apenas um processo de assimilação, pois o sujeito é incapaz de fazer a mediação em que o mundo exterior aparece efetivamente como um *outro* na sua consciência. Assim, ocorre a incapacidade de se refletir sobre o objeto e sobre si mesmo, perdendo-se a capacidade de se diferenciar. Usando uma linguagem psicanalítica, Adorno defende que a falsa projeção aparece como a fraqueza do superego, a fraqueza da consciência moral. Portanto, se, por um lado, esta fraqueza implica na transferência e na liberação para o objeto dos impulsos agressivos socialmente condenados do sujeito; por outro, ela implica na substituição da consciência moral do sujeito por compromissos em relação a autoridades exteriores, limitando a autonomia do sujeito.

Adorno mostra que o fascismo, com todo seu aparato de disciplina e de uniformes, com efeito, apenas produzia artimanhas para justificar o comportamento agressivo e irracional. O outro precisa ser eliminado para não “contaminar” esta ordem e assim manter estabilizada a identidade. Assim o fascista na eliminação dá vazão ao instinto arcaico reprimido: “seu alarido é a gargalhada organizada. Quanto mais medonhas as acusações e as ameaças, quanto maior a fúria, mais compulsório o escárnio”⁷. Paradoxalmente, neste comportamento o fascista consegue colocar a serviço da dominação a própria rebelião da natureza reprimida contra ela, o esforço destrutivo da mimese com os esforços de dominação, a mimese contra a mimese.

Na *Teoria Estética*, apresenta-se o impulso mimético realizado esteticamente, encontrando um elemento para que ele possa encontrar vazão e não retorne como um impulso reprimido. O elemento mimético das obras de arte na modernidade está na sua *autonomia*. A distância concernente ao aspecto religioso que normatizava a obra de arte pelo menos até o século XVIII abriu espaço para a independência da arte. Se a religião deixou de ser uma referência em um mundo secularizado, a própria arte passou a ter que justificar o seu direito à existência não mais recorrendo a um fim fora dela, mas sim de forma auto-referenciada. Assim, a arte não encontra mais nenhum fundamento a não ser ela própria, fechando-se a qualquer esforço de definição. A arte passou a se determinar não mais por um conceito fixo, mas na constelação dos momentos históricos que a transformam. A exigência da arte moderna é a de construir uma identidade própria que não passe por identificação com nenhum motivo religioso, pedagógico ou de responsabilidade social. Neste sentido, todos os esforços de encontrar uma função para a arte ameaçam sua autonomia. Cabe perguntar então, como é a relação entre arte e sociedade de modo que a arte não perca sua autonomia em relação ao social. A resposta de Adorno é que a arte é constitui uma *ruptura* frente ao social, ou seja, constitui-se como um traço de liberdade em uma sociedade marcada pelo controle. Esta liberdade da arte se dá porque há um resto de liberdade aos artistas que colocam a arte como um *não lugar* da sociedade, como o império do transitório, da incerteza, não evidente.

A autonomia da arte nega o social. No entanto, pela natureza de sua produção, pela mediação do espectador, por seu conteúdo, principalmente porque ela *aparece* socialmente, ela é um *fato social*. O caráter paradoxal da arte consiste exatamente nesta tensão entre autonomia e fato social, a arte transcende o empírico, mas, ao mesmo tempo, aparece empiricamente. Para Adorno, este caráter duplo é o que dá à arte o seu caráter de denúncia da violência da razão instrumental reinante na sociedade administrada: “Arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta”⁸, ela não é, como queria o marxismo tradicional, reflexo imediato das condições materiais objetivas do social. A arte é o *outro* da sociedade à medida que o seu próprio caráter formal instaura um horizonte que critica a vontade de identificação e controle da sociedade administrada.

A mimese aqui não pode, portanto, ser entendida como uma mera imitação do real, mas sim como uma *dialética negativa da imitação* que denuncia a violência da razão instrumental. A relação da obra de arte com a sociedade não é uma relação imediata, pois nega o social ao construir um mundo dentro do mundo empírico. No entanto, a arte retira o seu conteúdo ao negar o social de que ela participa. Destarte, o próprio aspecto formal da obra contém todas as contradições e tensões do social. A arte tende a tentar uma reconciliação entre o objetivo e o subjetivo, ao revelar a

reconciliação que socialmente existe apenas como falsidade. A obra de arte tende à reconciliação entre o objetivo e o subjetivo, tendendo portanto à verdade. A objetividade da obra de arte é exatamente o seu caráter de aparência. No entanto, esta deve ser sempre mediada pelo sujeito, isto é, interpretada a fim de se desvelar seu conteúdo de verdade.

A arte se revela como uma utopia que, no sentido de Adorno, só pode ser entendida negativamente. A arte apresenta a esperança de uma nova promessa de felicidade: por ser negação, a arte promete o impossível, mas este impossível se converte em possível pelo simples fato de a arte aparecer socialmente. Assim, as obras levam a cabo, pela aparência, o impossível. Esta é a aparência daquilo que no social não tem voz nem expressão, constituindo-se como a linguagem do *sofrimento*. O sofrimento se realiza nas obras porque promete a libertação, como utopia, de todo o sofrimento do mundo. A tristeza na arte critica a ilusão de uma sociedade reconciliada e sem contradição. Esta ilusão se realiza em todos os mecanismos de entretenimento do capitalismo e de captura do desejo pelos objetos de consumo: “Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado”.⁹ Adorno denuncia a falsidade desta sociedade como uma não-reconciliação, assim, o fato de a arte revelar uma contradição não significa que ela em si mesma seja contraditória, mas sim a revelação da contradição da sociedade. A expressão da dor contradiz nossa própria existência, sendo, portanto o elemento dialético por excelência, já que o conflito, o sofrimento e a luta representam formas básicas da contradição muito antes de penetrar na sua forma abstrata e conceitual.

O sofrimento esteticamente é a possibilidade de o impulso mimético ganhar *expressão* (*Ausdruck*), conceito desenvolvido da *Teoria Estética* que já pode ser considerado como um conceito-chave do pensamento estético junto a noções como mimese, beleza e sublime que, de alguma forma, remetem à Grécia e ganham um desabrochar na modernidade européia. A expressão é precisamente a externalização estética do sofrimento humano, ou seja, a expressão daquilo que antes estava sob pressão e vem à tona. Pela expressão, a arte protesta contra as regressões à barbárie. Se é o medo que leva à dominação da natureza, e a barbárie é o retorno do impulso mimético reprimido, então *o medo não deve ser reprimido*. A expressão do sofrimento visa libertar o homem da neurose de dominação da natureza, é apenas neste enfrentamento que o homem pode superar a angústia mítica. Na arte, o impulso reprimido que retorna enquanto regressão pode aparecer livremente.

Ao contrário do que possa inicialmente parecer, esta idéia não vem corroborar com aqueles que defendem a irracionalidade da arte, mas, ao contrário, em Adorno ela aparece como um veículo crítico que pode realizar um projeto emancipatório. A arte é racionalidade porque, apesar de filha

da magia, nega a magia porque participa do desencantamento do mundo, assim ela é filha do Esclarecimento. A arte, ao colocar o homem diante de sua finitude e impotência quanto às pretensões de uma dominação total do mundo, subverte a lógica da dominação porque, apesar de também ser uma forma de manipulação da natureza, não visa de forma alguma subjugá-la, mas sim apontar para outras finalidades que concernem às questões humanas.

As obras de arte realizam negativamente a falsidade do social como um espelho invertido em que mostram as nefastas figuras do mundo presente. A verdade nas obras se manifesta ao não ser uma identidade imposta pela sociedade, mas à medida que as obras se realizam de forma autônoma. A liberdade da arte é ir contra a barbárie e suas pretensões de realização violenta do absoluto, erigindo-se assim contra o domínio da razão instrumental.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung Von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.

_____. *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. , HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BENJAMIN, W., HORKHEIMER, M. ADORNO, T. HABERMAS, J. *Textos Escolhidos*. Seleção Zeljko Loparic e Otília Arantes. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1975 (Coleção “Os Pensadores”).

BARBOSA, R. *Dialética da Reconciliação: Estudo sobre Habermas e Adorno*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1996. 160p.

DUARTE, R. *Mimesis e Racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993.

_____, FIGUEIREDO, V., KANGUSSU, I. (org.) *Theoria Aesthetica*. Porto Alegre: Escritos, 2005.

_____, FIGUEIREDO, V. *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

JAMESON, F. *Late Marxism: Adorno or the Persistence of Dialectic*. London, New York: Verso, 2007.

MERQUIOR, J. G. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

SAUERLAND, K. *Einführung in die Ästhetik Adornos*. Berlin, New York: de Gruyter, 1979.

Notas

¹ Adorno, 1998, p. 68.

² Adorno, 2003, p. 155.

³ Adorno, Horkheimer, 1985, p. 20.

⁴ Para usar um termo de Weber apropriado por Adorno

⁵ José Guilherme Merquior mostra bem como “a atitude de Adorno em relação ao Esclarecimento é, no fundo, ambivalente: uma tensão entre a apologia do espírito crítico, inseparável da negatividade libertadora, e a denúncia do imperialismo da razão tecnológica”. Como pretendemos mostrar no desenvolvimento, a própria arte, no período do imperialismo da razão instrumental, pode recuperar o aspecto crítico do Esclarecimento. Merquior, 1969, p. 50

⁶ Adorno, Horkheimer, 1985, p. 174.

⁷ Adorno, Horkheimer, 1985, p. 172

⁸ Cf. Adorno, 1998, p. 19.

⁹ Adorno, Horkheimer, 1985, p. 135

Peter Szondi e a filosofia da arte

Pedro Süssekind*

O artigo a seguir discute a base filosófica da teoria da literatura de Peter Szondi. Analisando alguns dos principais textos metodológicos do autor, o objetivo do artigo é mostrar como Szondi pensou a questão da historicidade, no contexto de uma teoria da compreensão e da interpretação de obras literárias.

Historicidade, Interpretação, Trágico, Benjamin

No final de 2004 foi realizada em Marbach uma exposição sobre o professor e escritor húngaro Peter Szondi, falecido em 1971 e celebrado como um dos mais importantes teóricos da literatura na Alemanha do século XX. Também no Brasil, com a tradução de algumas de suas principais obras para o português, o nome de Szondi vem se consolidando como uma referência fundamental no campo da Estética, da crítica literária e da teoria do teatro. O livro *Ensaio sobre o trágico* (Zahar, 2004) revela, a partir de seus comentários sobre o percurso histórico da filosofia da trágico, a base que orienta o procedimento crítico do autor nas análises das tragédias. *Teoria do drama moderno* (Cosacnaify, 2001) e *Teoria do drama burguês* (Cosacnaify, 2004) constituem fundamentações críticas vitais para as discussões e reflexões tanto sobre a evolução do teatro moderno, quanto sobre os desdobramentos recentes da poética dos gêneros.

*Pedro Süssekind é professor adjunto da Universidade Federal de Ouro Preto, onde trabalha na área de estética e filosofia da arte. Traduziu e prefaciou *Ensaio sobre o trágico* (Zahar, 2004), de Peter Szondi. Em 2008, organizou a coletânea de artigos *O cômico e o trágico* (7letras) e publicou o livro *Shakespeare, o gênio original* (Zahar).



Auguste Rodin
Cabeça de Sofrimento, antes de 1882
Museu Rodin, Paris

Um artigo a respeito dessa exposição realizada em Marbach, num jornal literário de Zurique, faz referência a uma crítica de Gadamer, publicada em 1972 no mesmo jornal, a um texto de Szondi sobre um poema de Paul Celan.¹ Para discutir o poema, Szondi recorre a uma série de detalhes biográficos, e Gadamer considerava que, para interpretar um poema, não é preciso saber nada de particular e efêmero sobre ele. Como diz o autor do artigo, Alfred Zimmerlin, se Szondi estivesse vivo e pudesse responder à crítica, com certeza teria esclarecido que a referência a dados biográficos era uma necessidade identificada a partir da análise dos próprios versos de Celan naquele poema. O método de Szondi sempre privilegiou uma leitura próxima aos objetos de análise, na qual cada poema ou cada obra, em sua autonomia, fornece as premissas para sua interpretação. Ele só remete a fatores externos ao texto, sejam eles contextuais ou biográficos, quando esses fatores são mencionados ou elaborados de alguma maneira no próprio texto.

Desde o primeiro curso dado por Szondi, em 1955, que tratava das *Elegias de Duíno* de Rilke,² o método adotado valoriza acima de tudo a interpretação da obra de arte. O procedimento de Szondi é semelhante ao do crítico literário brasileiro Antonio Candido, seu contemporâneo, que na Introdução da *Formação da literatura brasileira*, de 1959, afirmava concentrar todo o trabalho na leitura do texto, “utilizando tudo mais como auxílio de interpretação”.³ A riqueza de detalhes fornecidos por Szondi sobre os poemas de Rilke, com informações biográficas e referências contextuais, está o tempo todo, sem concessões, a serviço do esclarecimento dos poemas. Quando há comentários retirados de cartas ou explicações sobre o autor e sobre o contexto, essas informações se fazem necessárias a partir da leitura, muito cuidadosa, como se o crítico olhasse os versos com um microscópio.

Também na Introdução da *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido defende um tipo de abordagem marcado pela “convicção de que o ponto de vista histórico é um dos modos legítimos de estudar literatura, pressupondo que as obras se articulam no tempo”.⁴ Ele procura um equilíbrio entre o formalismo, que critica por se ater unicamente aos elementos textuais, e as interpretações não-literárias, que explicam as obras com base nos dados sociais ou biográficos e psicológicos. Sua intenção declarada é “estudar cada autor na sua integridade estética”, mas procurando “apreender o fenômeno literário da maneira mais significativa e completa possível”. O que implicaria a compreensão de que “cada obra de arte é uma realidade autônoma”, e sua importância não é devida “à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz”.

É possível ver na teoria literária de Szondi uma afinidade com as idéias de Candido, particularmente destacada nas introduções ou considerações metodológicas que defendem uma perspectiva histórica na teoria literária. É a precisão ao identificar as questões suscitadas nos textos

analisados que leva a conclusões abrangentes e inovadoras quanto à história da literatura. Em linhas gerais, o que Szondi propõe é não só pensar as características e os limites dos gêneros poéticos modernos, a partir da análise das próprias obras, como também esclarecer em que medida as obras particulares escapam dos parâmetros formais pré-determinados. Por isso, o autor discute amplamente, nas introduções de seus livros e em alguns de seus cursos, a relação entre a história e a interpretação das obras literárias.

Tanto em *Teoria do drama moderno* quanto em *Ensaio sobre o trágico*, o esclarecimento metodológico feito nas introduções tem como tema a concepção de um processo de historização da poética, em que se identificaria uma ruptura, na Estética alemã do final do século XVIII, em relação à tradição classicista de base aristotélica. Em resumo, a partir desse período os gêneros artísticos são pensados como manifestações próprias de cada época, e não como formas pré-estabelecidas, alheias à história, ou seja, como regras prescritas para se obter o efeito visado. Assim, a reflexão sobre a arte deixa de estar ligada à determinação dos gêneros e ao ensino de sua produção, como acontecia nas poéticas tradicionais. E essa mudança de perspectiva constituiria um marco para o desenvolvimento da Estética moderna.

A concepção de caráter histórico acerca da relação entre poética dos gêneros e estética filosófica da arte leva ao esclarecimento dos passos que foram necessários para uma teoria que, em vez de determinar os parâmetros para julgar as obras, permite uma análise crítica de cada uma delas sem se prender a parâmetros pré-estabelecidos. Com isso, Szondi defende a proposta do tipo de crítica interpretativa que ele pretende fazer, por exemplo quando, a partir das próprias peças, identifica a crise do drama de que trata a *Teoria do drama moderno*. Mesmo ao fazer teoria do teatro, o autor deixa evidentes suas influências ligadas à filosofia da arte e a uma reflexão sobre os princípios e os objetivos da crítica.

Na “Transição” – uma introdução da segunda parte – de *Teoria do drama moderno*, Szondi discute a mudança por que passam as artes, avaliando o processo em que a crise de um gênero possibilita ou impõe a alteração de sua forma tradicional, muitas vezes a partir de um campo temático novo. Mas as obras que revelam essa crise não têm, por pertencerem a esse período de passagem de um estilo a outro, um caráter provisório. Pelo contrário, elas podem ser também obras-primas de determinado gênero, ainda que indiquem a sua crise. Ao observar, em outros campos da arte, o processo que analisara na dramaturgia, Szondi recorre a três exemplos: Stendhal, Cézanne e Wagner, cujas obras romperam com a forma tradicional de seus gêneros e influenciaram decisivamente novos estilos surgidos no século XX. Se na forma tradicional do romance, baseada na epopéia, um narrador



Paul Cézanne
Medeia, entre 1879-82

se coloca diante de seu objeto e o descreve, o “monólogo interior” dos romances psicológicos de Stendhal penetra na interioridade dos personagens sem pressupor o distanciamento épico. Embora ainda se desenvolva dentro da forma tradicional, pois aqui a psicologia dos personagens se torna o objeto analisado pelo narrador, o monólogo interior prepara uma ruptura, que aconteceria, segundo Szondi, na obra de James Joyce. Pois no *stream of consciousness* de Joyce não se reconhece um narrador épico e “o solilóquio interno se torna o próprio princípio formal”.⁵ Já no caso de Cézanne, uma pintura que ainda se baseia no estilo tradicional representativo, ou seja, no princípio da observação imediata da natureza, “contém já a origem do aperspectivismo e do caráter sintético dos estilos posteriores”, por isso influenciaria todo o desenvolvimento da pintura abstrata. Do mesmo modo, a música de Wagner permanece dentro do sistema tonal, mas prepara o atonalismo de Schönberg.

Os períodos de crise evidenciam que uma obra de arte não é a mera realização de algo previamente dado, nem deve ser avaliada segundo a perfeição formal alcançada dentro das normas estabelecidas. Tampouco se deve tomá-la como exemplo para ilustrar a classificação histórica de uma época, ou caracterizar seus conflitos culturais, caso se pretenda realizar uma teoria da arte. Só o aprofundamento de uma análise interpretativa pode esclarecer a história que se dá, justamente, nas obras de arte. Para Szondi, seria esse o sentido da poética filosófica no século XX, na qual cabe ao crítico enriquecer as obras com sua interpretação, e com isso esclarecer os rumos tomados pela arte.

O *Ensaio sobre o trágico* revela a base filosófica da teoria literária de Szondi, num contexto que também remete à discussão sobre um gênero da literatura dramática. Essa base é evidenciada tanto pelo conteúdo do livro, com o comentário do conceito de trágico na obra de doze filósofos — antes da análise do trágico em oito tragédias —, quanto pelas justificativas teóricas expostas nos textos da “Introdução” e na “Transição”. O primeiro texto, “Poética da tragédia e filosofia do trágico”, explicita logo na frase inicial a tese que foi seguida ou discutida por quase todos os teóricos da tragédia e do trágico posteriores a Szondi: “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”.⁶ Os comentários da primeira parte do livro traçam a história dessa filosofia do trágico na Alemanha do século XIX. O segundo texto, “Filosofia da história da tragédia e análise do trágico”, não só indica a crise por que passava a filosofia do trágico na virada do século XIX para o XX, como também propõe uma resposta a essa crise encontrada, sobretudo, na teoria estética desenvolvida por Walter Benjamin.

Os comentários da primeira parte serviriam, assim, para expor uma “tragicidade” inerente à busca de um conceito universal do trágico na filosofia alemã. Assim, as análises de tragédias, na segunda parte do *Ensaio*, baseiam-se na valorização de uma estética interpretativa, na constatação

de que a teoria das obras de arte não deve buscar um conceito geral, nem usá-las para exemplificar conteúdos previamente estabelecidos. Cada obra revela uma configuração, ou uma “idéia”, que só a consideração dessa obra pode expor. Segundo Szondi, o método de Benjamin em *A origem do drama barroco alemão* “é filosofia, porque pretende conhecer a idéia e não a lei formal da poesia trágica, mas essa filosofia se recusa a ver a idéia da tragédia em um trágico em si, em algo que não esteja ligado nem a uma situação histórica, nem necessariamente à forma da tragédia, à arte em geral”.⁷

Dois volumes das conferências de Szondi, intitulados *Poética e filosofia da história I e II*, são especialmente dedicados ao tema da mudança por que passou a reflexão sobre a arte a partir do final do século XVIII e do começo do XIX. O primeiro livro começa com uma consideração geral sobre o conceito de poética, que procura mostrar a passagem da *poética normativa* do Iluminismo, baseada na tradição clássica, para uma *filosofia da arte* inaugurada pelos pensadores idealistas. Para demonstrar essa tese, grande parte do livro se dedica a uma análise bem detalhada das obras de Winckelmann, Herder, Moritz, Schlegel, Schiller, Hölderlin, Jean Paul e Hegel. Já em *Poética e filosofia da história II*, o tema da transição seria retomado em seu contexto restrito, ou seja, como passagem de uma *poética dos gêneros* normativa a uma *poética especulativa* que se insere nas estéticas posteriores ao período iluminista. Nesse caso, voltando-se para as análises concretas das obras, Szondi comenta especialmente a reflexão sobre os gêneros artísticos em Schiller e Goethe, depois a estética dos românticos e idealistas, sempre ressaltando a relação dessas teorias com as poéticas existentes desde Aristóteles.

Na introdução metodológica de outro seminário, *O drama lírico do fin de siècle*, Szondi retoma a questão da passagem das poéticas clássicas para a filosofia da arte de caráter histórico, mas reflete sobre o desdobramento dessa mudança teórica na estética contemporânea. Portanto, é nessa passagem que se pode encontrar a retomada do tema abordado no texto de transição do *Ensaio sobre o trágico*. Adorno, Benjamin e Lukács, os filósofos citados no curso sobre o drama lírico, não pensam as obras como exemplos que ilustram a história da literatura, ou a história da arte em geral, mas procuram interpretar a forma e o conteúdo de cada obra particular, revelando a estrutura de continuidade ou de ruptura com o gênero de que fazem parte. Nessa introdução que recebeu o nome “História dos gêneros, história social e interpretação”, Szondi formula o sentido de uma nova transição na filosofia da arte: “só a consideração que permite ver a história na obra de arte nos satisfaz, e não aquela que permite ver a obra na história”.⁸ Isso porque “a história da literatura não

é algo que exista fora das obras literárias, à maneira de um mapa em que bandeirinhas, as obras, marcassem certas posições...”.

Nessa crítica do historicismo presente na Estética do século XIX, revela-se não só a já ressaltada afinidade metodológica com Antonio Candido, como também a proposta fundamental do método crítico de Szondi, que poderia servir como uma resposta à crítica de Gadamer mencionada no início deste artigo. Em consonância com Candido, o que Szondi defende, é uma teoria da literatura que, reconhecendo a autonomia da obra de arte, propõe uma leitura próxima ao texto, fonte de todas as questões a serem discutidas, mas que a partir dessa leitura leva em conta a dimensão histórica. O teórico brasileiro conclui:

Em suma, importa no estudo da literatura o que o texto exprime. A pesquisa da vida e do momento vale menos para estabelecer uma verdade documentária, freqüentemente inútil, do que para ver se nas condições do meio e na biografia há elementos que esclareçam a realidade superior do texto...⁹

No caso de Szondi, a defesa de autonomia da obra se baseia numa noção crítica da própria história, que inverte a perspectiva teórica das estéticas tradicionais, já que não permite a aplicação de definições previamente estabelecidas, sejam elas normativas ou histórico-filosóficas, para julgar as obras. A teoria da arte precisa entrar e se aprofundar na dinâmica absolutamente única de cada obra analisada, para assim revelar sua dialética de conteúdo e forma. Nas palavras do teórico húngaro:

O que constitui a historicidade da obra de arte é a discussão, em cada obra, [...] entre aquilo que o artista pretende e aquilo que ele pressente, entre a intenção e a condição de sua realização, entre a forma historicamente tradicional e a matéria historicamente atual, portanto um passado e um presente, cuja comunicação na obra de arte nunca é totalmente bem sucedida, de modo que a obra também aponta para o futuro.¹⁰

Portanto, segundo perspectiva da estética contemporânea, o ponto de partida para a teoria da arte deve ser a análise das obras, na qual as informações biográficas e históricas, a definição do gênero e as referências intertextuais estão sempre a serviço de uma interpretação paciente e esclarecedora. Nesse caso, a interpretação não abandona a reflexão histórica, mas compreende a história como algo de imanente a cada obra de arte particular que “habita as três dimensões temporais, ou melhor: as três participam dela, constituem aquela tensão interna que é a sua historicidade”

Referências Bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia (6ª edição), 1975.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- _____. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosacnaify, 2001.
- _____. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.
- _____. *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Studienausgabe der Vorlesungen Band 2*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974.
- _____. *Poetik und Geschichtsphilosophie II. Studienausgabe der Vorlesungen Band 3*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974.
- _____. *Schriften II*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996.
- _____. *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Studienausgabe der Vorlesungen. Band 4. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- ZIMMERLIN, Alfred. "Verschwiegen und verstockt". *Zurique, Neue Zürcher Zeitung* (24/12/2004).

Notas

¹ ZIMMERLIN, Alfred. "Verschwiegen und verstockt". *Zurique, Neue Zürcher Zeitung* (24/12/2004).

² Cf. Peter Szondi. *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, p. 379.

³ Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ Peter Szondi. *Teoria do drama moderno*, p. 96.

⁶ Peter Szondi. *Ensaio sobre o trágico*, p. 23.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁸ Peter Szondi. *Das lyrische Drama des fin de siècle*, p. 16.

⁹ Antonio Candido. *Formação da Literatura brasileira*, p. 36.

¹⁰ Peter Szondi. *Das lyrische Drama des fin de siècle*, p. 16-17.

Ontologia do clássico numa arte “Impura”, o cinema

José Carlos Monteiro*

Este artigo tem como objetivo principal apresentar uma pesquisa em andamento sobre obras e autores que, em alguma medida, tratam da questão do clássico, em especial os estudos dedicados especificamente ao cinema. A partir de um amplo levantamento bibliográfico, são analisados os critérios utilizados na avaliação do “clássico”, sobretudo nas obras cinematográficas. O texto também considera o papel desempenhado pela crítica especializada na classificação das obras.

Cinema, Clássico, Crítica de Arte

Seria intempestivo, quase uma temeridade, configurar a natureza de um *clássico* da sétima arte no momento em que, num *work in progress*, ainda procuro verificar hipóteses, cruzar informações, confirmar intuições sobre filmes “candidatos” a um cânone do cinema. Raros estudiosos tentaram esquadrihar os paradigmas da avaliação estética das obras cinematográficas; a maioria desistiu¹. Mesmo antes de o furor relativista invadir a seara da crítica, contestando certezas em julgamentos de valor, alguns historiadores e críticos lidavam penosamente com o problema da classificação das obras-primas do cinema. Esparsas iniciativas neste campo eram marcadas por generalizações arbitrárias e conclusões precipitadas. Ademais, havia uma miríade de dúvidas, de incertezas e de omissões que embaçavam a visão dos “guardiões do templo” convocados a cada década para estabelecer um hipotético panteão dos “melhores”, a constelação dos “nossos” clássicos².

*José Carlos Monteiro é professor de História do Cinema Mundial e de Crítica Cinematográfica no Instituto de Arte e Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Crítico e pesquisador, autor do livro *História Visual do Cinema Brasileiro*. Mestre em Ciência da Arte pela UFF. Doutorando em Comunicação no PPGCOM-UFF.

Quais os motivos das dificuldades? Os mesmos enfrentados pelos críticos de literatura, de artes plásticas, de música e de todas as demais. A despeito de infindáveis relações dos *mais* importantes escritores, pintores, compositores e músicos divulgadas com alarde pela imprensa, especialistas destas artes se mostram céticos com respeito à formação de cânones, por considerá-los inviáveis. No caso do cinema, entre outros motivos relevantes, há um problema específico: o cinema é arte “impura”³, heterogênea. Sem dispor de sistema próprio de avaliação, como se ainda estivessem presos à célebre equivalência *Ut pictura poesis*, os críticos cinematográficos continuam a apoiar-se em paradigmas alheios (gnosiológicos, estéticos, artísticos), e quando utilizam modernas análises textuais descartam qualquer coisa fora da rede de significados descritos pelo filme. Contudo, na preocupação de não reduzir os filmes a epifenômenos, essa crítica obtusa rejeita supostos “métodos extrínsecos” de interpretação e exclui o cinema de uma necessária e incontornável inserção histórica no quadro da cultura do século XX.

Nesse work *in progress* em busca do Santo Graal do cinema, como achar os caminhos da iluminação num território repleto de sonhos de grandeza (de artistas) e de ruínas (de milhares de filmes desaparecidos)? Em vez de vagar por essa geografia com o *cogito* cartesiano, na pretensão de escolhas apropriadas com o apoio da razão, acabei por optar pelo “anarquismo epistemológico” de Paul Feyerabend (*Contra o método*, 1989). A reorientação do percurso me levou, assim, num ziguezague epistemológico para outras esferas. Com uma pista preciosa, o ensaio “Quel âge ont les classiques?”⁴, remontei a filósofos gregos (Aristóteles, Platão, Sócrates), a sábios medievais (Alberto Magno, Tomás de Aquino, Nicolau da Cusa), a pensadores do Iluminismo (Diderot, Rousseau, Voltaire), a românticos alemães (Lessing, Hölderlin, Novalis) - com paradas nos sistematizadores da moderna teoria estética (Kant, Hegel), “inaugurada” por Baumgarten no século XVIII (sem excluir as teses de Burke, Hume e Locke). A investigação se expandia por todas as direções, inclusive no modesto recanto do *cinematógrafo*, onde a imagem, desaurificada, sofria o desgaste da contaminação pelo *kitsch*, este paradigma da indústria cultural.

Foram valiosas as leituras sobre o *específico* fílmico, eixo das reflexões de Riccioto Canudo, Hugo Münsterberg, Bela Bálázs, Rudolf Arnheim. Esses autores, porém, não queriam determinar o que seria um *clássico*, mas examinar a relação do cinema com as outras artes. Situavam-se, assim, no plano da teoria. Entretanto, os artistas, que teriam a dizer? Foram os soviéticos Eisenstein, Pudovkin e Dziga Vertov, e em igual proporção os franceses Louis Delluc, Jean Epstein e Germaine Dulac, que me abriram outras janelas para percepção de horizontes menos nebulosos. O embaraço principia com a Escola de Frankfurt (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse), que

desqualificava o cinema ao associá-lo ao *trash* da modernidade. (Para a brigada da teoria crítica, os filmes eram trivialidades alienantes. Felizmente, um autêntico teórico de cinema, Siegfried Kracauer, e o grande crítico da cultura Walter Benjamin resgataram a dignidade da sétima arte.)

Mas nosso *work in progress* não se resume à procura de definições ou iluminações sobre um *significante* (a obra máxima) e um *significado* (a constituição de um cânone) em meio às aventuras teóricas e empíricas do *homo cinematograficus* (críticos, realizadores, historiadores *et al.*).⁵ O objetivo perseguido era simplesmente saber o que é um *clássico*.

No estágio preliminar para compreensão do fenômeno, foi indispensável uma verificação etimológica e histórica do conceito. Como ocorre com outros termos do vocabulário da crítica de cinema, a noção de *clássico* adquiriu certa especificidade, mas a origem é literária. Descobrimos, por exemplo, que o epíteto *clássico* aparece pela primeira vez na Antiguidade⁶ onde, conforme Ernst Robert Curtius (1996), o conceito obedecia ao critério da correção da linguagem. Foi C.W. Hegel quem imprimiu um acento histórico ao *clássico*, entendido como signo da “religião da arte”. Mesmo incorporado à gramática estilística, o conceito, usado na canonização de escritores-modelo, continuou a ser controverso. Só no início do século XX é que a filologia reconhece a ligação entre o sentido normativo e o sentido histórico do *clássico*. A apreensão da natureza dessa categoria, porém, permaneceu inconclusiva. Como aplicá-lo então à epistemologia cinematográfica?

Mais uma vez, a literatura foi providencial. Em livro⁷ que virou referência sobre “clássicos”, Ítalo Calvino (1995) reuniu reflexões sobre obras historicamente relevantes, “que se ocultam na memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual”. Na perspectiva do escritor, quanto mais as obras pertencem à memória, mais têm valor. O reconhecimento de sua importância estaria na memória das gerações, nos traços que deixaram na cultura no curso dos tempos. O *clássico*, na definição de Calvino, “nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”, resiste à interpretação e se apresenta como sempre novo, inesperado e atemporal. No entanto, Octavio Paz (1972) ia além de Calvino ao afirmar que a novidade e a atemporalidade não eram os únicos requisitos de grandeza da obra: nela deveria existir, também, “objetividade”, “concentração”, “condensação”.

O poeta-crítico T. S. Eliot, em dois ensaios seminais, “Tradition and the Individual Taste” (1917) e “What’s a Classic” (1944), define o *clássico* como elogio supremo e sinônimo de universal, de obra que é nova e original, que contém “invenção” e “mestria técnica”. Por sua vez, Ezra Pound, outro poeta-crítico, alinhava em *How to Read* (1929) e *ABC of Reading* (1934) julgamentos pessoais nos quais propõe um “conjunto de medidas, padrões, voltômetros” para avaliação de autores e obras

**Casablanca**

Dirigido por Michael Curtiz, 1942, P&B, 102min

preferenciais. Pound não julga “imparcialmente”, assume exclusões ou omissões e ignora “objetividade” historiográfica ao estabelecer listas dos “maiores” escritores. Já em relação à “grande obra”, ele frisa, incisivo, que sua maior virtude é a condensação, ou “concentração de sentido”.

Esta definição não difere daquelas usadas por André Malraux (1947) ao repertoriar as peças do seu “museu imaginário”, por Frank Kermode (1985) ao explicar seu “apetite pela poesia” ou por Harold Bloom (1994) ao constituir seu controverso “cânone ocidental”. Qualquer tomada de posição neste debate depende de uma hierarquia de valores que oriente a argumentação; da representatividade do opinante; e do contexto da cultura em que se trava a discussão. Kant, por exemplo, atribui à subjetividade

papel determinante no juízo estético, porque a qualidade não está no objeto, mas no sujeito que lhe atribui valor estético. O filósofo solicita “adesão universal” e desinteresse na apreciação da beleza. Esse juízo estético deixou de ser considerado universal a partir do século XVIII, e os *clássicos* perderam a condição de modelo absoluto (“arquetipo do gosto”) e eterno (supra-histórico).

Desde a época do Iluminismo aos dias de hoje, o entendimento desse conceito experimenta reelaborações: o que foi um *clássico* para outras gerações se renova ou se desfaz em função de diferentes modos de pensar. Nesse sentido, segundo Gadamer⁸, o juízo de valor “segundo o qual

algo é denominado *clássico* não pode ser desligado da reflexão histórica e da sua crítica a todas as construções teleológicas do decurso da história”:

[...] O que é *clássico* é aquilo que se diferencia destacando-se dos tempos mutáveis e dos gostos efêmeros [...]. Antes, é uma consciência do ser permanente, uma consciência do significado imorredouro, que é independente de toda circunstância temporal, o que nos induz a denominar algo de “clássico”; uma espécie de presente intemporal que significa simultaneidade para com qualquer presente. (GADAMER, 1997, p. 428).

Quando escrevo *clássico*, imagino analogia com obra-prima, obra excelsa. Aquela que “situa-se no plano do absoluto que é, por sua vez, o plano peculiar da criação artística”. Talvez com a intenção de se elevar para além de um contexto é que, como sublinha George Steiner (1988), “todas as grandes obras emanam de *le dur désir de durer*, o áspero artifício do espírito contra a morte, a esperança de sobrepujar o tempo através da força da criação”.⁹ Tempo e contexto reaparecem, assim, quase como um *leit motiv* na investigação do *clássico*. “O tempo, tanto historicamente como na escala da vida pessoal, altera a visão que temos de uma obra ou de um conjunto de obras de arte”, pontua Steiner, remetendo-nos a uma reflexão de Adolfo Sánchez Vasquez¹⁰ sobre a sobrevivência da arte que é,

[...] graças à sua perdurabilidade, um dos meios mais firmes de que o homem dispõe – uma vez libertado das ilusões de uma imortalidade corpórea e anímica – para vencer o tempo e para resistir aos embates da caducidade. Sendo fiel ao seu tempo, a arte o sobrevive e, deste modo, continua vivendo com o próprio movimento da vida real. [...] Assim, a transformação que o artista efetua em determinada realidade, refletindo-a ou transfigurando-a, é – em cada ato criador – única e irrepetível, fixando-se, perdurando ao longo do devenir histórico real. (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 1968).

Esse ato criador, transformador, não decorre exclusivamente da vontade de um artista, da manifestação solitária do gênio. Lucien Goldmann (1976) argumenta a respeito que as grandes obras “são um encontro do pessoal com o coletivo no mais alto nível de estruturação significativa”. Para ele, “as grandes obras da cultura são as que podem ser interpretadas sem ser feito acréscimo nenhum – e cuja interpretação leva em conta 80 ou 90 por cento do texto, ou seja, a única leitura possível”. (GOLDMANN, 1976).¹¹

A perspectiva de Goldmann assume caráter restritivo à liberdade de interpretação? Talvez, se considerarmos, como Umberto Eco (1969), que as obras de arte se caracterizam por “uma pluralidade de significados”, uma polifonia de sentidos. Seja como for, abrindo-as ou fechando-as à interpretação, vários artistas, já notava Franklin de Oliveira (1978), construíram obras não *sub specie temporis*, mas

sob o signo da eternidade, pois miravam a “permanência e a substantividade”, a harmonização de pensamento e a encantação. Essas obras perfeitas, sem fissuras entre o tema e a configuração artística que as instrumentaliza, estão permeadas de comoção, uma “emoção refeita sob a disciplina de rigorosa consciência artística, emoção entendida como acorde do ser, governada pela inteligência, refeita, restaurada, reconstituída sob o império da lucidez.” (OLIVEIRA, 1978, p. 226-227).¹²

Na acepção de Roland Barthes (1973), a perfeição da obra causa um profundo impacto, pois “desloca os axiomas históricos, culturais e psicológicos do leitor, a consistência de seus gostos, valores e recordações”. Já Jonathan Culler (1982), entende que, com sua “estrutura aberta que muda de forma constantemente”, a obra exige que leitor lhe confira significado, desvende seus enigmas e preencha seus vazios. Na caracterização de Culler, a obra-prima é uma fantasia “que o consumidor transforma em experiência total de coerência e significado estético, moral, intelectual ou social.” (CULLER, 1982, p. 83).¹³

A idéia da obra-prima como clássico é problematizada por Michèle Lagny (1992) ao tratar desta questão em *De l’histoire du cinema. Méthode historique et histoire du cinema*. A distinção fica por conta dos critérios dos críticos, de sua visão de mundo e sua idéia da arte. Segundo Lagny, exemplo de impressionismo na formação de um cânone é o de Claude Beylie que, no livro *Les films-clés du cinema* (1987), relaciona obras-primas consoante uma noção da reviravolta provocada por tais filmes na evolução da arte ou da técnica cinematográficas. Beylie invoca ainda “a expressão original, subversiva, do pensamento de um homem cujo impacto foi confirmado pelo tempo, ou seja, filmes que, incompreendidos à sua época, conquistaram sua posição ao serem revistos”. (BEYLIE, 1987, p. 10).

Nas últimas décadas, sobretudo por ocasião do centenário do cinema, surgiram inúmeras obras empenhadas em propor uma síntese do *state of the art*. Em sua maioria, são trabalhos irrelevantes, pretensiosas variantes das convencionais “listas de melhores”¹⁴. Nesses balanços, os críticos repisam a tese da atemporalidade dos “clássicos”. Em meio a devaneios impressionistas, raros estudiosos argumentam lucidamente sobre a historicidade da criação estética, a variabilidade do gosto, a importância do background econômico, cultural e político na produção dos filmes. Nesse sentido, são pertinentes as reflexões de Peter Wollen¹⁵ e Ian Christie sobre regras da “canonização” e listas dos “dez mais”.

Lagny justifica o estudo dos clássicos na história estética do cinema por uma necessidade cultural: “assim como na literatura, no cinema existem obras que respondem às exigências de `normas de qualidade` reconhecidas e estudadas nas salas de aula. Esse estudo pressupõe a permanência dos valores estéticos” (LAGNY, p. 137). No brilhante ensaio *Film in the Aura of Art*, Dudley Andrew (1984)



O padre e a moça

Direção de Joaquim Pedro de Andrade, 1965, PB, 84min.

acha que cada obra-prima tem regras próprias, propostas em função do clima intelectual da época em que foi feita, vista e avaliada. Na análise dos *clássicos* convém verificar sua força ilustrativa (imagens, narrativa) e os sistemas que os delimitam (ideológico, semiótico, psicanalítico). Desse modo, os *clássicos* são julgados pela maneira como iluminam (ou não) tais sistemas. Cada “clássico”, afirma Andrew, nos desafia a reconhecer sua singularidade e insubmissão a sistemas, dando-nos a impressão de ter qualidades (uma aura, uma auréola) que os projetam acima do cinema convencional e aspiram à imortalidade. (ANDREW, 1984, p. 194)

Gérard Genette (1994), em *L’Oeuvre de l’art (Immanence et transcendence)*, sucintamente define a obra de arte como um artefato (produto humano) com função estética. Um artefato (digamos, o grosso da produção hollywoodiana) sem função (intencionalidade) estética pode produzir um efeito estético intencional? Inúmeros filmes tidos como “clássicos” foram concebidos sem finalidade estética: sua função era divertir o público como mero produto da indústria audiovisual. Genette entende que caberá ao crítico conectar a obra (literária, pictórica, musical, cinematográfica) à função estética. Evidentemente que para isso precisa ter noção do estatuto “ontológico” da obra de arte, do seu modo de existência. Ou seja, deve indagar: “Em que consiste esta obra? Qual a sua finalidade? Ela transcende as condições em que foi feita?” (GENETTE, 1994, p.10-11).

Essas indagações remetem à relatividade do julgamento. O relativismo na valoração das obras pelas diferentes gerações não deve ser temido: na concepção de Arnold Hauser (1961) não resta dúvida de que cada observador julga de acordo com seu conhecimento, objetivo ou subjetivo. Hauser recorda, por exemplo, as diferentes apreciações de Rafael, Rubens ou Shakespeare. A história da arte está repleta de calamitosas incompreensões da genialidade (Van Gogh, Stendhal, Rimbaud, Modigliani). Quantos artistas puderam testemunhar em vida o reconhecimento de sua grandeza? No entanto, após passar pelo “teste do tempo”, suas obras sobreviveram – para a posteridade.

Mas existe, de fato, essa posteridade, essa “eternidade” da obra de arte? Jorge Luís Borges não acredita em eternidade da obra e, sem ilusões, encara *todos* os livros como rascunhos de um livro inacabado, sem leitura final. Também os grandes filmes, similarmente, teriam a marca da incompletude, do inacabado. A propósito, Michel Butor, citado por Leyla Perrone-Moisés¹⁶, falava que “o escritor é movido por um desejo de completude”, mesmo sabendo que “todos os livros são fragmentos de um livro maior e melhor”. (A ensaísta francesa Marie Claire Ropars-Wuillemier tanto acredita nisso que montou seu panteão à base *somente* de trechos dos filmes que mais admira ou ama¹⁷).

Com uma perversa consciência do *valor* mercantil da arte, a indústria cultural se apropriou do conceito de *clássico*. Nessa cultura, a excelência de artefatos artísticos (quadros, músicas, esculturas, filmes), a grandeza da obra de arte, é “realçada”, conforme John Berger (*Ways of Seeing*, 1967), pela

raridade, pelo preço de mercado. Mas, como se trata de “obra de arte” – e se considera que a arte é mais grandiosa do que o comércio –, diz-se que o preço de mercado é um reflexo de seu valor espiritual. Numa sociedade capitalista que transforma a arte em mercadoria, qual seria o papel do cinema como “forma de representação” do mundo e de produção de significado estético? Esta interrogação, de Stephen Heath (1981), diz respeito de modo mais amplo ao papel do crítico de arte e, no caso específico do cinema, à concepção de uma práxis do cinema. Segundo Heath, o cinema, enquanto indústria, refere-se diretamente ao sistema econômico (à estrutura da produção, distribuição e consumo). O texto, o filme, é um produto particular dessa indústria.¹⁸ Também o sociólogo I.C. Jarvie¹⁹ encara os filmes como produtos, mercadorias, chanceladas por instituições comerciais: os circuitos culturais só os julgam *post hoc, a posteriori*. O objetivo de seus autores é confeccionar um produto que agrade enquanto mercadoria, e o filme é destinado ao público que julga na base do “gosto”, “não gosto”.

Sem defender um primado do gosto popular – a chamada “popularidade” –, outros estudiosos não menosprezam o público dos espetáculos convencionais e até ironizam a “erudição” da comunidade acadêmica e da grande imprensa, onde profissionais usam irracionais processos de julgamento. Raymond Durnat (1967), por exemplo, ao confrontar alta cultura e cultura de massa, admite que haja filmes populares inferiores à sofisticação do público. Mas, diz ele, também existem filmes considerados “profundos” pela cultura acadêmica que às vezes não passam de generalizações banais ou falsas.²⁰

Ao justificar o gosto popular, Dudley Andrew²¹ argumenta que o que orienta a “escolha” de filmes privilegiados, dos chamados *clássicos*, é certamente uma noção de arte, uma crença na transcendência do produto estético que ilumina nossas vidas. Mas essa noção de arte e a expectativa de um encontro superior com a obra de arte não são privilégios da elite. O espectador não elitizado pode ter esta pretensão, “escolhendo” entre os filmes convencionais aquele(s) mais sintonizado(s) com sua sensibilidade, sua experiência, sua cultura. Segundo Andrew, a diferença entre um filme banal e um filme ambicioso, consiste nas “representações concretas e sensíveis da realidade e como elas afetam a nossa existência”. Como o cineasta processa essas formas de representação para alçá-las ao nível de uma obra singular e nos falar da relação do homem com o mundo?

A maioria dos cinéfilos e estudantes só conhece os títulos e os resumos em livros (agora na Internet). E muitos críticos consideram o *clássico* um filme enfadonho, antigo, em geral da fase silenciosa, que interessa apenas a estudiosos e eruditos²².

Alguns *clássicos* atingem uma ampla faixa de espectadores, como as comédias de Charles Chaplin e Buster Keaton, Harry Langdon e Laurel & Hardy, W.C. Fields e os Irmãos Marx, Jerry Lewis e Peter Sellers, os dramas de guerra (*Asas, Sem novidade no front, Casablanca*) e os melodramas sociais

(*Fúria, Vive-se uma só vez*), as aventuras de terror (*Frankenstein, Drácula*), os musicais (*Cantando na chuva, Sinfonia de Paris, O mágico de Oz, Rua 42*). Mas há *clássicos* que não motivam indistintamente igual número de espectadores, por serem mais específicos quanto ao tema ou ao tratamento (os filmes *noir*, inclusive). Existem *clássicos* em todos os gêneros e de alcance multidisciplinar (*Morangos silvestres, Hiroshima mon amour, Rocco e seus irmãos, Viagem a Tóquio, Viridiana, Vidas secas, O anjo azul*). Além dos *clássicos* universais, existem os *clássicos* restritos a determinadas áreas e épocas: são os *cult movies*, objetos de adoração dos cinéfilos (p. ex., *O Mensageiro do diabo*, única obra dirigida pelo ator Charles Laughton).

Assim como na literatura e nas ciências humanas, o *clássico* do cinema se impõe por marcar época sem pretender oferecer explicações sobre o que mostra ou representa. De fato, numa realidade em constante mutação, “mesmo os *clássicos* carecem de poder explicativo total” sobre o que acontece em nossa época. O filósofo Georg Lukács (1969) argumenta que uma obra de arte, e em particular um filme, não precisa necessariamente responder às questões que levanta: [...] “Se um filme, como obra de arte, consegue fazer com que a gente reflita seriamente sobre uma situação do passado ou do presente, e a confrontá-la com a própria, já atingiu seu objetivo.” (LUKÁCS, 1969).²³

Bertolt Brecht, defensor da democratização da arte, manifesta no artigo “O efeito intimidatório dos *clássicos*” uma inequívoca desconfiança na *soi disant* alta cultura. O dramaturgo alemão nos adverte contra as concepções falsas e superficiais que relacionam o conteúdo ideal, o significado das obras à época em que foram encenadas. Já outro homem de teatro, Antonin Artaud²⁴ (1993), investe contra a noção de *clássico* e, num ataque ao conformismo burguês que nos faz confundir o sublime, as idéias, e as coisas, com as formas que assumiram através dos tempos e em nós mesmos, fulmina: “As obras primas do passado são boas para o passado, não servem para nós. Temos o direito de dizer o que foi dito e mesmo de dizer o que não foi dito de um modo nosso, imediato, direto e que atenda aos modos de sentir atual e que todo mundo entenderá”. (ARTAUD, 1993, p. 83).

Existem filmes que, à sua maneira, “condensam e contêm” toda a arte do cinema ou toda a particularidade de determinado gênero ou época, diretor ou estilo. Jonathan Rosenbaum (2004) os qualifica de “filmes essenciais” por traduzirem uma visão de mundo e uma idéia do cinema, um “valor intelectual, criação do espírito e da sensibilidade”. Em seu livro *Essential Cinema*, onde relaciona mil obras-chave, Rosenbaum defende o cânone como necessário no momento em que a cultura fílmica é dominada pela máquina publicitária e por críticos improvisados que promovem mediocridades ao invés de obras desafiadoras. Do núcleo desse *essential cinema*, de filmes que sobreviveram à prova do tempo²⁵, se irradia a *claritas* (a beleza na definição latina), emana a *aura*

(qualidade que transparece só para quem sabe ver, sentir e pensar), flui uma rede complexa de significados, reveladora de um imaginário que concretiza a emoção (*Vertigo*, *Cantando na Chuva*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*), a reflexão (*Hiroshima mon amour*, *Persona*, *A regra do jogo*) ou as vicissitudes da aventura humana (*Morangos silvestres*, *Rastros de ódio*, *Umberto D.*).

Em seu ensaio *Esthétiques de l’audiovisuel*, Pierre Sorlin (1992) vê com condescendência a sofreguidão com que cinema e televisão, “que não se apóiam num passado muito antigo”, buscam inventar seus *clássicos*. Qualquer um, ironiza o sociólogo-crítico, se sente em condição de fazer uma lista de filmes-guias, que se pretende admirar pelo que têm de permanente, pelos valores sociais ou estéticos que ilustram. Mas tais obras pertencem ao passado, a um preto-e-branco portador de nostalgia. Não obstante, admite Sorlin, por uma série de circunstâncias, certos filmes terminaram por ser encarados, de maneira quase universal, como êxitos exemplares. (SORLIN, 1992, p. 43-44).

Na hierarquização das obras primas [já que, conforme pondera Lagny, nem todas são *clássicos*], é essencial a questão das prioridades. Com o relativismo pós-moderno, a *intelligentsia* passou a repelir ordens de grandeza e a privilegiar as diversidades. A recusa das hierarquias (classificações), do elitismo (ênfase na alta cultura), do essencialismo (especificidade estética) foi ironizada por Terry Eagleton (1998) em *As ilusões do pós-modernismo*, onde ele afirma que hierarquia não é elitismo, “mas crença na autoridade de uma minoria seleta”. Quanto ao essencialismo, essa doutrina “reza que as coisas se compõem de certas propriedades, e que algumas delas realmente as integram de tal forma que se se removesse ou transformasse radicalmente essas propriedades, a coisa passaria então a ser outra coisa qualquer, ou coisa nenhuma” (EAGLETON, 1998, p. 93). Para Eagleton, hierarquizar e classificar indicam diferenças essenciais não apenas de questões de estilo, de gostos, de tendências, mas de características ontológicas.

No prefácio a um livro sobre “clássicos” do cinema, Andrew Sarris (1999) argumenta que qualquer seleção de obras-primas pode ser considerada objetiva na medida em que “cada pessoa vê de modo diferente, de acordo com a sua psiquê e diferentes padrões de associações pessoais com os ícones e as imagens na tela”.²⁶ Com essa convicção subjetivista, Sarris procurou determinar, anos depois, “as dimensões e os contornos da herança cinematográfica americana”, de seus clássicos. Em contraposição a críticos que se amparam em ideários políticos para estruturar seu *pantheon*, Sarris privilegia a redenção pessoal em detrimento da redenção social. Por isso, prefere *Rastros de ódio* (1956) a *Vinhas da ira* (1940), *Onde começa o inferno* (1959) a *Matar ou morrer* (1952), *Vertigo* (1958) a *Acorrentados* (1958), *Vidas amargas* (1955) a *A luz é para todos* (1947).

Seriam esses os filmes que os críticos-professores Suzanne Liandrat-Guigues e Jean-Louis Leurat (2001) levariam para a mítica ilha deserta? Ambos descartam a qualificação de obras primas e preferem apontar um “núcleo duro” constituído por filmes “que marcaram nossa infância”. Assim como Sarris, Daney e outros críticos, eles adotam o kantiano critério do julgamento pela subjetividade. Mas nos trinta filmes que selecionaram, Liandrat-Guigues e Leurat ressaltam a “dimensão estética”.²⁷ Entre outros, são citados:

Ivã, o terrível (Eisenstein), *Vagas estrelas e Notti bianche* (Visconti), *O ano passado em Marienbad* (Resnais), *Sherlock Jr.* (Keaton), *Tarde demais para esquecer* (Leo McCarey, 1938 e 1957), *Les Favoris de la lune* (Otar Iosseliani, 1984), *Os vivos e os mortos* (Huston, 1987), *O gosto do saquê* (Yasujiro Ozu, 1962), *O homem do Oeste* (Anthony Mann, 1958), *Hurlevement* (Jacques Rivette, 1985), *A imperatriz galante* (Sternberg, 1934), *Os inocentes* (Jack Clayton, 1961), *Madre Joana dos Anjos* (Jerzy Kawalerowicz, 1961), *Narciso negro* (Michael Powell, 1947), *Não ou a vã glória de mandar* (Manoel de Oliveira, 1990) *A nova Babilônia* (Grigori Kozintzev e Ilya Trauberg, 1929), *La Prise du pouvoir par Louis XIV* (Rossellini, 1966), *A casa sinistra* (James Whale, 1932), *Recordações da casa amarela* (João César Monteiro, 1989), *Anjo e demônio* (Otto Preminger, 1952), *O vento* (Victor Sjöström, 1928), *Le Vent nous emportera* (Abbas Kiarostami, 1999), *Les Yeux sans visage* (Georges Franju, 1960), os filmes de Val Lewton (*Cat People*, etc).

Intelectual respeitável, Cesare Segre (2001) surpreende-se com a intolerância dos “eruditos” em relação às classificações de “melhores de uma década, ou de um século, ou de toda a nossa literatura”.²⁸ Para ele, essas classificações funcionam como termômetros de preferências que, entendidas corretamente, sintetizam um julgamento da atividade artística desenvolvida em determinado período. Segre atribui aos contestadores a arrogância de quem pretende excluir da “alta literatura” a produção de consumo, a *Trivialliteratur*, para a qual o filósofo Antonio Gramsci já chamava a atenção. Segundo esse erudito, os formalistas russos enfatizaram o significado dos textos – *todos os textos* – para a cultura de um povo. Não têm sentido, portanto, exclusões ou omissões. (SEGRE, 2001, p. 177-182).

Ao recapitular sua intensa e combativa atividade teórico-crítica²⁹, Guido Aristarco recomenda que, no panorama de um cinema heterogêneo e difuso como o dos dias atuais, o estudioso deve necessariamente fazer opções, a começar pelo entendimento do que seja o realismo, a ironia e a fantasia. Em seguida, de acordo com Aristarco, o crítico precisará definir se se engaja em prol da verdade, mediada pela beleza (afinal, como diz Goethe, o “útil” não “invalida os outros valores, mas é o primeiro degrau para atingir os outros dois”), ou se conformará com a exaltação do *trash* como forma de expressão cultural.



O Gabinete do Dr. Caligari

Diretor Robert Wiene, Alemanha, 1919

Diante das “urgências trágicas” dos tempos atuais, desta época caracterizada pela “gelatina produzida pelo audiovisual”, a lógica do *show business* e a teatralidade da palavra, Jacques Derrida³⁰ sentia que o ato de “pensar tornou-se um cacoete perigoso”. Em escala mundial, dizia ele, o intelectual virou um ator do espetáculo audiovisual organizado pelo poder tecno-capitalista e uma mídia *high tech*. Derrida recomendava o uso da memória e da cultura “para colocar luz sobre os fatos da vida, fazer perguntas”, num

“mundo vergastado pela violência”, erosão de sentimentos e inquietações intelectuais. O cinema, é claro, não resolve os problemas humanos – nem a Arte em geral –, porém tem o poder de torná-los urgentes. E à crítica cabe, como ensina Claude Prevost (1973), avaliar o que se passa na área da superestrutura para aprimoramento qualitativo do cinema. Por isso, ela deverá fazer escolhas, rejeitar tabus, banir apriorismos. “É preciso escolher, entendendo-se essa escolha como uma atitude “aberta”, “ampla”. (PREVOST, 1973, p.209)³¹

Na investigação do *clássico*, as observações preliminares se concentraram no mundo dos livros. No entanto, não ignorei – ao contrário – paradigmas e doutrinas da esfera das artes plásticas. Nesse sentido, foi empolgante a descoberta da coletânea *Qu’est-ce que une chef-d’oeuvre?* (Gallimard, 2000). Nela, sem esoterismos de castas (os “guardiães do templo”) ou o sectarismo de exegetas “ideologizados” (por exemplo, o Nicos Hadjinicolaou de *Histoire de l’art et lutte des classes*, 1974),

Hans Belting, Arthur Danto, Jean Galard e Martina Hansmann, entre outros, oferecem pistas formidáveis para compreensão desta questão capital para a estética. Às leituras prévias de eruditos como Erwin Panofsky, Jan Murakowski, Monroe Beardsley, Ernst Gombrich, Yves Michaud, Nelson Goodman, Clement Greenberg, Michel Foucault, Meyer Schapiro e Giulio Carlo Argan, acrescentei, portanto, insights dos *experts* que buscavam também uma genealogia das obras-primas.

Existem inúmeros riscos na hibridização e síntese de tantas teorias, filosofias e visões de mundo sobre clássicos e obras-primas, para aplicá-las ao cinema. Não obstante, o enriquecimento das trocas intelectuais me permitirá seguir adiante no projeto de “reinterrogação” dos paradigmas da crítica no contexto de estagnação em que se encontra esta época pós-moderna. Talvez de modo presunçoso, Michel Ciment (1999) sentenciava que o julgamento crítico constitui a única valorização cultural: “O artista só existe sob o olhar do crítico. Não existe artista sem comentário! A morte do comentário significa o desaparecimento do artista”.³² (CIMENT, 1999, p. 31).

Mas, o julgamento dos críticos é digno de confiança, indaga Marcel Martin³³? Crítica não é *cinéfilia*, síndrome subjetiva (que se traduz em julgamentos impressionistas) e autônoma (que se alimenta com outras referências culturais). É uma atividade que se ampara numa teoria axiológica, não em cacoeças taxonômicas. Assim, para evitar o passionalismo cinefílico e conferir uma função dialética ao comentário de Ciment, o crítico deve ter numa visão que englobe estética e economia, o social e o político, isto é, que analise não somente o *como* dos filmes, porém igualmente seu *por quê* e o seu *para quê*. Em síntese, o crítico consciente precisa ver na obra de arte – e mais precisamente num filme, *clássico* ou não – a necessária concreção da totalidade humana.

Notas

¹ Num ensaio fascinante, o cineasta e ex-crítico Paul Schrader (*Mishima, Cat People, Blue Collar*) descreveu na revista *Film Comment* (set./out. 2006) o fracasso da sua aventura ao formular um cânone de clássicos.

² A política das “listas dos dez maiores filmes de todos os tempos” foi adotada em 1952 pela influente publicação britânica *Sight & Sound*. Desde então, a cada década, a revista consulta os “guardiões do templo” (críticos, historiadores, arquivistas) para atualizar seu “cânone” informal.

³ O cinema é, em essência, uma arte ao mesmo tempo figurativa e rítmica na qual se fundem, para encontrar um sentido e um emprego novo, outros meios de expressão, como a pintura (através da composição das imagens), o teatro (através do ator e da cenografia), a música (através da cadência), a literatura dramática e romanesca (através da palavra). Esta definição, digamos, “ontológica” é de um notável estudioso italiano, cineasta, historiador e crítico, Francesco Pasinetti, “Il film che no si potravino rifare”, in *Sequenze*, 1946.

⁴ Judith Schlanger começa suas reflexões com um conhecido verso de Horácio (*est vetus atque probus centum qui perfectit annos*), que ensina: “o que atravessou uma centena de anos é velho e sério”. Segundo o poeta latino, o Tempo e a História é que definirão o valor da obra de arte. Ver *Poétique* n. 88, nov. 1991, p. 487.

⁵ Sobre a ontologia do cinema, mencionaria, *en passant*, os trabalhos dos italianos Galvano della Volpe, Umberto Barbaro, Luigi Chiarini, Emilio Garroni; dos franceses André Bazin, Edgar Morin, Christian Metz e Jean Mitry; dos norte-americanos Vachel Lindsay, Gilbert Seldes e Stanley Caldwell.

⁶ Ver *Literatura européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1996. p. 258.

⁷ Ver a sugestiva introdução a *Por que ler os clássicos* (São Paulo: Companhia das Letras, 1995). p. 9-24.

⁸ Entre as exegeses contemporâneas sobre o clássico, uma satisfatoriamente operatória é a de Hans-Georg Gadamer em *Verdade e Método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. (Vozes, 1997).

⁹ George Steiner, *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

¹⁰ In: *As idéias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

¹¹ Ver “Estrutura: realidade humana e conceito metodológico”, na coletânea *A controvérsia estruturalista*. Cultrix, 1976. Goldmann desenvolve esta questão nos livros *Le Dieu cache* e *Pour une sociologie du roman*.

¹² Este entendimento da grande obra, enunciado por Franklin de Oliveira com relação a poetas e romancistas, vale para as mais diferentes manifestações artísticas. V. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

¹³ Essa caracterização da obra-prima é, na verdade, de Norman Holland e foi adotada por Culler em seu ensaio *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism* (Cornell University, 1982).

¹⁴ Entre os *booklists* de melhores filmes, há exceções: *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons* (Jonathan Rosenbaum, Johns Hopkins University Press, 2004); as coletâneas de Serge Daney (*La Maison cinéma et le monde. 1. Le temps des Cahiers, 1962-1981*, P.O.L., 2001) e François Truffaut (*Les films de ma vie*, Flammarion, 1975, e *Le plaisir des yeux*. Cahiers du Cinéma, 1987); *The Dream Life: Movies, Media, and the Mythology of the Sixties* (J. Hoberman, The New Press, 2003); os heteróclitos *Cinéma 1. L' image – mouvement* e *Cinéma 2. L' image-temps* (Gilles Deleuze, Éditions de Minuit, 1983-1985); *Cinémanie* (Gérard Legrand, Stock, 1979). Há outros títulos de críticos estrangeiros e brasileiros, como *Um filme por dia. Crítica de choque, 1946-1973* (Moniz Viana, Companhia das Letras, 2003) e *Um filme é um filme. O cinema de vanguarda dos anos 60* (José Lino Grünewald, Companhia das Letras, 2001).

¹⁵ Peter Wollen, além do ensaio sobre os motivos por que alguns filmes sobrevivem e outros desaparecem (*Sight & Sound*, maio 1993, v. 3., n. 5), aborda o problema em “The Canon”, incluído em *Paris Hollywood: Writings on Film* (Londres: Verso, 2002. p. 216-232).

¹⁶ Em *Altas literaturas* (Companhia das Letras, 1998), Leyla Perrone-Moisés investiga as preferências de um grupo de escritores-críticos (Pound, Eliot, Borges, Octavio Paz, Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers e repertoria uma pluralidade de concepções sobre a obra de arte, clássicos e paradigmas.

¹⁷ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier compôs uma lista de quinze filmes cujos fragmentos rememorados comporiam um filme “impossível”: o *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *Blow Up*, *O deserto vermelho*, *A dama de Xangai*, *La Femme du Gange*, *L'Homme-Atlantique*, *L'Hypothèse du tableau volé*, *India Song*, *Soberba*, *Muriel*, *Outubro*, *Passion*, *Pickpocket*, *Prénom Carmen*, *La Ville des Pirates*.

¹⁸ Stephen Heath, “On Screen, in Frame: Film and Ideology”, capítulo 1 de uma coletânea de ensaios instigantes sobre a ontologia da sétima arte, *Questions of Cinema*, Macmillan, 1981.

¹⁹ Cf. I. C. Jarvie, *Philosophy of the Film. Epistemology, Ontology, Aesthetics*. Routledge & Kogan Paul, 1987.

²⁰ Ver o capítulo “People Look At People” da coletânea *Films and Feelings*. Londres: Faber and Faber, 1967.

²¹ In: *Film in the Aura of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1984. p. 193.

²² Com a verve que o celebrizou, François Truffaut ironizava a incultura cinematográfica da nova geração de críticos nas décadas de 1950-1970: “Qualquer um pode se tornar crítico de cinema; não se pedirá ao candidato o décimo dos conhecimentos que se exige de um crítico literário, musical ou de pintura. Um diretor hoje deve aceitar a idéia de que seu trabalho será eventualmente julgado por alguém que talvez nunca tenha visto um filme de Murnau”. Ver “A quoi rêvent les critiques?”, *Le plaisir des yeux*. Paris: Cahiers du cinema, 1987.

²³ Ver “Espressione del pensiero nell’opera cinematografica”, *Cinema Nuovo*, jan.fev. 1969, n. 197.

²⁴ Ver “Acabar com as obras-primas”, em *O teatro e seu duplo*: São Paulo: Martins Fontes, 1993.

²⁵ Essa prova do tempo mereceu de Karl Marx uma cidadíssima reflexão sobre a epopéia grega como arte capaz de proporcionar prazer artístico, exercer um fascínio permanente e se sobrepôr ao momento histórico. A reflexão, na “Introdução à Crítica da Economia Política” (*Contribuição para a Crítica da Economia Política*), aparece na coletânea *Sobre Arte e Literatura* (Lisboa: Estampa, 1971, p.60-63).

²⁶ Porta-voz da “teoria do autor”, Andrew Sarris ficou famoso com o livro *The American Cinema* (Dutton, 1968). Foi crítico do *Village Voice* e agora ensina na Columbia University. “What Makes A Movie Classic?” é prefácio do *Classic Movie Companion*, Robert Moses (ed.). Nova York: Hyperion, 1999. p. ix-xii

²⁷ “Quels films emporter sur l’île déserte?” *Penser le cinéma*. Suzanne Liandrat-Guigues e Jean-Louis Leutrat. Paris: Klincksieck Études, 2001. p. 187

²⁸ Cesare Segre, “Il canone e la culturologia”. In: *Ritorno alla critica*. Turim: Einaudi, 2001.

²⁹ Cf. Guido Aristarco, *Il cinema fascista: il prima e il dopo*. Bari: Dedalo, 1996.

³⁰ Jacques Derrida. “O filósofo não é um pop star”. Entrevista a Norma Couri, *Jornal do Brasil*, 29\4\1991.

³¹ Resposta a questionário sobre a missão do crítico. *Littérature, politique, idéologie*. Éditions Sociales, 1973.

³² Depoimento sobre julgamento de valor, em *Feux croisés sur la critique*. Éditions du Cerf, 1999.

³³ “La critique traditionnelle face au développement des médias”. Marcel Martin, *La revue du cinéma—Image et son—Écran*, n. 371, abr. 1982. p. 65-70.

A “outreidade” no êxodo: fotografias de Sebastião Salgado

Anita Prado Koneski*

O meditador diz ao apresentador de imagens: o que você me esconde ao mostrar essa imagem? [...] Mais brilhante é a imagem, mais perturbadora é a sua ambigüidade. Pois ela é a ambigüidade das profundezas.

Bachelard

O presente artigo visa investigar uma ética para a imagem poética tomando como referência a obra fotográfica de Sebastião Salgado, especialmente a *Mostra Êxodo*. Para tanto, recorreremos ao pensamento do filósofo Emmanuel Levinas, que infere a ética a partir do que se apresenta como um Absolutamente Outro. Neste artigo, pensamos a imagem fotográfica de Sebastião Salgado como um Absolutamente Outro ante o estranhamento que esta nos confere.

Sebastião Salgado, Absolutamente Outro, Imagem Fotográfica, Êxodo

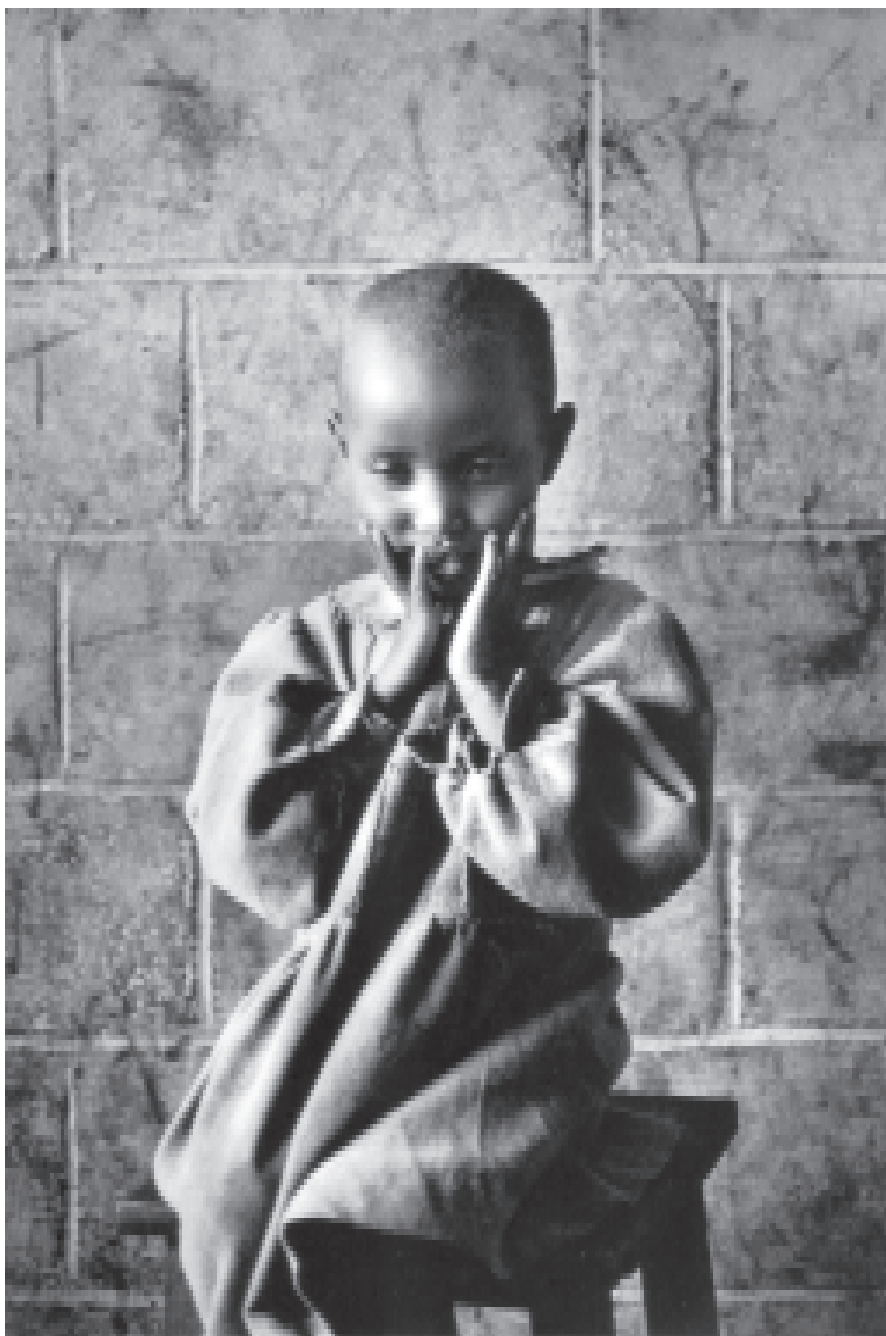
A palavra “outreidade” que se apresenta em destaque no título deste artigo é, a meu ver, questão central nas obras fotográficas de Sebastião Salgado e propõe um convite a indagar sobre uma ética na obra de arte. Assim, é sobre a ética ou a partir de uma abordagem ética que empreendemos esta reflexão pensando a ética para a imagem fotográfica de Sebastião Salgado com base no pensamento filosófico de Emmanuel Levinas, pois as referidas obras, que se inserem na contemporaneidade da expressão artística, sugerem um pensamento ético diferente daquele que encontramos no filósofo.

*Anita Prado Koneski é formada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), onde também leciona Estética no Centro de Arte (CEART), e em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), instituição que lhe concedeu o título de Doutora em Teoria Literária com a tese “Blanchot, Levinas e a arte do estranhamento”.

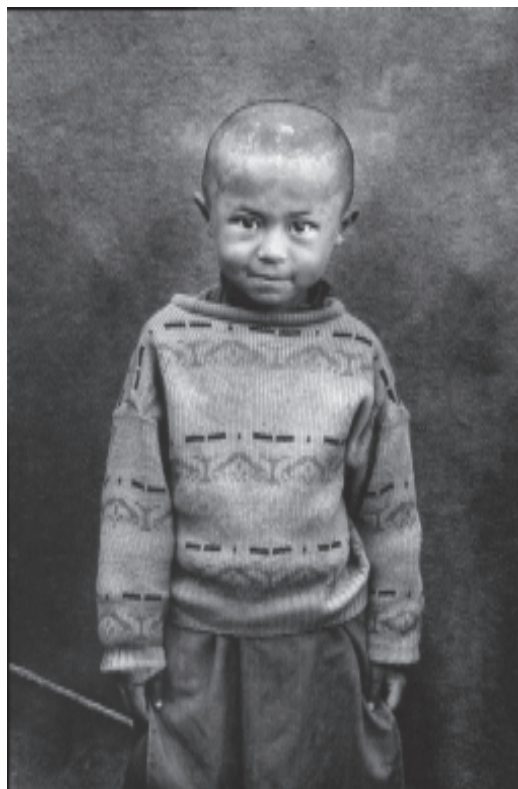
Esse empreendimento, portanto, parte de uma ética “de outro modo que ser”, ou seja, uma ética que não pode, de modo algum, significar a habitual filosofia moral, desde que o Outro na ética levinasiana obriga-nos sem saída que nos coloquemos em seu lugar, nunca para suplantá-lo, mas para sofrer com ele, para ser o seu refém. Falamos de uma ética que não sugere regras ou normas, tampouco sugere convenções, mas que crê que deva basear-se em algum tipo de compromisso existencial básico que vá além dos interesses teóricos de qualquer definição de justiça ou de qualquer código ético socialmente instituído. Trata-se de uma ética em que não há legislação nem do Eu nem do Outro, ética que se afirma a partir de um lugar de resistência em que é fundamental a idéia de um terceiro, ou seja, a justiça, a não-violência que se retrata quando “abarcamos” o Outro na intenção de transformá-lo num “igual”. A oposição do que se põe frente-a-frente é, portanto, uma oposição (resistência) ética, seja ela vinda do próximo (indivíduo) ou do objeto de arte. O Outro não se permite vir à luz e derruba a idéia de que tudo está exposto à luz da interpretação. O Outro já não é revelação, não posso poder sobre ele, não posso conhecê-lo ou transformá-lo sempre em um igual. O Outro é um mistério, um enigma radical. Como nos ensina Bataille (2003, p. 21), *“Entre um ser e um outro há um abismo, [...]”*. Ou seja, a presença do Outro não é coexistência e repouso, identidade e intencionalidade, mas inquietude e estranhamento. É abismo, é morte.

O Outro que aqui inferimos não é apenas representação do outro na condição de meu próximo que vemos nas fotografias de Sebastião Salgado, mas é essencialmente aqui a própria arte, esse objeto que, ao *pôr-se*, põe de imediato o diferente, o que resiste à nossa compreensão. Fazer da imagem *“um algo que murmura no fundo do próprio nada”* (Levinas, 1998, p. 67) talvez possamos dizer que seja a verdadeira missão do fotógrafo de imagens poéticas.

Estamos diante de uma ética alicerçada no que transgride, desde que esta acontece pautada na resistência do Outro e que não se dá a conhecer. Uma ética que se constitui na transgressão (a resistência do Outro), no sair da ordem das coisas, pelo menos na forma como entendemos essa ética a partir da tradição. Nela legislam as leis do impossível, lugar em que o possível torna-se a negação da ética, ou seja, o impossível deposiciona e desconstrói com o absoluto. Em Levinas, a ética do Outro vai à busca do Outro, descentra-se do Eu e o define como um lugar em que as interrogações sobre a moral ficam sem respostas, pois o Outro é um Infinito, e a ética que ele exige, portanto, é a ética do Infinito. O Infinito aqui é um conceito levinasiano, ou seja, *“é uma relação com o exterior, com o Outro, sem que essa exterioridade possa integrar-se ao Mesmo”* (Levinas, 1967, p. 209). Isso quer dizer que a presença do Outro não é coexistência e repouso, identidade na intencionalidade, mas inquietude e estranhamento, fuga constante do ser. É abismo e morte. O



Sebastião Salgado
Crianças no Êxodo
Fotografia



Sebastião Salgado
Crianças no Êxodo
Fotografia

Outro é completamente um desvio do Mesmo e, de forma paradoxal, é unicamente por esse desvio que podemos nos relacionar com o Outro, com vistas à alteridade. É, portanto, a partir daí que podemos, com base no pensamento de Levinas, falar de uma ética na arte.

Mas, em que essa ética pesa como possibilidade de reflexão sobre a arte contemporânea? Se inferirmos como arte contemporânea a produção artística dos anos sessenta em diante, fica evidente uma arte que não se prende mais aos discursos da tradição. A questão é pensar a arte a partir do pressuposto de que a arte contemporânea realiza com mais fervor um estranhamento singular quando nos propomos a interpretá-la. A partir de então, parece-nos pertinente inferir que a obra de arte contemporânea traz em si essa vocação essencialmente ética nos moldes levinasianos aqui propostos, quando a sua “fala” se impõe como impossibilidade. Nas obras de Sebastião Salgado, mais especificamente na *Mostra Êxodo*, por exemplo, a “outridade”, a meu ver, evidencia-se como inerência essencialidade radical, pois no desejo de compreender a imagem encontramos os “vestígios”,

esbarramos com o Outro levinasiano, uma alteridade marginalizada que se dá pelas vias éticas da resistência que causa, paradoxalmente, angústia e desejo. *Angústia* porque nos "põe" diante do Infinito, do desconhecido, e *Desejo* porque nos incita a buscar o desconhecido. Esse Outro que encontramos nas obras de Sebastião Salgado convoca-nos para uma responsabilidade infinita diante da dor do outro ser humano. Essa resistência dá-nos a dimensão do mistério da dor do Outro, só que tal dimensão ultrapassa a nossa possibilidade de compreensão e põe-nos diante do Absolutamente Outro. Daí, a responsabilidade ética está em dar-se conta de que: "*Somos todos culpados de tudo e de todos perante todos, e eu mais do que todos os outros*". Levinas (2000a, p. 145) cita essa frase de Dostoiévski na obra *Os Irmãos Karamazov* para explicitar sua ética. Ou seja, para dizer que ali tudo me pertence singularmente, isto é, não é um assunto para um Eu hipotético, mas para um Eu singular que tem nome, que "tem fome", que "anda".

Afirmamos que já não estamos mais, simplesmente, diante de uma expressividade fotográfica, mas diante do que se constitui como radicalmente Outro em nosso meio. A própria imagem fotográfica constitui-se no Absolutamente Outro e vai além da mera forma. Ou, há a imagem, mas há ainda o que se resolve na filosofia levinasiana como Rosto, que não se afirma na plasticidade da imagem apenas, mas também no que nela faz ruído. A imagem é esse algo que ali está, mas que não sabemos o que é, algo que contribui para a opacidade de nossa compreensão, que desafia a interpretação, que se nega a ajustar-se a uma intencionalidade. A evasão radical do ser em Levinas é ética.

As mostras de Sebastião Salgado *Êxodo* e *Retratos de Crianças do Êxodo*, por exemplo, falam de milhões de pessoas que migram todos os dias. Diante delas, perguntamos (porém nem sempre a pergunta resulta em resposta): para onde migram esses humanos que caminham sem identidade de lugar, de solidez com o mundo? Que modo de habitar o mundo é esse? Seria a errância do êxodo um "modo outro" de residir no mundo? Seria esta a melhor forma de não se deixar dominar pela fixidez, pela permanência: seguir em busca de alguma Terra Prometida?

As imagens estão aí, e como espectadores estamos frente-a-frente com elas. Porém, o "olhar" que penetra na obra não abarca as imagens como experiência, elas excedem. Encontramos nelas mais do que podemos pensar, pois se tornam diante de nós o "absolutamente grande" do qual não damos conta e, assim, radicalmente se afirmam como resistência ética. O "olhar" não as envolve nem as desposa, mas funda a "outridade" infinita que é estar diante do Absolutamente Outro. Mas o que nas imagens de Sebastião Salgado se infere desse infinitamente grande? Paradoxalmente, nada ali fala, e ao mesmo tempo tudo fala, porque há, como nos diria Levinas (2003), uma presença ausente de algo que faz ruído, que deixa vestígios, que relata um som sutil do que "grita" pelas

fissuras e que infere esse saber sobre o infinitamente grande. Ali, portanto, sabemos que a dor do Outro é esse “algo” que saber nenhum abarca, pois se assim não o fosse, não seria essa dor “infinita” que nem o olhar nem a palavra dão conta. As imagens de Sebastião Salgado são imagens da fala distante e originária, como nos diria Blanchot (1999), fala aforística, dos oráculos, uma sabedoria sagrada.

O fotógrafo capta a realidade crua que a ele se oferece, ilumina-a em seus detalhes na qualidade fractal. Mas o fotógrafo fracassa, e seu fracasso é seu êxito, porque ele capta mais do que vê, e resulta daí o instalar-se do infinito, o ético. Ele funda a imagem traidora, que faz de si mesma uma resistência ética. O fotógrafo trabalha à beira do abismo. Busca a imagem, mas se surpreende com os seus enigmas. Capta a realidade, mas instala a sombra e o Desejo, não pelo que as imagens apresentam, mas pelo que elas não apresentam (por essa presença ausente), pelo que elas sugerem, pelo que elas indagam, pelo que elas angustiam na sua resistência ética de nunca “dar-se”, de permanecerem sempre como estrangeiras em nosso meio.

A ética, portanto, está em indicar o Absolutamente Outro não na infinidade de normas a seguir, mas no “para além” de qualquer sentido. A imagem apenas diz – *eis-me aqui* – oferece-se, porém nunca é desvelamento. Não ser desvelamento é, portanto, inerente à sua natureza de imagem. No fracasso da representação, o fotógrafo marca a sua responsabilidade pelo Outro e confere-nos a sociabilidade com relação ao Outro. As imagens de Salgado testemunham o Infinito. Esse testemunho, segundo Levinas (2000a, p. 99-100), “*implica um modo de revelação, mas esta revelação não nos dá nada [...] O testemunho ético é uma revelação que não é um conhecimento*”. As imagens são a própria impossibilidade de trazer à luz qualquer testemunho, daí o fracasso como êxito nas imagens de Sebastião Salgado. O que ele testemunha resiste à tematização, porém, não deixa de dar o seu testemunho – eis o paradoxo – e ele o faz pelos vestígios, pelos ruído, ou seja, não é o Nada. É, ao contrário, o ruído aterrorizado do ser na sua passividade infinita.

Êxodo, nome da mostra de Sebastião Salgado, significa a saída de “uma casa” para iniciar a busca de uma “nova casa”. Significa transcender, ir ao encontro do desconhecido. Enigma da caminhada, sempre em busca do nada. Êxodo é também o exercício do fotógrafo que “clica” sem fim a sua câmara, na busca: na busca do quê? Esse humano que anda sem limites é diferente dos outros, ele não relata ou não tem este propósito, ele vai além. Ou, digamos que o seu relato possui um propósito: dizer continuamente a impossibilidade de relatar. O seu relato é ético à medida que não se resolve ao prazer de um Eu, das coisas que vê. Ele entrega o enigma e nele se *põe, pondo* também a respeitabilidade perante o Outro.

Sebastião Salgado
Crianças no Êxodo
Fotografia



O fotógrafo Sebastião Salgado é um errante cuja finalidade é capturar o que vê. Ele vê o que o seu “olhar” deseja ver. Porém, esse ver está compreendido no entrelaçamento entre o mundo e seus projetos de artista que se movimenta para capturar a imagem. O fotógrafo persegue o desconhecido, e para tanto é necessário pôr-se na estrada e fazer-se um errante em que as imagens são engendradas na caminhada de seu dia-a-dia. Elas o surpreendem tanto quanto a nós. Porém, esse gesto perceptivo de seu corpo traduz em visibilidades a dimensão de todo estranhamento ético que a imagem “põe” diante de si. O poeta fotógrafo vai ao mundo e pergunta-lhe como ele se faz mundo (parafrazeando Merleau-Ponty a respeito de Cézanne, em *A Dúvida de Cézanne*), mas a realidade nega a ele essa resposta, escolhendo dar-se como sombra para que assim possa cumprir o seu destino ético.

O fotógrafo é aquele que nos desarma de todo poder de tematização sobre as imagens poéticas do mundo e nos faz ser um “aí do Outro”, antes da relação Eu-Tu. Tais imagens deixam de ser mundo para ser um Infinito ético e nos ensinam o modo Outro de saber, o saber pela não-violência, ou seja, pela não prepotência da compreensão que faz do Outro esse ser tematizável. Ou nos ensinam que a razão não é capaz da verdade, visto que esta é algo que faz uma caminhada errante, que está sempre em êxodo e não tem identidade fixa, não sabe de si, pois nada ali é certeza, ao contrário, ali a resistência nos debilita e aniquila nossos pretensos conhecimentos. Isso acontece porque as imagens de Sebastião Salgado designam uma região em que a impossibilidade não é uma privação, mas sim uma afirmação, já que elas se afirmam na sua própria impossibilidade de dizer-se, estabelecendo com o Outro um compromisso existencial básico. Talvez seja por isso que o fotógrafo *clica* continuamente com a sua câmera fotográfica. É como o escritor, que deve escrever continuamente para não morrer. O poeta das imagens não as decifra com o receio de traí-las. Contudo, dizer o obscuro, o que se faz enigma, portanto, essência da imagem, não seria traí-la?

Encontramos nas imagens do fotógrafo a exterioridade radical, a dor do Outro, o nosso próximo, mas essa dor é infinita, tanto que não a abarcamos. Porém, o fotógrafo faz da tentativa de abarcar a dor do Outro a sua missão de arte: e fica feliz (é provável!) quando fracassa, pois, captar a dor do Outro, dizê-la, não seria trair o Outro? Não seria devassar a sua intimidade? Assim, parece-nos que a missão do fotógrafo se constitui nessa tentativa infinita de dizer a dor do Outro e fazer de suas imagens um Absolutamente Outro. Essas imagens, paradoxalmente, encontram a sua essência em uma postura ética, como aponta Levinas, de não se dar à luz de nossa compreensão, pois é aí que elas nos forçam à relação com o diferente, com a experiência de um limite impossível. A extensão disso talvez seja o emergir de todas as dimensões de indagações que fazem parte de nossa existência,

o que nos leva a dizer que nunca há precariedade na impossibilidade, mas sim um conhecimento, ou seja, um tipo de conhecimento engendrado na impossibilidade de interpretar.

Aprendemos com essas imagens a fazer uma experiência com o que é radicalmente desconhecido, e provavelmente seja devido a isso que as imagens de Sebastião Salgado se conservem infinitamente vivas, suscitando nossos “olhares”, nossas indagações e nossas buscas existenciais. Assim, se buscamos nas imagens fotográficas de Sebastião Salgado uma ética, esta é a que exige a própria imagem, a ética da resistência, de não se oferecer à luz de nossa compreensão em ser essencialmente “respeitadora” da dor do Outro e fazer das imagens uma infinitude: a “outridade” radical que ela indica. São imagens que se fazem *desejo* insaciável de contato, na deposição das certezas do Eu (eu posso). Entre a clareza e a obscuridade da aventura do conhecimento, vence a “outridade” da obscuridade. Mas devemos lembrar que nelas não somos meros espectadores, mas a experiência de respeitabilidade com o Outro que depõe o poder do Eu e que na sua resistência infere: “*Somos todos culpados de tudo e de todos perante todos, e eu mais do que todos os outros*”.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005.

_____. *Thomas el oscuro*. Narrativa contemporânea. Valencia: Pré-textos, 2002a.

_____. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros, 2002b.

_____. *A conversa infinita*. A palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *La bestia de Lascaux*. El último en habla. Madrid: Tecnos, 1999.

_____. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Pena de morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *L'Écriture du desastre*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

_____. *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 1976.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LEVINAS, Emmanuel. *Difícil libertad*. Ensayos sobre el judaísmo. Buenos Aires: Lilmod, 2004.

_____. *De outro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca, Espanha: Sigueme, 2003.

_____. *De Deus que vem a idéia*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

_____. *La realidad y su sombra*. Libertad y mandato, transcendência y altura. Madrid: Trotta, 2001a.

_____. *Algunas reflexiones sobre la filosofia del hitlerismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2001b.

_____. *Totalidade e infinito*. Tradução José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2000a.

_____. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2000b.

_____. *Emmanuel Levinas*. Sobre Maurice Blanchot. Edición de José M. Cuesta Abad. Madrid: Trotta, 2000c.

_____. *Dios, la muerte y el tiempo*. Madrid: Cátedra, 1998a.

_____. *Da existência ao existente*. Tradução Paul Albert Simon e Lúgia M. C. Simon. Campinas: Papyrus, 1998b.

_____. *Entre nós*. Ensaios sobre a alteridade. São Paulo: Vozes, 1997.

_____. *El tiempo y el outro*. Barcelona: Paidós, 1993.

_____. *Transcendência e inteligibilidade*. Lisboa: Edições 70, 1991.

_____. *Descobrimo a existência com Husserl e Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 1967.

SALGADO, Sebastião. *Retratos de crianças do êxodo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Arte é coisa mental: reflexões sobre o pensamento de Leonardo da Vinci sobre a arte

*José D'Assunção Barros

Este artigo busca discutir a concepção de Leonardo da Vinci relativamente à Arte, particularmente examinando a afirmação de que “a arte é coisa mental”. O pensamento de Leonardo da Vinci, neste caso, é contraposto ao de seus contemporâneos, e ao mesmo tempo, em uma referência ao final do artigo, comparado com os artistas modernos que tempos depois se beneficiariam da noção de que a arte é um processo mental.

Leonardo da Vinci, Arte Moderna, Processos de Criação

Um exame atento das idéias de Leonardo da Vinci sobre a Arte mostra-se particularmente interessante para uma compreensão do conceito de Arte no período Renascentista. Isto pode se dar em pelo menos duas direções distintas: por um lado, algumas das idéias e reflexões de Leonardo da Vinci sobre a Arte projetam ou refletem as idéias e o imaginário mais amplo do Renascimento e dos artistas da época¹. Mas, por outro lado, algumas das posições e colocações de Leonardo contrastam de maneira bastante singular com posições aceitas pela maioria dos artistas Renascentistas,

*José D'Assunção Barros é Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF); Professor Visitante da Universidade Federal de Juiz de Fora e Professor Titular da Universidade Severino Sombra (USS) de Vassouras. É também professor no centro universitário Conservatório Brasileiro de Musica (Rio de Janeiro), onde leciona disciplinas relacionadas à História da Arte e História da Música. Mais recentemente, publicou os livros *O Campo da História* (Petrópolis: Vozes, 2004) e *O Projeto de Pesquisa em História* (Petrópolis: Vozes, 2005), *Cidade e História* (Petrópolis: Vozes, 2007) e *A Construção Social da Cor* (Petrópolis: Vozes, 2008).

o que também não deixa de contribuir para delimitar melhor a concepção geral do período. Afora isto, veremos que Leonardo da Vinci antecipa algumas propostas práticas e teóricas que só se sistematizariam muito depois, mesmo no período mais moderno da História da Arte – constituindo-se este aspecto no caráter mais visionário do pensamento do artista italiano. Veremos cada um destes campos por partes.

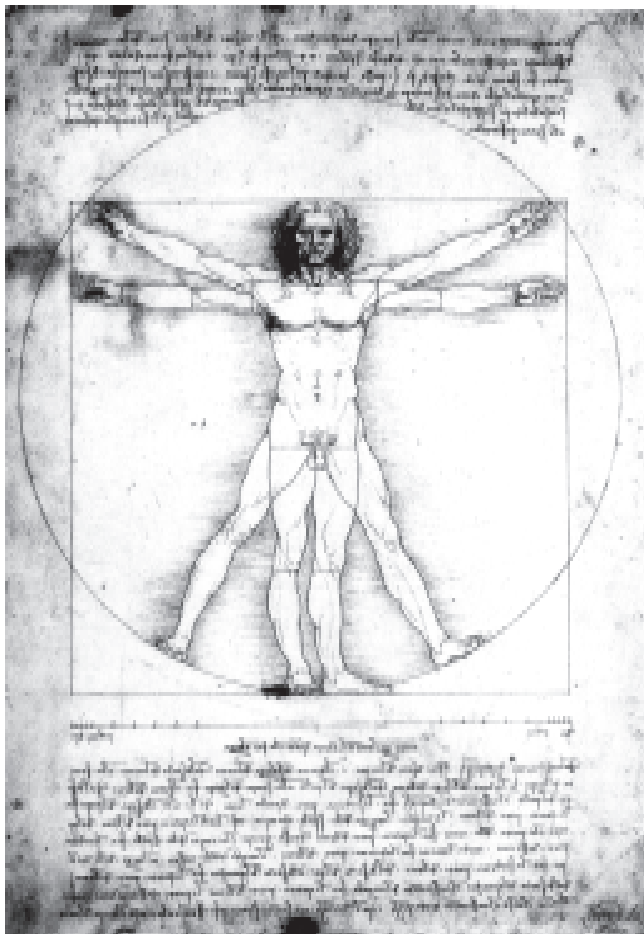
Fazem-se necessárias, antes de tudo, algumas palavras sobre as fontes que nos permitem apreender as concepções de Leonardo da Vinci, para além de suas próprias obras de arte (que não deixam de ser, por vezes, uma concretização de algumas destas idéias). Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a Arte acham-se espalhados por muitas anotações, em margens de cadernos ou folhas isoladas. Muitas vezes, ele escrevia estas anotações de trás para diante de modo a ocultá-las de curiosos indesejáveis, e neste caso as anotações precisam ser lidas através de um espelho para serem compreendidas. A entender por algumas reflexões bem sistematizadas nestas anotações, supõe-se que Leonardo da Vinci teria em vista a possibilidade futura de escrever um *Tratado sobre a Pintura*, e por volta do início do século XVI ele começava a caminhar nesta direção (há mesmo alguns manuscritos que registram este projeto)². Contudo, a conclusão de um livro mais sistematizado organizando as suas idéias não chegou a se concretizar em seu período de vida.

Assim mesmo, a quase totalidade dos escritos e reflexões de Leonardo da Vinci sobre a Arte e outros assuntos já se acha publicada, de modo que seu pensamento pode ser estudado sistematicamente nos dias de hoje. Com relação ao livro que se denomina habitualmente *Tratado sobre a Pintura*, corresponde a uma série de enxertos compilados por volta de 1550 – portanto trinta anos após a morte de Leonardo da Vinci – e que passou a fazer parte do *Códice Vaticano Urbina Latinus 1270*³. Todas as edições posteriores do Tratado baseiam-se neste códice, inclusive aquela publicada em 1642 com o título *Tratado da Pintura e da Paisagem – sombra e Luz* (DA VINCI, 1944).

Para além disto, em períodos posteriores novos manuscritos ganharam visibilidade em coletâneas organizadas por diversos estudiosos. Uma das mais importantes destas coletâneas de escritos de Leonardo da Vinci foi empreendida por Richter, um estudioso que no final do século XIX publicou os *Escritos Literários de Leonardo da Vinci*. Estas, em síntese, são as fontes escritas que nos permitem delinear com maior precisão a concepção sobre a Arte desenvolvida por Leonardo da Vinci, bem como uma série de outras idéias deste gênio nascido nas proximidades de Florença⁴. Sobre aspectos relacionados à vida de Leonardo, como também para outros artistas do período, há uma fonte da própria época: as célebres “Vidas de Artistas” de Vasari⁵.



Leonardo da Vinci
Detalhe de *A Virgem dos Rochedos*, 1452-1519

**Leonardo Da Vinci**

Homem Vitruviano, c.1492

Gallerie Dell'Accademia, Veneza

Apesar de somente publicados mais sistematicamente muito tempo depois, na verdade a influência dos escritos de Leonardo da Vinci já começava a se dar no próprio período de vida do artista e cientista italiano, uma vez que alguns deles chegaram a circular pelos ateliês italianos da época. Desta maneira, pode-se dizer que as idéias e conceitos de Leonardo ajudaram a redirecionar a concepção renascentista da Arte, pelo menos em alguns pontos. Mas, como já se disse, mesmo considerando que Da Vinci era um genial visionário, ele era também um homem do seu tempo, de modo que a visão naturalística e humanista do período Renascentista projeta-se nele de alguma maneira.

Acompanhando o pensamento mais geral dos artistas ligados ao Humanismo Renascentista, Leonardo também incorporava a idéia de que a arte tinha como papel central a 'representação da Natureza', ou mesmo a sua imitação. Mas, veremos que inúmeros fatores contribuem para dar maior especificidade a esta sua concepção, de modo que, em alguns aspectos ele reflete o ponto de vista da comunidade artística da Itália Renascentista, e em outros aspectos introduz sutilezas de concepção que são singularidades suas, e até mesmo contrastam com as concepções de outros que sistematizaram a reflexão renascentista sobre a Arte. Para um delineamento mais aprofundado da singular concepção de Leonardo da Vinci em contraste com autores renascentistas, as fontes privilegiadas são os outros tratados sobre arte que também foram escritos por aquela época – um pouco antes ou um pouco depois dos escritos de Leonardo. É o caso, por exemplo, dos *Diálogos sobre a Pintura* de Ludovico Dolce (1557) ⁶. Mas a obra maior de referência é certamente a de Leon Battista Alberti (1404-1472) ⁷.

Alberti escreveu três livros fundamentais que nortearam o pensamento de muitos dos artistas Renascentistas da segunda metade do século XV e da primeira metade do século XVI, inclusive o próprio Leonardo da Vinci. Estes três livros versam respectivamente sobre a Escultura, a Arquitetura e a Pintura – e este último livro chegaria a motivar mais ou menos diretamente alguns dos principais conceitos de Leonardo da Vinci sobre a pintura. Contudo, há diferenças entre os dois autores que podem e devem ser mais bem precisadas para que se tenha uma idéia mais exata da concepção sobre a Arte que foi desenvolvida por Leonardo.

Para começar, Leonardo da Vinci registra em um de seus escritos a opinião de que o principal critério a partir do qual deve ser avaliada uma Arte ou uma forma de expressão artística seria a “completude” com que esta poderia representar a Natureza. Esta noção, de “completude”, é bastante importante para o pensamento de Leonardo da Vinci sobre a Arte, e é a partir dela que o artista italiano coloca a Pintura acima de outras artes como a Poesia ou a Escultura. Para ele, a Pintura poderia – através da captação e expressão da Imagem – lograr tanto uma representação mais “direta” e “imediate” como uma maior “completude” na representação da Natureza e dos aspectos efetivos da vida humana. Esta possibilidade do “imediate” e da captação “completa” colocaria a Poesia, por exemplo, numa situação desvantajosa em relação à Pintura (a palavra apresentaria neste sentido possibilidades mais limitadas do que a imagem). Da mesma forma, o fato de a Escultura da época não trabalhar com a dimensão da Cor faria dela uma forma de expressão artística menos completa que a Pintura.

Até aqui – no que se refere à idéia de que a Arte imita a Natureza, vemos um Leonardo da Vinci que acompanha o padrão de pensamento de grande parte dos artistas da Itália Renascentista. Ele chega a registrar em um de seus escritos o conselho de que “o artista deve imitar com exatidão a Natureza, e não tentar melhorá-la – pois neste caso ele se tornaria amaneirado e antinatural”. A Natureza, neste sentido, é a grande mestra do Artista de acordo com a concepção de Leonardo da Vinci, e veremos esta idéia retornar diversas vezes. Mas é muito importante avançar aqui para uma compreensão de como, mais precisamente, Leonardo está entendendo esta “imitação da Natureza” – particularmente porque aqui começam a aparecer algumas singularidades suas.

Antes de qualquer coisa, os escritos sobre a pintura de Leonardo da Vinci são muito claros e explícitos ao afirmarem que a Arte deve buscar uma “imitação científica da Natureza”, e não simplesmente o que ele chamou uma “representação mecânica da Natureza”. Assim, pretende separar boa arte, plenamente desenvolvida e inserida dentro da sua idéia de “completude”, de arte medíocre e vulgar – referindo-se a certas práticas de pintores menos talentosos e expressivos de sua

época ao utilizarem artifícios diversos para a imitação das imagens (como a pintura orientada sobre um vidro ou apoiada em esquemas facilitadores que muitas vezes eram utilizados mecanicamente). A idéia proposta por Leonardo da Vinci de uma “imitação científica da Natureza” traz à tona outro aspecto fundamental de seu pensamento, que vale a pena especificar melhor.

Leonardo da Vinci integrava em sua visão de mundo a Ciência e a Arte. Ele mesmo era Cientista e Artista a um só tempo, e estas duas dimensões se completavam intimamente na sua maneira de apreender o mundo⁸. A Arte era concebida por ele como uma ‘Ciência da representação da Natureza’, e é isto o que o habilita falar mais autorizadamente em uma “imitação científica da Natureza” por oposição à “imitação mecânica”. Por outro lado, ele defendia uma idéia específica de conhecimento científico que contribui para delinear melhor o tipo de integração entre Ciência e Arte que almejava. A Ciência, para Da Vinci, devia estar fortemente amparada pela observação e pela experimentação – e ele critica as argumentações científicas idealizadas e desligadas da experiência sensível com o mesmo vigor com que condena as demonstrações baseadas em “argumentos de autoridade”. O Cientista, como o Artista, deveria ser um observador e um experimentador – e os sentidos deveriam ter um papel fundamental tanto em uma como em outra destas formas de apreensão da realidade.

Em um de seus escritos, Da Vinci registra os três fatores que deveriam ser levados em consideração pelo artista no seu esforço de elaborar uma representação científica da Natureza: os fenômenos ligados ao Olho e à percepção ótica; a necessidade de empreender “mensurações concretas”, e a aplicação direta dos princípios da Geometria. Conforme se vê, Experimentação e Observação desempenham um papel fundamental no conjunto de recursos e qualidades de que deve dispor o Artista em seu esforço de representar o mundo.

Foi a capacidade científica de observar acuradamente o mundo que permitiu, aliás, que Leonardo da Vinci antecipasse em até séculos algumas práticas e enfoques de representação que só se sistematizariam em períodos posteriores, inclusive nos primórdios da Arte Moderna. Alguns comentários precisos aparecem, por exemplo, nos escritos em que ele discute a Perspectiva Aérea – onde Leonardo registra com bastante precisão a maneira específica como os objetos perdem nitidez e detalhes à medida que se distanciam, e sublinha a recomendação de que o pintor deveria utilizar este fenômeno ótico a seu favor para trabalhar a questão das representações no espaço tridimensional. Da mesma forma, registra com apuro a observação de que as montanhas tornam-se azuis à distância – princípio que Cézanne, por exemplo, aplicaria muito mais tarde como uma das bases de diversas de suas representações da série de pinturas sobre a montanha de *Sainte Victoire*⁹.



Paul Cézanne

A ponte de Maincy 1882-5
Musée du Louvre, Paris

Mas a grande contribuição de Leonardo da Vinci ao que ele consideraria uma representação mais científica da Natureza, e que se expressou através de suas próprias obras de Arte, foi talvez a descoberta do *Sfumato*. Esta descoberta traz dentro de si, ao seu modo, algo da concepção de Arte proposta por Da Vinci. A técnica do esfumado busca trazer para o delineamento da imagem produzida pelo artista aquela suavidade produzida pela claridade diáfana que se espalha sobre os corpos. Este estudo da interação entre luz e sombra na representação dos objetos expressa bem o empenho de Leonardo da Vinci em assegurar uma representação mais científica das imagens, particularmente em detrimento dos seus efeitos retóricos, para utilizar uma metáfora que ele mesmo desenvolve em seus escritos:

“O que parece belo à vista nem sempre é justo; digo isto para certos pintores que sacrificam tudo à beleza do colorido, que suprimem as sombras ou as põem muito fracas e quase insensíveis. Estes, menosprezando sua arte, descuidam o relevo que dão às figuras as sombras fortes, semelhantes a estes brilhantes oradores que não dizem nada de concreto” (apud PEDROSA, 1970, p.45)

Esta passagem é muito interessante porque ressalta mais uma vez o que era a Arte para Leonardo da Vinci. Ele desenvolve esta técnica precisamente em nome da “veracidade” – mesmo que uma veracidade que “não é apenas formal, mas expressão de uma rica subjetividade” (PEDROSA, 1970, p.45). O que ele desprezava neste caso? Uma arte que punha em primeiro plano a retórica do colorido, suprimindo ou enfraquecendo as sombras, e que buscava produzir um efeito de beleza a partir de um avivamento do colorido que não corresponderia a uma aproximação da realidade natural. Obviamente que esta concepção de uma Arte que deve buscar a representação naturalista com rigor científico contrasta com concepções que surgiram muito mais tarde, sobretudo no período Moderno. Afinal, a busca de cores fortes e intensas – e o desprezo pelas técnicas que visavam trazer para a imagem os efeitos de tridimensionalidade – iria pautar de forma singular a concepção de certos movimentos do século XX como o Fauvismo, dando bem a perceber radicais diferenças entre as modernas concepções sobre a Arte e a concepção de representação naturalística proposta por Leonardo da Vinci. Ao invés de intensidade expressiva, a Arte de Leonardo busca como valor central a Veracidade.

Muito mais poderia ser dito acerca da interação entre Ciência e Arte através das pesquisas óticas de Leonardo da Vinci e de sua conseqüente aplicação ao campo da representação naturalista. As descobertas científicas de Da Vinci relacionadas ao âmbito das cores são mesmo surpreendentes, antecipando descobertas de efeitos de “dispersão cromática”, de reverberação luminosa e muitos outros fenômenos. Assim, aprofundando a investigação do contraste simultâneo de cores, ele é o primeiro a perceber o fenômeno da aparição de cores em área não colorizada, conforme a co-presença de cores de determinado tipo. Estes exemplos bastam para mostrar quão longe pôde ir Leonardo da Vinci com o apoio da concepção de uma Arte que se imbrica em Ciência.

A atenção de Leonardo da Vinci aos problemas da visualidade tem mais a dizer para a questão que presentemente discutimos. De fato, as pesquisas óticas de Leonardo da Vinci, aplicadas à pintura, enriquecem consideravelmente a direção científica imprimida à sua concepção de Arte – tanto sob a forma de reflexões registradas em escritos como através das próprias obras pictóricas. Deve-se

considerar que em cada um destes casos, mais do que tudo, a Arte vê-se bastante interpenetrada pela idéia da Pesquisa e da observação científica. A Arte, tal como se mostra na concepção e realização de Leonardo da Vinci, apresenta-se nitidamente como uma forma de especular sobre a Natureza – ela é literalmente um caminho de conhecimento. Mais particularmente ainda, a Visão é apresentada aqui como o caminho por excelência do Conhecimento.

Por outro lado, a concepção de Arte de Leonardo da Vinci acha-se interferida não apenas pelos aspectos ligados aos modos de representar, mas também pelas escolhas do que deve ser representado. Alberti, que foi outro grande teorizador da Arte Renascentista, defendia a idéia de que – na sua busca do que representar – o artista deveria se empenhar na seleção do “mais belo” da Natureza. Ao contrário, Leonardo da Vinci asseverava que todos os aspectos e elementos da Natureza deveriam ser buscados pela imitação artística. Conforme registra um de seus escritos, ele não estava interessado no Belo, mas sim no Individual e Característico. O Feio poderia ser tanto objeto da representação artística como o Belo – e isto traz uma nuance muito interessante à concepção de Arte de Leonardo da Vinci porque ele antecipa uma reflexão que só seria corrente a partir do Romantismo e, sobretudo, com a Arte Moderna¹⁰.

Outro aspecto fundamental da concepção de Arte exposta por Leonardo da Vinci em seus escritos, e que com muita freqüência faz com que ele seja apontado como um precursor de uma forma mais moderna de conceber a arte, é a sua afirmação de que a “arte é coisa mental”. Ele tinha clareza de que a maioria das pessoas via mais freqüentemente com o intelecto do que com os olhos, propriamente ditos. Assim, para o pintor italiano, a pintura é “cosa mentale”: objeto da inteligência elaborado com ‘hostinato rigore’.

É verdade que, neste caso, Leonardo da Vinci está se referindo ao rigor geométrico da *perspectiva*, criação recente da arte Renascentista e que subordinava a matéria da visão à racionalidade de um olho centralizador. De certa maneira, a perspectiva era para Leonardo uma espécie de ponte que unia arte e ciência. Da mesma forma, também é preciso associar a insistência com que Leonardo da Vinci frisa que “a arte é uma coisa mental” a seus interesses bem determinados de elevar o status da pintura entre as demais artes. Desde os períodos clássicos, a pintura havia sido classificada como “arte mecânica”. Afirmá-la como atividade mental e como ciência significa, para a época, elevá-la a um novo patamar – deslocá-la do plano dos artífices para o plano dos grandes criadores e pensadores, e este ponto leva-nos mais uma vez até a já mencionada insistência com que Da Vinci frisa que a verdadeira Arte deve se voltar para uma “representação científica da Natureza e do Mundo”, e não para uma mera “imitação mecânica”, obtida através de artifícios aprendidos

pela imitação de mestres anteriores e de recursos facilitadores. Conceber como atividade mental a Arte – e a Pintura, em particular – equivale a trazer para o conjunto de suas preocupações centrais a busca do novo, da superação contínua de novos problemas colocados ao artista, da experimentação, da elaboração da arte como forma privilegiada de conhecimento.

A afirmação de que a arte é uma coisa mental, “uma idéia que está na cabeça”, faz com que muitas vezes os artistas conceituais do século XX registrem uma referência a Da Vinci como precursor de suas preocupações essenciais como artistas e pensadores da arte. Mas certamente o pintor italiano está em boa parte de sua concepção bem sintonizado com o seu tempo. Ainda assim, deve-se registrar aqui uma característica que Leonardo da Vinci apresenta em comum com relação aos artistas conceituais do seu futuro: a noção de que a *idéia* que sustenta uma obra de arte, ou o *processo* pelo qual se chega até ela, é mais importante que o produto final. A arte, assim, faz-se instrumento do conhecimento, e esta noção seria muito importante para o futuro desenvolvimento da Arte Moderna.

Referências Bibliográficas

Fontes diretas

ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura* (1435). [*Della pittura*. Firenze: Luigi Mallè, 1950]

BAROCCHI, P., *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma* (3 volumes). Bari: Laterza.

DA VINCI, Leonardo, BUONARROTI, M. et al. *The drawings of Leonardo and Michelangelo*. New York: P. Hamlyn, 1968.

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la Pintura y del Paisage – Sombra y Luz*. Buenos Aires: 1944.

DA VINCI, L., (1993) *Tratado de Pintura*, 2º ed., Madrid, Ed., Akal, (trad. Angel González García).

DA VINCI, Leonardo / RICHTER, J. P. (org.). *Leonardo*. London: S. Low Marston, 1894.

DA VINCI, Leonardo / CARREIRA, Eduardo (org.). *Os Escritos de Leonardo da Vinci sobre a Pintura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

DA VINCI, Leonardo / DISTANTE, Carmelo (prefaciador e organizador.). *Leonardo da Vinci – Obras literárias, filosóficas e morais*. São Paulo: Hucitec, 1997.

DA VINCI, Leonardo. *Selections from the notebooks of Leonardo da Vinci*. Londres: Oxford University Press, 1966.

DA VINCI, Leonardo. *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura* Brasília: UNB, 2000.

DA VINCI, Leonardo / R. C. Bell (org.) *The literary works of Leonardo da Vinci*, Oxford university press, 1939.

DA VINCI, Leonardo / G. Calvi (org.). *I manoscritti di Leonardo da Vinci, dal punto di vista cronologico storico E biografico*. Roma: Nicola Zanichelli, 1925.

DOLCE, Lodovico. *I quattro libri delle Osservazioni*, edição a cura di Paola Guidotti. Pescara: Libreria dell'Università Editrice, 2004.

Bibliografia citada

COELHO, E. *Leonardo da Vinci e o Pensamento Científico do Século XVI*. Lisboa: Biblioteca de Altos Estudos, 1953.

GOFFEN, R., *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*. Yale: Yale University Press, 2002.

PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*, Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial Ltda, 1977.

PUTTFARKEN: "The Dispute about *Disegno* and *Colorito* in Venice: Paolo Pino, Lodovico Dolce, and Titian". *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, 48, 1991, pp. 75-99.

RUBIN, P. L. *Giorgio Vasari. Art and History*. Yale: Yale University Press, 1995.

WHITE, Michael *Leonardo, o Primeiro Cientista* (tradução de Sergio Moraes Rego). Rio de Janeiro: Record, 2008.

WILLIAMS, R., *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*. Cambridge University Press, 1997. WITTKOWER, *A Escultura*, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WITTKOWER, Rudolf. *A Escultura*, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Notas

¹ Para compreender o ambiente artístico, teórico e cultural do período de Da Vinci, ver WILLIAMS, 1997.

² Leonardo da Vinci teria mencionado em seus manuscritos dois livros distintos que depois convergiram para o *Tratado da Pintura* publicado postumamente. Em uma anotação ele dá indicações de um livro sobre ótica e anatomia que havia iniciado ("a 2 de abril de 1489 comecei um livro intitulado *Da Configuração do Homem*"). Em outro manuscrito, ele indica um projeto mais

ambicioso que teria sido iniciado em 22 de março de 1508, e que cuidaria de unificar “o conjunto desordenado de muitas páginas que copiei com a esperança de classificá-las em seu lugar, segundo a matéria de que tratam” (PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*, Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial Ltda, 1977, p.38).

³ Sobre isto ver WITTKOWER, 2001, p.99.

⁴ Em português, uma seleção importante de escritos de Leonardo da Vinci foi publicada pela Universidade de Brasília com o título: *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura* (DA VINCI, 2000).

⁵ Ver VASARI, 1568 [VASARI, 1898]. Sobre o próprio Vasari, ver RUBIN, 1995. De outra parte, há na atualidade inúmeras biografias sobre Leonardo, e também obras que procuram situá-lo dentro de seu tempo. Entre outras, COELHO, 1953.

⁶ Os diversos tratados renascentistas mereceram uma grande coletânea organizada por P. Barocchi (BAROCCHI, sd). O tratado de Dolce, particularmente, está localizado no volume I, mas também pode se ter acesso ao mesmo através de outras edições críticas (DOLCE, 2004). Existem ainda estudos que confrontam tratadistas em torno de questões específicas, e como exemplo importante, deve ser mencionado o estudo de PUTTFARKEN (1991, pp. 75-99).

⁷ Houve muito interesse na publicação do tratado *De Pictura* (1435), de Leon ALBERTI, e pode ser citada uma boa edição em italiano: MALLÈ, 1950. Há estudos em nossos dias, é oportuno acrescentar, que tematizam o contraste de Leonardo da Vinci com outros pintores de sua época, e para esta modalidade citaremos GOFFEN, 2002.

⁸ Sobre a faceta de Leonardo como cientista, ver WHITE, 2008.

⁹ Sobre as relações entre a cor azul e a distância, aparecem comentários muito precisos em certo trecho em que Da Vinci discorre sobre a perspectiva aérea: “O azul é a cor do ar, sendo mais ou menos escurecido quanto mais ou menos esteja carregado de umidade [...] Existe uma perspectiva que se denomina aérea e que, pela degradação dos matizes no ar, torna sensível a distância dos objetos entre si, mesmo que todos estejam no mesmo plano. [...] As coisas mais distantes parecem mais azuladas, devido à grande quantidade de ar que se encontra entre a vista e o objeto” (apud PEDROSA, 1970, p.41).

¹⁰ A idéia de que o pintor deve estar pronto a representar qualquer coisa aproxima Leonardo Da Vinci, pelo menos neste aspecto, mais de Dolce do que de Alberti. Ludovico Dolce – autor de *Diálogos sobre a Pintura* (1557) – afirmara: “A tarefa do Pintor é representar com a sua arte qualquer coisa, de maneira tão semelhante às diferentes obras da natureza que esta pareça verdadeira”. A veracidade também é colocada aqui como um ponto central a ser atingido.

A obra possuída pela cidade, mesmo¹

Luizan Pinheiro*

Este artigo propõe outro olhar sobre duas obras no espaço urbano do centro do Rio de Janeiro: “*Grande Quadrado Vermelho*” (1996) de Franz Weissman e “*O Passante*” (1992) de José Rezende; como *leitmotiv* para pensar a vida da obra no espaço urbano das grandes cidades e seus acontecimentos insólitos.

Arte, Cidade, Espaço Urbano

Convulsões

Para além de toda e qualquer intencionalidade da obra de arte inserida no espaço urbano, está o seu imprevisível devir de objeto submetido à turbacão da cidade e seu fluxo caudatário, de onde jorram todas as interferências possíveis sentidas pelo objeto. Desde tornar-se abrigo para mendigos em noites solitárias às intervenções das pichações, que possibilitam novas leituras do objeto no *campo ampliado*, a vida da obra, que denominaremos aqui de “obra urbana”, é produto de sua relação com o meio. Estas inúmeras observações que mantivemos das obras “*Grande Quadrado Vermelho*” (1996) do artista carioca Franz Weissman e “*O Passante*” (s/d) do paulista José Rezende,² é o que permite a explosão deste delírio cotidiano.

*Luizan Pinheiro é Doutor em História e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Professor da FAV - Faculdade de Artes Visuais do ICA - Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará - UFPA. (luizan40@hotmail.com/ luizan@ufpa.br)

É comum encontrarmos no espaço urbano das grandes cidades, obras de arte que, no geral, contribuem para um possível embelezamento do local; estabelecendo relação com os espectadores, provocando níveis de fruição e interferindo no seu cotidiano. Ao afastarmos-nos de determinada indicação cultural e estetizante, encontramos a condição da *obra possuída pela cidade, mesmo*, gerada pelas infinitas intervenções possíveis que a cidade promove.

Habitação para mendigos, interferências de *excrementos*, pichação, incisões, grafismos, cartazes de propaganda etc., a obra quando inserida no espaço da cidade, atinge uma espécie de *grau zero* de sua existência, isto é, deixa de ser definida apenas pelas intenções do artista que a criou num dado momento e lugar como potência *sígnica*, baseada num conjunto de indicações e sentidos dados por seu criador, e passa a absorver para si uma série de novas interferências que a enriquecem, levando-a a infinitos desdobramentos. Sua existência dá-se a partir daquele ponto de instauração e localização, contudo, marcada pelos acontecimentos diuturnos da cidade. Sua sujeição de obra pauta-se pelo contingente de situações a que está submetida. Seu *dever* se constrói das vivências e do comportamento da cidade, aliado às intempéries do tempo, produzindo seu corpo-forma, revestindo-o de novas configurações e desidentidades múltiplas, na medida em que todas as alterações formais que lhe são provocadas pelas inúmeras interferências geram uma riqueza visual, formal e *sígnica*. Seus sentidos se multiplicam ininterruptamente. Sua fisionomia esgarça-se, enquanto ela é levada a novos processos *matéricos* e formais.

A intensidade de todas essas interferências é o ponto nodal da vida da obra, as mudanças, as metamorfoses, amplificam um sentido mais radical da própria experimentação da arte: aquele sentido que permite aos indivíduos uma vivência *matérica*, física, direta da obra e seus fluxos significativos. Ativando um *campo de possibilidades* frutivo para o espectador; tal como Umberto Eco indica em seu livro *Obra Aberta*.³ Temos então a condição da obra não só passível de contemplação, mas como uma experimentação tátil, concreta, diluindo toda e qualquer intencionalidade e/ou *sacralidade* do objeto. Instaurada no plano de uma mundanidade, conformando-se ou não com a fisionomia da cidade, a obra reassume um antigo sentido de sua função: possuir e ser possuída por seus habitantes numa dimensão vivencial e existencial, pautada num sentido ritualístico das ações, dada sua sujeição ao espaço urbano, mesmo que afirmando sua própria destruição.

A idéia da obra propiciando alteração na paisagem leva-nos a uma percepção de que tudo pode ser feito com ela, na medida em que escapa a todo e qualquer tipo de poder e controle, pois sua condição de existência é definida no *confronto* com a complexidade do espaço urbano e para

o estado do homem na cidade. Não é possível algum tipo de condicionamento, malgrado a vigilância do poder público sobre tais objetos. Nelson Brissac Peixoto diz que:

“A arte, assim como a filosofia é modo de habitar a cidade. E, nesse sentido, a arte não existe na cidade. Ela é a cidade enquanto a cidade reflete a si mesma. Ela apresenta o estado do *tráfico de interesses*, paixões, pensamentos, tudo aquilo que envolve nossa experiência urbana.”⁴

E o que mais é possível perceber, relacionado às obras acima citadas, é que o estado do *tráfico de interesses* solicita da obra outra *postura*, afirmando suas novas dimensões dialógicas com o meio. Com isso, a idéia de transgressão do plano da obra no espaço, abre-se na metrópole como um dos sentidos da vida cidadina. É inútil tentar estabelecer os limites instituídos da fruição ao espectador quando do seu encontro com tais obras; como se fosse possível planejar a vida da obra no espaço urbano sem levar em conta o jorrar de práticas diversas no espaço, o nível de *entropia* gerado pela própria cidade e sua dimensão caótica.

A confiança do poder público em afirmar sua presença por meio da obra, seja no plano de uma política cultural ou apenas na perspectiva de aumento dos graus de vivência estética dos espectadores, são inevitavelmente confrontados com as “imposturas estéticas” da população. Não é à toa que o processo de interferência e depredação do chamado patrimônio público se alastra nas grandes metrópoles. Como diz Jonathan Raban: “a cidade é um lugar demasiado complexo para ser disciplinada (...) labirinto, enciclopédia, empório, teatro, a cidade é lugar em que o fato e a imaginação simplesmente têm de se fundir”.⁵ E tal fusão implica o desbravar possível das obras na cidade, pois o estado de vida da obra está indissociado do estado de vida da cidade. E não podemos pensar as obras apenas como objetos individualizados, pois seus sentidos já foram dilacerados pelo dinamismo da urbe desde sua aparição no meio.

As convulsões urbanas são o ponto nevrálgico, atingem de tal modo as obras de forma a produzirem, quase que de modo pleno, a perda dos referencias poéticos imaginados por seu autor. É claro que um rompimento total com os signos originários talvez não seja de todo possível. Mas o dinamismo da urbe amplifica os signos da obra, recriando-a no plano da cidade, mutabilizando-a pelas explosões significativas e inevitáveis. O artista e crítico carioca Ricardo Basbaum é certo ao dizer que:

[A] atuação da arte contemporânea pode ser definida a partir do conceito de *intervenção*, em sentido amplo, significando o enfrentamento de um campo espaço-temporal que deve ser desterritorializado pelo potencial ambientalizante da obra, instalando outra dimensão plástica.⁶



José Resende

O passante, 1992,
Escultura no espaço público/ RJ
Fotografia de Luciano Vinhosa

Isto nos leva a pensar que se através da obra é possível instalar outra dimensão plástica, pela ótica de um enfrentamento espaço-temporal, visto que o artista pode fazer valer uma desterritorialidade possível, através de níveis de intervenção, é suficientemente plausível que de outro modo, as intervenções nas obras urbanas realizem essa dimensão plástica de modo mais pleno através do confronto e conflito das redes de relações que só a cidade produz. E o potencial ambientalizante da obra se redefine indefinidamente.

Isso tudo pode parecer meio incômodo, mas se observarmos as duas obras referenciadas aqui, constataremos que no geral, os espectadores-transeuntes, relacionam-se com elas como se aqueles objetos fossem apenas e passivamente, um objeto qualquer ao qual se pode fazer o que bem entender. E isso ocorre de modo natural, visto que tais sujeitos entendem a obra no espaço público,

do lugar de quem não tem em absoluto qualquer necessidade de atribuir-lhe um significado mais espiritual, transcendente ou coisa que o valha; senão como mais um dos muitos objetos emudecidos que compõem a visualidade cotidiana.

Não queremos com isto atribuir qualquer valor ao ato em si desses espectadores, mas apenas dar a perceber que a presença de obras no espaço urbano, tornou-se tão comum, a ponto dos espectadores estabelecerem uma relação de familiaridade tão profunda com a obra, que sua riqueza formal e visual transforma-se numa experiência radical para o homem urbano. Estes sujeitos se apossam do objeto como se pertencesse a eles. E de certo modo pertence. Pois a cidade é sua *sala de estar* como indica Baudelaire. Enquanto o chamado sistema de arte enredou-se num comportamento disciplinar diante do objeto, segmentando sua condição aurática e ritualística em que o espectador é submetido a um conjunto de regras de *etiqueta fruitiva*, tendo que passar por inúmeros constrangimentos institucionais para contemplar-conhecer a vivência, a subjetividade plasmada nas obras de tantos artistas; no espaço urbano, o constrangimento dá lugar a uma familiaridade, a uma experimentação que poderíamos afirmar que só na cidade de fato a obra é plenamente sentida e, portanto, totalmente *aberta*. Não estamos com isso querendo afirmar que não se proteja o objeto de danos possíveis. Mas colocar sensores para manter a distância do espectador da obra, como ocorre em muitos museus virou neurose. Nem sequer conseguimos ver as marcas de pincel em certas pinturas porque a distância não permite. Não temos como sentir o cheiro da arte.

Confronto

O professor Paulo Knauss em seu trabalho “*Olhares sobre a cidade: as formas da imaginária urbana*” afirma sobre o “*Grande Quadrado Vermelho*” de Weissman:

A peça se situa de modo descentralizado no contexto urbano em que se localiza, não propondo articulações espaciais que instaurem uma perspectiva que exerça o “poder do centro”; ou “não revela apenas um caráter deslocado no contexto urbano”. (...) sua forma se desloca de modo dinâmico diante do olhar do passante. De cada novo ângulo, a peça revela uma volumetria distinta, variando entre uma solução em linha e um volume largo. Da mesma forma, ela pode pender tanto para um lado, como para outro.⁷

E de *O Passante de Rezende* ele diz:

[A] solução verticalizada e estreita se abre como dois pés que se esticam, como alegoria do caminhar na cidade, oferecendo um movimento que acompanha a passagem dos pedestres, que se deslocam intensamente no cotidiano daquele espaço urbano de circulação.⁸



Franz Weissmann

Grande quadrado vermelho, 1996
Escultura no espaço público/ RJ
Fotografia de Luciano Vinhosa

Nada mais óbvio. Tais análises ratificam nossas observações, mas de outro lugar, pelo fato de os “usuários” da obra redimensionarem sua perspectiva *estética* (embora a maioria sequer tenha consciência deste ato) para campos em que as afirmações de Knauss soam como destituídas de observações mais acuradas da vida da obra no espaço urbano.

Em primeiro lugar, as obras são tomadas por Knauss sem as interferências sofridas no entorno, sem as mutabilidades efetivas que lhe garantem outros sentidos, dados pelo fluxo dos habitantes da cidade. São definidas como objetos que se relacionam com um espaço pré-concebido, real, físico, sem levar em conta que um dos fatores que inscrevem a idéia de espaço são as *relações*. Portanto, deixa de lado o fato de que o espaço se dá na correlação de força entre a obra, o entorno e os espectadores que se opera no acontecimento estético e deflagra a existência da obra no espaço.

Na cidade a obra é um *acontecimento* que se constitui na condição de um des-lugar: impossível de ser pensado como acabado. E o devir da obra são os fluxos inevitáveis que são produzidos no acontecimento da cidade. Assim, qualquer obra no espaço público é inevitavelmente passível de todo tipo de interferência. Um jorrar de sentidos, alternâncias e mutabilidades, num quadro de desordem no âmbito da relação obra-cidade que se revela nesse confronto algo ampliado; relações impossíveis de serem vistas como definitivas, mas que nos levam a sentir a obra como possibilidade de ampliação de nossa vivência urbana.

Mesmo que Knauss estabeleça as conexões sugeridas pela forma da obra (o vazio, ou a idéia de dinamismo em função do deslocamento do corpo do espectador em velocidade, no carro ou andando, por exemplo), ainda assim está longe de levar em conta as práticas intervencionistas sofridas pela obra, que dão seu caráter de objeto dinâmico e que nos levam a pensar os aspectos produzidos pelo fluxo cotidiano a que a obra está sujeita como aquilo que acrescenta em sua forma novos sentidos, novas explosões e novas relações fruitivas.

A vida da obra está vinculada ao que é possível em seu corpo-forma: bêbados perdidos na noite suja submetem a obra a banhos de ácido úrico: *xixi expressivo*; carros soltam fuligens que produzem novas texturas alterando a cor original; pichadores tatuam seus *tags* estranhos e os pombos protegem-se dos raios do sol intenso. Esses micro-eventos e tantos outros que atravessam o corpo da obra é que redimensionam a cada dia a função social da obra como um objeto mundano.

Alguma simulação e intervenções possíveis

A necessidade de desconstrução de modelos de apreensão reducionista da obra no espaço urbano produz uma densidade propícia para entendermos de outro lugar a noção de intervenção que amplia os sentidos da obra urbana. Ao afirmarmos que a obra sofre inúmeras intervenções aleatórias ou conscientes sobre sua forma, queremos enfatizar que na cidade não temos nenhuma possibilidade de controlar o trânsito de interferências que produzem as inevitáveis tensões, que enriquecem a vida da obra, retirando-lhe da condição de objeto mudo, de seu poder simulador, pois há uma simulação gerada pela obra, criando um falso espaço, uma falsa idéia de beleza espacial da cidade. Em grande parte esses objetos querem apenas aumentar o grau de encantamento que o espaço instaura. Minimizar a tensão visual que a aguda crise social, econômica e cultural produz no contemporâneo. Obras de arte na cidade são possibilidades de experimentarmos algum tipo de



Franz Weissmann
Grande quadrado vermelho, detalhe
Escultura no espaço público/ RJ
Fotografia de Luciano Vinhos

sentido de conforto e beleza, que nos tranqüilize do caos urbano, afirmando algum sentido de ordem. São objetos simuladores em certa medida, mas estão completamente à mercê das incongruências cotidianas. Como Baudrillard observa:

A transgressão, a violência são menos graves porque apenas contestam a partilha do real. A simulação é infinitamente mais perigosa, pois deixa apenas supor, para além de seu objeto, que a própria ordem e a própria lei poderiam ser mais que simulação⁹

Assim, a obra urbana inclui-se como dimensão da lei e da ordem. Sua fenomenização e manutenção são da ordem do simulacro. Mas ao insurgir no espaço urbano ganha vida nova, é pervertida, prostituída, explorada, violentada: restaura-se assim sua condição trágica. Tal condição nos atira para outros campos além da idéia de produção de conhecimento, educação ambiental e por aí afora. Não se pode deixar de lado as metamorfoses e o dinamismo do espaço que surpreendem todos os objetos definidores desse próprio espaço. Portanto, afirmar a desordem é afirmar a beleza.

Desse modo, é interessante pensar a partir de impossibilidades homogeneizadoras de experimentação dos objetos artísticos na cidade, pois no contemporâneo não cabe uma idéia fechada de experimentação do corpo da cidade. Instaure-se dia a dia as *intervenções possíveis* para afirmar que os supostos objetivos da configuração do espaço urbano, por meio da obra como um de seus elementos propulsores de sentidos estéticos, abrem caminho para as subversões das obras no espaço e do próprio espaço em si, produzindo novas dimensões da relação obra-espectador-cidade, intervenções que atingem níveis insuspeitados de sentidos complexos e enriquecedores das obras.

As poéticas contemporâneas têm deixado os espectadores de lado, como integrantes da obra, colocando-os tão somente como contempladores passivos na cidade, “alinhados no seu delírio respectivo de identificação com modelos diretores, com modelos de simulação orquestrados”,¹⁰ nas palavras de Baudrillard. Talvez aí esteja localizado um dos sentidos das intervenções, depredações, danificações das obras presentes no espaço urbano, pois a cidade é um campo de experimentação e não comporta indefinidamente certos modelos diretores. “O próprio conceito de espaço público está em crise. Numa cidade onde não se sabe mais o que é público, o que é privado, fomos alienados do espaço público que, na verdade, é um espaço de guerra”¹¹ diz Nelson Brissac Peixoto. *Espaço de guerra* que se projeta nessas intervenções que solapam as obras no espaço urbano.

As marcas cotidianas que nelas são impregnadas, recolocam no plano de uma *arte urbana*, a própria condição da obra como objeto vivo e reverberante dos *tráficos de tensões*. Para além de todo e qualquer valor cultural atribuído às obras, está o fato de que todo objeto artístico submetido aos embates cotidianos revela as condições dos indivíduos e seus conflitos nas lutas do dia a dia nas grandes metrópoles do país. E perceber a obra de arte no âmbito de sua interferência no meio urbano, tem um sentido de entender inúmeras relações possíveis que se estabelecem entre o espectador, o meio e os fenômenos da natureza.

Neste caso, as observações das obras em questão, levaram-nos a descobrir acontecimentos outros que revelam a vida da obra em seu *locus*: todas as interferências dimensionam a obra numa vivência intensiva, instaurada em sua configuração matérica e formal. A relação homem-obra revela as condições do homem urbano.

Dentre tantas cenas, enfatizamos aquelas que colocam a obra submetida a um universo diversificado de experimentações: obra-tatuada, obra-depredada, obra-incisada, obra-pichada, obra-habitada, obra-banheiro público e assim por diante. Com isso, essas explosões de sentidos tornam as obras mais ricas por revelarem quem somos e o que é a cidade, sua turbação, sua pulsação e metamorfose no tempo-espaço; muito mais do que simplesmente aquilo que intenciona os planos diretores emudecidos de si. Assim, para além de tudo o que a obra é, quando do processo de criação e instauração na urbe, está sua condição de *obra possuída pela cidade, mesmo*.

Referências Bibliográficas

BARROS, Anna. *Espaço, lugar e local*. In: REVISTA USP, São Paulo, n. 40, dez/fev. 1998-1999.

BASBAUM, Ricardo. “*Quatro Característica da Arte nas Sociedades de Controle*”. *Texto Mimeo*. S/D.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D’Água, 1991. p.30. SESC, 1998.

_____. *Kool Killer ou A Insurreição Pelos Signos*. Revista Cine Olho nº 5/6 jun/jul/ago 1979. Este texto encontra-se também em *rizoma.net*.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Arte e cidade*. In: MIRANDA, Danilo Santos (org.) *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998.

KNAUSS, Paulo. “*Olhares sobre a cidade: as formas da imaginária urbana*”. In: *Cidade-Galeria: arte e os espaços urbanos*. Anais do 8º Encontro do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ. set. 2001.

RABAN, Jonathan. In: HARVEY, David. *A Condição Pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

Notas

¹ Licença poética à obra de Marcel Duchamp: *O Grande Vidro ou A noiva despida por seus celibatários, mesmo (1915/23)*.

² A obra de Weissman localiza-se na Av. República do Paraguai e a de Rezende no Largo da Carioca, ambas no Centro do Rio de Janeiro.

³ ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 38.

⁴ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Arte e cidade*. In: MIRANDA, Danilo Santos (org.) *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998. P. 116.

⁵ RABAN, Jonathan. In: HARVEY, David. *A Condição Pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993. p. 17.

⁶ BASBAUM, Ricardo. “*Quatro Característica da Arte nas Sociedades de Controle*”. *Texto Mimeo*. S/D. p. 5.

⁷ KNAUSS, Paulo. “*Olhares sobre a cidade: as formas da imaginária urbana*”. In: *Cidade-Galeria: arte e os espaços urbanos*. Anais do 8º Encontro do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ. set. 2001. p. 16.

⁸ Idem. p. 16.

⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D’Água, 1991. p.30.

¹⁰ Idem. p.37.

¹¹ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Arte e cidade*. In: MIRANDA, Danilo Santos (org.) *Op. Cit.* p. 117.

Isa Aderne: fazendo política com a xilogravura - anos 60

Maria Luisa Luz Tavora*

Artista gravadora dos anos 60, com formação em pintura e gravura na Escola Nacional de Belas Artes, Isa Aderne envereda pela xilogravura de cunho popular. Cria um universo ambivalente da tradição popular e da realidade política daqueles anos, com obras atravessadas pelo debate sobre a liberdade e arbítrio: uma poética da resistência.

Xilogravura Popular, Anos 60, Gravura Política, Poética da Resistência

A década de 60 é marcada, em diversos países, pela inquietação social, pela elaboração de propostas renovadoras que se opõem ao caminho de internacionalização das economias e conseqüente hegemonia dos Estados Unidos. Passados 40 anos, maio de 68 reverbera ainda como marco inesquecível de contestação do *establishment*. Cultura, comportamento e política estiveram em discussão, anunciados ao mundo por arautos estudantis franceses. Os protestos abriam fendas no modelo de sociedade autoritária, levando a mudanças radicais em nosso mundo, a partir de 1968.

Se na Europa, 1968 inicia com tais protestos, aqui no Brasil ele finda com a decretação do AI 5, em dezembro. A situação brasileira, - parte deste mundo questionado -, apresentava singularidades, conseqüências da implantação do Regime Militar, em 1964. Num clima de censura das liberdades constitucionais, um aparato cultural é posto em ação por diversos grupos de vanguarda artística (Opinião 65, 66, Nova Objetividade, Salão da Bússola, 1969).

***Maria Luisa Luz Távora** é professora de História da Arte dos cursos de Graduação e Pós-graduação da Escola de Belas Artes /UFRJ; doutora em História Social (História e Cultura) pelo IFCS/UFRJ; Pós-doutora pela EHESS/ Paris; pesquisadora da história da gravura artística brasileira contemporânea, com publicações; membro do CBHA, da ANPAP e da ABCA.

Sem pertencer a esses grupos de jovens artistas que se organizaram nas mostras citadas, Isa Aderne (1923), a gravadora em questão, valoriza com suas gravuras a dimensão política da existência. Esta artista faz parte do grupo de artistas que protagonizaram, nos anos 60, a consolidação do processo de reativação da gravura artística, no Rio de Janeiro.

A década iniciara com uma movimentação intensa dos diferentes setores da sociedade para uma transformação da realidade. A vanguarda artística identificava-se com as vanguardas políticas, propondo além de uma nova arte, uma mudança na política, na moral e no homem. O golpe militar de 1964 interrompeu este processo, dando nova forma ao Estado. O mecanismo de repressão política desdobrou-se nas mais diferentes esferas do corpo social, provocando êxodo crescente de artistas e de intelectuais para o exterior. Censura e proibições vão caracterizar o período.

Neste contexto, inicia-se a trajetória artística de Isa Aderne, artista com cursos de gravura e pintura realizados na Escola Nacional de Belas Artes. Elegendo a xilogravura como o seu meio preferencial de expressão, Isa cria nestes anos uma obra que a singulariza no trato das questões sociais e políticas. Seus contatos iniciais com a arte remontam a sua infância, quando brincava no ateliê de Modesto Brocos com o neto do artista e ao período em que estudava nos colégios de freira do interior, onde aprendeu a pintar. Importante também para o desenvolvimento de seu interesse por arte foi o contato com cópias de gesso da obra de Bernardelli, expostas numa sala do Colégio Anglo-Americano, no Rio, que Isa insistia em copiar durante as aulas.

Paraibana de Cajazeiras, onde nasceu em 1923, Isa Aderne peregrinou por muitas cidades nordestinas para as quais seu pai “engenheiro das secas” era mandado a serviço. A fome, a miséria e as doenças como o tifo formam o pano de fundo de sua experiência de mundo no sertão nordestino.

Quando cursava pintura na ENBA, Isa acompanhava com muito interesse as atividades do ateliê de gravura, na expectativa de tornar-se também, como sua irmã, aluna do mestre Goeldi. *Resolvi trabalhar com Goeldi, um homem que dava liberdade, dizia como fazer, que a gente realizasse aquilo que vinha de dentro[...]* (Ferreira&Tavora, 1996, p.38) No curso de pintura, Isa enfrentava problemas com a orientação de alguns professores, conforme afirma:

Comecei a expor no Diretório Acadêmico, embora não gostando do sistema academizante da escola que estava tolhendo minha criatividade. Quando cheguei lá (ENBA) compunha, fazia esboços, fazia qualquer coisa. Depois notei que ficava amarrada. (Ferreira & Távora, 1996,p.38)

Embora seduzida pela orientação do mestre, Isa não chegou a ser sua aluna como pretendia em 1961, ano em que faleceu Goeldi. Inscrita com o novo orientador, Adir Botelho, o entusiasmo pela xilogravura manteve-se refletindo em seu trabalho que, poucos meses após sua iniciação, foi aceito no X Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em 1961. Para a artista, seu destino de xilogravadora fora traçado pelo próprio nome que carregava. Disse ela:

(...) essa madeira canela escura, ela me parece um pouco com uma madeira que se chama aderne, que é a do meu nome. Meu nome Aderne é uma madeira da Bahia, rajada.ⁱ

Goeldi continuou para a artista seu “orientador espiritual”. Apreciava os pretos e a luminosidade sutil obtida pelo mestre aderindo também à via expressionista. Dentro desta poética, Isa valorizou a experiência pessoal tanto na escolha da temática quanto nas questões técnicas.

A atividade artística, o ensino e a pesquisa teórica integraram-se perfeitamente na trajetória desta artista, que ao encerrar o curso de gravura, em 1964, assumiu a orientação do ateliê de gravura na Escolinha de Arte do Brasil, no Rio.ⁱⁱ Esta experiência na Escolinha revelou-se fundamental para o amadurecimento de sua gravura, que de início, era naturalmente influenciada pelo trabalho de Goeldi, conforme reconhece a artista:

(...) eu comecei a ter influência da gravura popular do nordeste, no convívio com os meus alunos de Pernambuco, me lembrando do que eu tinha visto lá[...]ⁱⁱⁱ

O contato com os irmãos José e Antonio Barbosa, entalhadores, despertaram-na para viver uma experiência que, na verdade, adormecida, começara muito antes. Ainda no colégio de freiras no interior, Isa fazia carimbos para usar nas capas dos seus cadernos. Trabalhava com a casca de cajá, material também empregado pelos artistas da região que faziam capas de cordel. Seu pai promovia festas e encontros para os operários, feiras nas quais participavam os violeiros e cantadores. Completa Isa: *Tinha aqueles livrinhos pendurados e eu ficava olhando aquelas gravurinhas, achava aquilo tão bonito!*^{iv}

Este voltar-se para as raízes, processo pessoal da artista, dava-se nos anos 60, momento em que o debate cultural sobre a questão do nacionalismo vinculava-se a uma preocupação com nossas tradições. A Escolinha constituía por outro lado, o lugar de valorização desta postura, iniciada por seu fundador Augusto Rodrigues que, muito antes da euforia nacionalista daqueles anos, organizara em 1947, uma mostra do Mestre Vitalino, um dos maiores ceramistas brasileiros. O universo dos

vaqueiros e dos cantadores, o mítico Padre Cícero, amigo da família, a lembrança da capa do primeiro cordel aguardavam uma reanimação na memória da artista.

(...) fui esquecendo o Goeldi, comecei a jogar tudo aquilo da minha infância, da seca, de tudo que eu vi, também na parte estética do cordel. Tudo isso passou a influenciar o meu pensamento.^v

Ao se voltar para os aspectos culturais que lhe eram próprios, retomando suas raízes nordestinas, Isa inseria-se no modernismo, respondendo à função do artista proposta pela vanguarda dos anos 60. A artista constrói um modo peculiar de equacionar tradição e contemporaneidade.

Nos anos 60, o reconhecimento da cultura popular passava pela sua transformação em um dos símbolos da cultura nacional, escudo da resistência à invasão da cultura estrangeira, em especial a americana. Nas instâncias oficiais de legitimação das artes plásticas, como o Salão Nacional de Arte Moderna, a gravura artística, herdeira do traço popular, ganhou espaço através da aceitação e da premiação de artistas como a própria Isa, Gilvan Samico e Newton Cavalcanti.^{vi}

Isa privilegiou, em suas gravuras, a dimensão política da existência, explorando o viés da gravura popular. Sua identificação plena com essa arte fez José Altino, artista-gravador, declarar: *Uma lição de ofício de arte como ofício de vida... Isa Aderne não precisa pesquisar, nasceu e vive no Nordeste de suas xilogravuras* (Altino, 1978). Aplica-se à Isa o termo de Peter Burke, "bicultural", termo que descreve a situação de membros da cultura "alta" cuja formação se dá em instituições universitárias mas que, na infância, tiveram nas manifestações culturais populares, canções, lendas, brinquedos e contos, um caminho de conhecimento (Burke, 1989, p.17).

O processo de criação de Isa está em permanente diálogo com sua situação de vida. Toda a força que imprime à madeira é por ela compreendida como luta, quando afirma: *Agrido a madeira para fugir das agressões da vida* (Aderne, 1974). Esta associação visceral entre obra e artista caracteriza também o trabalho do artista popular. Isa acrescenta à sua gravura a qualidade de espaço de reflexões, manejando um repertório de elementos partilhados com o observador.

Um bom exemplo desta situação é a gravura *Ceia*, uma das 18 obras expostas em sua primeira exposição individual, no Rio, em maio de 1968, no Museu da República. Toda a força deste trabalho parece-nos garantida pela economia de meios e o traçado simples. A artista integra duas ceias, cada uma inscrita em formas marcantes tais como o retângulo e o círculo. Curiosamente temos na parte superior da composição a reprodução da Santa Ceia de Leonardo da Vinci. Os dois terços restantes da composição são tomados por figuras dispostas em torno de uma mesa circular que, explorada na luminosidade do branco, comanda os contrastes e integra os personagens e os objetos.

Isa orienta nosso olhar para promover a integração das duas ceias, alinhando na mesma vertical, no centro, duas figuras, uma de frente e outra de costas com a figura do Cristo, na parte superior. Nada distrai o olhar. O que quer de nós a gravadora? A proposta é a comparação dos espaços e dos tempos distintos que a artista integra plasticamente. As dimensões do sagrado e do profano estão colocadas de maneira vigorosa. A dominante horizontal da Santa Ceia impõe-se à circularidade da ceia profana. Seus personagens, por todos conhecidos, são sugeridos por delicados e diminutos traços. A tradição é revisitada pela força expressiva da xilogravura. Além das lembranças e relações de cada um, existe uma memória comum que é a memória da arte. Na aparente ingenuidade do traço espontâneo, coloca-se para nós a exigência de erudição. Isa simplifica o traço mas não o olhar. Como um modelo ordenado, a Santa Ceia é metáfora do alimento partilhado, alimento numa dimensão espiritual.

A preocupação social marcou sempre as gravuras de Isa Aderne. Todavia, o retorno ao Brasil após uma experiência de ensino na cidade de Salto, no Uruguai, foi marcado por um renovado interesse pela gravura com acentuado tom político, presente em gravuras como as da série *Queremos Chuva*, *Procura-se um padroeiro*, *Parem os ventos*. A série *Queremos chuva* foi inspirada em trabalho de um aluno uruguaio, no qual numa cena de estudantes “em luta”, em clima de passeata, reivindicavam universidades. A palavra “queremos” ganha destaque na composição. Em Salto, região de ação dos tupamaros, questões políticas envolviam os trabalhos de seus alunos, marcados por um caráter panfletário.

Em Isa, a imagem é reduzida ao essencial. Estamos diante de figuras distorcidas de homens e mulheres, distorção que afronta intencionalmente a realidade presente. Trabalhando com a memória nacional da tragédia climática nordestina, Isa apropria-se do motivo da seca e nos coloca diante de um problema contemporâneo. O que se está querendo, aqui no Brasil, em 1968? A artista responde:

(...) eu escrevia “queremos chuva” porque eu era nordestina, (...) eram caras em posições diferentes, com uma expressão de que elas estavam angustiadas, querendo alguma coisa.^{vii}

Sua gravura reagia à restrição da liberdade que se seguira à implantação do regime militar. Para muitos, sua poética de resistência passou despercebida. A iconografia dos sonhos e pesadelos do homem sertanejo estava ali, mas falavam dos pesadelos de muitos os brasileiros. No *Queremos chuva II*, os homens e mulheres, com as expressões tensas, destacadas pelas incisões irregulares em seus rostos, estão mudos, reivindicam com o olhar, cuja gravidade encontra solidariedade no amplo céu que encima as figuras. O espaço da natureza, como na obra *O Grito*, do artista norueguês



Queremos chuva II - 1968

Xilogravura em preto e branco, 18 x 20,2cm. Coleção Maria Luisa Távora

Foto de José Augusto Fialho Rodrigues

Eduard Munch, reverbera o drama revelado pelos olhares. Isa mergulha na visualidade da tradição popular pinçando seus elementos como símbolos, obtendo um modo de significar algo que não se podia dizer claramente. O momento era de censuras e proibições. Mais que impressionar a vista, a imagem criada por Isa penetra e causa impacto pois traduz um fragmento vivo de sua própria existência.

O mesmo acontece com a obra *E agora, José?*, também de 1968. Esta gravura é apresentada com outra, *Vacas Gordas*. Ambas foram feitas em período anterior à viagem ao Uruguai. Devem ser vistas em conjunto. Configuram dois momentos que o ciclo da vida nos oferece: o da abundância e o da escassez. *E agora, José?* é um trabalho de impacto. Vacas magras, vegetação seca, presença de urubus, a miséria em contraste com o período das “vacas gordas”. Todos estes elementos organizados num espaço tensionado por incisões irregulares que cobrem o céu, também em desespero. O ritmo é angustiante. O observador é encarado pelos animais famintos que, em fila cerrada, dão a sensação de avançar em sua direção. O observador está encurralado, não escapará! Sobre esta gravura, o poeta Carlos Drummond de Andrade escreveu: *Convivo agora com os bois de Itabira, em grave e ritmada postura, perguntando (ou respondendo): E agora, José? Senti a força e o mistério das coisas que você soube comunicar no traço firme e sensível sobre a madeira.*^{viii}



E agora José? - 1968

Xilogravura em preto e branco, 49 x 19,5cm. Coleção Isa Aderne

Fonte: catálogo Isa Aderne Gravuras SESC/ São João de Meriti, julho de 1998

Isa e suas metáforas visuais davam conta dos sentimentos de fragilidade de uma maioria significativa. Esta obra, como as demais, presta-se a uma dupla leitura. Considerar o tema no contexto da problemática nordestina ou perceber mais profundamente o diálogo permanente de suas propostas com a situação política vivida pelo país, naqueles anos de ditadura militar. Isa apela para a consciência e ação políticas, domando o imaginário popular, transformando-o em símbolo, numa arte comprometida com seu tempo, sem o sacrifício da questão estética e da linguagem.

Parem os ventos foi a primeira gravura que Isa realizou ao retornar do Uruguai, apresentada no Salão da Bússola de 1969, no MAM-Rio. A gravadora inspirou-se no Apocalipse, no momento em que os anjos dos quatro cantos da Terra surgem mandando parar os ventos. Rostos e mãos dominam a composição, aplacando a ação devastadora da Natureza. A ênfase visual das cabeças e mãos, tratadas com incisões nervosas, parece-nos dar conta exemplarmente do binômio pensar-agir. Diferentemente do apelo sofrido do *Queremos chuva*, aqui temos outro tom, uma ordem, possível pois parte de seres superiores, os anjos. Como ousar dar ordens? Isa não perde a medida da poesia ao tratar de questão tão dura. Para quantos “parem” se estende esta imagem! Parem a dominação, parem as perseguições, parem a censura, parem as torturas, parem as mortes, parem de enganar e outros parem mais...

Dentro desta postura de ousadia da artista, encontramos a obra *Procura-se um padroeiro*. As imagens fixam o que a oralidade insinua nas histórias que se contam. Trata-se da memória como essência da cultura. Das histórias ouvidas de sua mãe, na infância, lembra a artista que, na Bahia, havia um santo considerado o padroeiro das prostitutas, o santo Onofre. Por este motivo, não era bem aceito pela Igreja. Rezava a tradição que carregando o santinho nas bolsas, as prostitutas recebiam dele ajuda para “arranjar freguês”. Isa recolhe os dados desta tradição oral e integra com imaginação às imagens de cartazes com fotos dos perseguidos políticos, que a impressionaram, fixados nas colunas do Aeroporto Santos Dumont, nos quais se destacava em letras garrafais um PROCURA-SE.



Procura-se um padroeiro - 1968

Xilogravura em preto e branco, 34,2 x 70,0cm. Coleção Maria Luisa Távora
Foto de José Augusto Fialho Rodrigues

Ávida por manifestar-se contra tal estratégia, Isa compôs *Procura-se um padroeiro*. A composição, na dominante vertical, tem ao centro Santo Onofre, nu, envolvido em longos cabelos, conforme a tradição. Em baixo, figuras femininas - as prostitutas, aparecem com seus rostos enquadrados de frente e de perfil, à semelhança do tratamento dos cartazes políticos. Todo este universo ambivalente da tradição popular e da realidade política vem arrematado por uma moldura em arco, espécie de nicho, trabalhada como renda de bilro, exemplar revelação da maestria e refinamento da artista no trato e domínio da madeira. Destaca-se a expressão “PROCURA-SE” na horizontal e “UM PADROEIRO” na vertical. Nesta gravura, as possíveis relações são mais explícitas. Sobre o risco que corria com tal trabalho afirmou Isa :

(...) Botei isso no Salão Nacional de Arte Moderna, ninguém entendeu. Ninguém entendeu também Queremos chuva, mas era uma posição política e o pessoal mais próximo achava graça de como eu fazia política com gravura.^{ix}

Sem ser panfletária, sem sacrificar a imaginação a ideologias, Isa cria imagens a partir de uma perspectiva interior, própria, imagens tingidas por sua afetividade. Aqui cabe aplicar-lhe o que disse o historiador Argan sobre Gauguin: (...) *em seu pensamento, a imaginação não está contra a consciência da realidade nem fora dela e sim é uma extensão da consciência.* (Argan, 1975, p.156)

As obras aqui destacadas são atravessadas pelo debate sobre a liberdade e o arbítrio. Superando a simples denúncia, sua obra se inscreve na consciência modernizadora, na herança expressionista, no senso urgente de mobilizar-se pelo aqui e o agora. Sua gravura ganha a justa dimensão quando avaliada como o lugar do debate sobre a relação arte e sociedade. A órbita de seu trabalho é o presente, o vivido, que orienta a escolha do repertório da tradição nordestina e os códigos da expressão sertaneja, o que nos ajuda a ler esse mundo onde nos inserimos como signo e texto.

A artista desmonta certo complexo de inferioridade da gravura popular, transformando-a em virtude. Ela simplifica a forma para ampliar o olhar. Como fiel intérprete das situações vividas por todos nós, com suas metáforas visuais, a artista está a nos oferecer a chance de apurar nossa sensibilidade, de despertar e aprofundar nossa consciência.

Este artigo, aqui com modificações, constituiu parte da tese de doutorado da autora.

Referências Bibliográficas

ADERNE, Isa. *Tribuna*. Vitória, 19/09/1974.

ALTINO, José. *Correio da Paraíba*, 29/10/1978

ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno: 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres Ed. 1975.

FERREIRA, Heloisa & TAVORA, Maria Luisa Luz (org.) *Gravura Hoje: depoimentos*. Rio de Janeiro: SESC/ Tijuca, 1996, vol. II.

TAVORA, Maria Luisa Luz. *Gravura artística contemporânea posta em questão: anos 50 e 60*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em História Social (História e Cultura) IFCS/UFRJ, 1999.

Notas

ⁱ ADERNE, Isa. Em *depoimento* à autora Rio de Janeiro 01/10/1996. Segundo especialistas, trata-se do guarabu-preto ou aderno, árvore da família das anacardiáceas, das matas do Rio de Janeiro.

ⁱⁱ Isa Aderne, após estagiar no Museu da República, na área de restauração tornou -se chefe de pesquisa deste setor. Teve trabalho publicado, atribuição de um quadro de D. João VI e D. Carlota Joaquina a Manuel Dias de Oliveira. Sua atuação na área de arte-educação estende-se a vários pontos do país, com destaque para o trabalho realizado na Secretaria de Educação da Bahia e na PUC do Rio de Janeiro.

ⁱⁱⁱ ADERNE, Isa Em *Depoimento* à autora. Rio de Janeiro, 1 / 10 / 96.

^{iv} Idem

^v Idem ibidem

^{vi} Isa Aderne foi aceita em todos os Salões de Arte Moderna a partir de 1961; Samico teve Isenção de Júri em 1961 e Newton Cavalcanti em 1963; o prêmio de Viagem ao País foi em 1962 para Samico e em 1964 para Newton; o prêmio de Viagem ao Exterior foi de Samico em 1968 e de Newton em 1972.

^{vii} ADERNE, Isa. Em *Depoimento* à autora. Rio de Janeiro, 4 / 3 / 1999.

^{viii} ANDRADE, Carlos Drummond. Em *carta* à Isa Aderne. Rio de Janeiro, 22 / 2 / 71.

^{ix} ADERNE, Isa. Em *Depoimento citado*, 1996.

Estranhas *Criaturas* e suas Infinitas projeções em dobras e devires

Claudia Lewinsohn*

Este artigo pretende investigar, com base em vídeos digitais denominados *Criaturas*, questões relativas à prática artística contemporânea realizada do ponto de vista de um *work-in-progress*. Valem-se da errância como método, o que possibilita o desinteresse por resultados e o entrecruzamento com outras linguagens artísticas.

Arte Contemporânea, Errância, Devir, Work-in-progress

O presente texto desenvolve algumas das etapas da pesquisa intitulada *Estranhas Criaturas e a ocupação de territórios*, que, de uma maneira geral, se concentra no acompanhamento, de forma não apenas prática – mas principalmente reflexiva – das descobertas feitas em torno das *Criaturas*, trabalho que venho realizando nos últimos anos enquanto artista plástica.

No início, as *Criaturas* não passavam de formas tridimensionais que adquiriam, por elas próprias, o direito à “vida” e, por isso mesmo, recebiam essa denominação. Reutilizando, no princípio do trabalho, telas a óleo produzidas durante um período de aproximadamente dois anos, iniciei a geração desses primeiros “corpos-objetos-volumes”, cortando, costurando, amarrando, perfurando, unindo pedaços com ilhoses, fios e cordões. Suas faces externas se apresentavam (e ainda se

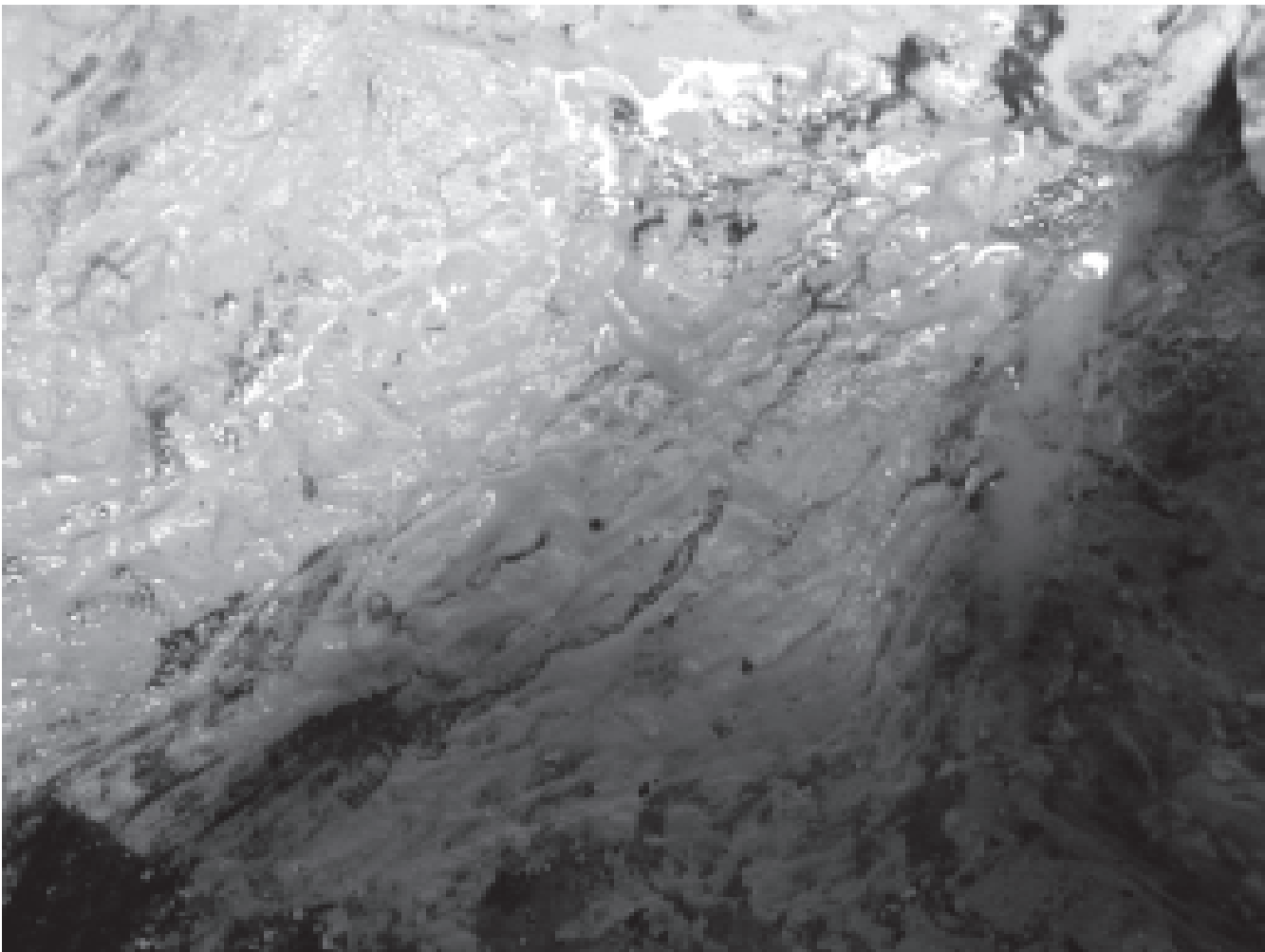
*Claudia Lewinsohn é mestranda em Ciência da Arte pelo PPGCA da Universidade Federal Fluminense, artista plástica e professora do Curso Superior de Fotografia da Universidade Estácio de Sá.

apresentam, apesar de terem sofrido algumas transformações) como grossas peles-cascas, selvagens e um tanto repulsivas, ao mesmo tempo em que sugeriam a revelação das faces internas de seus próprios corpos: suas vísceras e entranhas. Constituíam, assim, um conjunto-bestiário que nunca parava de se transformar totalmente, uma espécie de conjunto-devir (no sentido deleuziano) com movimento e pulsações próprios. A partir dessas primeiras evidências, relacionadas com sua capacidade de se moverem e se transformarem constantemente, esta fase atual da pesquisa continua a apresentar a possibilidade de separação e de utilização, de forma independente e autônoma, de suas partes constitutivas, característica, aliás, inerente às *Criaturas* desde o início de seu processo de realização. Estas partes constitutivas eram separadas de sua estrutura inicial e reutilizadas de diversas maneiras, inclusive associadas aos elementos que hoje fazem parte de *Criaturas* mais novas, fabricadas com outros materiais como sacos, lonas, borrachas e sucata.

O trabalho experimental que venho realizando atualmente consiste, principalmente, na tentativa de captação, através de câmeras filmadoras digitais, dos movimentos das *Criaturas*, o que tem me possibilitado o acompanhamento constante das diversas etapas de sua constituição e olhar, de forma penetrante e “invasiva”, seus interiores labirínticos, que até então desconhecia. Revelam-se, então, simultaneamente, não só as partes e diferentes materiais que as compõem, mas seus versos e reversos, que dão a sensação de emergirem de seus densos espaços “íntimos” e/ou míticos que, aparentemente, não estavam querendo mostrar. As câmeras, ao “perseguirem” ou apenas observarem atenta e silenciosamente as *Criaturas* em seu lento movimento, têm conseguido captar suas vísceras-entranhas, o que fica ainda mais evidente ao serem colocadas em meios líquidos aquosos, gelatinosos, fluidos e cremosos, que tornaram possível a revelação de seus verdadeiros “líquidos de vida”, nos quais pulsam, nadam, ou simplesmente existem.

O existir melancólico

O caminhar sem destino, a errância e a lentidão, são algumas das características do ser melancólico definidas pelo filósofo Walter Benjamin, segundo nos lembra a escritora Susan Sontag, em seu livro *Sob o signo de Saturno*. Evocando a melancolia como característica dos nascidos sob a regência desse astro, Sontag destaca, por exemplo, como melancólico, o ser solitário: não a solidão do confinamento, mas aquela que se verifica, por exemplo, no indivíduo que *passeia sem destino, livre para sonhar, observar, refletir, viajar*¹. Evocação que desembocará, sem dúvida e imediatamente, na figura do *flâneur*, o ser errante que percorre, sem qualquer traçado ou objetivo definido, as ruas de Paris no



Claudia Lewinsohn
Criaturas, 2007, vídeo

século 19, passível de revelar e ir descobrindo imagens escondidas nestes verdadeiros labirintos em que se transformam ruas e passagens, quando percorridas dessa maneira errante. A respeito das sutis distinções entre espaço e tempo, Sontag comenta:

Para o indivíduo nascido sob o signo de Saturno, o tempo é o meio da repressão, da inadequação, da repetição, mero cumprimento. No tempo, somos apenas o que somos: o que sempre fomos. No espaço, podemos ser outra pessoa. [...]O tempo não nos concede muitas oportunidades: ele nos impele por trás, empurrando-nos pela estreita passagem do presente que desemboca no futuro. O espaço, ao contrário, é amplo, fértil de possibilidades, posições, interseções, passagens, desvios, conversões, becos sem saída, ruas de mão única.²

Nesse sentido, ao filmar as *Criaturas*, cujos resultados passaram a revelar suas naturezas profundas, foi possível ir constatando com clareza que a melancolia constituía uma das características principais de sua maneira de viver. Melancolia que foi sendo identificada no processo de geração e no próprio modo de apresentar-se das *Criaturas*, através do perder-se em espaços e caminhos labirínticos, pois, neste trabalho, o ato de filmar possui, como característica intrínseca, um percurso sem destino certo e, portanto, errante por excelência. Dessa forma, podemos observar que os espaços – internos e/ou externos – das *Criaturas*, percorridos pela câmera, oferecem um largo campo de possibilidades. Expõem seus interiores labirínticos, retomando a metáfora do labirinto, em Benjamin, que, conforme lembra Sontag, sugere sempre locais e situações onde haja obstáculos e caminhos nos quais podemos nos perder. E é através desse “perder-se” que o trabalho vai se constituindo. Devido a essas constatações, abriram-se diante da experimentação, novos rumos que fizeram remeter a questões como diferentes cosmogonias e também a certos conceitos de Gilles Deleuze como “devir” e “dobras”.

Um trabalho que se desdobra em devires

Um ponto de inflexão, para a matemática, é aquele que se verifica, no gráfico de uma função, sempre que ocorre uma mudança em sua concavidade. Também denominado de ponto crítico (designação genérica), o ponto de inflexão pode ser visto, então, como um ponto crítico “especial”. No mesmo espírito, devem ser configurados como linhas de inflexão os diferentes pontos pelos quais passam quaisquer convergências de linhas sinuosas e curvas que, em seus movimentos de verso e reverso, formem convexidades e concavidades. Nessa perspectiva, a pesquisa toma por base a percepção e o conceito de “dobra”, conforme entrevistos por Gilles Deleuze em sua análise

sobre a obra filosófica de Leibniz. Tomando como referência o movimento de curvas e contracurvas, que seriam características do espírito barroco, Deleuze nos esclarece que:

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não pára de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito[...]. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito.³

Segundo ele, as dobras podem corresponder aos dois tipos de infinitos que existem, como se o infinito tivesse dois andares que se comunicam: o infinito relativo à matéria, ao corpo, e o segundo deles, à alma, que canta a glória de Deus; infinitos que podem, em síntese, remeter às noções de labirinto e de múltiplo:

Diz-se que um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras. Um labirinto corresponde precisamente a cada andar: o labirinto do contínuo, na matéria e em suas partes, e o labirinto da liberdade, na alma e em seus predicados.⁴

Sob esse ângulo, pode-se constatar que as imagens dos vídeos realizados com as *Criaturas* são percorridas, em muitas direções, por inúmeras linhas de inflexão que conseguem alterar seus percursos de ida e volta através de dobras, desdobras e redobras. A descontinuidade das imagens expõe, de fato, locais labirínticos, caracterizados basicamente por contrações-dilatações, passíveis de corresponder exatamente a movimentos dessas curvas e contracurvas das *Criaturas*, que permitem observar tanto seus “corpos” quanto suas “almas”. Essa experimentação, que constitui a tônica de meu trabalho, deve ser compreendida, principalmente, como um conjunto de momentos, de passagens de um estado a outro, num permanente processo de devir, ou seja, mantendo-se sempre a obra em estado de gestação; eterna gestação que decorre do fato de o devir, ainda segundo Gilles Deleuze, consistir em uma realidade, num processo sem início e sem pontos de chegada determinados. O autor esclarece, ainda, que:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo[...]. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. [...] Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos.⁵

O conceito de devir, para Deleuze e Guattari, incapaz de se manifestar através de metáforas, vai estar sempre relacionado a diferentes manifestações do desejo. Nesse sentido, François Zourabichvili, pesquisador da obra deleuziana, comenta que:

Devir é o conteúdo próprio do desejo [...]: desejar é passar por devires.[...] Convém, para compreendê-lo bem, considerar sua lógica: todo devir forma um 'bloco', em outras palavras, o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se 'desterritorializam' mutuamente. Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a 'faz fugir'. A relação mobiliza, portanto, quatro termos e não dois, divididos em séries heterogêneas entrelaçadas: x envolvendo y torna-se x', ao passo que y tomado nessa relação com x torna-se y'. Deleuze e Guattari insistem constantemente na recíproca do processo e em sua assimetria: x não 'se torna' y (por exemplo, animal) sem que y, por sua vez, venha a ser outra coisa (por exemplo, escrita ou música).⁶

A experiência com as *Criaturas*, se dá, portanto, num território em permanente movimentação, em que o próprio processo passa a ser visto como linguagem. Sem qualquer preocupação com a idéia de se chegar a um fim, dessa experiência surgiu uma certa quantidade de vídeos de curta duração (de cinqüenta segundos a três minutos), que solicitam contemplações rápidas e fugazes. As imagens que vão se apresentando revelam transformações inesperadas e se tornam torrentes de fluxos geradores de explosões e implosões, nos quais, a todo momento, uma ou mais *Criaturas* são "geradas". Por outro lado, cada investigação interna conduzida pela câmera gera um percurso aberto e ininterrupto. O campo de ação, sempre previamente preparado, passou a empregar, além das telas e dos líquidos aquosos, outros materiais como pedras, folhas, gesso estuque, tintas a óleo, tintas acrílicas, gel e vários outros líquidos pastosos formados pela mistura de todas essas substâncias. No interior dessa massa disforme, passei a observar, então, que, lentamente, as *Criaturas* nadam e se remexem, dobram-se e se desdobram. Ora emergem, ora são soterradas por essa mistura de matérias que, dessa forma, vai se sobrepondo camada sobre camada. Se, às vezes, o ato de filmar parece dissecar e em seguida fundir os diversos elementos que vão se acumulando, outras vezes as *Criaturas* parecem sugar os elementos que lhes são "atirados". Nesses líquidos de consistências diversas, em constante movimento de dobra e desdobra ou de dobra e redobra, realizam pequenas ações constantes de ocultar-revelar simultâneos. Essa movimentação possui um início temporal – o momento em que se aciona o botão de filmagem – sem que, no entanto, esse início corresponda a qualquer início "de fato" do movimento das *Criaturas*. A idéia é a de que estamos diante de uma movimentação que já começou e que continuará, mesmo após o acionamento do botão que encerra o vídeo. As imagens evocam, ainda, uma sensação de organismos vivos e nos aproximam do conceito



Claudia Lewinsohn
Criaturas, 2007, vídeo

de dobra segundo Deleuze, através de sua definição de organismo, o qual se caracteriza por um dobrar infinito de suas partes constitutivas. Extrapola a possível idéia inicial de um contrair-dilatar estendendo o significado para o envolver-desenvolver ou, ainda, involuir-evoluir. Em uma outra definição, o conceito de dobra, conforme Deleuze, é uma *linha com dupla direção simultânea, percorrida a velocidade infinita por um ponto que distribui as singularidades, num movimento levado ao infinito e que volta sobre si mesmo*⁷. Ainda segundo Deleuze, *quando a dobra se torna **método, operação, ato**, a desdobra vem a ser o resultado do ato que se expressa precisamente dessa maneira*⁸, ou seja, o momento mesmo em que a câmera percorre e se movimenta, criando e participando, simultaneamente, de uma operação que pode ser considerada como um ato mesmo de “geração” de *Criaturas*. Essa seqüência de dobras induz à idéia de organismo, na medida em que, sob a ótica deleuziana, *um organismo define-se por dobras endógenas, [...] uma dobra formadora interna que se transforma com a evolução, com o desenvolvimento do organismo*⁹. Fragmentos de telas pintadas ou virgens, que ora se abrem, ora se fecham, vão criando, lentamente, um movimento de alternância abrindo e fechando dobras, desdobras e redobras. Esse movimento lento e constante cria uma sensação que parece não pertencer à ordem de imagens em movimento,

e sim à da pulsação. Através de avanços e recuos, induzem, na verdade, a sensações como, por exemplo, a de “formação de mundos”. Formação e, simultaneamente, revelação; um permanente devir de formas escorregadias que deslizam e criam, através de verdadeiras avalanches, cavidades, gretas e fissuras. Assim, as *Criaturas* se mostram em seu interior e exterior, revelando cavernas, estalactites e estalagmites de sua constituição interna e fazendo escoar lavas e caminhos subterrâneos de suas origens e de seu desenvolvimento externo. Mistura e superposição de líquidos viscosos, brancos, leitosos, coloridos, vão escorrendo por entre cavidades, aclives e declives, promovendo intensa e constante circulação entre exterior e interior.

Dentro dessa perspectiva que induz à idéia de formação de mundos, esse processo, que gera imagens mutantes e quase indefinidas, faz confluir nosso pensamento a origens remotas e encontrar, por exemplo, o pensamento do filósofo pré-socrático Anaximandro. Cidadão de Mileto, nascido no século 7º a.C., Anaximandro teve como principal preocupação, assim como Tales (que o precedeu), a questão da gênese (*physis*). Suas investigações o conduziram a encontrar o *àpeiron*, termo grego que o pesquisador Álvaro J. dos Penedos comenta e esclarece:

O termo pertence à linguagem grega vulgar e nela significa não acabado, imenso; por vezes traduz-se por infinito, mas nesse caso convém esclarecer, o que os Gregos de então entendiam como tal. O infinito era algo imperfeito, porque não acabado, de imenso, porque não se conheciam os seus limites.[...]temos de dizer em primeiro lugar que o *àpeiron* não era algo de determinado[...]. Desta forma, era algo de indeterminado. Em segundo lugar, o indeterminado não é também uma mistura de várias substâncias conhecidas e bem determinadas. Em síntese, o *àpeiron* era para Anaximandro algo de essencialmente **indeterminado e sem limites**.¹⁰

Anaximandro considera, portanto, que princípio e origem estavam vinculados necessariamente à indeterminação, a uma mescla de oposições e contrários devidos ao eterno movimento, que conduz a uma massa de características indeterminadas. Simplício, filósofo do século 6º d.C., comenta que Anaximandro teria sido o primeiro a utilizar o termo “princípio” e que este não se constitui nem por água nem por quaisquer elementos. Teria uma natureza diferente, ilimitada, da qual nascem os céus e os mundos neles contidos. O caráter de indeterminação e de algo ilimitado parece conduzir a prática artística da realização desses vídeos geradores de *Criaturas*, tanto em relação ao processo, quanto em relação ao resultado – as imagens – em constante mutação e mobilidade. A câmera perscruta, invade e segue, sem qualquer previsão ou roteiro, os caminhos viscosos e quase disformes, durante um período de tempo também indeterminado, porque não previsível. Um processo, como já vimos, aberto e em permanente estado de constituição, sujeito a durações de tempo que não podem ser pré-fixadas, pois dependem totalmente do que vai surgindo no momento mesmo da filmagem. É com a certeza da presença desse movimento, em escala universal, que Nietzsche comenta a respeito de Anaximandro:

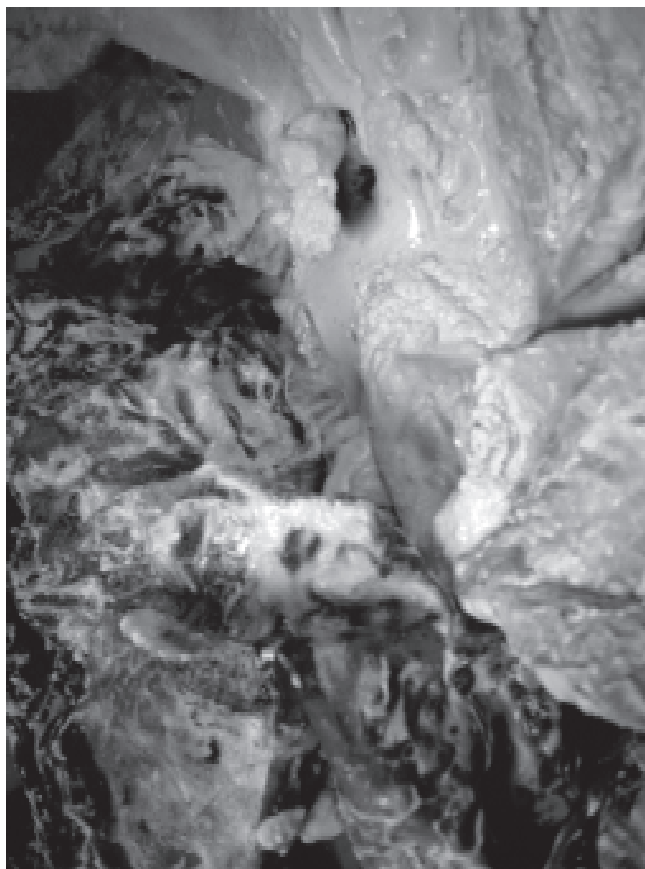
Tudo o que alguma vez veio a ser, também parece outra vez, quer pensemos na vida humana, ou na água, ou na quente e no frio: por toda parte, onde podem ser percebidas propriedades determinadas, podemos profetizar o sucumbir dessas propriedades [...]. Nunca, portanto, um ser que possui propriedades, e consiste nelas, pode ser origem e princípio das coisas; o que é verdadeiramente, concluiu Anaximandro, não pode possuir propriedades determinadas, senão teria nascido como todas as outras coisas, e teria de ir ao fundo. Para que o vir-a-ser não cesse, o ser originário tem de ser indeterminado. A imortalidade e eternidade do ser originário não está em sua infinitude e inexauribilidade – como comumente admitem os comentadores de Anaximandro – mas em ser destituído de qualidades determinadas, que levam a sucumbir: e é por isso, também, que ele traz o nome de “o indeterminado”. O ser originário assim denominado está acima do vir-a-ser e, justamente por isso, garante a eternidade e o curso ininterrupto do vir-a-ser.¹¹

Dentro dessa perspectiva de um vir-a-ser formador constante de “novos mundos”, podemos evocar algumas teogonias, das quais selecionamos a *Teogonia* de Hesíodo, poesia arcaica que mostra, pela mitologia, como surgiu e como fazer surgir o mundo e a vida dos homens. José Augusto Torrano, professor e tradutor da *Teogonia* de Hesíodo, esclarece que:

A leitura da Teogonia ultrapassa e extrapola o interesse da mera erudição acadêmica, porque o mundo que este poema arcaico põe à luz, e no qual ele próprio vive, está vivo de um modo permanente e – enquanto formos homens – imortal. Um mundo mágico, mítico, arquetípico e divino, que beira o Espanto e o Horror, que permite a experiência do Sublime e do Terrível, e ao qual o nosso próprio mundo mental e a nossa própria vida estão umbilicalmente ligados. Porque também num sentido etimológico a poesia hesiódica é arcaica.¹²

Recorrendo aos mitos cosmogônicos – aqueles que tratam da origem e da formação do Universo – podemos pensar as *Criaturas* enquanto etapas e momentos de um processo que remete a elementos ligados à prática da pintura, elementos estes nos quais as *Criaturas* encontram suas origens. Pedacos de telas pintadas e cortadas e tintas (a óleo e acrílica) são reunidos novamente, operando, no entanto, numa ordem totalmente nova, recebendo novas orientações e determinações para a “geração” de futuras *Criaturas*.

Passagens e caminhos são criados e indicados pelo olhar da câmera “invasiva”, que transita por dentro e por fora, ora criando superfícies, ora criando profundezas. Dessa maneira, as *Criaturas* sugerem uma ação que perscruta, **ao mesmo tempo** em que são perscrutadas, num movimento de simultaneidade que evidencia mais uma vez o conceito de devir segundo Deleuze: um **tornar-se** uma coisa e outra ao mesmo tempo ou, em essência, *avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo*¹³. Ou seja, o vídeo (que no momento mesmo de sua realização, pode ser considerado um instante de geração de uma *Criatura*), opera um bloco de devires no qual constrói *o vasto domínio das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes*¹⁴. O próprio



Claudia Lewinsohn
Criaturas, 2007, vídeo

“cenário” é inteiramente constituído de antigas e novas *Criaturas* e de cortes e recortes de antigas telas, pintadas e/ou virgens, tudo imerso e recoberto por líquidos ou pastas (gesso, tintas, gel). Movimentar *Criaturas* ou parte delas no interior desses meios líquidos ou pastosos produz imagens que podem ser consideradas como resultado de uma outra forma de geração de novas *Criaturas*. Coloca o espectador, ainda, diante também da formação de novos territórios, cambiantes e que se modificam incessantemente.

Dentro desta perspectiva, existem dois olhares no momento das filmagens: a) o olhar dirigido à cena e que procura, ao filmar, “capturar” e “invadir”; b) o olhar que denominarei de “verificador”, aquele que vai constatar o resultado do vídeo que acabou de ser produzido. O intervalo de tempo entre os dois olhares corresponde exatamente a sua duração (1,5min. a 3 min.) e traz consigo quase

um abismo em termos de realização: o que é visto pelo olhar que “captura” é totalmente diferente do olhar que “verifica”, alguns minutos depois, o que “de fato” se acabou de filmar. Assim, o resultado obtido – o vídeo – é uma constante “surpresa”, corroborando a perspectiva de um trabalho em permanente estado de constituição. Não existe definição de metas – conforme pudemos constatar – ou, como nos diz Deleuze, um fim ao qual se queira chegar. A produção vai, assim, se constituindo, de forma errante, de estados e momentos, de passagens sucessivas de um estado a outro, enfim, de devires e também de ausências.

Em Deleuze e Guattari, podemos encontrar ainda um paralelo no que se refere ao estado de errância, quando os autores, ao longo de *Mil Platôs*, tratam da questão do sujeito e mostram que o nomadismo se torna necessário mesmo num estado que se defina como uma espécie de “viagem imóvel”, situação que, mesmo assim, mantém sempre uma certa movimentação. Dessa forma, propõem, com o conceito de “desubjetivação”, uma nova subjetivação a partir do sentido dado por Guattari em *Caosmose* quando este estabelece novos caminhos para os fatores subjetivos:

Proporemos então operar um descentramento da questão do sujeito para a da subjetividade. O sujeito, tradicionalmente, foi concebido como essência última da individuação, como pura apreensão pré-reflexiva, vazia, do mundo, como foco da sensibilidade, da expressividade, unificador dos estados de consciência. Com a subjetividade, será dada, antes, ênfase à instância fundadora da intencionalidade.¹⁵

É fundamental, portanto, que o processo que leva às *Criaturas* seja portador de perspectivas análogas, possibilitando o acesso permanente a novos caminhos e a novos focos de interesse, buscando, dessa forma, uma abertura ao em direção a outras linguagens artísticas. E assim, nessa perspectiva nômade, ou seja, com a idéia da não determinação prévia de rumos, todo esse material realizado em vídeo foi exigindo, para suas subseqüentes visualizações, algumas formas iniciais de projeção que, ao longo das reflexões, suscitaram a ampliação de suas dimensões. Assim, as novas etapas dessa experimentação foram conduzindo o trabalho à projeção em grandes áreas e em grandes ambientes, para a realização de instalações e participando de encenações contemporâneas que experimentam a inserção de projeção de imagens em teatro e em performances.

Segundo a professora e teórica francesa Béatrice Picon-Vallin, uma das mais importantes pesquisadoras em teatro contemporâneo, a intervenção de imagens na cena, longe de criar ilusões para o espectador, deve modificar seus modos de percepção da cena, na medida em que *o filme, precedido pela projeção fixa, pôde servir ao palco abrindo-o amplamente ao mundo (Meyerhold, Piscator), ou fazendo-o tender ao onírico, como desejava Artaud.*¹⁶ Ainda a respeito da utilização de imagens e vídeos projetados em cena, a pesquisadora considera que:

Fato de âmbito realista, na medida em que pertence ao cotidiano mais banal, a irrupção dos aparelhos de tv em cena origina hoje outros projetos. As imagens de vídeo, de formato maior ou menor, segundo o suporte de transmissão, ampliam para um contexto totalizante a ação que se desenrola no palco. Mas, ligadas a uma lógica de fragmentação, de atomização, elas têm, sobretudo, funções [...] intimistas, lúdicas, introspectivas, elas **dão a ver o “não-mostrável”** na cena **ou perturbam a visão do espectador**. Escavando a imagem cênica pelo modo pelo qual elas aí se incrustam, **como corpos estranhos**, elas **manipulam, desconcertam, desestabilizam** o público, pondo em abismo o real e o teatro, introduzindo múltiplas possibilidades de variações sobre a distância e a aproximação entre a cena e a platéia.¹⁷

Dessa forma, um certo estado de desestabilização advindo desses “corpos estranhos” – as estranhas *Criaturas* projetadas – pode ser provocado e atingido numa ação que se desenrola no espaço cênico e/ou fora dele. Com certeza, uma confluência de corpos-atores e corpos-*Criaturas* iniciarão uma espécie de simbiose cênica, criando uma fusão de movimentos reais e projetados.

A partir dessa realização experimental através de vídeos, o trabalho com as *Criaturas* permite identificar dois movimentos básicos. O primeiro – de aspecto teórico – diz respeito aos novos aportes trazidos à pesquisa e à forma como eles possibilitaram novos diálogos com conceitos propostos por Gilles Deleuze e Félix Guattari tais como “dobra” e “devir”. O segundo relaciona-se diretamente com a prática, na medida em que o processo que “gera” *Criaturas* possui como características, além da construção e reconstrução a partir de suas próprias partes constitutivas, o fato de ser, em si mesmo, um processo em formação permanente, no qual o olhar penetrante da câmera é capaz, como vimos, de se tornar um “olhar gerador” de novas *Criaturas*. Nessa perspectiva, podemos considerar que esse processo pode sugerir e possibilitar também discussões que tendem a se concentrar em torno da noção da perda de controle do trabalho enquanto obra. Pelo fato de não se determinarem pontos de partida, nem de chegada, engendrar *Criaturas* não se poderia considerar, na realidade, como um ato gerador de algo concreto, mas sim um estado, algo que permanece sempre em latência ou em pleno devir. O compromisso com a forma, com a plástica, desaparece, cedendo lugar ao desinteresse intencional por um objeto considerado como finito, pronto. Confirma-se assim, de certa forma, que o trabalho, como um todo, reforça permanentemente a proposta de abertura a novos caminhos que possibilitem o cruzamento com outras linguagens artísticas.

Referências Bibliográficas

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papiurus, 2005.

———. *Logique du Sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. São Paulo: Editora 34, 2006.

Os Pré-Socráticos: Fragmentos, Doxografia e Comentários. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Coleção *Os Pensadores*).

PENEDOS, Álvaro J. dos. *Introdução aos Pré-Socráticos*. Porto: Rés-Editora Ltda., 1984.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2006.

SASSO, Robert; VILLANI, Arnaud (org.). *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Nice: Centre de Recherches d'Histoire des Idées, CNRS, 2003.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. São Paulo: L&PM Editores, 1986.

TORRANO, Jaa. *Teogonia de Hesíodo: A origem dos deuses*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Gilles Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Notas

¹ Sontag, 1986, p. 87.

² *idem*, p. 91.

³ Deleuze, 2005, p. 13.

⁴ *idem*, p. 14.

⁵ Deleuze; Parnet, 2004, p. 12. (grifos nossos).

⁶ Zourabichvili, 2004, p. 48-9.

⁷ «Ligne' à double direction simultanée, parcourue à vitesse infinie par um point qui distribue les singularités, en un mouvement porté à l'infini et revenant sur lui-même.» (Sasso; Villani, 2003, p. 281). (tradução nossa).

⁸ Deleuze, 2005, p. 68. (grifos nossos).

⁹ *idem*, p.20.

¹⁰ Penedos, 1984, p.33-34. (grifos nossos).

¹¹ Nietzsche, *in*: Os Pré-Socráticos, 1973, p. 17-18, vol.1.

¹² Torrano, 1986, p.18-19.

¹³ Deleuze, 1969, p.9.

¹⁴ Deleuze; Guattari, 1997, p.19.

¹⁵ Guattari, 2006, p. 35.

¹⁶ Picon-Vallin, 2006, p.99-100.

¹⁷ *idem*, p.100. (grifos nossos).

O museu de arte como ritual

Carol Duncan*

Neste trabalho a autora procura mostrar os aspectos rituais gerais dos museus de arte. Eles são: primeiro, a implementação de um espaço separado, uma zona “liminar” de espaço e tempo no qual os visitantes, retirados das atribuições de suas vidas práticas diárias, se abrem a uma qualidade diferente de experiência: e segundo, a organização do ambiente do museu como um tipo de script ou cenário onde os visitantes atuam. Também argumenta que conceitos ocidentais de experiência estética, geralmente tomados como a *raison d’être* dos museus de arte, correspondem bem de perto com o tipo de fundamentos usualmente citados para os rituais tradicionais (iluminação, revelação, equilíbrio espiritual ou rejuvenescimento).

Museu de Arte, Ritual, Liminalidade

Este capítulo apresenta a idéia básica que organiza este estudo¹, ou seja, a idéia do museu de arte como um espaço ritual. Ao contrário dos capítulos que se seguem, onde o foco está colocado sobre museus específicos e nas circunstâncias particulares que lhes deram forma, este capítulo generaliza de maneira mais abrangente a respeito de ambos, museus de arte e ritual. Ao mesmo tempo em que introduz o conceito de ritual que informa o livro como um todo, ele argumenta que o caráter ritual dos museus de arte foi, de fato, reconhecido desde que os museus de arte existem como tais, e que tem sido visto como a própria concretização da sua razão de ser.

*Carol Duncan é professora de história da arte no Ramapo College de New Jersey, Estados Unidos. É conhecida como uma das pioneiras da abordagem sócio-política da história crítica da arte. O artigo publicado faz parte do livro *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London: Routledge, 1995).

Os museus de arte sempre foram comparados com antigos monumentos cerimoniais, tais como palácios e templos. De fato, desde o século dezoito até a primeira metade do século vinte, foram deliberadamente projetados para se parecerem com eles. Alguém poderá objetar que este empréstimo do passado arquitetural pode ter somente um sentido metafórico e não deveria ser tomado por nada mais além disso, desde que a nossa é uma sociedade secular e os museus são uma invenção secular. Se as fachadas dos museus imitaram templos ou palácios, não teria sido simplesmente porque o gosto moderno tentou simular o balanço formal e a dignidade destas estruturas? Ou que desejaram associar o poder de antigas crenças com o atual culto à arte? Qualquer que seja o motivo dos construtores (assim continua a objeção), os templos gregos e os palácios renascentistas que abrigam coleções públicas de arte, no contexto de nossa sociedade, podem apenas significar valores seculares, e não crenças religiosas. Seus portais conduzem somente para passatempos racionais, não ritos sagrados. Nós somos, em suma, uma cultura pós-iluminista; uma na qual o secular e o religioso são categorias opostas.

Certamente é o caso que nossa cultura classifica construções religiosas, tais como igrejas, templos e mesquitas, em categorias diferentes de prédios seculares como museus, tribunais ou sedes governamentais². Cada tipo de prédio é associado com um tipo equivalente de verdade e designado para um ou outro lado na dicotomia religioso/secular. Esta dicotomia, que estrutura uma parcela tão grande do mundo do público moderno e que hoje parece tão natural, tem sua própria história. Ela forneceu o fundamento ideológico para o projeto iluminista de quebrar o poder e a influência da Igreja. No final do século dezoito, esta tarefa havia minado com sucesso a autoridade da doutrina religiosa — se nem sempre na prática, pelo menos na política e na teoria filosófica ocidental. Eventualmente, a separação entre Igreja e estado se tornou lei. Todos sabem como a história continua: a verdade secular se tornou a verdade oficial; a religião, muito embora garantida em matéria de escolha pessoal livre, manteve sua autoridade apenas para crentes voluntários. É a verdade secular — verdade que é racional e verificável — que assume o status de verdade “objetiva”. É esta “Verdade” entre as verdades que ajuda a ligar uma comunidade em um corpo civil, providenciando uma base universal de conhecimento e validando seus mais altos valores e memórias mais caras. Os museus de arte se tornaram decisivos para este reinado de conhecimento secular, não apenas por causa das disciplinas científicas e humanistas ali praticadas — conservação, história da arte, arqueologia — mas também por causa do seu status como preservadores da memória cultural da comunidade.

Novamente, considerando nos termos secular/religioso de nossa cultura, “ritual” e “museus” são termos antitéticos. Ritual é associado com práticas religiosas — algo da esfera da crença, magia,

sacrifícios reais ou simbólicos, transformações miraculosas, estados elevados de consciência. Estes aspectos guardam pouca semelhança com a contemplação e aprendizado que os museus de arte supostamente promovem. Mas, de fato, em sociedades tradicionais, os rituais podem ser momentos de contemplação ou reconhecimento bem pouco espetaculares e de aparência bem informal. Ao mesmo tempo, como argumentam os antropólogos, nossa cultura supostamente secular, até mesmo anti-ritual, está cheia de situações e eventos rituais — muito poucos dos quais (como notou Mary Douglas) têm lugar em contextos religiosos³. Ou seja, assim como outras culturas, nós também construímos espaços que representam publicamente crenças a respeito da ordem do mundo, seu passado e presente, e do lugar dos indivíduos nele⁴. Museus de todos os tipos são excelentes exemplos de tais microcosmos; museus de arte, em particular — os mais prestigiados e custosos destes espaços⁵ — são especialmente ricos neste tipo de simbolismo e, quase sempre, ainda equipam os visitantes com mapas para guiá-los através do universo que eles constroem. Uma vez que nós questionemos nossas suposições iluministas a respeito da rígida separação entre experiência religiosa e secular — de que uma está enraizada na crença enquanto a outra é baseada na mais lúcida e objetiva racionalidade — nós podemos começar a vislumbrar o conteúdo ritual oculto — talvez a melhor palavra seja disfarçado — das cerimônias seculares.

Nós também podemos apreciar a força ideológica de uma experiência que reclama para suas verdades o status de conhecimento objetivo. Controlar um museu significa precisamente controlar a representação de uma comunidade e suas verdades e valores mais altos. Este é também o poder de definir o lugar relativo dos indivíduos dentro desta comunidade. Aqueles que estão mais bem preparados para representar estes rituais — aqueles em melhores condições de responder aos seus vários sinais — são também aqueles cujas identidades (social, sexual, racial, etc.) o ritual do museu confirma mais completamente. É precisamente por esta razão que os museus e suas práticas podem se tornar objetos de disputas ferozes e debates apaixonados. O que nós vemos ou não vemos em museus de arte — e em que termos e a partir da autoridade de quem isto é visto ou não — está intimamente ligado com questões mais abrangentes sobre quem constitui a comunidade e quem define sua identidade.

Eu já havia me referido à prática de longa data de museus se apropriarem das formas arquiteturais de estruturas cerimoniais monumentais do passado (Figuras 1 e 2). Certamente, quando Munique, Berlim, Londres, Washington, e outras capitais ocidentais construíram museus cujas fachadas tinham a aparência de templos gregos e romanos, ninguém confundiu-os com seus protótipos antigos. Pelo contrário, a fachada dos templos — por 200 anos a fonte mais popular de inspiração para




Munique, the Glyptothek
(foto pertencente ao próprio museu)

museus de arte públicos — foram completamente assimilados a um discurso secular a respeito da beleza arquitetônica, decoro, e forma racional. Além disso, como lembretes cifrados de uma civilização pré-cristã, pórticos clássicos, rotundas, e outros traços de arquitetura greco-romana poderiam sinalizar uma firme aderência a valores iluministas. Estas mesmas formas monumentais, no entanto, também trouxeram com elas os espaços dos rituais públicos — corredores sob medida para procissões, salões que fazem lembrar grandes assembléias comunitárias, e santuários interiores desenhados para efigies austeras e poderosas.



National Gallery of New South Wales
Sidney, (foto da autora)

Os museus lembram antigos espaços rituais não tanto por causa de suas referências arquitetônicas específicas mas porque eles, também, são lugares para rituais. (Eu não faço aqui nenhuma argumentação pela continuidade histórica, apenas pela existência de função ritual comparável.) Como muitos espaços rituais, o espaço dos museus é cuidadosamente assinalado e culturalmente desenhado como reservado para uma qualidade especial de atenção — neste caso, para contemplação e aprendizado. É esperado de qualquer um que se comporte com certo decoro. No museu de Hirshhorn, uma placa esclarece de modo bem completo a respeito do que fazer e do que não fazer dentro da atividade ritual e do comportamento (Figura 3)⁶⁶



IN THE MUSEUM...
PLEASE... MUSE, CONVERSE, SMOKE,
STUDY, STROLL, TOUCH, ENJOY, LITTER,
RELAX, ~~EAT~~, LOOK, LEARN; TAKE
NOTES WITH ~~PEN~~, PENCIL...

Instruções para os visitantes do Hirshhorn Museum
Washington, DC (foto da autora)

Normalmente, os museus são destacados de outras estruturas por sua arquitetura monumental e limites claramente definidos. Chega-se a eles através de escadas ou rampas impressionantes, são guardados por pares de leões monumentais de mármore, e franqueados por grandes portais. Eles são freqüentemente recuados nas ruas e ocupam passeios, áreas consagradas ao uso público. (Museus modernos são igualmente imponentes na sua arquitetura e de modo semelhante têm sua independência indicada por esculturas. Nos Estados Unidos, o *Balzac* de Rodin é um dos mais populares indicadores do ambiente de um museu, seu caráter priápico o torna particularmente apropriado para as coleções modernas⁷).

No século dezanove, estes aspectos eram considerados prólogos necessários ao espaço do museu de arte por si só:

Você não pensa que numa galeria excelente... todas as partes circundantes e adjacentes do prédio deveriam... ter alguma referência às artes... com fontes, estátuas, e outros objetos de interesse calculados para preparar a mente dos visitantes antes de entrarem no prédio, e levá-los a apreciar melhor as obras de arte que eles verão em seguida?

O político britânico que no século dezanove fez estas perguntas⁸ entendeu claramente a natureza cerimonial do espaço do museu e da necessidade de diferenciá-lo (e do tempo que alguém gasta nisso) do tempo e do espaço do dia-a-dia lá fora. De novo, estas considerações são comuns na prática ritual de qualquer lugar. Mary Douglas escreve:

O ritual fornece o enquadramento. O tempo e o espaço diferenciados alertam para um tipo especial de expectativa, assim como o tão repetido “Era uma vez” cria um estado receptivo para contos fantásticos.⁹

“Liminaridade,” um termo associado com ritual, pode também ser aplicado ao tipo de atenção que levamos ao museu de arte. Usado pelo folclorista belga Arnold van Gennep¹⁰, o termo foi adotado e desenvolvido nos escritos antropológicos de Victor Turner, para indicar um modo de consciência completamente diferenciado ou “entremeado com os estados normais do dia-a-dia e os processos de ganho e perda.”¹¹ Como Turner, por si só, percebeu, sua categoria de experiência liminar tem uma grande afinidade com as modernas noções ocidentais de experiência estética — este modo de receptividade sendo o mais apropriado diante de obras de arte. Turner reconheceu aspectos de liminaridade em atividades modernas como assistir ao teatro, ver um filme ou visitar uma exibição de arte. Assim como os rituais populares, que temporariamente suspendem as regras e constrangimentos do comportamento social normal (nesse sentido, eles “viram o mundo de cabeça para baixo”), assim estas situações culturais, Turner argumenta, poderiam abrir um espaço no qual os indivíduos poderiam dar um passo atrás a partir das considerações práticas e das relações sociais da vida do dia-a-dia e olhar para si mesmos e para seu mundo — ou para alguns aspectos dele — com diferentes pensamentos e sentimentos. A idéia de liminaridade de Turner, desenvolvida, como ela é, fora das categorias antropológicas e baseada em dados adquiridos em grande parte em culturas não ocidentais, provavelmente não pode ser prontamente sobreposta aos conceitos ocidentais de experiência com arte. No entanto, seu trabalho continua útil, na medida em que ele oferece um conceito geral sofisticado do ritual que nos permite pensar a respeito dos museus de arte, e daquilo que se supõe esteja acontecendo neles, por uma perspectiva original.¹²

Também deve ser dito, no entanto, que a compreensão de Turner a respeito dos museus de arte não é completamente singular. Mesmo sem os benefícios do termo, observadores reconheceram a muito tempo a liminaridade do seu espaço. Germain Bazin, curador do Louvre, por exemplo, escreveu que um museu de arte é “um templo onde o Tempo parece suspenso”; o visitante entra com esperança de encontrar um daquelas “epifanias culturais momentâneas” que dão a ele “a ilusão de conhecer intuitivamente sua essência e suas forças.”¹³ Da mesma forma, o escritor sueco Goran Schildt anotou o fato de que os museus são lugares nos quais nós buscamos um estado de contemplação “deslocada, fora do tempo e exaltada” que “nos garanta um tipo de descanso das lutas da vida e... do cativeiro de nosso ego.” Referindo-se à atitude do século dezenove diante da arte, Schildt observou “um elemento religioso, um substituto da religião.”¹⁴ Como podemos ver, outros também descreveram museus de arte como espaços que permitem aos indivíduos alcançar uma experiência liminar — mover-se para além dos constrangimentos físicos da existência mundana, um passo além do tempo, e adquirir novas e mais amplas perspectivas.

Até agora, eu argumentei a respeito do caráter ritual da experiência do museu nos termos de um tipo de atenção que alguém adota diante dele e da qualidade especial do seu tempo e espaço. O ritual também envolve um elemento de performance. Um espaço ritual de qualquer tipo é um espaço programado para a atuação de alguma coisa. É um espaço desenhado para algum tipo de performance. Ele tem essa estrutura, consigam ou não os visitantes ler as pistas. Nos rituais tradicionais, os participantes quase sempre desempenham ou testemunham um drama — participam de um sacrifício real ou simbólico. Mas uma performance ritual não precisa ser um espetáculo formal. Ele pode ser algo que o indivíduo representa sozinho ao seguir uma rota prescrita, ao repetir uma oração, ao recordar uma narrativa, ou engajando-se em alguma outra experiência *estruturada* que se relacione com a história ou o significado do espaço (ou com algum objeto ou objetos do espaço). Alguns indivíduos podem usar o espaço ritual com maior conhecimento do que outros, eles podem ter sido educados de modo a estar mais bem preparados para as pistas simbólicas. O termo “ritual” pode também significar um comportamento habitual ou rotinizado que não necessita de um contexto subjetivo significativo. Este sentido de ritual como uma rotina ou performance “vazia” não é o sentido no qual eu uso o termo.

Num museu de arte, são os visitantes que representam o ritual.¹⁵ A seqüência dos espaços do museu e o arranjo dos seu objetos, sua luz e os detalhes da arquitetura, providenciam tanto o palco quanto o script — muito embora nem todos os museus façam isso com a mesma eficácia. A situação lembra, em alguns aspectos, certas catedrais medievais, onde os peregrinos seguiam uma rota,

estruturada por uma narrativa, através dos cômodos, parando em pontos prescritos para oração e contemplação. Um caminho adornado por representações da vida de Cristo podia, então, preparar o peregrino para reviver imaginativamente a história sagrada. De modo similar, museus oferecem um cenário ritual bem desenvolvido, na maioria das vezes na forma de uma história narrativa da arte que vai sendo revelado através de uma seqüência de espaços. Mesmo quando os visitantes entram no museu para ver apenas trabalhos selecionados, a narrativa mais ampla da estrutura do museu permanece como enquadramento e dá sentido aos trabalhos individuais.

Assim como o conceito de liminaridade, a noção de que os museus de arte são espaços de atuação também foi descoberto de maneira independente por profissionais dos museus. Philip Rhys Adams, por exemplo, que já foi diretor do Cincinnati Art Museum, comparou os museus de arte com teatros (muito embora na sua forma de ver, os objetos mais do que as pessoas sejam os atores principais):

O museu é na verdade o empresário, ou mais estritamente um **régisseur**¹⁶, nem ator nem público, mas o intermediário que controla quem entra em cena, induz um estado de espírito receptivo no espectador, então convida os atores a tomar conta do palco e dar o melhor das suas personagens. E os objetos de arte têm também suas saídas e entradas; movimento — o movimento do visitante enquanto ele entra no museu e enquanto ele vai ou é conduzido de objeto para objeto — é um elemento presente em qualquer instalação.¹⁷

O ambiente do museu é não apenas ele mesmo uma estrutura; ele também constrói seu *dramatis personae*. Estes são, idealmente, indivíduos que estão perfeitamente predispostos social, psicológica e culturalmente para encenar o ritual do museu. É claro que nenhum visitante real corresponde perfeitamente a esse ideal. Na realidade, as pessoas continuamente “lêem errado”, embaralham ou resistem, em alguma extensão, aos sinais do museu; ou eles, consciente ou inconscientemente, ativamente invertem seus próprios programas de acordo com todos os acidentes históricos e psicológicos do que eles são. Mas então, o mesmo é verdade para qualquer situação na qual um produto cultural é encenado ou interpretado.¹⁸

Finalmente, uma experiência ritual é concebida para ter um propósito, um fim. Ela é vista como transformadora: ela confere ou renova a identidade, purifica ou restaura a ordem, no *self* ou no mundo, através do sacrifício, prova, ou iluminação. Os resultados benéficos que os rituais do museu supostamente produzem podem soar bastante como invocações feitas por rituais religiosos tradicionais. De acordo com seus defensores, os visitantes dos museus se vão com um sentido de iluminação, ou um sentimento de haverem sido espiritualmente renovados ou restaurados. Nas palavras de conhecido *expert*,

A única razão de colocar juntos obras de arte em um local público é que... elas produzem em nós um tipo de felicidade exaltada. Por um momento há uma clareira na floresta: nós seguimos revigorados, com nossa capacidade para a vida aumentada e com alguma memória do céu.¹⁹

Ninguém pode pedir por uma descrição mais ritualística da experiência do museu. Nem pode pedir que uma autoridade mais renomada a faça. O autor desta declaração é o historiador britânico Sir Kenneth Clark, um ilustre acadêmico e famoso apresentador de “*Civilization*”, uma série de televisão popular na BBC dos anos 1970. O conceito de Clark do museu de arte como um lugar para transformação e restauração espiritual dificilmente é único. Ainda que de forma alguma incontestado, ele é largamente partilhado por historiadores de arte, curadores, e críticos por toda a parte. Nem é excepcionalmente moderno, como poderemos ver mais abaixo.

Nós chegamos, finalmente, à questão dos objetos nos museus de arte. Hoje em dia é um lugar-comum considerar os museus como os lugares mais apropriados para se ver e guardar obras de arte. A existência de tais objetos — coisas que são usadas de modo mais apropriado quando contemplados como arte — é tida como dada e é tanto anterior aos museus de arte como sua causa. Esses lugares-comuns, no entanto, repousam em idéias e práticas relativamente novos. A prática européia de situar objetos em ambientes projetados pra contemplação emergiu como parte de uma nova, e historicamente falando, moderna forma de pensar. No decurso do século dezanove, críticos e filósofos, cada vez mais interessados na experiência visual, começaram a atribuir a obras de arte a capacidade de transformar os espectadores espiritualmente, moralmente, e emocionalmente. Este aspecto recém descoberto da experiência visual foi extensamente explorado por uma escola de crítica de arte e filosofia em desenvolvimento. Essas investigações não eram sempre diretamente a respeito da experiência de arte enquanto tal, mas a importância que elas deram a questão do gosto, da percepção da beleza, e do papel cognitivo dos sentidos e da imaginação ajudou a abrir um novo terreno filosófico no qual a crítica de arte pôde florescer. De modo significativo, o mesmo período no qual a teoria estética se expandiu viu também um interesse crescente em galerias e museus públicos de arte. Na verdade, a ascensão do museu de arte é o corolário da invenção filosófica dos poderes estéticos e morais das obras de arte: se objetos de arte são usados de maneira mais apropriada quando contemplados como arte, então o museu é o ambiente mais apropriado para eles, na medida em que os torna inúteis para qualquer outro propósito.

Em filosofia, a *Crítica do Juízo* de Immanuel Kant é uma das mais monumentais expressões dessa nova preocupação com a estética. Nela, Kant explicitamente isola e define a capacidade humana de juízo estético e a distingue de outras faculdades da mente (razão prática e entendimento

científico).²⁰ Mas antes de Kant, outros escritores europeus, por exemplo, Hume, Burke e Rousseau, também se esforçaram para definir o gosto como um tipo especial de encontro com implicação moral e filosófica distinta. A designação do século dezanove da arte e da experiência estética como temas maiores para a crítica e para a investigação filosófica é por si só parte de uma tendência geral e abrangente de mobiliar o secular com um novo valor. Nesse sentido, a invenção da estética pode ser entendida como a transferência de valores espirituais do domínio do sagrado para um tempo e um espaço seculares. Posto em outros termos, os estudiosos da estética deram uma formulação filosófica para a condição de liminaridade, reconhecendo-a como um estado de recuo do mundo do dia-a-dia, a passagem para um tempo e um espaço no qual os negócios normais da vida são suspensos. Na filosofia, a liminaridade se tornou a experiência estética específica, um momento de desengajamento moral e racional que conduz a algum tipo de revelação ou transformação. Nesse meio tempo, a aparição de galerias e museus deu ao culto estético seu próprio ambiente.

Goethe foi uma testemunha precoce deste desenvolvimento. Como outros que visitaram os recém criados museus do século dezoito, ele era tremendamente sensível ao espaço do museu e ao sentimento sacro que ele produzia. Em 1768, depois de sua primeira visita à galeria de Dresden, que abrigava uma magnífica coleção de arte real, ele escreveu sobre suas impressões, enfatizando o poderoso efeito ritual do ambiente como um todo:

Chegou a hora da abertura, impacientemente esperada, e minha admiração excedeu todas as minhas expectativas. O salão se oferecia, magnífico e tão bem cuidado, as frescas molduras douradas, o piso bem encerado, o profundo silêncio reinante, criando uma impressão única e solene, parecida com a emoção experimentada quando se entra na Casa de Deus, e ela se aprofundou a medida que se olhava para os ornamentos em exibição que, tanto quanto o templo que as abrigava, eram objetos de adoração naquele espaço consagrado para os divinos fins da arte.²¹

O historiador de museus Niels von Holst reuniu testemunhos similares dos escritos de outros visitantes de museus do século dezoito. Wilhelm Wackenroder, por exemplo, visitando uma galeria de arte em 1797, declarou que a contemplação da arte nos remove do “fluxo vulgar da vida” e produz um efeito que é comparável, mas ainda melhor, ao êxtase religioso.²² E aqui, em 1816, ainda durante a época em que museus de arte eram uma novidade, está o crítico inglês William Hazlit, encantado com o Louvre:

A Arte levantou sua cabeça e sentou-se em seu trono, e disse, todos os olhos devem ver-me, e todos os joelhos devem se dobrar para mim... Ali ela havia reunido toda a sua pompa, ali estava seu santuário, e ali seus devotos vieram e a adoraram como em um templo!²³

Alguns anos depois, em 1824, Hazlitt visitou a recém inaugurada *National Gallery*, em Londres, instalada àquele tempo em uma casa em Pall Mall. Sua descrição da experiência que ele teve e da sua natureza ritual — sua insistência na diferença de qualidade de tempo e espaço na galeria com relação ao agitado mundo lá fora, e no poder daquele lugar de alimentar a alma, de preencher seu mais elevado propósito, de revelar, elevar, transformar e curar — tudo isso é apresentado com excepcional vivacidade. Visitar este “santuário”, este “santo dos santos”, ele escreveu, “é como sair em peregrinação — é um ato de devoção executado no santuário da Arte!”

Esta é a cura (pelo menos enquanto dura o momento) dos cuidados irrefletidos e dais paixões desconfortáveis. Nós somos abstraídos para uma outra esfera: respiramos um ar celestial; entramos dentro da mente de Rafael, de Ticiano, de Poussin, de Caraccci, e olhamos a natureza com seus olhos; vivemos um tempo passado, e parecemos nos identificar com a forma perpétua da coisas. Os negócios do mundo de uma maneira geral, e mesmo seus prazeres, aparecem como vaidade e impertinência. Que sentido têm a algazarra, o cenário cambiante, as marionetes, a tolice, a moda ociosa lá fora, quando comparadas à solidão, o silêncio, as vistas expressivas, as perenes forma aqui dentro? Aqui está a verdadeira casa da mente. A contemplação da verdade e da beleza é o objeto apropriado para o qual fomos criados, que clama pelos mais intensos desejos da alma, e do qual nunca nos cansamos.²⁴

Isso não quer sugerir que o século dezenove era unânime com respeito a museus de arte. Desde o início, alguns observadores já estavam cientes de que o ambiente do museu poderia alterar o sentido dos objetos expostos, redefinindo-os como obras de arte e diminuindo sua importância simplesmente removendo-os de seus lugares originais e obscurecendo seus usos anteriores. Muito embora alguns, como Hazlitt e o artista Philip Otto Runge, tenham saudado os museus como um trunfo do gênio humano, outros estavam — ou se tornaram — menos seguros. Goethe, por exemplo, trinta anos depois de sua descrição entusiástica da galeria de arte de Desdém, ficou perturbado com a sistemática retirada, feita por Napoleão, dos tesouros artísticos de outros países e da sua exposição no Louvre como troféus de conquista. Goethe viu que a criação deste gigantesco acervo do museu dependia da destruição de alguma outra coisa, e de que isso forçosamente alterava as condições nas quais, até então, a arte havia sido feita e entendida. Junto com outros, ele percebeu que a capacidade mesma do museu de enquadrar objetos como arte e abrir para eles um novo tipo de atenção ritual poderia propiciar a negação ou o obscurecimento de outros sentidos mais antigos.

No final do século dezoito e início do dezenove, aqueles que eram mais interessados nos museus de arte, quer fossem contra ou a favor deles, eram uma minoria instruída — na sua maioria poetas e artistas. Ao longo do século dezenove, o público sério dos museus cresceu enormemente; e ao mesmo tempo ele adotou uma fé quase incondicional no valor dos museus de arte. Ao final do

século dezenove, a idéia das galerias de arte como lugares de experiências maravilhosas e transformadoras se tornou lugar-comum entre aqueles sem qualquer pretensão à “cultura” tanto na Europa quanto na América.

Ao longo de quase todo o século dezenove, uma cultura museística internacional permaneceu firmemente comprometida com a idéia de que a primeira responsabilidade de um museu público de arte é o de iluminar e aprimorar seus visitantes moral, social e politicamente. No século vinte, o principal rival deste ideal, o museu estético, viria a dominar. Nos Estados Unidos, este novo ideal foi defendido mais vigorosamente nos primeiros anos do século. Seus principais proponentes, todos prósperos, educados cavalheiros, estavam ligados ao *Boston Museum of Fine Arts* e viriam a tornar a doutrina do museu estético o credo oficial de sua instituição.²⁵ O mais completo e influente enunciado desta doutrina foi o *Museum Ideals of Purpose and Method*, de Benjamin Ives Gilman, publicado pelo museu em 1918 mas expondo idéias desenvolvidas em anos anteriores. De acordo com Gilman, obras de arte, uma vez postas no museu, têm apenas um propósito: de serem olhados como objetos belos. A primeira obrigação do museu de arte é o de apresentar obras de arte justamente como isso, como objetos de contemplação estética e não como ilustração de histórica ou arqueológica. Do modo como ele expôs o assunto (soando muito como Hazlitt quase um século antes), a contemplação estética é uma experiência profundamente transformadora, um ato de identificação imaginativa entre o espectador e o artista. Para alcançar este objetivo, o espectador “deve pôr a si próprio diante da imagem do artista, penetrar sua intenção, pensar com seus pensamentos, sentir seus sentimentos.”²⁶ O resultado final disso é uma emoção intensa e jubilosa, um prazer impressionante e “absolutamente solene” que contém uma revelação espiritual profunda. Gilman compara isso às “conversações sagradas” descritas nos altares da Renascença italiana — imagens nas quais santos que viveram em séculos distintos miraculosamente se reúnem em um espaço imaginário único e juntos contemplam a Madonna. Com esta metáfora, Gilman imagina o esteta moderno como um devoto que alcança uma espécie graça secular através da comunhão com gênios artísticos do passado — espíritos que oferecem o sustento da redenção da vida. “A Arte é a Mensagem Graciosa pura e simples,” ele escreveu, “essencial para a vida perfeita,” sua contemplação “um dos fins da existência.”²⁷

O ideal de museu que fascinou Gimman se mostrou com um apelo convincente para o século vinte. Muitos dos museus de hoje em dia são projetados para induzir precisamente o tipo de absorção intensa que ele viu como missão dos museus, e museus de arte de todos os tipos, tanto modernos quanto históricos, continuam afirmando o objetivo da comunhão com espíritos imortais do passado. Na verdade, o anseio de contato com um passado idealizado, ou com coisas imbuídas por espíritos

imortais, penetra não apenas o ímpeto que sustenta os museus de arte mas também muitos outros tipos de rituais. O antropólogo Edmund Leach notou que toda cultura estabelece um esforço simbólico para se opor à irreversibilidade do tempo e seu resultado final na morte. Ele argumenta que temas de renascimento, rejuvenescimento, e a reciclagem espiritual ou perpetuação negam o fato da morte substituindo-a por estruturas simbólicas nos quais os tempos idos retornam.²⁸ Assim como ocorre nos espaços rituais onde os visitantes buscam reviver momentos espiritualmente significativos do passado, museus de arte fornecem exemplos esplêndidos do tipo de estratégia simbólica descrita por Leach.²⁹

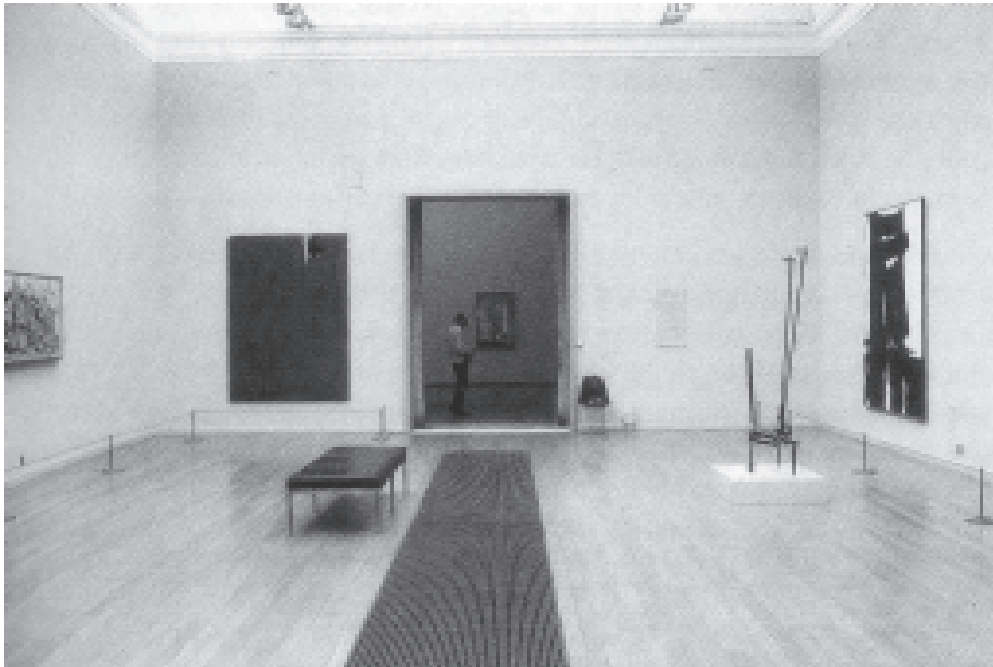
Em nenhum outro lugar o triunfo do museu estético se revelou mais dramático do que na história dos projetos das galerias de arte. Muito embora a moda com respeito à cor das paredes, à altura dos tetos, iluminação, e outros detalhes tenha variado ao longo dos anos juntamente com as tendências museológicas, o projeto das instalações têm procurado de modo consistente e crescente isolar o objetos para observação do adepto da estética e para suprimir como irrelevante qualquer outro sentido que eles possam ter. O desejo por encontros cada vez mais próximos com a arte tornou as galerias cada vez mais intimistas, aumentou a quantidade de espaços vazios nas paredes entre as obras, trouxe a obra para uma posição próxima ao nível dos olhos, e fez com que cada obra seja iluminada individualmente. Muitos museus de arte hoje em dia mantêm as galerias arejadas e, tanto quanto possível, dispõe informação educativa em ante-salas ou quiosques especiais há uma distância da obra em si que respeite o bom gosto. Claramente, quanto mais “estética” as instalações — poucos objetos e paredes circundantes mais vazias — mais sacralizado o espaço do museu. As espaçosas instalações do *National Gallery* em Washington, DC, levam o ideal estético ao extremo (Figura 4), como também o fazem instalações de arte moderna em muitas instituições (Figura 5). Como certa vez sugeriu o sociólogo César Graña, as modernas práticas de instalação levaram a metáfora do museu-come-templo próxima do fato. Até mesmo em museus de arte que contemplam a educação, a prática de isolar originais em “capelas estéticas” ou nichos — mas nunca as expondo para apontar um dado histórico — enfraquece qualquer esforço educacional.³⁰

O isolamento de objetos para contemplação visual, algo que Gilman e seus colegas em Boston pregaram ardentemente, permanece um dos mais notórios traços do museu estético e continua a inspirar defensores eloqüentes. Aqui, por exemplo, está a historiadora de arte Svetlana Alpers em 1988:

Capitéis Românicos ou retábulos renascentistas são apropriadamente admirados em museus (pace Malraux) mesmo que não tendo sido feitos para eles. Quando objetos como estes são retirados do espaço ritual, o convite de olhá-los atentamente permanece e em certo sentido pode até ser acentuado.³¹



National Gallery, Washington, DC
Galeria com obra de Leonardo da Vinci
(foto da autora)



Arte moderna no Tate Gallery
Londres (foto da autora)

É claro que, na declaração de Alper, apenas os lugares originais possuíam sentido ritual. Nos meus termos, a contemplação atenta que ela descreve pertence a outro, se diferente, campo ritual, um que requer do participante uma intensa, concentrada, contemplação visual.

Em *The Museum Age*, Germain Bazin descreve com um discernimento penetrante como as modernas instalações ajudam a estruturar o museu como um espaço ritual. Nesta análise, o isolamento e iluminação dos objetos induzem os visitantes a fixar sua atenção em coisas que existem aparentemente em uma outra esfera. A instalação então leva os visitantes num tipo de jornada mental, a um passo do presente adentrando um universo de valores atemporais:

Estátuas devem estar isoladas no espaço, pinturas penduradas bem distanciadas, uma jóia cintilante colocada contra veludo negro e diretamente iluminada: em princípio, apenas um objeto deve aparecer no campo visual por vez. O sentido iconográfico, harmonia global, aspectos que atraíram o amador no século dezenove, não mais interessam ao freqüentador contemporâneo do museu, que é obcecado pela forma e habilidade; o olho deve ser capaz de percorrer lentamente a superfície inteira de uma pintura. A arte de olhar se torna um tipo de transe unindo o espectador e a obra prima.³²

Pode-se levar o argumento ainda mais longe: no espaço liminar do museu, todas as coisas — e às vezes qualquer coisa — podem se tornar arte, incluindo extintores de incêndio, termostatos, e medidores de umidade, que, quando isolados em uma parede e olhados através da lente estetizante do espaço do museu, podem parecer, mesmo que somente em um momento de distração, quase tão interessantes quanto algumas das pretensas-como-arte obras em exposição, que, de qualquer modo, nem sempre parecem assim tão diferentes.

Neste capítulo, eu estive interessada principalmente em argumentar os aspectos rituais gerais dos museus de arte. Eles são: primeiro, a implementação de um espaço separado, uma zona “liminar” de espaço e tempo no qual os visitantes, retirados das atribuições de suas vidas práticas diárias, se abrem a uma qualidade diferente de experiência: e segundo, a organização do ambiente do museu como um tipo de script ou cenário onde os visitantes atuam. Eu também argumentei que conceitos ocidentais de experiência estética, geralmente tomados como a *raison d'être* dos museus de arte, correspondem bem de perto com o tipo de fundamentos usualmente citados para os rituais tradicionais (iluminação, revelação, equilíbrio espiritual ou rejuvenescimento). Nos capítulos que se seguem, a liminaridade será assumida como uma condição dos rituais dos museus de arte, e a atenção se deslocará para os cenários específicos que estruturam os vários museus discutidos. Quanto aos propósitos do museu de arte — o que eles fazem e para quem ou por quem eles o fazem — esta questão, também, será considerada, direta ou indiretamente, ao longo de boa parte do que se segue. De certo, dificilmente é possível separar o propósito dos museus de arte de suas estruturas específicas do cenário. Uma implica a outra, e as duas implicam um conjunto de contingências históricas envolventes.

Tradução de Sérgio Teixeira Machado

Notas

¹ Este texto é tradução do Capítulo 1 do livro *Civilizing Rituals: inside public art museums*, de Carol Duncan, editado pela editora Routledge, de Nova York, em 1995 (Nota do Tradutor).

² Ernst Schumacher nos conta esta deliciosa anedota em um de seus livros:

“Durante uma visita a Leningrado, lá vão já alguns anos, consultei um mapa da cidade para saber onde estava, mas isso de nada me serviu. À minha frente estavam várias igrejas, enormes, bem visíveis, mas no mapa não havia nenhum sinal de igreja. Finalmente, um intérprete apareceu para me ajudar: “Nos nossos mapas”, disse, “não há igrejas”. Refutei a sua observação, mostrando-lhe uma igreja que estava nitidamente assinalada na carta da cidade. “Isso é um museu”, retorquiu, “não aquilo que nós chamamos ‘igreja viva’. Só as ‘igrejas vivas’ é que não pomos nos mapas” (Schumacher, E. F. Um guia para os perplexos. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1987) (Nota do Tradutor).

³ Mary Douglas, *Purity and Danger*, 1966.

⁴ Isso não implica no tipo de sociedade cultural ou ideologicamente unificada que, de acordo com o julgamento de muitos antropólogos, dão aos rituais uma função socialmente integrativa. Esta função integrativa é muito disputada, especialmente em sociedades modernas.

⁵ Como foi escrito por Mary Douglas e Baron Isherwood, “quanto mais custosos os acessórios do ritual, mais forte nós podemos presumir a intenção de fixar um sentido” (*The world of Goods: Towards na Anthropology of Consumption* (1979), 1982).

⁶ A placa diz mais ou menos isso:

Dentro do museu...

por favor... medite, converse, ~~fume~~

estude, passeie, ~~toque~~, curta, ~~stije~~,

relaxe, ~~coma~~, olhe, aprenda; tome

notas com ~~caneta~~, lápis...

(Nota do tradutor)

⁷ A forma fálica do *Balzac* freqüentemente permanece na entrada, ou próxima a ela, dos museus americanos, por exemplo, o *Los Angeles County Museum of Art*, ou o *Norton Simon Museum*; ou preside os jardins de esculturas do museu, como por exemplo, o *Museum of Modern Art* de Nova Iorque ou o *Hirshhorn Museum* em Washington D.C.

⁸ William Ewart, MP, em *Report from the Select Committee on the National Gallery, 1853*.

⁹ *Purity and danger*, op. cit., p.63.

¹⁰ Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage* (1908), 1960.

¹¹ Victor Turner, *Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as public Liminality*, 1977.

¹² Ver mary Jo Deegan, *American Ritual Dramas: Social Rules and Cultural Meanings*, 1988, para uma discussão penetrante das idéias de Turner e dos limites de sua aplicação à arte moderna. Para uma visão oposta a respeito dos rituais e da diferença entre rituais tradicionais e a experiência moderna com a arte, ver Margareth Mead, *Art and Reality From the Standpoint of Cultural Anthropology*, 1943. Mead argumenta que os visitantes modernos numa galeria de arte nunca poderão adquirir o que os rituais primitivos fornecem, “a expressão simbólica do sentido da vida”.

¹³ Germain Bazin, *The Museum Age*, 1967.

¹⁴ Goran Schildt, *The Idea of the Museum*, 1988.

¹⁵ Eu diria que este é o caso mesmo quando eles assistem artistas performáticos em ação.

¹⁶ Termo em francês que corresponde aproximadamente a *encenador* ou *diretor*. (Nota do tradutor)

¹⁷ Philip Rhys Adams, *Towards a Strategy of Presentation*, 1954.

¹⁸ Para uma abordagem pouco usual para netender o que os visitantes dos museus fazem com sua experiência, ver Mary Beard, *Souvenirs of Culture: Deciphering (in) the Museum*, 1992. Beard examina a aquisição e de cartões postais como evidencia da maneira como os visitantes interpretam o ritual do museu.

¹⁹ Kenneth Clark, *The Ideal Museum*, 1954.

²⁰ Kant, *Critique of Judgment* (1790), 1954.

²¹ Citado por Bazin, op. cit.

²² Niels von Holst, *Creators, Collectors and Connoisseurs*, 1967.

²³ William Hazlitt, *The Elgin Marbles* (1816) 1967.

²⁴ William Hazlitt, *Sketches of tehe Principal Picture-Galleries in England*, 1824.

²⁵ Neste capítulo as citações são mais de defensores dos museus estéticos do que dos educativos porque, geralmente, eles valorizaram e articularam mais as qualidades liminares do espaço do museu, enquanto os defensores do museu educativo tendem a suspeitar desta qualidade e associá-la com elitismo social. Mas o museu educativo não é menos uma estrutura cerimonial do que o estético.

²⁶ Benjamin Ives Gilman, *Museum Ideals of Purpose and Method*, 1918.

²⁷ Idem.

²⁸ Leach, *Two Essays Concerning the Symbolic Representation of Time*, 1961.

²⁹ Recentemente, o crítico de arte Donald Kuspit sugeriu que uma busca por imortalidade é central para o sentido dos museus de arte. Ele argumenta que espaço sacralizado do museu de arte, quando promove uma intensa e íntima identificação entre visitante e artista, transmite a ele um sentimento de contato com alguma coisa imortal e, conseqüentemente, um sentido de renovação (*The Magic Kingdom of the Museum*, 1992). Werner Muensterberger traz para o tema da coleção a experiência prática de um psicanalista e explora em profundidade uma variedade de motivos para colecionar, inclusive uma nostalgia da imortalidade (*Collecting: Na Unruly Pssion: Psychological Perspectives*, 1994)

³⁰ César Graña, *The Private Lives of Public Museums*, 1967.

³¹ Alpers, *The Museum as a Way of seeing*, 1967.

³² Bazi.

Utopia antropofágica das raízes do Brasil

Luiz Guilherme Vergara

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais.
Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional.
A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.¹
Oswald de Andrade

A convergência e divergência entre arte, instituição e vida são focos de um debate que se prolonga da antropofagia utópica e a Poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade, passa através das raízes do Brasil em Sergio Buarque de Holanda, ressurgindo como estética existencial recitada nos manifestos internacionais da contra-cultura e anti-arte pós anos 60, ou da passagem da arte concreta para a experiência Neoconcreta. As indagações críticas debatidas neste artigo giram em torno do que e como os museus de arte ou centros de cultura contemporânea podem responder ao legado das práticas estéticas e éticas emergentes a partir dos anos 60, considerando como microgeografias da esperança a complexidade e as utopias antropofágicas das raízes do Brasil?

Arte Contemporânea, Instituições - Museus, Estudos Culturais, Geografia da Arte, Construtivismo e Estética Existencialista, Educação e Cidadania

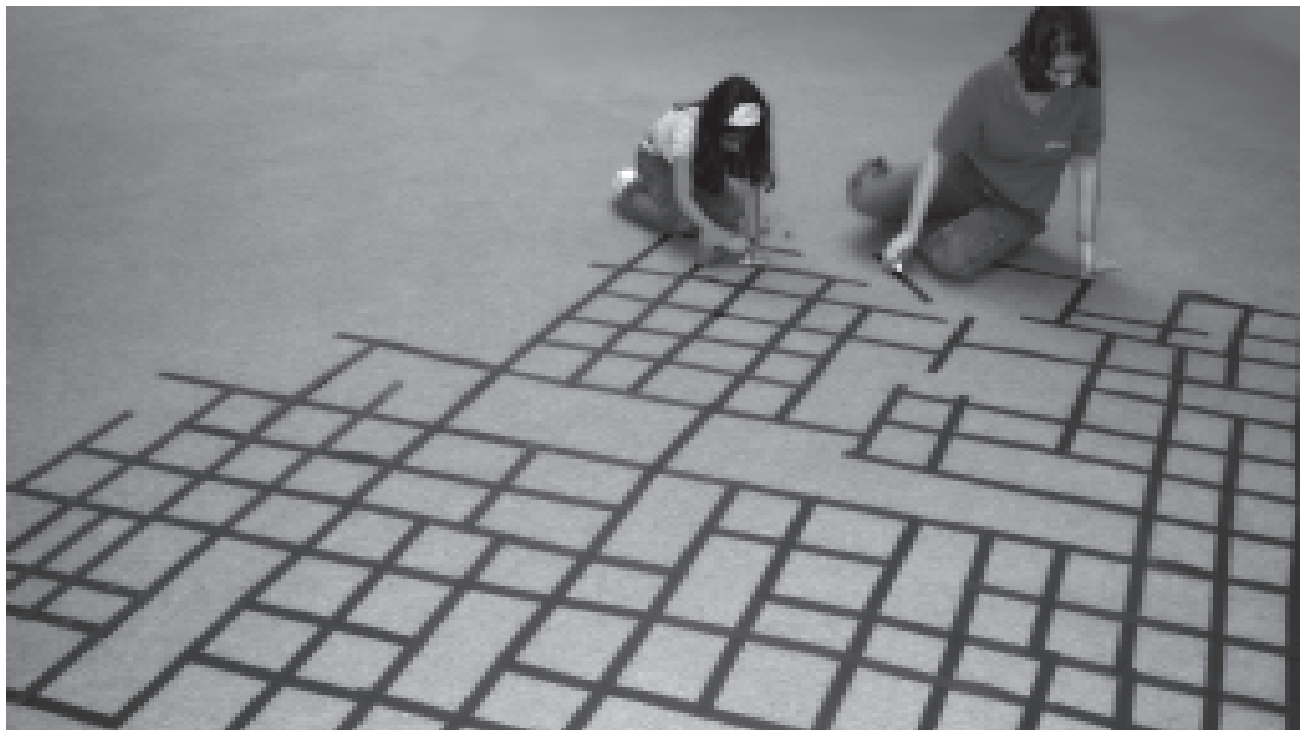
*Luiz Guilherme de Barros Falcao Vergara é Doutor pelo Programa de Arte e Educação do Departamento de Arte da New York University, Estados Unidos. Atualmente é diretor do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF e Coordenador do curso de graduação em Produção Cultural da UFF.

Unidade (tri)partida x microgeografias da esperança: arte, instituição e sociedade

A Unidade Tripartida de Max Bill, não como forma plástica ou escultura de bronze, mas pela figura simbólica da banda de moebius pode servir como saída poética à fragmentação cultural ou isolamentos recíprocos entre o dentro e fora na relação arte / vida / instituições civilizantes. Esta combatida cisão lembra também o aniversário de 50 anos das buscas e rupturas da Experiência Neoconcreta (1959) na direção da vida. A unidade ou identidade cultural brasileira é tripartida – primeiramente, entre Europa, África e os nativos deste paraíso. Assim expressaram as primeiras gerações modernistas pela metáfora canibalista da utopia antropofágica de Oswald de Andrade, na busca de rompimentos de fronteiras ou convergências entre ‘escola e floresta’ (caosmose criativa). Outras vozes se seguiram escavando os conflitos nas raízes do Brasil. Sergio Buarque de Holanda desenha o eterno desconforto de ser brasileiro na genealogia das instituições civilizantes européias, que se transplantam da velha civilização para este Éden do novo mundo. Neste sentido, ao se comentar os rituais civilizantes de Carol Duncan, se recordam as distâncias entre velho continente e as raízes utópicas brasileiras – de conjugação bipolar entre escola e floresta. A história da arte para o Brasil não pode abrir mão de sua geografia antropofágica, que se repete em nossos arquitetos utópicos, Reidy e Niemeyer, nas suas invenções de museus abertos para o paraíso, ou nos nossos educadores como Paulo Freire. Estas notas sobrepõem-se modernismo ao pós-modernismo brasileiro, como confronto utópico concreto de uma necessária antropofagia de raízes, de multiplicação rizomática contínua entre paraíso, floresta e instituição cultural civilizante. Esta arqueologia da criação artística brasileira se faz através de uma cartografia de tensões contemporâneas, sem ignorar o sistema partido e tripartido, além de três continentes, aqui e agora, entre formas e poéticas da arte, rituais civilizantes nas instituições e das festas na sociedade (parangolé) – que ainda busca por sua convergência e unidade.

Ao completar 50 anos, o Movimento Neoconcreto em 2009 confronta a todos com uma grande cobrança cultural: como o legado daqueles transbordamentos poéticos em direção a uma convergência existencial entre arte e vida foram cultivados para uma reformulação ética das instituições, com o compromisso de circulação e comunicação de novos modos de percepção junto às novas gerações – estratégias de ser transgressão e construção, floresta e escola? Nesta indagação se busca uma arqueologia crítica da criação artística, com bases nas nossas utopias antropofágicas, sem abrir mão de um olhar de dentro das demandas por um processo permanente de re-significações dos espaços públicos de arte contemporânea. Os anos 60 levaram esta ruptura com a forma/espço puro para uma dimensão política e ética nas bases defendidas no Esquema da Nova Objetividade de Helio Oiticica (1967)². O reconhecimento de um grande labirinto de polifonias artísticas foi muito bem

articulado através do Programa Ambiental – Parangolé – de Oiticica, onde as exigências conceituais se ampliavam para uma estética existencial³, sob as coordenadas de uma geografia crítica de ações anti-institucionais e anti-museus. Enquanto atitude e forma se mesclavam nas proposições de acontecimentos coletivos, intervenções urbanas advogavam por territórios abertos de rituais de cidadania crítica, poética e cultural, porém ainda sim, para tribos fechadas. A saída dos espaços eruditos dos museus e roteiros tradicionais da arte é deflagrada internacionalmente. Oiticica encontra na Mangueira, uma nova paisagem para romper com os aprisionamentos e molduras institucionais da história da arte. Lygia Clark⁴ busca no corpo relacional uma cartografia e mapa de resgate da subjetividade. Emblematicamente, ao final da década de 60, Gerchman pega o “ônibus para Irajá” e Antonio Dias, já nos anos 70, vai da Itália para o oriente explorando novas geografias da arte. Todos esses casos são parte de uma insatisfação existencial que traz para a arte uma fusão intrínseca com a vida enquanto “estratégia de ser”⁵, como explora Jonathan Fineberg.



Cildo Meireles

Malhas da liberdade - parte da mostra *Poéticas do Infinito*
Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2005
Foto da Divisão de Educação do MAC-Niterói

Nesta abordagem se propõe como utopia invertida das microgeografias da esperança, uma aproximação entre estética existencial e a convocação à geografia crítica de ações de raízes utópicas, se entrelaçando com o que define Milton Santos como natureza do espaço, eclosão de sistemas de fluxos sobre estruturas fixas. O existencialismo, que também inspirou a revisão da geografia de Milton Santos, estava presente como instrumento conceitual e filosófico para os artistas que passaram a transitar através de fluxos de diásporas multiculturais diante do desbunde das décadas de Guerra Fria, Vietnam e as ditaduras militares na América Latina. Geografia e história da arte se convergem para uma estética ou poética existencial. Os desafios políticos destes anos de chumbo eram confrontados por vontades construtivas coletivas, forças utópicas imanentes, anti-monumentais, gerando uma nova *anima* artística relacional diante da desanimação política; estratégias de luta pela desalienação crítica perante a sociedade de glamour e espetáculo que domina e entorpece via alienação social.

Esta atmosfera de clausura política versos espetáculo fecundou uma forte reação artística de engajamento anti-institucional por parte de uma geração de propositores de novas formas de percepção e participação ético-estética, dando lugar também ao resgate de raízes múltiplas da cultura brasileira na sua própria antropofagia utópica (se utilizando termo de Oswald de Andrade). Mais uma vez, pode se reconhecer a contaminação dos valores eruditos da arte pela realidade social e, da mesma forma que nasceram os ideais de antropofagia para o modernismo nos anos 20, o Brasil pós-moderno, sem ter tido tempo de amadurecer suas estruturas institucionais modernistas, redescobre suas riquezas nos paradoxos de seu imaginário. Das passagens entre modernização importada e a experiência Neoconcreta nasce uma década (anos 60) ou segunda geração brasileira de utópicos antropofágicos.

Este cenário de dilemas confronta uma imprevisível potência das formas arquitetônicas monumentais da geração de Niemeyer com a necessidade da antropofagia criativa brasileira de raízes, anti-monumental, repleta de erupções de novas poéticas do espaço vivencial. Do construtivismo da arquitetura modernista dos anos 40 às gerações existenciais /experimentais de artistas pós-anos 50, são formados os primeiros laboratórios de experimentação e percepção existencialista fenomenológica, onde também se fecunda o novo papel do espectador-participante. Porém, no saldo desta história de 50 anos, se soma com sinal negativo, a fragilidade das instituições culturais, museus e centros de circulação e multiplicação desta inusitada criação artística brasileira.

De que maneira o legado destas gerações, na sua ousadia antropofágica pode ser continuado, propondo uma nova natureza ambiental, ética e existencial para a experiência artística, sem que também não se leve em conta o seu abrigo poético? Ao redefinir o papel do espectador, os artistas também apontam novos rumos para a função, identidade e missão dos espaços culturais – como Mario Pedrosa⁶ defendia, para-laboratórios de percepção e consciência crítica e poética contemporânea.



Rigo23

Abertura na auto-estrada, 2007, mostra no Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Foto da Divisão de Educação do MAC-Niterói

A des-unidade desta geografia de ações artísticas está três vezes partida: entre a poética que salvaguarda os discursos artísticos; as instituições enfraquecidas de recursos humanos, que tende a engessar as forças e aspirações estético-existencialistas pelo culto positivista aos objetos; e a sociedade – excluída do entendimento do seu papel fundamental como parte de uma consciência (floresta) que fertiliza a complexidade híbrida das raízes da cultura brasileira.

Os cinqüenta anos da experiência Neoconcreta a serem concluídos em 2009 vão exigir uma revisão pública ou prestação de contas pela defasagem entre a vanguarda que inaugurou um Brasil pós-moderno, além das fronteiras do pedestal e moldura, e as instituições civilizantes que deveriam ser responsáveis pela circulação desses saberes éticos para uma utopia de raízes antropofágicas da cidadania cultural.

O legado dessa condição antropofágica utópica está posto como desafio comunicativo – que sejam entendidos como éticos – de se recuperar uma unidade tripartida: sejam nas cadeias de relações entre as experiências curatoriais, a arquitetura ou estruturas semânticas fixas, e a composição de sistema de fluxo de ações artísticas junto a um público diversificado. Da criação à recepção criativa o lugar da arte e cultura é de confronto permanente, lembrando as fronteiras entre instituição (escola) e floresta (antropofagia). Neste território de fluxos e fixos, se fazem e refazem perspectivas estruturalistas e existencialistas; se sobrepõem idéias e exercícios experimentais da liberdade da arte às aspirações arquitetônicas modernistas da geração de Niemeyer ou de Affonso Eduardo Reidy. Nos sonhos antropofágicos de uma geração para outra, a sabedoria das florestas invade os museus (escolas), a existência invade a arte – o museu se tornou mundo.

Rituais de utopia civilizantes para as raízes antropofágicas brasileiras: geografia de ações artísticas

A realidade que produz estas raízes antropofágicas é a mesma que se inscreve na utopia do Brasil, impregnada de desigualdade social, partida também entre floresta de violência e exclusão e os instrumentos de humanização /civilização. A utopia da arte, é também da resistência de negar esta negatividade, enfrentar o paradoxo da modernização e pós-modernidade, citando Vera Zolberg⁷ – ‘como oferecer uma experiência de elite para todos?’ “Desta adversidade vivemos” – manifesta Oiticica, o que pode ser ainda expresso como questionamentos da possibilidade ou impossibilidade dos museus (instituições civilizantes) abrigarem a produção artística experimental aberta para todas as camadas sociais.

A arte como ação utópica concreta se expande como estruturas poéticas de relações interativas e semânticas com o espaço-arquitetura. Ao se tornar campo aberto de relações espaço-temporais, sua potência pode ser identificada como poética do infinito – *poieticas*⁸ de múltiplas leituras/leitores. A culminância destas tendências para o espaço relacional é o que pode ser visto também como campo expandido da geometria para a geografia – do objeto para os sistemas de ação. Estes princípios conceituais já encontrados na experiência Neoconcreta são também reformuladores de um legado

de práticas artísticas que se realizam como mudanças nos modos de percepção, no papel e participação do espectador. Este legado que inaugura paradigmas éticos e estéticos emergentes da pós-modernidade, constitui também as bases conceituais para a função e missão dos lugares da cultura e arte na sociedade, não como as torres de pureza dos cubos brancos, mas como territórios de vivências de re-significações antecipatórias de novos estados de consciência e percepção do mundo contemporâneo. Daí também, podem ser vistos como microgeografias de esperança e transformação – utopias antropofágicas de raízes - *grassroots utopia*⁹.

Ao se pensar na relação tencionada entre produção artística contemporânea e seus abrigos, os museus e centros culturais, propõe-se uma abordagem que considere as re-significações e contaminações mútuas entre cultura e sociedade, como um processo sistêmico dentro de uma realidade ainda bastante desequilibrada, como esta da desigualdade social brasileira. Para se pensar sobre o problema do isolamento e alienação dos espaços culturais ligados à produção artística contemporânea, propõe-se abordar a experiência artística como ritual de utopia antropofágica – de raízes para múltiplas leituras e leitores. Nestas bases para um aprendizado existencial surgem paradigmas ético-estético do engajamento arte/vida, rituais mobilizadores de estados artísticos, que tanto se volte para a existência quanto à transcendência – fluxos de consciência poética e histórica.

Geografia da arte – cartografia de paradoxos

In this sense sculpture had entered the full condition of its inverse logic and had become pure negativity: the combination of exclusions. Sculpture, it could be said, had ceased being a positivity, and was now the category that resulted from the addition of the not-landscape to the not-architecture.¹⁰ Rosalind Krauss

Dentre estes paradoxos da unidade tripartida brasileira se convergem ‘floresta e escola’, assim como geografia, paisagem, espaço e arquitetura. Ao mesmo tempo, a produção artística contemporânea se expande enquanto campo relacional sistêmico, de encontros de forças opostas. O estruturalismo se curva para o existencialismo, mas sem deixar de se fazer parte das bases de ruptura e vértices dos territórios de experiências artísticas em campos expandidos, como exercícios de re-significação de lugares de afetividade. Respondendo aos dilemas de uma nova escultura apresentados por Krauss, Milton Santos pode ser fonte de uma revisão ainda por ser feita em termos de natureza do espaço, incluindo as relações entre sistemas de objetos, estruturas fixas e ações fluxos:

A idéia de forma-conteúdo une o processo e o resultado, a função e a forma, o passado e o futuro, o objeto e o sujeito, o natural e o social. Essa idéia também supõe o tratamento analítico do espaço como um conjunto inseparável de sistemas de objetos e sistemas de ações.¹¹

Os museus de arte contemporânea são fundados sob o mesmo paradoxo conceitual de lugar de encontros de opostos, extremamente crítico para sua identidade e função, ainda não resolvida: como apresentar os objetos de seus acervos diante da expansão das teorias relacionais da estética e da comunicação, da cognição sistêmica e intersubjetiva, das abordagens culturais, e da geografia de fluxos e ações? Como livrar suas coleções de serem tratadas como coisas-obras, acompanhadas de receituários e estratégias de instalações, como relíquias cujos valores e significados estão ligados à compilação de informações, saberes a priori baseados em experiências históricas congeladas do passado? Como re-inaugurar os museus de arte como campos abertos aos rituais utópicos antropofágicos do agora/presente – como templos contemporâneos ou fóruns – sem excluir a floresta de percepções da criação artística na vida, sem perder sua complexidade brasileira (parangolé) na transcendência/infinidade na matéria e experiência poética?

Estas não são questões novas. Pode-se encontrá-las nos registros e críticas dos artistas europeus do século XIX – dos museus como sarcófagos da arte. É preciso fazer convergir reflexões e ações que estão embasando uma estética e comunicação relacional de bases construtivistas entre existência e infinito (processo e transcendência), que se inspiram nas vanguardas da arte e do pensamento do século XX. Nesta abordagem, especial atenção é dada ao conceito de ritual civilizante nos museus de arte de Carol Duncan¹², como chamada para uma mudança de atitude perceptiva, tomada como moldura vivencial de tempo e espaço, fundamental para a inauguração ou potencialização de um olhar pensante encarnado na experiência do corpo, o leitor móvel. Propõe-se a imagem da “banda de moebius”, de dobradura¹³ ou desdobramento revertível entre o dentro e o fora do indivíduo, assim como da instituição, prédio – arquitetura e paisagem, como relação dialética de passagens recíprocas entre arte e não-arte, não mais concentrada nos objetos, mas sim nos estados perceptivos ou atitudes imaginativas – infinito em ambas as direções. Tanto Deleuze como Felix Guattari se debruçam no campo de transição e mudanças de paradigmas. Guattari explora justamente o movimento do infinito:

“a criatividade intrínseca ao novo paradigma estético exige redobras mais ativas e mais ativantes desse infinito... uma primeira dobragem caótica consiste em fazer coexistir as potências do caos com a da mais alta complexidade.” (p.140).¹⁴

Sem dúvida, as práticas artísticas que embasam a passagem entre moderno e contemporâneo se fundam na coexistência entre caos e complexidade, entre ‘floresta e escola’, em vários sentidos e direções, principalmente nas suas dimensões fenomenológicas – da subjetividade – consciência em jogo. Daí, sua experiência de recepção e percepção pública se constitui primeiramente pelo paradoxo do estranhamento, da aproximação entre banal e extraordinário, do dentro e fora do sujeito/instituição.

Os museus de arte contemporânea precisam ser reinventados como territórios de paradoxos de uma unidade tripartida – laboratórios de utopias microscópicas de raízes, de encontro entre exercícios de liberdade artística e cada indivíduo, sem perder a sua descoberta do todo, seu pertencimento à sociedade. A questão principal é como realinhar constantemente a atuação destas instituições com os pensamentos de uma revolução contínua do conhecimento (contra sua alienação e encastelamento) como centros avançados de experiências civilizantes – territórios de metamorfose da imaginação e reflexão crítica – espaços e templos de liminalidade.

A expansão do objeto para o espaço pode ser acompanhada por diferentes leituras, e daí para a ética e estéticas relacionais, ou como aqui apresenta-se como geografia da arte. Existe uma equivalência entre o conceito de “território existencial” de Guattari e o “*campus de experiências*” – que Hélio Oiticica chamou de Éden (por acaso um paraíso utópico/pré-história). Reinventar o museu pelo chamado “exercício experimental da liberdade” é tê-lo como território do futuro concreto – “utopia” – ou entre lugares, pois que também seja entre-tempos (liminal) de consciência expandida. Os desafios da vida pública dos museus de arte hoje se equivalem às várias unidades tripartidas que se tensionam entre: arte, cultura e sociedade; arte, história e poética; arte (exercício da liberdade), instituição e recepção; arte, mercado e política. Nestas conjugações triangulares – a obra de arte circula entre sua origem na *poiética* e seu destino na história, lembrando o Tratado para uma Nova Ciência de Giambattista Vico¹⁵. Para Vico a *poiesis* é fator inaugural de saberes que constrói a linguagem, a filosofia e novas histórias. Da mesma forma, se desdobram da criação artística as instituições públicas, as coleções particulares, as bienais e museus, formando os caminhos de circulação e geografias desta ciência da arte. A geografia da arte se organiza como método de abordagem sistêmica que envolve a política e economia da produção cultural, como qualificação de espaços de ação – fixos e fluxos - que regem todos os vértices desses triângulos: produção, fruição e história. A vitalidade desta geografia da arte está no fortalecimento das relações entre produção artística, circulação de saberes e história. Arte, como Ernst Bloch defende pela sua função utópica¹⁶, atua geograficamente como matéria concreta de transformação e formação de subjetividades, floresta e escola, atingindo dimensões antecipadoras de saberes ainda não conscientes da esfera individual, coletiva e social – daí sua condição inaugural ou poética.

Os museus (lugares) de arte no Brasil podem ser pensados como instituições com bases paradoxais já apontadas desde as primeiras décadas do século passado por autores como Sérgio Buarque de Holanda¹⁷ e Oswald de Andrade¹⁸. Ambos apontam seus olhares críticos para as instituições representantes dos portais civilizantes para o modernismo, com tensões contraditórias

ligadas, por um lado, às suas origens eurocêntricas, resultantes de um longo processo de desenvolvimento (e crise) da razão iluminista, por outro, às demandas de re-significações e desalienação junto à realidade e raízes brasileiras. O confronto do novo mundo com uma velha civilização é elaborado por Holanda a partir de uma indagação sobre os limites de adaptação entre padrões civilizantes europeus trazidos por suas instituições “parte de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem.”

Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. (*Ibid.* p.19)

Mais poético ou metafórico Oswald, em *Poesia Pau-Brasil* (1924), compõe com um emblemático jogo de imagens as crises de identidade.

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.

Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações.

Esta unidade tripartida pode ser revista também pela abordagem de Félix Guattari, onde o meio ambiente, as relações sociais e subjetividade humana, formam três eixos simultaneamente atuantes, tanto na produção artística contemporânea, como também na sua recepção. Estes eixos estéticos e éticos podem servir como indicadores qualitativos para uma política de ação/reflexão de um ecomuseu ou museu da consciência contemporânea, pelo legado das revisões e reinvenções artísticas pós-moderna. Aqui se aponta para a recuperação de uma unidade tripartida na qual a re-significação do museu de arte contemporânea passe por uma convergências entre geografia, uma nova ecosofia, e o legado das utopias modernas e pós-modernas. As mudanças de paradigmas do moderno para o contemporâneo devem ser incorporadas como trajetória ético-estética da forma-objeto para o espaço-atitude e gesto de produção experimental artística livre, reconhecendo na participação e no coletivo o comprometimento com um programa ambiental no sentido de Guattari.¹⁹

Nesta abordagem, os exemplos da produção artística contemporânea e a arquitetura de Niemeyer para o MAC-Niterói, servem justamente como elementos desestabilizadores de uma ordem floresta-

escola que necessita constantemente se reinventar – a ordem cujo primado é de caráter cientificista ou positivista do conhecimento, “mata resumida das gaiolas” da Poesia Pau-Brasil, a instituição museus herdada do velho mundo. A identificação de necessidades de mudanças entre o primado das molduras e cânones historicistas nos museus, para a condição de laboratório de percepção-experiência, denuncia a ausência de uma nova ordem mais abrangente, que não deixe “escapar as dimensões intrinsecamente evolutivas, criativas e autopoicionantes dos processos de subjetivação”. Estas instituições públicas da memória passam a ser também de produção de uma consciência expandida para e com os modos de percepção e criação da arte contemporânea. Daí, sim, laboratórios da consciência contemporânea, os “MACs” devem se tornar usinas de imaginação e preservação de um patrimônio da criação artística, mais imaterial do que material, das vanguardas do moderno e pós-moderno, forjando “novos paradigmas que serão, de preferência, de inspiração ético-estética”. As utopias do antimuseu se convergem com as visões anti-arte e existencialistas de Hélio Oiticica “o museu é o mundo”. Daí se aponta para uma demanda conceitual pela re-significação dos museus como territórios (ou laboratórios) de experiências participativas, ecomuseus da arte contemporânea, alinhando o Programa Ambiental de Oiticica como uma pedagogia existencial – voltada à recomposição de uma abordagem relacional entre “o *socius* com psique e com o meio ambiente”.

A preocupação com a subjetividade e os territórios existenciais são contribuições de Guattari que apontam para o papel da ecologia social, mental e ambiental – interligadas “sob a égide ético-estética de uma ecosofia”. Isto implica em tomar o legado das utopias como mobilizador das experiências artísticas, para se pensar arte como território do futuro presente nos (anti)museus. O ponto focal desta re-significação se desloca para um compromisso com a própria missão dupla dos museus templos/forum, “módulos de subjetivação ou territórios existenciais”, como centros de engajamento – experiência e tensão – que rompam com ancoramentos do passado e proponham estados de percepção e recepção abertos da formação da subjetividade, o individual e o coletivo para a projeção do futuro.

Confrontos entre floresta e instituições: iniciação aos rituais civilizantes

É com a oportunidade de se publicar um dos principais artigos de Carol Duncan sobre as relações entre museus-cidade e seus rituais civilizantes, que estas reflexões buscam articular os desafios dos museus de arte e a condição partida da cultura brasileira, sem “unidade” ou fragmentada. Ao se propôr uma unidade tripartida se reconhece ainda uma vontade construtiva capaz de fazer convergir os vetores da arte – instituição e a experiência/sociedade. As relações entre arquitetura, espaço urbano e os

rituais de experiência estética apontados por Duncan foram e são até hoje extremamente ricos ao se pensar casos como MAC de Niterói, MAM do Rio de Janeiro e o Centro de Arte Hélio Oiticica.²⁰

A visita a um espaço público de manifestação artística previsto dentro de uma malha urbana segundo os padrões europeus do século XIX, pode ser tomada como um ritual civilizante no sentido de Carol Duncan. Este ritual envolve o conceito de *“liminality”* – de transformação de estado de atenção, de passagem para um tempo-espaço intensamente suspenso do mundo externo que pode ser associado a uma experiência estética, museu-cidade. Daí Duncan aplicar este conceito de passagem/transformação aos exemplos dos palácios que se tornaram museus a partir do século XVIII, protegidos por parques e praças, onde percursos urbanos e configurações arquitetônicas promoviam uma longa caminhada através da qual o sujeito iria purificando a sua percepção até a sua entrada no templo da experiência estética. Podemos lembrar comparativamente o MAM-RJ e o próprio MAC-Niterói, cujas arquiteturas invocam uma moldura ampliada diante de visões de paraíso, o primeiro com o parque do aterro diante da enseada com vistas para o Pão de Açúcar, e o outro com a própria visão da paisagem ampliada da Baía de Guanabara.

A leitura que Carol Duncan faz para a experiência estética nos museus de arte como espaços de rituais civilizantes, se conceitua pela vivência liminal de mudanças de estados perceptivos do visitante no seu percurso, através dos seguidos afastamentos entre os ruídos da cidade até a entrada ao santuário das obras de arte. Desde os registros do século XIX reunidos por Duncan, o museu de arte já é considerado como um território sagrado de suspensão do tempo-espaço pela experiência estética. Esta abordagem que se amplia para a relação museu-cidade, pode contribuir para a questão paradoxal das relações entre arte contemporânea, arquitetura e sua institucionalização nos museus, e mais ainda para a cultura brasileira – de fragmentação entre floresta e escola, caos e complexidade. Esta relação de liminalidade, entre o espaço de pureza e suspensão para a experiência estética dentro dos museus e o caos do cotidiano das cidades contemporâneas, foi tencionada pelos movimentos e manifestos pós anos 60. A descoberta do mundo, enquanto campo expandido da arte ao longo do século 20, rompeu molduras, como especialmente expressa Hélio Oiticica no seu Programa Ambiental/Parangolé. Porém cabe pensar aqui, como a condição de percepção expandida, estados artísticos de transfiguração do lugar comum, ainda podem ser entendidos como rituais de liminalidade – talvez, não na busca do civilizante, mas do estado de consciência poética-selvagem. A experiência da cidade passou a ser incorporada como suporte expandido desta condição liminal da produção e percepção da obra de arte para além das molduras tradicionais das instituições. Da mesma forma, a geografia do entorno das instituições, tais como o Centro de Arte Hélio Oiticica na



Elida Tessler

A arte no horizonte do provável: homenagem a Haroldo Campos
Parte da mostra *Poéticas do Infinito*, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2005
Foto da Divisão de Educação do MAC-Niterói

Praça Tiradentes, ou paisagem na qual se inscreve o MAC em Niterói, ou MAM no Rio de Janeiro, devem ser potencializadas como parte de um sistema de signos e palimpsestos que compõem um território histórico e semântico de percepções ampliadas com a qual também jogam os artistas contemporâneos. A atração para fora das molduras que impulsionou a produção artística do século XX, hoje se atualiza pela sua dimensão existencial e ética tão presente nas ações/intervenções urbanas, agenciamentos sócio-culturais de lugares específicos. Porém não deixam de invocar relações rituais de leitura e transformações perceptivas incorporando estados de engajamentos e liminalidade, alinhando as práticas artísticas contemporâneas a uma atenção ambiental sistêmica e não objectual



Elida Tessler

A arte no horizonte do provável: homenagem a Haroldo Campos
Parte da mostra *Poéticas do Infinito*, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2005
Foto da Divisão de Educação do MAC-Niterói

(atomista). Estes estados artísticos não deixam de ser de raízes antropofágicas e utópicas das quais se reúnem sob o conceito de geografias de ações.

Duncan elabora uma crítica histórica à razão e civilização européia, envolvendo a origem da experiência estética nos museus de arte com um deslocamento conceitual, rompendo ou transferindo a alienação dos objetos dos palácios aristocráticos e dos altares das catedrais, para juntos modelarem um espaço de suspensão e estesia. A moldura institucional da luxúria dos salões ou da fé da Igreja é substituída para servirem aos rituais de conhecimento, segundo ordens e valores iluministas internacionais/universais. A re-significação do sagrado pela liminalidade de potência estética embasa sua revisão sobre as experiências civilizantes nos museus de arte.

Nesta abordagem sobre o embate entre arte contemporânea e instituição pode se pensar, no paralelo arquitetônico/urbano entre templo e museu, que inspirou a aproximação dos rituais civilizantes de Duncan²¹ com o redimensionamento do sagrado pela experiência estética. Mas também, vale ao se considerar como parte da expansão dos campos de intencionalidade da produção artística contemporânea, as relações (ritualísticas) do espectador na suspensão liminal envolvendo corpo-espaço, olhar e consciência (poética e histórica). Conjugam-se demandas por mudanças de atitude com territórios simbólicos e culturalmente demarcados por palimpsestos, superposições de percepções antagônicas de camadas semânticas transtemporais. Para os abrigos poéticos contemporâneos, mesmos que temporários, vale também o paralelo com os territórios de rituais – liminalidade - como estratégias artísticas relacionais de transformações perceptivas, formulações propostas de estados artísticos espaço-temporal compartilhados, que manifestam-se quase que hermeticamente para iniciados, como fluxos de consciência poética, envolvendo o resgate de um jogo entre subjetividade e sociedade, experiência estética e história da arte, mas também, do corpo sensível de um leitor móvel, imerso no tecido de escritas entre caos e sistemas comunicativos complexos – entre ‘floresta e instituição’.

Microgeografias da Esperança & Utopias invertidas de raízes - Paradigmas emergentes da ética da participação e estéticas existenciais

Paralelo à expansão conceitual que envolve a produção artística contemporânea suas leituras também passam a lançar mão da geografia, dos métodos interpretativos etnográficos da antropologia e dos estudos culturais. Enquanto se identificam parâmetros éticos e estéticos emergentes, uma dimensão existencial ou relacional se adere aos sistemas simbólicos que se articulam nos discursos artísticos contemporâneos. Assim, dialeticamente fazem e refazem as visões e expressões poéticas de uma época. Interessa reconhecer como e quais atributos dessa estética existencial emergente são potencializados aos seus limites, tais como, o corpo, espaço-tempo, consciência, linguagem e subjetividade, como parte das tramas poéticas com as quais a produção crítica e artística contemporânea alimenta os desafios comunicativos entre arte/instituição e vida/sociedade. Milton Santos do outro lado das disciplinas estéticas se aproxima pela ética social do espaço:

Pode-se pensar numa dialética entre a sociedade e o conjunto de formas espaciais, entre a sociedade e a paisagem? Ou a dialética se daria exclusivamente entre sociedade e espaço? É a sociedade, isto é, o homem, que anima as formas espaciais, atribuindo-lhes um conteúdo, uma vida. Só a vida é passível desse processo infinito que vai do passado ao futuro, só ela tem o poder de tudo transformar[...]22

A busca da essência e existência através do conceito de espaço, ou geografia de ações, pode ser contada através de diferentes abordagens estéticas e éticas da cultura contemporânea. A conquista do espaço participativo construída desde as vanguardas russas do início do século passado, ainda soam como desafio para as instituições públicas de arte. O legado de livre experimentação artística reivindica das instituições uma condição de laboratórios de antecipações utópicas segunda uma ordem concreta e existencial – aqui e agora. O que significa reconhecer que não se pode fundar paradigmas éticos para a revolução permanente da arte sem que estes sejam parte da reinvenção de suas instituições. Convergir arte e ciências sociais não é uma fácil tarefa, mas necessária. As utopias pós-modernas de engajamento entre arte e vida, ou de uma visão expandida para os patrimônios culturais visam atingir o intangível do legado humano, a subjetividade e formação de uma consciência engajada no mundo – daí ser microscópica, de raízes. É fazendo convergir estes vetores existenciais, éticos e estéticos para uma unidade tripartida, que a experiência artística se completa como laboratório de relações humanas, onde o terceiro vértice é a sociedade.

Uma utopia antropofágica de resgate de raízes na vida pela arte equivale ao seu devir como consciência em ação auto-renovadora. Não se deve abrir mão da função utópica da arte. Da mesma forma, não pode se separar o laboratório de criação artística de suas instituições e abrigos poéticos, mas sim continuamente reinventá-los - antropofagicamente. Paradoxalmente, sua imanência e transcendência está na sua inserção de futuros no presente, na formação de novas redes de fluxos simbólicos nos tecidos das relações sócio-culturais, alinhando a terra-concreta da experiência ao devir da consciência poética e histórica, antecipatória de novas formas cognitivas e sensoriais.

Ao mesmo tempo, que essas utopias antropofágicas de raízes brasileiras se dobram e redobram entre vanguardas modernas e pós-modernas, entre gerações de arquitetos e artistas, vai se entrelaçando a história e geografia da arte e dos museus (instituições civilizantes), seres das florestas, museus e academias do Brasil. Nesta paisagem de atravessamentos culturais e conceituais, o que vale para os estudos por uma nova condição dos patrimônios culturais tangíveis e intangíveis, vale também como parte dos desafios da missão de todos os museus e espaços públicos para a arte contemporânea. Lembrando – o quanto se pode perder da função utópica da arte, quando não for mais causadora de novas formas de devir entre sujeito e sociedade, caos e complexidade, memória e consciência, caso não sejam constantemente resgatadas e salvaguardadas a origem e destino ritualístico (da liminalidade) da experiência artística como superposição entre ‘floresta e escola’.

Notas

¹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto Pau-Brasil.

² OITICICA, Hélio. Espaço. In: *Aspira ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986

³ FINEBERG, Jonathan. *Art Since 1940. Strategies of Being*. New York: Harry Adams Inc., 1995. Fineberg desenvolve neste livro um mapeamento da produção artística desde os anos 40 a partir de suas relações com os pensadores Existencialistas.

⁴ BRETT, Guy. *Brasil Experimental. Arte/vida: Proposições e Paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005

⁵ O Existencialismo gerou o que Fineberg chamou de mudança a partir do: “both structuralism and american formalist criticism centered on the material object, unlike existentialism, which concentrated on the nature and response of the subject.”⁶ Sartre and Heidegger were considered by Fineberg the philosophers of engagement, strategies of being, giving the historical ground for his existential focus. fineberg registra como retomada existencialista as poéticas pós anos 50 que trazem a produção artística para uma aproximação direta com a vida, o corpo e a subjetividade, principalmente no que concerne uma fenomenologia existencial de foco na experiência do espectador. In: Tese de doutorado não publicada. VERGARA, Luiz Guilherme. In Search Of Mission And Identity For Brazilian Contemporary Art Museums In The 21st Century. Study Case: Museu De Arte Contemporânea de Niterói. Nova Iorque, New York University, 2006.

⁷ PEDROSA, Mário. *Política das Artes – Textos Escolhidos I*. Otilia Arantes (org). EDUSP, SP

⁸ ZOLBERG, Vera. “An elite experience for everyone: Art museums, the public, and Cultural Literacy”. In SHERMAN, Daniel J. e ROGOFF, Irit. *Museum culture: histories, discourses, spectacles*. Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press, 1994.

⁹ *Poiéticas*: é usada como no sentido que Haroldo de Campos muito bem explorou as múltiplas tendencies na produção artística contemporânea, com especial atenção aos problemas da criação das vanguardas.

¹⁰ *Grassroots utopia* (utopia de raízes): conceito elaborado na Tese de Doutorado. New York University (2006) usado com referência a *Grassroots Globalization* de Appadurai. In: APPADURAI, Arjun. *Globalization*. London: Duke University Press, 2003.

¹¹ KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Massachusetts: The MIT Press, 1985. “In this sense sculpture had entered the full condition of its inverse logic and had become pure negativity: the combination of exclusions. Sculpture, it could be said, had ceased being a positivity, and was now the category that resulted from the addition of the not-landscape to the not-architecture.” Neste sentido a escultura entrou na condição plena de sua lógica invertida e se tornou pura negatividade: a combinação de exclusões. Escultura, poderia ser ditto, deixou de ser uma positividade, e passa a ser agora uma categoria resultante da adição da não-paisagem a não-arquitetura. Tradução livre.

¹² SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2002. (p. 103)

¹³ DUNCAN, Carol. *Civilizing Rituals. Inside public art museums*. London: Routledge, 1996

¹⁴ DELEUZE, Gilles. *A Dobra. Leibniz e o Barroco*, Papyrus Editora, Campinas, SP, 2000, através deste estudo sobre o Barroco e Leigniz, constói uma densa configuração entre o dentro e o fora, alma e matéria, pela dobra. Certamente não caberá aqui se aprofundar, mas apenas citá-lo como uma das referências para uma pedagogia entre existência e infinito através da experiência artística.

¹⁵ Felix Guattari, *Caosmose. Um novo paradigma estético*, editora 34, Rio de Janeiro, 2000 : “É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes. ... O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se auto-afirmar como fonte existencial, como máquina auto-poiética”. (p. 135).

¹⁶ VICO, Giambattista. *The First New Science*. UK: Cambridge University Press, 2002.

¹⁷ Função utópica da arte no sentido de Ernst Bloch – antecipadora de valores ainda não conscientes, sonhar diurno. In. BLOCH, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays*. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

¹⁸ HOLANDA, Sergio Buarque. Fronteiras da Europa. In. Holanda, Sergio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Editora Schwarz, 2002.

¹⁹ DE ANDRADE, Oswald. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. In. De Andrade, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Editora Globo S.A., 2001. Originally published in the *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.

²⁰ ... a nova referência ecosófica indique linhas de recomposição das práxis humanas nos mais variados domínios. Em todas as escalas individuais e coletivas, naquilo que concerne tanto à vida cotidiana quanto à reinvenção da democracia – no registro do urbanismo, da criação artística, do esporte etc. – trata-se, a cada vez, de se debruçar sobre o que poderiam ser os dispositivos de produção de subjetividade, indo no sentido de uma usinagem pela mídia, sinônimo de desolação e desespero.” Como tal, o museu adere à rede urbana como espaço também de construção de uma “pedagogia capaz de inventar seus mediadores sociais... produção de existência humana em novos contextos históricos”.

Deslocando a ecosofia de Guattari para ampliar os horizontes potenciais de atuação e desalienação dos espaços culturais, propõe-se tomar a experiência artística como catalisadora em escala micro como também macrosocial. Quanto mais explodem categorias determinísticas de percepção e saber mais a produção artística contemporânea se torna campo de forças de reconstrução ou reflexão coletiva “do ser-em-grupo”. Sua dimensão interativa é reflexiva – parte de uma diversificação em poética, materiais e estratégias ambientais, mas se conclui com conteúdos simbólicos da nossa época. Ao sujeito se oferece como vetor de subjetivação, experiências de aprendizagem de si mesmo. É laboratório para uma pedagogia existencial de cruzamento entre eu-nós-outros, no sentido de voltar a interioridade reversivelmente entre o dentro e o fora, o particular e o público.

²¹ O caso da arquitetura do MAC-Niterói de Niemeyer, ao resgatar os diálogos com a paisagem natural presentes também no MAM-RJ, de Affonso Eduardo Reidy, aproxima épocas e utopias diferentes, superpondo ideais arquitetônicos modernistas com paradigmas emergentes da arte contemporânea, de abertura da obra para além da moldura, e sua desmaterialização enquanto objeto para a experiência de processos de significação espaço-ambientais. As intuições concebidas por estes arquitetos, inauguravam também visões de territórios de trocas simbólicas em geografias abertas entre cultura e natureza, de reversões permanentes entre o dentro e o fora da floresta-escola.

²² Duncan, em sua abordagem de rituais cívicos, aponta o Louvre como marco histórico para o surgimento de um novo espaço público identificando o indivíduo com o orgulho e o poder do Estado. Do século XIX ao XX “a febre de museus” como símbolos de soberania nacional se espalhou – os objetos e salões da aristocracia foram didaticamente reorganizados segundo a razão iluminista. Os bens do Estado nos museus públicos de arte cumpriam sua missão civilizante de dar ao cidadão burguês a oportunidade de iluminação pelo conhecimento da evolução da história – cultura contada pelos seus tesouros.

²³ SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: EDUSP, 2002.

O CUBO É REDONDO: um relato em 10 atos de uma tarde de sábado no Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Luiz Sérgio de Oliveira*

O artigo apresenta uma visão crítica do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, e, por extensão, dos museus de arte contemporânea. O texto traz uma análise da arquitetura do museu, e de suas funções, discutindo questões que são essenciais para o debate acerca da ideologia do modernismo: autonomia, isolamento, pureza e a busca do sublime.

Museu de Arte, Crítica, Modernismo



15h23: 1º ato: À primeira vista: Depois de cinco minutos de caminhada, ao dobrarmos uma esquina nos deparamos com o mar. Com o mar e com o museu; o museu no alto da colina. A excitação é enorme diante de duas belezas extraordinárias – uma natural, outra criada pelo gênio do homem. Uma que revela o poder do Criador, enquanto a outra, criada pelo homem que se fez criador, parece competir com aquela. O mar, cinzento, sereno, parece revelar a sabedoria de quem conhece tudo,

*Luiz Sérgio de Oliveira é artista, Doutor em História e Teoria da Arte pela UFRJ, Professor Associado do Departamento de Arte e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF.

de quem viu tudo e absorveu muito, que viajou pelo mundo vivendo intensamente cada experiência, acolhendo aqueles que o procuram para dividir seus gozos de felicidade ou aliviar suas dores. O mar que se renova a cada onda, a cada fluxo ou refluxo das marés, a cada praia, que dialoga com os rios e cidades, parecendo conceder o perdão apesar dos tratos nefastos. Da praia vem o rumor intermitente das pequenas marolas que quebram na areia; gaivotas e pombos esquadrinham a superfície repleta de detritos de madeira, plástico, sacos e outros resíduos urbanos. Gaivotas e pombos – um diálogo excêntrico entre *natura* e *urbe*. Coberto por um céu de um azul invernal. Diante de nós o mar se distancia em direção à entrada da baía. No outro sentido, avança em direção às montanhas e desaparece em uma das curvas da enseada. Enquanto isso, no alto da colina, o museu. Destacado na paisagem, soberbo, quase arrogante. Simples em suas linhas que parecem sugerir uma taça, quase jesuítico em sua singeleza, mas ao mesmo tempo soberano, no alto da colina, distante da balbúrdia e das contaminações da cidade contemporânea. Dentro e fora da cidade. Perto o suficiente para ser visto, longe do caos urbano. Como se ali estivesse para ser visto, sem o compromisso de ver. Ou, se vê, não quer divisar. Como uma autêntica obra de arte modernista canônica a expor sua extravagante autonomia. Obra que transita pelas cidades, países e continentes exibindo sua pretensão à universalidade. Que enfrenta com um indisfarçável tédio o deixar e o retornar às reservas técnicas, o viajar pelo mundo à espera dos visitantes, em situações que parecem se eternizar na perenidade de um tempo em suspensão. No alto da colina, o museu. Branco e puro. Redondo, inteiro. Surgido de um só gesto na prancheta do arquiteto genial. Inabalável, mesmo diante das cavernas que parecem ameaçar seus alicerces, corroendo suas bases com a ajuda da natureza. Quase uma metáfora. As elites e as bases. Tal qual o museu. Branco, redondo, pousado (posado?) no alto de uma colina corroída nas bases, com cavernas habitadas - segundo nos informa um passante - por quase-indigentes que buscam retirar seu sustento da catação de mariscos. O museu não vê. O museu nada vê. Ele é (existe) somente para ser visto.



15h34: 2º ato: No alto da colina:

Depois de mais uma fotografia, a ladeira nos leva ao alto da colina. A subida é, de fato, íngreme. Será um signo da inacessibilidade da arte? Alcançar o museu parece tão custoso quanto escalar o Olimpo, a montanha da Tessália habitada pelos deuses. Ou será simplesmente indicador da nossa resistência física imediatamente seguinte ao zero? Deve ser este o caso, já

que somos ultrapassados por jovens (e outros já não tão jovens) que aproveitam a tarde de sábado, brandamente aquecida pelo sol de inverno, para sair em busca de serotonina e noradrenalina. Seja lá como for, o fato é que o museu parece mais distante no meio da ladeira que quando visto ao nível do mar. No meio dessas reflexões, um grupo de turistas asiáticos (japoneses? quem saberia dizer?) desce a ladeira, cada qual com sua câmera de captura de imagens, crentes de que nossa apreensão do mundo se dá pela aprisionamento da imagem. Convencidos da necessidade de revelar aos amigos do outro lado do mundo as maravilhas desse universo chamado Brasil. Que Deus dê paciência aos amigos asiáticos e a todos os amigos que encontramos no retorno de nossas viagens, já que nosso entendimento do mundo através da captura de imagens é intransferível e (geralmente) intraduzível. As imagens capturadas por nossas máquinas só servem a nós mesmos, enquanto autores- presentes-ao-ato, pois não conseguem, em suas limitações, aprisionar a experiência vivida do momento. Para o autor-presente-ao-ato, e somente para ele, a imagem encarcerada parece impregnada daquela experiência, quando essa experiência está de fato armazenada na memória, de onde é recuperada pela imagem. Mas onde estávamos? Ah, sim; no meio da ladeira. Vamos adiante, pois o museu está ainda a alguns bons (e difíceis) metros morro acima. Por falarmos em morro, esse é um morro singular, já que não é revestido por barracos, tão característicos da cidade maravilhosa e de outras do assim chamado terceiro mundo e cercanias. Ao contrário. Alguns prédios, poucos, de classe média alta ameaçam cobrir o morro, usufruindo da vista deslumbrante e dos benefícios da vizinhança fidalga que a arte, ou melhor, seus depositários – os museus de arte - representam. Continuamos a quase “escalada” do morro que, em conformidade com o que aprendemos pouco antes dessa empreitada, responde pelo nome – singelo e poético - de Mirante da Boa Viagem.



15h41: 2º ato e meio: Agora o museu está muito próximo. Os visitantes vão chegando. Um grupo de italianos desce a ladeira, sempre muito falantes, em especial através das mãos, seguidos por um casal que não fala, ocupados que estão com um saco de pipocas. No caminho ladeira acima, a calçada se abre em uma pequena praça, de onde se avista a orla da Praia de Icaraí. Um banco em curva antecipa a “redondez” do museu e nos coloca em posição de contemplação desse museu-monumento.

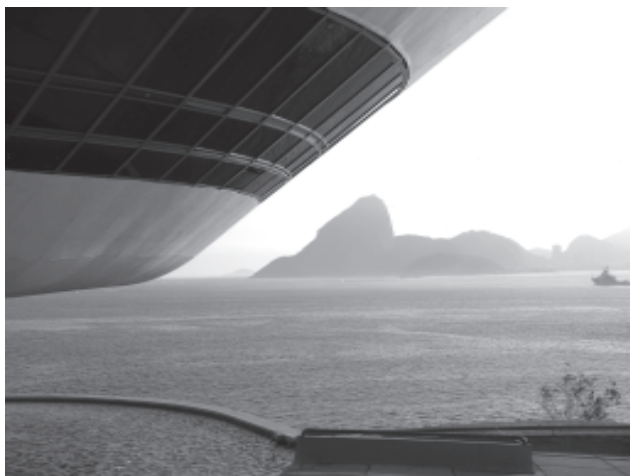
Como aliás são os museus que foram construídos pelo mundo afora nos últimos vinte, trinta anos: museus-monumentos, mais forma que conteúdo. Essas consignações nos trazem à mente algumas reflexões do artista e teórico da arte norte-americano Douglas Davis, para quem nas nossas sociedades formalistas – “obcecadas com o ‘como’, em vez de ‘o quê’ ou ‘por que’” - a arquitetura dos museus freqüentemente entra em conflito com o que mostram. Para Davis, “o museu é conteúdo, não forma. O que conta não é o prédio, a coleção, o tamanho do corpo de funcionários, nem o orçamento, mas o que esses sistemas separados comunicam como um todo”¹. Voltemos ao nosso museu. Percebemos que na praça, onde descansamos da árdua subida, não só o banco tem as formas arredondadas; também a mureta que tenta prevenir que os mais afoitos caiam ao mar, também a mureta se recusa a ser reta, ereta, vertical, dura, alcançando o piso em curvatura. Ao nosso lado, um senhor de cabelos brancos, da mesma cor das meias e tênis impecáveis, conta que a praça foi construída muito recentemente para valorizar o prédio de apartamentos construído no local, e que a mureta é semelhante àquela encontrada no pátio do museu, de maneira a estender seus limites para a vizinhança ladeira abaixo, valorizando-a (um processo de gentrificação?). Parece que também aqui arte e especulação imobiliária caminham *pari passu*; o que me faz lembrar aquele artista (como é mesmo seu nome?) que teve sua mostra no Museu Guggenheim de Nova York cancelada às vésperas da abertura em 1971, ou ainda o que apontam os críticos (artistas ou não) do interesse pecuniário na exploração da arte pública nos espaços urbanos. Agradecemos as informações ao senhor que se levantara e continuava sua caminhada ladeira acima, e voltamos nosso olhar para o museu: diante de nós, banhado pelo sol dessa tarde de inverno e por gentes que, como formigas, sobem e descem suas rampas de acesso. O que carregam? O que trazem para o museu? O que levam do museu? É o que aspiramos descobrir; então, continuemos também nossa escalada ladeira acima.



15h49: 3º ato: No meio do caminho tinha uma grade: Depois de passarmos por um casal de jovens que, sem qualquer cerimônia ou preocupação com eventuais riscos, resolveu ultrapassar a mureta para namorar à sombra de uma árvore à borda do despenhadeiro, finalmente chegamos ao topo da colina, ao topo do mirante. Mas ao chegarmos ao que supúnhamos ser uma grande praça pública, nos surpreendemos com uma enorme grade no meio do caminho. Uma grade alta, preta, a separar dois mundos: o mundo da

arte e o mundo-mundo. Uma grade que torna o espaço público menos público, como que a nos advertir que o acesso aos segredos e às essências imponderáveis da arte não está franqueada a todos, uma vez que a grade – por sua própria natureza – não é útil para impedir, mas para selecionar. A grade contrasta violentamente com o museu em suas linhas e cor. Pintada de preto, reta e vertical, a grade se vincula por antítese à brancura curva, redonda e horizontal do museu. A separar dois mundos antitéticos: o da rua e o da arte. A modernidade, a despeito das utopias das vanguardas históricas estudadas por Peter Bürger², parece ter cristalizado a arte em um universo paralelo, fechado e autônomo, imune a qualquer contaminação das ruas. O museu (de arte) e o mundo (da rua), dois mundos irreconciliáveis; no meio do caminho, uma grade. É bem verdade – temos que reconhecer – que um enorme portão parece diligente para sugar os passantes, como se fosse uma enorme boca escancarando a gravidade da grade preta. Ao buscarmos informação sobre a compra de ingressos, um segurança extremamente educado, postado no portão de entrada, nos informa que nas tardes de sábado a entrada é gratuita, razão pela qual o portão permanece aberto em sua plenitude. Em dias normais de visita, nos informa em tom corretamente polido, o portão é aberto discretamente, permitindo maior controle do ir e vir. Fazendo como todos que ali estavam aproveitando a generosidade daquela magnífica tarde de sábado, vencemos os limites da grade e adentramos no enorme pátio que comporta o prédio. A impressão é extraordinária. Aquela enorme massa de concreto, tendo como pano-de-fundo uma das mais belas imagens naturais da face da Terra: a Baía de Guanabara, dividida em dois por sua entrada que aponta para mares distantes. Do lado direito, as montanhas da cidade do Rio de Janeiro; do outro lado, as enseadas e montanhas de Niterói. O pátio repleto de famílias, interessadas em registrar a visita ao museu, se possível conciliando imagens da paisagem, do museu e delas próprias. Elas querem a imagem junto ao monumento, parecem mais interessadas nesse registro do que na própria experiência de estarem ali presentes naquele momento. Como se a apreensão do mundo devesse inevitavelmente passar pelas lentes e memórias das câmeras fotográficas. Como se o aparelho ótico, liderando nossos sentidos em sinestesia, não nos bastassem. Definitivamente, muitos parecem acreditar que nossa apreensão do mundo se processa pela intermediação das máquinas de captura de imagens, como se facilitassem o processo de recuperação da memória. Ledo engano. Somos atraídos pela configuração particular de uma família: um bebê, aquelas que poderíamos supor serem a avó, a mãe e a tia, além de uma adolescente, prima ou irmã de um bebê extemporâneo. O que nos atrai é a quantidade de câmeras nas mãos das mulheres, que se alternam posando com o bebê, tendo como fundo ora o museu, ora a paisagem, ora os dois. No total são três câmeras nas mãos de quatro pessoas. Observando

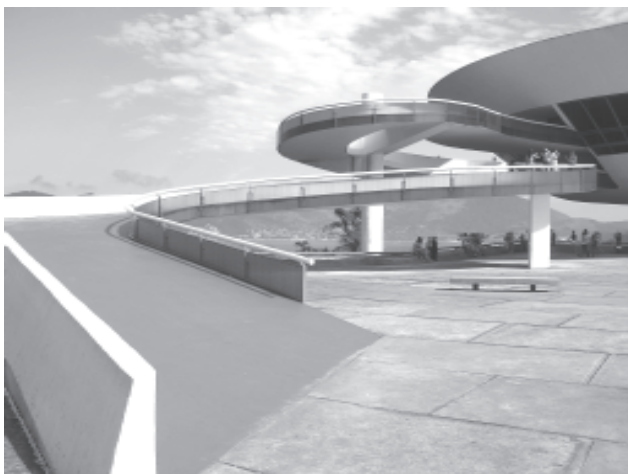
a cena, somos inevitavelmente levados a especular que, assim como o próprio museu, que, altivo, parece indiferente a tudo e a todos, as pessoas também parecem estar ali apenas para serem vistas, não pelos amigos, familiares ou pelos estranhos, mas pelas lentes de um equipamento que parece cada vez mais se transformar em uma prótese pós-moderna nas cidades contemporâneas. A percepção, a experiência, a memória não são o suficiente. Dessa maneira, permanecemos absortos em nossas reflexões, interrompidas aqui e acolá pelos passantes que, à procura do melhor ângulo para seus cliques infundáveis e agora silenciosos, vão deixando suas marcas no piso de concreto desse enorme e árido vestíbulo a céu aberto, como os passantes de Michel de Certeau³, “praticantes ordinários” que se dissolvem nas limitações da visão humana quando vistos das alturas da cidade. Mais para frente, a rampa parece nos convidar para o encontro com a arte, com os tesouros depositados no museu, em um plano distintamente elevado, longe das boçalidades e rudezas de um cotidiano que se quer deixar para trás. Arte, sublime arte. Mas enquanto a rampa nos convoca, uma sombra pródiga nos retém; uma sombra banhada por ventos suaves que nos acariciam, enquanto a paisagem encomprida nosso deslumbramento.



15h57: 4º ato: Divisor de águas:

Postergando ainda um pouco a subida da rampa, decidimos nos aproximar do pequeno lago construído na base do museu. Visão de duas águas: as águas suspensas no alto da colina e a água-mar lá embaixo. Dois mares e dois mundos. O lago suspenso que nos remete a outras águas-divisoras que excluem mundos estranhos; lagos que, com sua beleza, camuflam sua real função: proteger palácios de poder na alvorada da justiça cega. Pensando em situações ainda mais distantes, o-lago-suspenso-do-museu-de-arte nos remete às proteções dos castelos medievais que povoam nossa imaginação infantil. A grade. O lago-fosso.

O contato do museu (da arte) com o mundo é atenuado pela água que embeleza ao mesmo tempo em que aparta, separa e guarda distância. Onde estão a ponte levadiça, as muralhas com suas barbacãs e vigias que atiram flechas nos agressores? Embora o terreno da arte seja também muitas vezes traiçoeiro, a ponte, ou melhor a rampa, não é movediça; ela é firme e aprumada na sua sinuosidade, e continua a nos encorajar a conquistá-la, a escalá-la para o encontro com a arte à nossa espera no plano elevado.



subindo a rampa (ou já estaria ele no alto?), o crítico de arte convidado para uma conferência, é o que nos informa o programa do museu. A ansiedade aumenta na medida em que a distância do museu diminui. Manifestando-se em leves taquicardia e sudorese, a ansiedade é a um só tempo contida e ampliada pelo deslumbramento da paisagem, na rampa que aponta ora para a direita, ora para a esquerda, a nos ensinar que os caminhos da arte são tortuosos, quase labirínticos, capazes de deixar estonteados aqueles com problemas no *labyrinthu*. Como Bermiini a provocar o êxtase de Santa Teresa. Para que lado fica mesmo o Rio de Janeiro? Os barcos à vela emoldurados pelos monumentos naturais que inundam a cidade. A fortaleza à entrada da baía. Mais adiante, a imensidão do mar, para além do que nos vela a linha quase-reta da curvatura da Terra. O museu é redondo. A



16h09: 5º ato: A rampa é vermelha:

Começamos a subir a rampa revestida de vermelho. Da cor vermelho. Como um tapete estendido para marcar a solenidade do encontro. Uma clara metáfora de poder, ao lado de outras percebidas nessa tarde de sábado. A colina. O destaque na paisagem. A grade. O lago-suspensão: a rampa é vermelha. Começamos a subir a rampa. Uma subida custosa – mais uma - no encontro com a arte, alojada no plano-alto, elevado, distante das desavenças seculares, instalada em outro mundo, paralelo e autônomo. Ao nosso lado, também

formosa linha quase-reta do horizonte em oposição à sinuosidade das montanhas que apontam para essa imensidão de “mar” chamado Brasil. É preciso seguir em frente, rampa acima, acompanhando o movimento dos que, como nós, vão chegando em abundância. Um intenso sobe-e-desce. É sábado.

16h18: 6º ato: Acesso restrito: O acesso é restrito. Não porque assim as coisas se dão no mundo da arte. Não; simplesmente em função de uma obra na rampa superior, conforme nos informa um diligente funcionário, o acesso ao

salão principal do museu está sendo feito através de uma estreita escada curva. O museu – e o mundo – são redondos. Escada que absorve um ir-e-vir congestionado. A chegada ao salão principal é um alívio, embora o efeito claustrofóbico da escada não tenha sido mitigado, já que o salão não tem janelas ou portas, com exceção daquela da rampa fechada. Um salão sextavado com cinco partes; falta uma. O artista e teórico Brian O’Doherty⁴, que também atende pelo nome de Patrick Ireland (ou seria o contrário?), em um estudo memorável analisa o espaço das galerias de arte modernistas, construídas com um rigor próprio das igrejas medievais, deixando claro que o isolamento deve ser quase total, de maneira que o mundo exterior não entre. Depois dessas lembranças, nos surpreendemos com o olhar fixo no teto do museu. Em forma circular – o museu é redondo – ele contém a iluminação, limitada a uma faixa branca que oculta os dispositivos luminosos, mantendo-os distantes de nossa percepção – seriam por demais mundanos para um espaço tão especial; tudo adequadamente composto para potencializar o caráter *clean* da arquitetura modernista nesses tempos pós-modernos. Baixando os olhos, percebemos o piso coberto com um tapete cinza – “para que você ande sem ruído”⁵ – que vai registrando as marcas dos caminhantes de Certeau, que escrevem com seus passos um texto museológico que não conseguem ler, criando uma teia de “escrituras que avançam e entrecruzam-se compondo uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias”⁶. Marcas invisíveis no tapete cinza recém-novo, nos informa o monitor zeloso, lembrando ainda que o antigo (em tons azuis) saiu do piso para a parede, recuperado do lixo para a condição de obra de arte por um artista que ele não conseguia recordar o nome; não importa. Aproveitamos a presença do monitor para tentarmos melhor entender sua função, o que significa a palavra monitor em seu crachá, mas percebemos que o jovem tem dificuldades em se explicar, em nos explicar sua função. Tentamos uma pergunta mais simples: o que (ou quem) seria objeto de sua monitoria (ou monitoramento). Um vazio de sentido. Vendo a atuação do jovem à distância, começamos a desconfiar que o público era o objeto de seu monitoramento. Víamos o monitor circulando de um lado para o outro – igualmente deixando sua história marcada no tapete cinza recém-novo – invariavelmente para agir em prol da segurança dos quadros em exposição - quase que podíamos ouvir Mussorgsky: não é permitido tocar nas obras; por favor, afaste-se um pouco; cuidado com as crianças; não pode correr dentro do museu. Enfim, uma ação incansável digna de Sísifo, ou em termos mais populares, era como enxugar gelo; afinal, é sábado. É bem verdade que, vez por outra, o jovem monitor parecia desanimado, vencido, intimidado por um público incontinente que parecia recusar o papel que lhe foi destinado pela nova museologia. Enquanto víamos o jovem de volta à luta insana contra os *flashes* que pipocavam

no salão, quase à mesma taxa de um estádio japonês de futebol no momento da cobrança de um pênalti (exagero?), correndo de um lado para o outro (neste caso estamos recorrendo à metáfora, é claro, já que não é permitido correr no interior do museu), ficávamos a pensar nas reflexões de teóricos que apontam os museus de arte como novas instituições de poder, sugerindo suas semelhanças com o asilo, o hospital e a prisão analisados por Michel Foucault como instituições de confinamento, vigilância e de conformação. Acabamos sendo chamados de volta deste devaneio filosófico-histórico-museológico por uma jovem de calça justa, *top tomara-que-caia*, cabelo caído sobre o seio direito, pés formando noventa graus, com o direito à frente, no melhor estilo das modelos anoréxicas, que posava (ou pousava?) em frente a uma pintura para tê-la como fundo privilegiado de sua estampa. E assim ela percorria a exposição, sempre dando as costas para as obras, de olhar fixo (não vale piscar) na lente da câmera, ignorando as obras que ela veria apenas mais tarde impressas no papel fotográfico ou na tela do monitor (o outro monitor, o informático). Mas a experiência da jovem de calça justa e *top tomara-que-caia* está longe de ser exceção. Em sua grande maioria, os visitantes percorrem o museu sem ver as obras, na verdade quase que ignorando-as. E não se pode argumentar que isso se dê porque é sábado, dia de visita dos noviços na arte dos museus. Basta lembrar as noites de *vernissage*, freqüentada maciçamente por artistas que se reúnem em uma espécie de “sociedade de aplausos mútuos” para concordarmos que, também nessas ocasiões, as obras formam apenas um pano de fundo para os colóquios mundanos das artes. De repente percebemos que o salão principal, antes repleto, encontra-se momentaneamente absolutamente silenciosamente angustiantemente vazio. Para onde foram todos, incluindo a jovem de calça justa e de *top tomara-que-caia* com seu fiel namorado? Ficamos vivamente intrigados e resolvemos nos locomover para tentar desvendar esse mistério. Foi então que, para nossa surpresa, descobrimos que as pessoas estavam desaparecendo como que sugadas por “fissuras” nas extremidades de cada parede do salão de exposição; passagens que o gênio do arquiteto havia tornado invisíveis do centro do salão, de maneira que a percepção dos quadros em exposição não fosse perturbada pelo mundo pulsante do lado de fora. Passagens tão invisíveis que tornam as pessoas também invisíveis. Passagens que levam a uma varanda onde uma verdadeira multidão desfruta, mais que isso, goza um descanso para os pés e para os olhos diante dos trezentos e sessenta graus de uma paisagem que, de um único lance, descortina a cidade, a outra cidade, o morro, o outro morro, a favela, o mar, o aeroporto, a ilha, a rua, a rampa, o barco, o navio, a fábrica, a praia, o prédio, o avião, o Cristo, o Saco (de São Francisco), a África...



16h43: 7º ato: Descanso para os pés - e para os olhos:

O banco que circunda toda a varanda está repleto. Pessoas sentadas, deitadas, ajoelhadas, não diante das obras mas da paisagem. Conversando. Descansando. Namorando. Simplesmente apreciando a paisagem em silêncio. Pessoas de idades e histórias diversas. Descansando as pernas e os olhos. Evitando um embate com a arte, afinal não foi para isso que saíram de casa. Se o artista modernista durante décadas pareceu desprezar o público, agora o público

parece querer ser deixado em paz. Até aceita o convite para visitar o museu, mas não se espere que ele pare diante das obras; isso seria demais! É até possível parar em frente às obras, mas não de frente para as obras. Os trezentos e sessenta graus de banco e paisagem estão todos tomados, quase que à escala de um visitante para cada grau (exagero?). Não resta dúvida de que o espetáculo é insuperável: o mar, a montanha, o céu, o sol, as aves-marinhas. Do lado de dentro, as obras. Um embate (impossível) entre o Criador e os criadores. Um diálogo entre interior e exterior, um diálogo que a arte moderna negligenciou. O circuito panorâmico desvela todo o horizonte circum-adjacente, como se fosse a representação de elementos cenoplásticos pintados nas incontáveis vidraças dialógicas. Não resta dúvida: essa é a obra. O museu configurando-se como ponto de observação, não para o que ele guarda, para o que está protegido e legitimado em suas paredes e espaços, mais para o que ficou do lado de fora, abrigada no mundo. Talvez nesse caso, e somente nesse caso e mesmo assim somente talvez, a rampa se transforme em uma ponte. Uma ponte que permita ao público esse encontro, esse prazer estético com uma obra sem par, uma obra que é única em seu sentido mais pleno e que se recusa a ser representação. Mas mesmo nesse caso, o museu parece não perder sua pose, parece não se afastar de sua situação distanciada, de onde lança um olhar alheado e asséptico, totalmente protegido da contaminação dos germes sociais e culturais, uma visão que parece emitir seus raios de uma lonjura olímpica.



17h23: 8º ato: À procura de um horizonte:

Depois de cansado de tanta beleza desfrutada na varanda, decidimos continuar nossa visita ao museu, passando para o segundo andar através de uma escada previsivelmente em curva. A visão do andar superior é fragmentada, diferentemente daquela do salão principal, apreendido de uma só vez. O circuito do segundo andar lembra aqueles dos grandes estádios circulares, com curvas infundáveis, como aquela obra daquele artista (como é mesmo seu nome?) que não

conseguia sair do túnel – como um anjo exterminador - enquanto cantava a plenos pulmões “dia e noite, noite e dia”. O piso também é curvo, subindo à minha frente, evitando um confronto anguloso com a parede, como aquela mureta sobre a qual fomos alertados pelo senhor de cabelos, meias e tênis brancos na subida. Ou estaríamos tendo alucinações coletivas? Ou serão apenas efeitos de um *labyrinthu* maltratado pelo vai-e-vem da rampa? Aqui as janelas ou portas foram completamente e definitivamente eliminados. Um jovem, de fato muito jovem, parece não se conformar com essa lacuna e resolve escalar o piso-parede curvo para descobrir o que ela esconde nessa cenografia de fim de mundo. Descobre que o museu, o chão e o mundo são redondos. Até mesmo a linha do horizonte (reta?) é redonda. E é por isso que o vento faz a curva... no fim do mundo... no túnel que não tem fim... O jovem-criança olha para o nada, para o muro; é o show da vida, onde tudo não passa de uma extraordinária simulação e o mundo acaba logo ali. Mas a criança-jovem logo tem que descer de sua escalada ao piso-parede, alertado por um monitor de que não é permitido andar pelas paredes; ou deveríamos dizer, escalar o piso? Nesse caso se estabelece uma dificuldade técnica: até que ponto o piso é piso, e em que ponto o piso deixa de ser piso para ser parede? Ou será que ele nunca foi piso nem parede? Voltemos aos monitores; são vários no circuito do segundo andar, e parecem viver histórias particulares muito distintas: enquanto um conversa completamente distraído com um amigo, outro tenta monitorar um dos inúmeros e enormes grupos que chegam a sua área de monitoramento de público, tendo que inevitavelmente correr de um lado para o outro –

metaforicamente – com avisos de que é proibido tocar nas obras, enquanto outros parecem simplesmente ter renunciado a seus postos, abandonando a cadeira que para muitos irá lembrar a obra daquele artista norte-americano (como é mesmo seu nome?). Os monitores parecem responder de formas distintas diante do desafio de monitorar um público bastante heterogêneo e noviço, variando entre o ausente, o relaxado que conversa com o amigo - afinal é sábado - e o aflito - porque é sábado.



17h42: 9º ato: Normas de uso: De volta ao salão principal, podemos depreender pela luz que não se esgueira mais pelas brechas das passagens – aquelas que sugam as pessoas para a varanda - podemos perceber que a noite começa a cair. Percebemos que passamos nossa tarde, ou grande parte dela, dentro do museu. É certo que em vários momentos deixamos que nossa imaginação nos levasse para pontos distantes, muitos muito distantes dentro de nossas histórias e memórias. Percebemos que o museu oferece aos seus visitantes a possibilidade de deixar o registro de sua passagem em um livro de assinaturas, como que querendo estabelecer um diálogo mínimo com esse público. Como que trocando as imagens capturadas pelas câmeras-memórias dos visitantes por nomes registrados na memória do museu. Parece justo. O livro, apoiado sobre uma base de madeira pintada em uma cor neutra, tem nomes-assinaturas de todas as partes do planeta. Curiosas, no

entanto, são as restrições museológicas às quais devem se submeter os visitantes: são as normas de uso. Lendo-as atentamente, nos perguntávamos até que ponto elas teriam sido atendidas por esse público noviço e heterogêneo que inundou o museu nessa tarde de sábado. Nos perguntávamos como esse instrumento de educação compulsória em que se transformou o museu de arte na modernidade - conforme apregoam os teóricos da nova museologia – conseguiu ser efetivo diante dessa inundação de gentes que deixa atordoados e impotentes seus próprios agentes de monitoramento. O público parece passar pela instituição negociando as restrições que lhe são impostas, aceitando algumas, desprezando outras, desmoralizando o museu de arte como instrumento de constrangimentos edificantes, revelando sua desinstrumentalização e impotência para uma educação forçada de seu público. Pelo menos nos sábados.

18h07: 10º ato: É hora que cair no mundo! Finalmente a noite dominou a paisagem. Pontos de luz vão pulsando na distância, piscando ao sabor dos ventos, substituindo a sensação de imensidão que a luz do sol nos concedeu naquela que foi uma esplêndida tarde de inverno. É hora de deixar o museu. O museu de arte. O museu da arte. É hora de deixar esse espaço reservado, privilegiado, que se quer de isolamento e de contemplação. É hora de ir ao encontro do mundo-mundo. Mundo que parece não se imbricar com o mundo da arte, mundos que parecem se excluir mutuamente. Água e óleo. É hora de descer a rampa que já foi vermelha, de atravessar a grade mais preta que nunca e cair no mundo de todas as cores. Afinal, hoje é sábado!

Notas

¹ Essas são algumas das interessantes idéias elaboradas por Douglas Davis em seu artigo “The Idea of a Twenty-First Century Museum”, parte do livro *Artculture - Essays on the Post-Modern*. (Nova York: Harper & Row, 1977, p. 106-124).

² Peter Bürger desenvolveu importante estudo acerca das vanguardas históricas do começo do século XX, publicado sob o título *Teorias da vanguarda* (Lisboa: Vega, 1993.).

³ No capítulo VII – “Caminhadas pela cidade” – do livro *A invenção do cotidiano* (Petrópolis: Vozes, 2002), o pensador francês Michel de Certeau criou uma rica teia de referências, experiências e reflexões a partir da percepção da cidade de Nova York vista / sentida / pressentida do 110º andar do World Trade Center.

⁴ Brian O’Doherty. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.5.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Certeau, *op.cit.*, p. 171.

A Lógica do Modernismo

Adrian Piper*

A autora argumenta o quanto o formalismo greenbergiano, ao promover um divórcio entre a forma artística e o conteúdo social, constitui-se como uma incompreensão, verdadeira aberração, do formalismo europeu que sempre associou a forma inovadora com a crítica social. Mostra como as estratégias antiformalistas do minimalismo e, posteriormente, aquelas da arte conceitual, minaram a pretensão à pureza, reintroduzindo na arte a questão social. Salienta, todavia, como o formalismo vazio, que acometeu a arte norte-americana nos anos 50, foi útil às políticas reacionárias do senador McCarthy que perseguiu os intelectuais e os artistas de esquerda. Atualizando sua crítica, compara a política maccarthista à atual postura do governo norte-americano ao censurar as questões “politicamente sensíveis” na arte contemporânea.

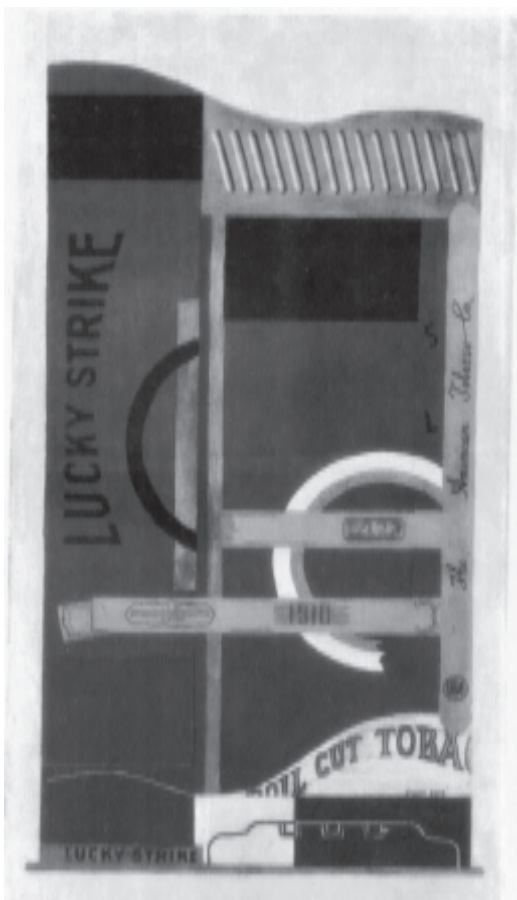
Formalismo, Arte Moderna Européia, Arte Norte-americana, Revisão Histórica

Existem quatro propriedades correlacionadas da arte Euroétnica que são centrais para entender o desenvolvimento do modernismo, e em particular o desenvolvimento da arte contemporânea nos Estados Unidos das últimas décadas: (1) seu caráter apropriativo, (2) seu formalismo, (3) sua autopercepção e (4) seu compromisso com o conteúdo social. Estas quatro propriedades fornecem

*Adrian Piper integrou a primeira geração de artistas conceituais norte-americanos. Estudou artes na *School of Visual Arts*, Manhattan, Nova York, em 1969. Foi uma das primeiras a introduzir questões de origem racial e de gênero em seus trabalhos artísticos. Ph. D. em filosofia pela *Harvard University*, em 1981. Neste domínio, publicou as obras *Rationality and the structure of the self, part I: the humean conception* e *Rationality and the structure of the self, part II: a Kantian conception* (Cambridge University Press). Prática yoga desde 1965.

fortes continuidades conceituais e estratégicas entre a história da arte europeia – modernismo em particular – e recentes desenvolvimentos na arte norte-americana com temas explicitamente políticos. Em relação a estas linhas de continuidade, a peculiar variedade norte-americana de modernismo conhecida como formalismo greenbergiano constitui uma aberração. Caracterizado pelo seu repúdio de conteúdo em geral, e das questões explicitamente políticas em particular, o formalismo greenbergiano conquistou aceitação como uma evasão ideológica oportunista diante da censura mccarthista na Guerra Fria e da perseguição comunista nos anos 1950. Pela importância que este repúdio ideológico dos temas políticos teve no contexto internacional da arte, o imperialismo norte-americano conseguiu suplantando a duradoura tradição europeia de arte como um meio de engajamento social apresentando uma concepção peculiarmente farmacêutica da arte como soporífera e analgésica.

Pelo caráter apropriativo da arte euroétnica, pretendo afirmar sua tendência de se valer da arte de culturas não-europeias como inspiração. Isto pode ter se originado nas primeiras experiências da Renascença Italiana de se valer de uma cultura estranha, temporalmente remota – como a Grécia Helenista – para sua revitalização. Neste aspecto, a verdadeira lição da Renascença não é a redescoberta da perspectiva, mas a descoberta da diferença como fonte de inspiração. Outros exemplos antigos do apetite euroétnico pela apropriação incluem a influência da arte religiosa bizantina nas pinturas de Duccio ou Cimabue; as influências hindus e islâmicas na arte de Giotto e Fra Angélico; mais recentemente, as influências da arte japonesa em Van Gogh, da arte tahitiana em Gauguin, e da arte africana em Picasso; e ainda mais recentemente, as influências do jazz afro-norte-americano em Mondrian e Stuart Davis, e dos grafites afro-norte-americanos em Keith Haring e David Wojnarowicz. É natural que uma sociedade que dependa da terra, mão-de-obra e recursos naturais de culturas não-euroétnicas colonizadas faça o mesmo com seus recursos estéticos e culturais. Mas o ímpeto, no último caso, não é necessariamente imperialista e espoliativo. Pode ser, ao contrário, uma ação em direção à transcendência dos limites do eu euroétnico socialmente preconcebido, através da incorporação dos idioletos¹ do enigmático Outro em si mesmo. Aqui o objetivo da apropriação não seria explorar deliberadamente a linguagem estética do Outro, mas desconcertar a si mesmo através da incorporação nas obras de arte de uma linguagem estética reconhecida como ininteligível; como tendo uma significância que se reconhece para além de sua capacidade de abarcá-la plenamente. Vista desta maneira, a exploração é um efeito colateral não-intencional – a consequência da ignorância e insensibilidade – de um projeto cuja intenção principal é escapar daquelas limitações fortemente cognitivas.



Stuart Davis
Lucky Strike, 1921
Museu de Arte Moderna, Nova York

O *formalismo* da arte euroétnica é uma consequência direta de suas características apropriativas, e somente quando o conteúdo da obra é enigmático, obscuro ou negligenciado que suas propriedades formais o superam com destaque. Esta linha de argumentação pressupõe que nossa preocupação cognitiva primeira como seres humanos, a despeito de contexto cultural, é discernir o significado, e apenas secundariamente discernir a forma; e esta forma em si mesma apenas nos é de interesse onde ela ilumina ou acentua o significado. Se isso é correto, então os artistas devem primeiro olhar para a arte de uma cultura estranha e reconhecer sua incapacidade de abarcar seu significado contextual, antes que suas propriedades formais possam intensificar sua autoconsciência das propriedades formais da arte de sua própria cultura. Assim, por exemplo, o tratamento de espaço e estrutura feito por artistas tais como os Mestres de Osservanza² certamente poderia ter ocorrido sem uma consciência do tratamento semelhante de espaço e estrutura da pintura hindu clássica. Mas sem esta consciência tal tratamento não poderia ter sido deliberadamente isolado e refinado como um estilo único, pois em tal caso não haveria uma fonte externa de realce através da qual se pudesse enfatizá-lo e diferenciá-lo de outras propriedades estilísticas. O formalismo como uma estética requer a

derivação cognitiva do conteúdo. E isso, por sua vez, pressupõe um primeiro encontro com um trabalho cujo conteúdo seja inatingível à penetração cognitiva. Isto é, para aprender a abstrair o conteúdo de uma obra, o indivíduo precisa ter experimentado previamente o conteúdo de uma obra como cognitivamente inacessível. Enquanto os cientistas sociais euroétnicos se afastam desta experiência construindo e projetando óbvias explicações maximizadoras de utilitarismo para as simbologias visuais das culturas não-Euroétnicas, os artistas euroétnicos as abraçam autoconscientemente em atos de apropriação formal.

O caráter apropriativo e formalista da arte euroétnica está, então, intrinsecamente conectado a essa auto-percepção (ou autoconsciência). Para reconhecer uma prática cultural alienígena como diferente de sua própria, e como inacessível à compreensão em respeito ao seu conteúdo, fica implícito reconhecer sua própria prática cultural como uma prática cultural com suas próprias regras e restrições. Isto em si constitui a percepção de que a prática cultural é meramente uma entre várias outras possíveis. E o reconhecimento de que as práticas culturais alternativas são cognitivamente inacessíveis é exatamente a percepção através da qual o indivíduo supre o único canal disponível de interpretação da anomalia formal. Assim a apropriação intercultural de objetos formais de culturas alienígenas relembra o indivíduo de sua própria subjetividade. Autopercepção desta natureza é uma condição necessária para a inovação.

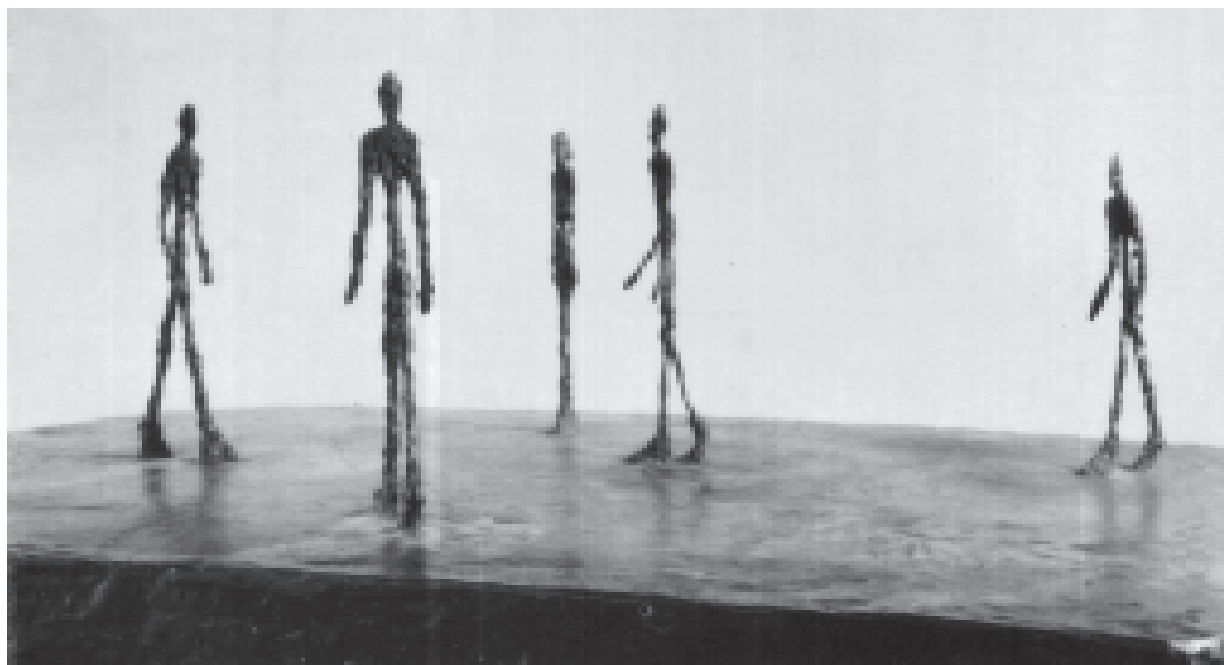
A natureza apropriativa, o formalismo, e a autoconsciência da arte europeia servem para colocar seu *contexto social* em grande destaque. Ao interpretar questões familiares e socialmente sugestivas de formas novas, incomuns ou não-tradicionais, a arte europeia as imbuí com uma significância adicional para além do lugar-comum e com uma perspectiva histórica e cultural. Na verdade, é justamente a interpretação do conteúdo social familiar de uma forma que inspira, exalta, instrui ou galvaniza o indivíduo para a ação que faz da arte de David, Delacroix, Gericault, Goya ou Picasso uma experiência tão transformadora. O formalismo da arte euroétnica tem sido associado tradicionalmente ao seu conteúdo social, visto que o desafio da arte europeia tem sido usar ferramentas formais de maneiras expressivas e inovadoras que possam despertar o observador para a significância do tema representado. Aqui o projeto de apropriação é essencial, porque a pré-condição de percepção ou conceitualização de um tema dado é que as formas visuais observadas por uma pessoa sejam realmente diferentes, de certo modo, daquelas que ela está acostumada. Para que essas formas visuais devam divergir das tradições da cultura visual do indivíduo, de forma a realizar suas esperadas funções sociais, requer que um artista autoconscientemente busque externamente àquelas tradições familiares, e importe a diferença para dentro delas. Assim, o impulso para inovação está embutido na função social da arte euroétnica e antecede sua emergência como um artigo direcionado ao mercado. E devido ao fato das fontes de inovação tradicionalmente serem encontradas em culturas não-euroétnicas, cujo conteúdo visual é cognitivamente opaco aos olhos euroétnicos, a inovação na arte euroétnica tem usualmente significado uma inovação autoconsciente da forma.

Dessa maneira, o modernismo europeu é plenamente consistente com a história anterior da arte europeia. Inovações de forma não determinam o sacrifício do conteúdo social em *Guernica* de Picasso mais do que em *Dejeuner sur L'herbe* de Manet, ou em *Desastres de la guerra* de Goya. Se



Francisco de Goya
Disparos de Miedo
Museu Britânico, Londres

a inovação formal na arte euroétnica está de fato enraizada na apropriação intercultural, então a combinação da inovação formal com o conteúdo social ou político pode ser lida como um símbolo do distanciamento cultural ou emocional autoconsciente do artista de seu assunto. Por “distanciamento” não quero dizer “descolamento emocional”, mas antes “alienação”: um artista que descreve um conteúdo social de uma maneira não-tradicional expressa uma crítica autoconsciente em vez de uma perspectiva avaliativa, seja positiva ou negativa, genuinamente participativa. Em sua representação de *Marat*, David expressa uma visão avaliativa autoconscientemente distanciada da Revolução Francesa, da mesma maneira que Matisse na representação de sua esposa, e como Giacometti e de Kooning em suas representações de mulheres. É devido a esta conexão entre inovação formal e alienação cultural autoconsciente do assunto apresentado que a arte euroétnica tem fomentado a tradição do artista visionário como cultural e socialmente marginal, como alguém que não somente é um proscrito social, mas autoconscientemente escolhe ser assim. A raiz desta tradição pode ser encontrada na antiga tradição européia de apropriação intercultural.



Alberto Giacometti
A Praça, 1948-49
Coleção Emanuel Hoffman

Referente a esta longa tradição de combinar conteúdo social com forma inovadora, o equivalente norte-americano ao modernismo europeu, o formalismo greenbergiano, constitui um afastamento radical. De sua posição como peça-chave de uma obra, o conteúdo social – e em particular o tema explicitamente político – foi rebaixado pelo formalismo greenbergiano à condição de irrelevância, como algo que suja a “pureza” ou que impede a “transcendência” de uma obra. Se uma obra de arte “pura” não possui conteúdo, então o artista não consegue expressar formalmente o autoconscientemente distanciado ponto de vista crítico em relação ao conteúdo – questões, eventos, conceitos, condições – que anteriormente caracterizava a arte euroétnica. Assim o único ponto de vista que o artista poderia legitimamente tomar era aquele originalmente associado: em seu esquema de coisas, o papel do artista era se “comprometer” ou “agarrar” inexprimivelmente as propriedades formais e materiais de seu (é quase sempre um “seu”) meio, e o papel do crítico era articular a estética racional da obra assim criada. Ao abandonar o conteúdo e abdicar seu ponto de vista para o crítico, os artistas abandonaram as responsabilidades de controle consciente sobre seus esforços criativos e seu significado. A “pintura de ação”, direta do inconsciente freudiano, foi tudo o que lhes sobrou.

Como o fulcro temático do modernismo europeu se tornou tão desnecessário no modernismo norte-americano? Se a centralidade do conteúdo social é uma constante em Picasso, Giacometti e De Kooning, como sugeri, então as assertivas pós-modernistas de que uma tendência inata ao reduativismo de conteúdo caracteriza o desenvolvimento do modernismo são imperfeitas. Tal mudança de prioridades não pode ser explicada como parte da lógica interna do modernismo em si mesmo. Ao contrário, é necessário observar as condições sociais e políticas externas às quais os formalistas norte-americanos estavam respondendo.

O uso ideológico da arte americana para os propósitos de propaganda na guerra fria nos anos 1950 têm sido freqüentemente traçado.³ Mas a reação às recentes tentativas do governo norte-americano de censurar questões “politicamente sensíveis” na arte norte-americana contemporânea naturalmente convida à comparação com a campanha bem-sucedida de intimidação do Senador Joseph McCarthy contra os artistas e intelectuais de esquerda, acusando-os de simpatizantes comunistas nos anos 1950. Neste ambiente, a racionalização de que o conteúdo político era incompatível com o “propósito maior” da arte funcionou como uma forma de autocensura entre profissionais de arte de maneira tão eficiente naquela época como agora. Como ocorre conosco, tal fato deu aos profissionais de arte nos anos 1950 um motivo pronto para não se tornarem politicamente engajados, para não reagirem, para não perceberem a infiltração do “cubo branco” de realidades políticas e sociais complexas, e para não tentarem chegar a um acordo com elas em seu trabalho de

criação – isto é, não trabalhar criativamente com estas realidades como os artistas sempre haviam feito no passado. E isso lhes deu uma razão para relegar quaisquer convicções e envolvimento políticos que eles pudessem ter para um canto em suas vidas, onde eles não poderiam ameaçar as suas oportunidades profissionais. Em resumo, a ideologia do formalismo greenbergiano apoiava a ameaça do Macarthismo de tornar política e socialmente impotente um poderoso instrumento de mudança social – a cultura visual – cujo potencial os censores do governo sempre percebiam com maior clareza que os artistas o faziam; e justificavam aquela impotência responsabilizando os próprios reprimidos. A estratégia norte-americana do pós-guerra de importar da Europa a incorporação artística da inutilidade social original sob a aparência de uma essência extraída da apropriação formal criticamente sofisticada foi perfeitamente adequada para o programa de imperialismo cultural e político do Plano Marshall.

Desde a era McCarthy e do apogeu do formalismo greenbergiano, a arte norte-americana vem restaurando seu conteúdo social pela porta dos fundos. A simplicidade geométrica e a reductividade formal do Minimalismo foram um repúdio explícito à teorização estética abstrata projetada na arte pelos críticos formalistas do campo greenbergiano. Enfatizando a particularidade única, concreta, do objeto específico, seu imediatismo espaço-temporal e inacessibilidade à especulação crítica abstrata, o Minimalismo estruturou um ataque individualista contra a estereotipização estética que ecoou ataques análogos à estereotipização de raça e gênero que inicialmente surgiu na vertente branca hegemônica norte-americana no início dos anos 1960. Ao fazer isso, o minimalismo reafirmou a primazia do objeto em si mesmo como conteúdo da obra.

Em meados dos anos 1960, Sol LeWitt avançou desenvolvimento da noção de conteúdo auto-reflexivo: ao insistir na primazia da idéia da obra sobre seus meios de realização, LeWitt criou o contexto no qual o conteúdo cognitivo de uma obra poderia ter prioridade sobre sua forma perceptiva. E ao usar a permutação das propriedades formais selecionadas de um objeto – seus lados, dimensões ou forma geométrica – como um processo decisório para a geração da forma final da obra como um sistema permutacional, LeWitt moveu o próprio sistema, e a idéia daquele sistema, para o primeiro plano do trabalho na condição de seu tema central auto-reflexivo. Aqui não é apenas o objeto com um particular único que tem primazia, mas este objeto como o *locus* e origem do sistema conceitual que ele auto-reflexivamente gera.

Daquele ponto havia apenas um curto passo em direção à insistência da arte conceitual no final dos anos 60 sobre a investigação auto-reflexiva de conceitos e linguagem em si mesmos como os temas centrais da arte. E como a autoconsciência é um caso especial da auto-reflexividade, foi

então um passo ainda mais curto para a investigação autoconsciente dos usuários da linguagem e produtores de arte como participantes integrados no contexto social: para Joseph Kosuth e o grupo de *Art-Language*, esta progressão natural foi da análise lingüística do conceito de arte para a crítica discursiva marxista dos meios de produção de arte; para Hans Haacke, foi dos sistemas materiais auto-sustentados para os sistemas políticos auto-sustentados; em meus próprios trabalhos, foi de meu corpo como um objeto de arte espaço-temporal e conceitualmente imediato para minha pessoa como uma mercadoria de arte estereotipada etnicamente e em gênero. A ressurgência da arte crítica autoconscientemente distanciada com um conteúdo social explícito no início dos anos 1970, então, foi um resultado natural da reafirmação de conteúdo latente no minimalismo e do tema auto-reflexivo explícito na arte conceitual. As estratégias cognitivas e formais do minimalismo, e sua evolução no trabalho de Sol LeWitt e da primeira geração dos conceitualistas, reestabeleceu a ligação com o modernismo europeu ao restaurar a auto-percepção distanciada como um valor central da produção artística – uma auto-percepção que inevitavelmente é tão social, cultural e política quanto é formal em seu campo de ação.

Enquanto isso, a ideologia repressora maccarthista do formalismo greenbergiano continua a ganhar aderentes na Europa de pós-guerra fria, onde muitos profissionais de arte atentos e inteligentes estão dispostos de forma alarmante a descartar as variadas tradições sociais e históricas da Europa como fontes de memória cultural e continuidade, em favor de um substituto norte-americano. Este substituto é, claro, a amnésia intencional; ou seja, simplesmente negar que haja algo para se lembrar ou apreender que não possa ser determinado em um seriado de 22 minutos ou comercializado em um anúncio de 30 segundos. A eliminação de conteúdo – particularmente o conteúdo político – foi uma inspiração da Madison Avenue muito antes que tivesse sido um lampejo nos olhos de Clement Greenberg. A contínua suscetibilidade europeia ao imperialismo cultural norte-americano dos anos 1950 é particularmente lamentável em um período histórico no qual a turbulência social, política e demográfica na Europa oferecem tantas condições férteis para o compromisso artístico social. A Europa agora está sofrendo o mesmo assalto externo em relação às suas entrincheiradas mitologias, convenções e organizações sociais que a vertente branca dos Estados Unidos sofreram a partir do movimento de direitos civis, a contracultura, o feminismo e os protestos anti-Guerra do Vietnã nos anos 1960. Assim como fez os Estados Unidos, a Europa precisará de um período sustentável de processamento cultural desses eventos por comunidades artísticas de forma a aprender como melhor representar estas mudanças para si mesma. Seria desafortunado se os profissionais de arte europeus escolhessem novamente seguir a liderança norte-americana, ao vender ideologicamente as artes visuais durante esse empreendimento. O hábito norte-americano

de sonambulismo acerca de seu passado criminoso é tal que exigiu décadas ao seu mundo de arte re-despertar o vocabulário estético de resistência e engajamento social narcotizado pelo formalismo greenbergiano. Na Europa, em contraste, este vocabulário é mais profundamente enraizado na tradição artística de criticalidade autoconsciente e mais firmemente sustentado por artefatos bem-preservedos de sua memória cultural. Vamos esperar que isso seja um antídoto suficiente contra as renovadas tentativas norte-americanas de exportar outra vez uma “nova ordem mundial” para a devastação intercultural⁴.

Escrito em 1992 e publicado originalmente em *FlashArt* 26, no. 168 (janeiro-fevereiro 1993) pp. 56-58, 118, 136. Traduzido da versão publicada no livro *Out of Order, Out of Sight*, de Adrian Piper, editado por The MIT Press, 1996, pp. 209-214.

Tradução de Cláudio Miklos

Revisão técnica de Luiz Sérgio de Oliveira

Notas

¹ As linguagens características ou modos de expressão lingüística de um indivíduo que particularizam e definem sua originalidade. N. do T.

² O Mestre de Osservanza, pintor italiano do século XV, esteve ativo entre 1440 e 1480 em Siena, e se dedicou tanto à pintura de painéis quanto às iluminuras, arte que nos antigos manuscritos aliava a ilustração e a ornamentação, através da pintura em cores vivas, ouro e prata. N. do T.

³ Ver, por exemplo, Max Kozloff, “American Painting during the Cold War”, *Artforum* 11 (maio 1973), pp. 43-54; Eva Cokcroft, “Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War”, *Artforum* 12 (junho 1974), pp. 39-41; Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of the Avant-Garde* (Chicago: University of Chicago, 1983).

⁴ Ao refletir sobre estas questões eu me fiz valer das conversas com Laura Cottingham, Bart de Baere, Charles Esche, Michel Lingner e Pier Luigi Tazzi.

Os Cartazistas face a história ou a história da “Action Non-Painting”

Catherine Bompuis*

Neste texto escrito em 1996, a autora propõe uma revisão histórica do papel dos “cartazistas” frente à ditadura da pintura abstrata em meados do século XX. Expondo as diferentes intenções que permearam as atitudes dos artistas, sobretudo as de Hains e Villeglé, mas também de Rotella e Vostel, nega que tenha havido um movimento organizado em torno do “cartaz”, mas antes reações individuais, porém sintonizadas, em relação à pintura abstrata. Questiona a adesão dos artistas às idéias de um Novo Realismo proposto por Pierre Restany, a coerência e mesmo a pertinência de uma tal proposta. Por fim, ao expor as concepções de Restany às críticas de Mario Pedrosa, questiona se já não estaria na hora de abrimos o campo histórico para além das fronteiras da Europa e dos Estados Unidos.

Cartazistas, Pintura Abstrata, Posturas, Política

Catherine Bompuis é historiadora da arte e curadora. Foi professora de História da Arte na Escola de Belas Artes de Saint-Etienne, diretora do Frac Champagne-ardenne e inspetora de ensino e da criação artística junto à Delegação de Artes Plásticas do Ministério da Cultura da França. Foi curadora das seguintes exposições: Klaus Rinke, Reims (1986), Raymond Hains, Frac Champagne-ardenne, Troyes (1987), co-curadora da exposição Os anos 50 na Europa, Museu de Arte Moderna de Saint-Etienne, Raymond Hains no Centro Georges Pompidou (1990), no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e no Museu Serralves, no Porto (1999-2000) e da exposição Claudio Paiva, na Galeria Luisa Strina, São Paulo (2002). É co-autora da biografia de Jackson Pollock para o catálogo Pollock do Centro Georges Pompidou (1981), e da biografia de Willen De Kooning para o catálogo De Kooning, Centro Georges Pompidou (1983) e do livro Raymond Hains publicado pela Editora Actar, Barcelona (2002). Também publicou diversos artigos sobre artistas contemporâneos, entre eles, Joseph Beuys e Lygia Clark, em revistas como Art Studio e Luna Park, além de inúmeros textos de catálogos.



Raymond Hains com seus óculos canelados
26, Rue Delambre, Paris, 1961

Os cartazistas não foram nem um movimento, nem um grupo, mas jovens artistas que, logo depois da Segunda Guerra mundial, não se engajaram na aventura pictural. A apropriação de cartazes dilacerados anonimamente em 1949 por Raymond Hains e Jacques de la Villeglé marca uma tomada de posição ideológica e elabora uma nova relação sujeito/objeto depois daquela de Duchamp, de Breton e do Surrealismo. Este gesto artístico foi de uma extrema radicalidade no contexto do pós-guerra.

A América do Norte influenciou de maneira determinante a história da arte e, conseqüentemente, de seus termos a partir da guerra fria em 1946. Em nome da liberdade do artista, uma completa dicotomia entre o campo artístico e o político foi então instaurada e reivindicada.

O triunfo da *Action Painting*¹ que se manteve durante vinte anos, suplantada somente pela Pop Arte como a principal forma artística “autêntica”, levanta a questão do imperialismo e da recuperação de um movimento com pretensões hegemônicas.

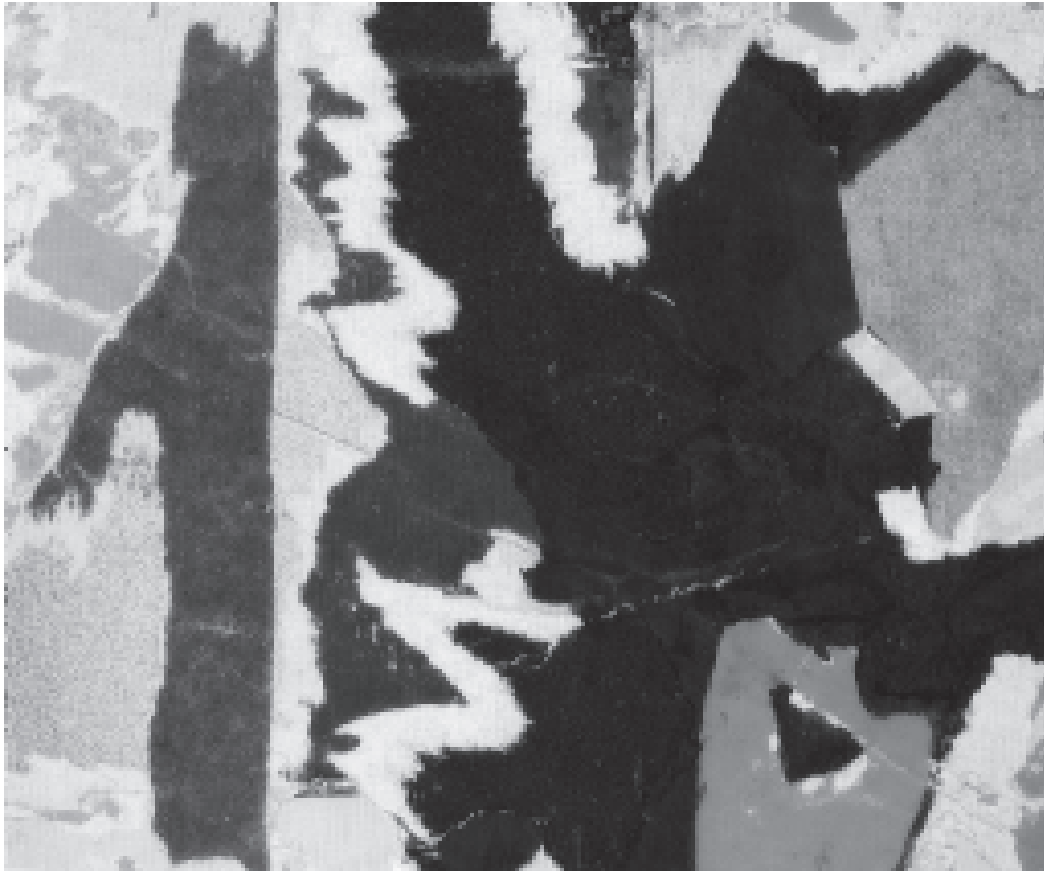
Na França, as disputas entre a arte figurativa, o realismo socialista e a arte abstrata gestual ou geométrica monopolizaram o debate artístico. O abstracionismo gestual estava na moda e constituía o novo academicismo. É necessário lembrar que Duchamp rompeu, em 1912, com o cubismo afirmando que tomar uma posição intelectual era opor-se à servilidade manual do artista. No entanto, os questionamentos éticos e estéticos de Duchamp e de Breton quanto ao objeto de arte, foram marginalizados ao proveito de uma tomada de posição formal que limitava a interrogação artística ao espaço do quadro. Se Hains qualifica-se de “*Inaction Painter*”, a história da ação de não pintar não é somente a história de uma das práticas artísticas menos compreendidas, mas também uma das mais subversivas do pós-guerra. A “ditadura do abstracionismo”, da qual fala Villeglé, oculta o sentido de um engajamento que atacava de maneira drástica a ideologia da pintura quando interpunha o real entre o sujeito e o objeto como necessário afastamento do sistema artístico.

A apropriação crítica libera o artista da produção. A colaboração de Hains e Villeglé para a realização de um filme abstrato, *Pénélope*, e na retirada das ruas de um certo número de cartazes que depois eram assinados pelos dois artistas durou de 1949 a 1954. Porém, seria redutor se restringir aqui aos cartazes sem abordar o processo de pesquisa em sua globalidade. A invenção por Hains do *hypnagogoscope* – procedimento destinado à observação de imagens e de letras ou à criação de formas obtidas ao intercalar-se, entre o ponto vista e o objeto, de um a três vidros enfileirados fixados na objetiva fotográfica – substitui o conceito de criação pelo de invenção. A apresentação de suas fotografias hipnagógicas² em 1948, em Paris, na Galeria Colette Allendy, propunha uma concepção de abstração que ia ao encontro da relação fusional sujeito/objeto reivindicada pela pintura abstrata.

Os fios de aço, os fragmentos de prospectos, os pedaços de muros recolhidos por Villeglé em 1947 na praia de Saint-Malo e apresentados como esculturas, já obedecem ao princípio da apropriação. Os primeiros fragmentos de cartazes, fotografados e filmados antes de serem arrancados por Hains e em seguida por Villeglé, se inscrevem na prática do acaso objetivo definida pelo surrealismo. Se o objeto surrealista foi ostentado em nome de uma "surrealidade" – a vaidade intelectual e artística do objeto de arte havia sido denunciada por Breton –, os cartazistas o fizeram em nome de uma realidade. Se a noção de "testemunha oculista"³ faz parte da questão da apropriação como reveladora do já visto e do jamais visto - segundo Michel Carrouges -, ela opõe-se à concepção duchampiana de artista e à idéia de indiferença visual que acompanha o *ready-made*. O Cartaz não está desprovido da gestualidade, da "autenticidade do gesto" tão estimado pelos abstracionistas líricos. Formalmente, ele tem a aparência de uma pintura abstrata, possui inclusive suas qualidades plásticas: composição, formato, cor. Hains apelidou-a de "pintura radiosa" em homenagem a Le Corbusier⁴. A escolha do cartaz, do enquadramento, permite diferenciar plasticamente o sistema de apropriação de cada um dos dois artistas que repousa, como o anuncia Hains, sobre o prazer do encontro e a "paixão fulminante". O humor e a ironia vêm a ser a técnica de trabalho. Os cartazistas se propõem a ser as "Testemunhas Oculistas"⁵ da obra dos outros. Hains e Villeglé olham o mundo como um quadro. A atitude provocadora e intercambiável dos papéis e das regras do jogo leva estes *experts* a designar como arte os objetos que expõem à crítica do mundo. O cartaz dilacerado testemunha uma consciência coletiva e política, simboliza uma forma de protesto. O artista escolhe aquilo que, da história do mundo, deve ser salvo. Está, desta forma, harmonizado intelectualmente com o sentido dos objetos que ele se apropria.

A apropriação supõe um processo de identificação assim anunciado pelos dois artistas: "[N]ós não descobrimos os cartazes, fomos descobertos por eles"⁶(Villeglé). "Inventar é ir além de minhas obras. Minhas obras existiam antes de mim, mas ninguém as via porque cegavam⁷ os olhos"⁸(Hains).

A identidade do artista é, de fato, transformada. Villeglé toma a identidade do colecionador e apresenta as obras do *Dilacéré anonyme* (“Dilacerado anônimo”) no atelier de Dufrené. Ele coleciona cartazes por séries temáticas, estabelecendo um sistema de representação pictural sem pintura. Hains que instaura uma dialética entre forma e discurso, endossa sucessivamente várias identidades: “Raymond, o Abstrato”⁹ (este que fez abstração da abstração), uma “Abstração personificada”, um “Dialético das Palissadas”. Se o artista é testemunha de um encontro com o mundo, lhe resta viver a arte como uma nova realidade. “Meu atelier é a rua”, acrescenta Hains. A história da arte se vê marginalizada em sua abordagem formalista e acadêmica ao ser substituída por uma história do mundo. Em 1957, Hains e Villeglé expuseram seus cartazes na Galeria Colette Allendy sob o título “Loi du 29 juillet 1881”, lei que determina as condições dos lugares destinados ao cartaz, e que, portanto, condena a arte aos locais reservados. Eles convidavam o público a atravessar as “palissades” da exposição¹⁰. O ato de rasgar um cartaz revela o ato artístico como transgressor da lei estabelecida. Sob o título “*La France déchirée*” (A França rasgada), Hains expõe, em 1961, na Galeria J (Jeanine Restany), sua série de cartazes políticos (de 1950 a 1961) que vai da guerra da Indochina a guerra da Argélia. Apresenta obras em co-autoria com Villeglé: *Et quand vous nous dites Soviétique Patrie est notre plus juste histoire de lard* (1950); *L’humanité, c’est la vérité* (1957). Seus próprios cartazes: *La révérente Mère expulsée de Chine*, 1950; *Paix en Algérie* (1956); *L’Algérie perdue, ce serait Sedan*, (1956); *C’est ça le renouveau*, (1959); *Quand vous tiriez à la courte paille, c’est toujours le mousse qu’on bouffait*, (1960); *De Gaulle veut un bain de sang, il l’aura*, (1961) – estas obras mostram o interesse que sempre conservará pelas palavras. Seus sentidos, ou melhor, os duplos sentidos das palavras determinam o enquadramento e o pedaço a ser retirado e apropriado. A exposição aconteceu um ano antes da proclamação da independência da Argélia. A guerra da Argélia durou de 1954 a 1962. No entanto, se nos reportamos apenas aos discursos oficiais da época, não houve guerra nenhuma, pois a Argélia pertencia à França. O título *La France déchirée* (A França rasgada) revela o *non-sense* de uma posição nacionalista e colonialista. Hains recusa-se a vender sua coleção de cartazes políticos em nome de uma ética: “[A] França não está a venda”. A decisão de retirar as obras do mercado, numa época em que o consumo de obras de arte estava em alta, marca, em si mesmo, uma data histórica. Desta forma, Hains opera uma adequação entre a exigência estética e a ética. Nenhum artista na época, nem mesmo Rothko¹¹, coloca com tanta radicalidade a questão do objeto de arte e de sua não interferência com o comércio. Hains estabelece uma dialética entre arte e política em nome da liberdade do artista, e desvia os cartazes de uma recuperação fetichista pela instituição, conferindo às suas obras a real e total autonomia de seu poder crítico. Depois desta exposição, e se vendo como *poulain*¹² da galeria J, Hains abandona os cartazes como uma *vieille dépouille*³(7) colocando esta interrogação: “[S]eria o artista um cartaz de propaganda para o seu país?”¹⁴



Raymond Hains

Palissade, 1976. Pefis plásticos, cartazes dilacerados, 200 x 280 cm
Fond régional d'art contemporain Bourgogne

A apropriação ultrapassa a questão do objeto e do cartaz para elaborar um aparelho autônomo que articula forma e discurso. Em 1950, Hains inventa o conceito de “*ultra-lettre*” e deforma as palavras com a ajuda do vidro canelado já utilizado em suas fotografias *hipnagógicas*. Hains – agora chefe do laboratório dos *Irmãos Lissac de l’Illisible*¹⁵ – e Villeglé fizeram estourar, em 1953, um poema fonético de Camille Bryen: *Hépérile éclaté*¹⁶. Este pequeno livro de Bryen, que trata da “desapropriação” da linguagem, foi, então, passado no *hypnagogoscope* por Hains e Villégé: “enfim nos servimos de tramas de vidro canelado que desapropriam as escritas de sua significação original.

Por uma trajetória análoga, é possível fazer explodir o discurso falado em ‘ultrapalavras’ que nenhuma boca humana saberia pronunciar. O vidro enlameado nos parece o meio mais seguro de nos distanciar da leveza poética”¹⁷. A criação de uma linguagem, a linguagem do “inlisível”, desafia toda tentativa de leitura possível e assegura a autonomia das obras.

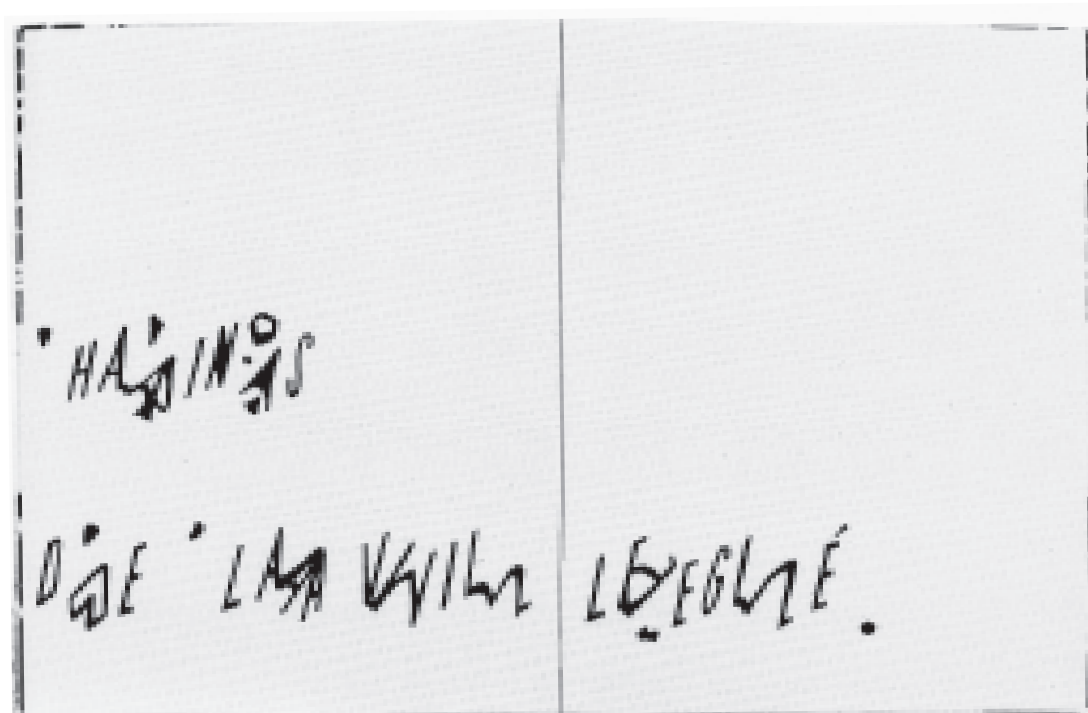
É no interior desta problemática que as obras de Hains e Villéglé tomam caminhos diferentes. 1954 foi o último ano em que os dois trabalharam em colaboração. Villéglé continua a colecionar os cartazes de maneira radical, Hains elabora sua relação discurso/forma.

Depois dos cartazes, Hains recorta, ou faz recortar des *tôles* de painéis de cartazes, e torna-se um “tôlard, prisioneiro voluntário de um estilo”¹⁸. Se a *tôle* é uma arte da fuga, da composição, é também uma arte da evasão.

A aparente futilidade, ou a *logorrhée associativa*¹⁹, como Pierre Restany o têm qualificado, é, na verdade, um aparelho complexo – chave da obra e necessário antídoto ao sistema artístico – que elabora uma construção autônoma, localizando as questões nas quais os objetos são inseridos.

Hains escapa, assim, à dimensão escrita da arte; sua decisão de fazer “estourar” certos textos resta a ser estudada para se aproximar do sentido da obra. A utilização de homônimos lhe permite, a partir de uma mesma sonoridade, mas com sentidos diferentes, organizar um labirinto dialético com o objeto. A empresa de demolição e de reorganização da linguagem utiliza as leis da retórica para destruir as categorias de pensamento. O recurso à oralidade, em Hains, define o ato de pensar na forma que deve ser necessariamente inventada e reinventada a partir de leituras, de viagens, de encontro, de acaso, de *coincidences- incidences*²⁰. O artista constrói - para aqueles que têm tempo de o escutar - oralmente, metaforicamente, com a ajuda de homônimos e jogos de palavras, a relação do objeto com sua dimensão ao mesmo tempo crítica, teórica, histórica e biográfica. Nós nos colocamos na posição de decifradores, de decriptadores, e não mais de espectadores. Fatos pertencendo ao domínio da arte são furtados e reinseridos em domínios muito mais vastos do saber. A apropriação de certos fragmentos de textos – ao mesmo título que os cartazes, fotos e outros objetos – transforma a “ancoragem” segura da obra em um contínuo e infinito jogo de pistas. O encontro com Dufrêne ocorreu em 1954. Dufrêne, poeta *lettriste*²¹ interessado nos *cris-rythmes* (Raymond Hains imitava para ele os *cris-rythmes* de Antonin Artaud) começa sua coleção de cartazes em 1957.

Seu interesse pelos melhores fragmentos de cartaz lhe permite ligar suas pesquisas poéticas e fonéticas sobre o audível/inaudível com a questão do “lisível/inlisível”. Ele participa plenamente da elaboração deste aparelho verbal e teórico próximo do dadaísmo por seu espírito deliberadamente provocador e seu projeto de desconstrução dos valores tradicionais por meio da linguagem.



Raymond Hains e Jacques de la Villeglé

Hépérile Eclaté, 1953 primeiro poema deformado com a ajuda de vidros canelados

Hépérile, de Camille Bryen

A apropriação é um procedimento de substituição do pictural pelo real, e não uma anexação do real para fins picturais. A apropriação de cartazes praticada por Rotella e Vostell deve ser estudada levando-se em conta suas especificidades e diferenças. Rotella expõe, pela primeira vez, seus cartazes rasgados em 1954, no Arte Clube de Roma. O encontro com Hains, Villeglé e Dufrêne aconteceu em 1960. Originalmente pintor, Rotella concebe o ato de descolar os cartazes como uma forma de protesto “contra uma sociedade que perdeu o gosto pelas mudanças e pelas transformações fabulosas”. A técnica de descolagem depois da colagem consiste em arrancar os cartazes, em seguida os fixar sobre telas para os rasgar novamente, arrancando-os. A composição é o elemento principal sobre o qual trabalha Rotella. Até 1957, ele fala de colagem e não de descolagem ao contrário de Hains que afirma a importância de decolar do real e ajudar o público a decolar da sua realidade. O cartaz publicitário, a coleção de cartazes sobre o cinema *Cinecittá* já integram as questões colocadas pela Pop-Arte e as *Combine Paintings* de Rauschenberg.

As primeiras *dé-coll/age* de cartazes de Vostell datam de 1954, e a ação de descolar está na origem do movimento Fluxus. Vostell utiliza, integra e compõe a partir do objeto-cartaz, para elaborar uma arte total onde se mesclam teatro, poesia e pintura. Os primeiros *Happenings*, em 1959-60, se apoiam na participação do espectador. Vostell abandona a *dé-coll/age* em proveito do apagamento. A ação é fundamental em sua obra e seus cartazes e, assim, seus trabalhos passam a ser inseridos na lógica do arrancar, da desconstrução do objeto, dos pedaços de paredes demolidas, do conceito de “música decolagem”. A partir dessas diferenças, o movimento do Novo Realismo pode ser reconsiderado. Em 1960, Pierre Restany publica em Milão o primeiro manifesto do Novo Realismo. O grupo foi oficialmente constituído em 27 de outubro de 1960 na casa de Yves Klein, na presença de Arman, Dufrière, Hains, Klein, Raysse, Restany, Spoerri, Villeglé e Tinguely (César e Rotella foram convidados, mas não compareceram). O Novo Réalisme foi dissolvido no ano seguinte²².

O otimismo no mundo novo e o desaparecimento da função crítica da obra de arte caracterizam este novo movimento artístico:

[A] arte abstrata recusava o mundo real em proveito do universo interiorizado de uma consciência individual: à esta arte da evasão sucedeu-se uma arte da participação. A vanguarda atual é otimista e realista, o artista tende a integrar-se ao corpo social. No mundo automatizado do amanhã, o problema capital será a utilização do tempo livre. O artista aparecerá, desde então, não mais como um pária ou revoltado, mas o engenheiro e poeta de nosso lazer. Desdenhando a sátira estéril e a pintura de bons sentimentos, os artistas pops novaiorquinos retornaram às fontes de seu folclore urbano. Assim com clareza, tocaram no verdadeiro objetivo, eles foram em busca do grande público. Sua perfeita integração ao real constitui um primeiro passo para uma estética coletiva e socialização da arte, preâmbulo necessário a um humanismo novo²³.

Mário Pedrosa, crítico de arte brasileiro, traduziu, em 1968, o *Manifesto por uma arte total*, de Restany, para o jornal *Correio da Manhã*. Nos anos sessenta, foi o primeiro a falar do pós-modernismo, o associando à Pop Arte, que integraria o artista e a produção da obra na sociedade de consumo. Para ele a questão da pós-modernidade é antes de tudo uma questão política. O Novo Realismo é assim denunciado:

Rompendo com a estética ainda individualista e romântica da figuração narrativa, Restany tenta a fusão ou a síntese da Pop Arte americana com o Neo-Realismo europeu. [...] O ponto central do manifesto está na recusa de princípio à unicidade da obra de arte. Isto não é mais nenhuma novidade. [...] O que, com tudo, não se havia feito ainda com maior generalidade era tirar a conclusão estética e lógica desse fenômeno capital: a perda da unicidade da obra de arte. Foi a partir desta constatação que achei de designar como arte “pós-moderna” toda atividade artística enquadrada neste novo contexto técnico-cultural. Eis porém que Restany, o protagonista, senão principal,



Raymond Hains

Panneau d'affichage, style villa Arson, 03/1990

Pefil galvanizado, 400 x 300 cm

Coleção do artista

certamente o mais atuante dos *ismos* significativos da segunda metade do século, toma uma atitude radical em face de todo movimento artístico precedente, até as suas últimas modalidades, para negar a *existência real* do século XX – e projetar-se como o arauto da arte total do século XXI. A arte hoje seria apenas um embrião mal formulado de uma arte que não mais se exprimiria através de obras insubstituíveis de artistas individuais, como se verifica em toda história da cultura ocidental até nossos dias, mas através de manifestações coletivas, de festas, em uma sociedade que, depois de passar pela segunda revolução industrial, se instala na automação, no tempo livre, no lazer²⁴.

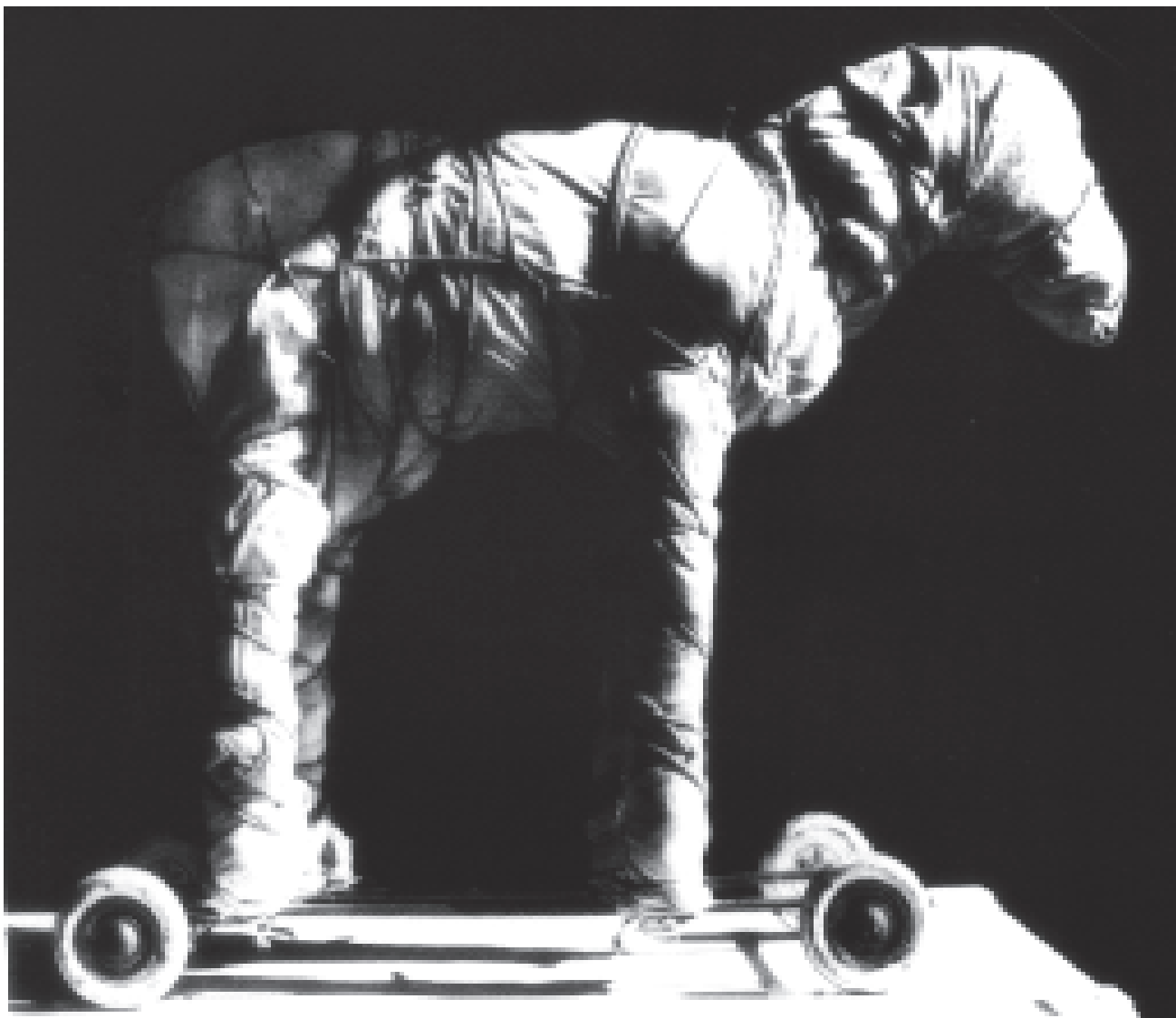
Esta reflexão introduz um novo campo histórico no debate sobre a pós-modernidade. A pertinência e a formulação de questões teóricas e políticas operam uma reviravolta nos papéis entre a história do “primeiro” e do “terceiro mundo”. A necessidade de abrir um campo teórico que não se limita à Europa e aos Estados Unidos permite igualmente de tornar aparente a História de um desnível entre as práticas artísticas e os discursos teóricos que as sustentam.

A partir de 1963, Hains assume a identidade do “sigisbée de la critique”²⁵. Se o crítico de arte é um artista que só tem a obra do outro para se exprimir, o artista é, então, seu Cavaleiro servil: “não existe grupo Novo Realista. Só existe movimento ao modo de Tinguely do qual nós somos todos Rotellas, etimologicamente pequenas engrenagens, e este movimento que é nossa máquina de glória viria a ser nossa máquina de vergonha se nós não pregássemos ao menos um prego na árvore da liberdade”. Em resposta ao texto de Pierre Restany *À quarante degrés au-dessus de Dada (1961)*, Christo realiza a partir de uma idéia de Raymond Hains²⁶ : *Le Neo-Dada emballé ou l’Art de se tailler en palissade*, maquete em madeira que será ampliada e apresentada por Hains no salão *Comparaisons*, em 1963. Este monumento dedicado ao artista amordaçado pela crítica de arte rende homenagem a uma obra que conseguiu escapar das armadilhas do sistema artístico.

Tradução de Luciano Vinhosa

Artigo originalmente publicado em *Face à l’histoire*,
Centre George Pompidou, 1996-97. Paris: Flammarion.

Os editores agradecem a autora, Catherine Bompuis, que, gentilmente,
autorizou a tradução deste ensaio e sua publicação na revista *Poiesis*.



Maquete para o *Néo-dada emballé* ou *L'art de se taller en palissade*, 1963
realizada por Christo e concebida por Hains

Notas

¹ «The American Action Painters»: título do célebre artigo publicado na revista *Art News*, em dezembro de 1953, e no qual o autor, Harold Rosenberg, define pela primeira vez a *Action Painting*.

² O termo hipnagógico concerne ao estado de sonolência que precede o verdadeiro sono.

³ O termo retoma o tracadilho proposto por de Marcel Duchamp a partir de sua obra *La mariée mise à nu par ses célibataire, même* (m'aime). (ver nota 5).

⁴ O termo faz referência às unidades habitacionais, conhecida por Cidade Radiosa, que Le Corbusier criou para Marseille. (Nota do tradutor)

⁵ «Testemunha oculistas» significa também “testemunhas oculares”. É, com efeito, graças à um trocadilho típico de Duchamp que o termo “testemunha ocular” deu “testemunha oculistas”: o singular de testemunha torna-se plural de forma clara, pois a intervenção de Duchamp condensa a experiência psicológica de dois caracteres (Eros e Narciso) em um só. (In: Arturo Schwarz. Marcel Duchamp : *La mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*. Editions Georges Fall, 1974)

⁶ Cf. Jacques de la Villeglé, dans *Lacéré anonyme*, cat. D'exposition, Paris, Centre George Pompidou, 1977.

⁷ A expressão em francês é *crever les yeux*. Diz-se de uma coisa que, de tão óbvia, estando diante dos olhos não podemos vê-la.

⁸ Cf. Raymond Hains, dans *La chasse au CNAC*, cat. d'exposition, Paris, Centre national d'art contemporain, 1976.

⁹ Raymond l'Abstrait foi apelidado assim por Guy Debord

¹⁰ “Para a exposição de 1957 eu anunciava que iríamos saltar a Palissada do lirismo, mas Colette Allendy estava muito decepcionada por não ver as palissadas. Era uma obra imaterial como o *Vide* (vazio) de Klein.” In: Raymond Hains. Cat. d'exposição, Barcelona, Serralves : Museu de Arte contemporânea de Barcelona e Museu de Arte contemporânea de Serralves.

¹¹ Rothko, em 1959-1960, recebe uma encomenda de um dos maiores restaurantes de Nova York aceita e depois se recusa a realizar a exposição para manifestar a incompatibilidade de sua obra com o lugar.

¹² *Poulain*: pequeno cavalo com menos de trinta meses. Estudante debutante que incentivamos e no qual colocamos nossas esperanças.

¹³ *Dépouille* : epiderme que certos répteis e artrópodes, por exemplo, trocam em certas épocas.

¹⁴ Raymond Hains, em *Guide des collections permanentes ou mises en plis*. Raymond Hains. Op. cit.

¹⁵ Les frères Lissac : fabricantes franceses de óculos, especialistas em lentes de grau e de correção de defeitos visuais.

¹⁶ Texto d'hépérite éclaté : “Estamos saturados de comunicados, de leituras, de humanismo. Vivo a corrente de ar do ilisível, do ininteligível, do aberto. Escrevendo *hépérite* com palavras desconhecidas. Eu gritava organicamente sem referência ao vocabulário – esta polícia de palavras... Hoje, graças a Raymond Hains e a Jacques de la Villeglé, os dois Cristovos Colombos das “ultra-letras”, temos aqui o primeiro livro felizmente ilisível. Um americano inventa uma máquina eletrônica destinada à nada. Eu mesmo fui inventor de objetos inúteis. *Hépérite éclaté*, novo grau poético, faz reaparecer o não humano inexplicável através do maquinismo ultrapassado. O primeiro poema *à dé-lire*”. (Camille Bryen)

¹⁷ Tratado anunciando a aparição de *Hépérite éclaté*, livraria Lutétia, Paris, 1953. Retomado em *Guide des collections permanentes ou mises en plis*. Raymond Hains. Op. cit.

“A intrusão do vidro enlaidado”

Vendo Cristovão Colombo desembarcar, os índios disseram: “então nós estamos descobertos desta vez?” Anedota cara à Camille Bryen.

Nós não descobrimos as ultra-letras, nós nos descobrimos nelas. A escritura não esperou nossa intervenção para estourar. Existem ultra-letras em estado selvagem. Nosso mérito – ou nossa astúcia – é de ter visto ultra-letras onde estávamos habituados a ver letras deformadas. Enfim, nós nos servimos da trama do vidro canelado que despossuem os escritos de suas significações originais – por uma trajetória análoga é possível fazer estourar o discurso em ultra-palavras que nenhuma boca humana o saberia dizer. O vidro canelado nos parece um dos meios mais seguros de nos distanciar da leveza poética. *Hépérite éclaté* é um livro bode espiatório. (Raymond Hains e Jacques de la Villeglé)

¹⁸ *Tôlard e tôle*: termo próprio da linguagem usada entre malfeitores, marginais e malandros que quer dizer prisioneiro e cadeia.

¹⁹ *Logorrhée*: *logo* e *rrhée*, do grego *rheîn* que quer dizer “escorrer”, fluxo de discurso inútil. De fato, Raymond realiza o trabalho *langue de chaval* e *Facteur temps* (Cheval de bois/Langue de bois). *Langue de bois* é também uma *logorrhée* que procura afogar o interlocutor em fluxo de discursos inúteis, por exemplo com o objetivo de fazer passar uma ideologia ou elucidar uma questão delicada. Sobre este assunto Hains enuncia: “Meu trabalho se chama *Langue de chaval* et *facteur temps*, em vista do Palácio ideal do *Facteur Cheval* (artista naif que construiu seu palácio ideal em 1879-1912, na França, em Hauterives, N. T.) e do fato que penso frequentemente em um amigo que se chama *Philippe*, é um amigo do cavalo.” In: Raymond Hains, Actar, 2002.

²⁰ A autora joga com a homofonia do termo em francês *coïncidences/incidences* (Hains y dance).

²¹ Movimento de vanguarda em que os poetas recorriam ao uso de onomatopéias, de caligramas e outros recursos visuais em seus poemas fonéticos. Nota do tradutor.

²² Em 27 de outubro o grupo Novos Realistas é fundado na casa de Yves Klein, em Paris. Pierre Restany escreve o texto da declaração constitutiva: “Quinta-feira os Novos Realistas tomaram consciência de sua singularidade coletiva. Novo Realismo: novas abordagens perceptivas do real.”. Assinaram Arman, Dufrené, Hains, Yves Klein (Yves le Monochrome), Martial Raysse, César, Tanguely e Spoerri. Novas cópias manuscritas do documento são elaboradas por Restany e assinadas por todos os artistas presentes e distribuídas a cada um deles. Mais tarde Niki de Saint-Phalle, Gérard Deschamp et Christo assinam o manifesto. Em maio de 1961 Klein participa, juntamente com César, Hains, Tinguely, Villeglé, Dufrené, Rotella, Spoerri et Arman da primeira exposição na galeria J, organizada por Restany: *À quarante degrés au-dessus de Dada*. Restany apresenta um texto que se propõe a ser o segundo manifesto dos Novos Realistas declarando descendentes do Dada. Klein, dos Estados Unidos, escreve para exprimir seu desacordo. Em 8 de outubro de 1961 Klein, Raysse e Hains dissolvem o grupo dos Novos Realistas. In: catalogue Yves Klein. Centre Georges Pompidou. Musée national d’art moderne, 1983.

²³ Pierre Restany, « Le Pop Art et le Réalisme contemporain ». In : *Un manifeste de la nouvelle peinture : les nouveaux réalistes*. Paris: Éditions Planète, 1968.

²⁴ Mario Pedrosa, “O manifesto para a arte total de Pierre Restany”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17 de março de 1968.

²⁵ Sigisbée: homem que frequenta regularmente uma casa, que presta serviços assíduos à dona de casa e que está á suas ordens. Dis-se hoje para zombar de um cavaleiro servil.

²⁶ Christo vivia em Paris neste momento e assistiu um filme com Raymond Hains sobre a guerra de Tróia. Depois do filme, Hains propôs a Christo embalar um cavalo. Este último embala um pequeno cavalo de madeira que pertencia a seu filho. Raymond Hains intitula a obra: *Le néo-Dada emballé ou l’art de se tailler en palissade* (*se tailler en palissade* é um duplo sentido. Quer dizer que é necessário entender como fugir).

O que faz de uma obra um clássico?

Fazendo um contraponto com o eixo temático do dossiê desta edição, apresentamos o resultado da pesquisa realizada através de entrevistas com artistas, professores, intelectuais e pesquisadores em geral sobre a questão:

“O Que faz de uma obra um clássico?”

A intenção do dossiê temático é principalmente examinar a possibilidade de um conceito de clássico, visando uma redução na polissemia do termo. Pensamos que através de um conjunto de entrevistas, poderíamos, de certo modo, medir a extensão da polissemia do termo. O retorno que tivemos com a nossa iniciativa talvez não seja suficiente para atender a esta pretensão, acreditamos, contudo, que as respostas enviadas formam um painel representativo do que é considerado por muitos como “clássico”.

7 Respostas para a pergunta: o que faz de uma obra um clássico?

1 - Por que uma obra é clássica?

Pedro Duarte*

Perguntamos: o que faz de uma obra um clássico? Não é pergunta fácil, pois, como já observou Paul Valéry, “existe uma infinidade de maneiras de definir o clássico”¹. Em nossa época, a relação com os clássicos tornou-se tão problemática (até suspeita) que Italo Calvino pôde escrever um livro que trazia no seu título indagação ainda mais direta: por que ler os clássicos? Isso demonstra que, do lado da aceitação passiva e respeitosa de nossos cânones artísticos, há também indiferença, que

*Pedro Duarte de Andrade é Professor Substituto de Filosofia no IFCS/UFRJ e Professor da Pós-Graduação *Lato-sensu* em Arte e Filosofia da PUC-Rio.

torna digna a questão acerca das razões que justificariam nossa dedicação a eles. De dentro desta situação intrincada, proponho aqui um caminho de reflexão cujo início, bem ao gosto filosófico, dá um passo atrás, investigando o sentido e o lugar da pergunta.

Mesmo antes de tentar responder, vale observar então que o fato de fazermos a pergunta indica que não vivemos na cultura clássica. Pois, a rigor, o classicismo é justamente o ambiente no qual não é preciso perguntar a razão pela qual certa obra é considerada clássica. Nele, as regras e determinações são sólidas e absolutas, provendo critérios fixos e estáveis de consideração. Seria uma contradição em termos, portanto, perguntar, de dentro da cultura clássica, o que faz certa obra ser clássica. Racine ou Corneille, por exemplo, jamais poderiam ser questionados sobre as razões que fariam que eles fossem clássicos, na medida em que criaram suas obras dentro do ambiente neoclássico francês. Poder-se-ia achá-los melhores ou piores. Mas estaria muito clara a razão para tais escolhas. Tratava-se da obediência ou não, mais ou menos perfeita, ao cânone construído sobre a *Poética* aristotélica.

Nos escritos do grande filósofo antigo, bem como nas articulações de Horácio, achou-se a possibilidade (não necessariamente justa) de fundação da estética basicamente normativa e prescritiva que caracteriza o neoclassicismo francês, mais até do que o classicismo grego original. Por trás dela, estava a esperança convicta, desde os renascentistas italianos, de que os ensinamentos aristotélicos pudessem ter descoberto as regras universais, atemporais e invariáveis para a criação e o julgamento artísticos.

É claro que há muito de esquemático neste quadro, mas ele não deixa de ser verdadeiro. E nos permite ver o motivo pelo qual, para um clássico, não faz muito sentido perguntar o que faz com que uma obra seja clássica. Isto, para ele, já estaria decidido de antemão, por definição, de modo inquestionável. Resta, apenas, aplicar as categorias prévias com cautela e eficiência. Se, portanto, perguntamos hoje o que faz uma obra ser clássica, é porque já não estamos seguros de seus parâmetros, em outras palavras, já não vivemos numa cultura essencialmente clássica.

Foi o romantismo o primeiro movimento moderno a romper com a pretensão universalista atemporal da tradição clássica. Nascido entre os alemães, o romantismo buscou em Shakespeare o contra-modelo necessário para a inspiração na direção de uma nova estética, que não fosse prescritiva. Tratava-se da estética do “gênio”, que, apropriando-se das reflexões de Kant, destacou a originalidade como elemento decisivo na arte, deixando em segundo plano a importância da fidelidade às regras. Muito antes, o poder inventivo da arte poderia estar concentrado, como em Shakespeare, no desrespeito às orientações rígidas vindas do cânone clássico.

Era por ser diferente, e não por ser igual, que uma obra se tornaria grande e, paradoxalmente, clássica, se por isso entendemos a sua sobrevida na história. Se uma obra pretendesse figurar entre as grandes e memoráveis, ela deveria dar sua contribuição própria e única para o universo geral das obras, ao invés de ser apenas o aprimoramento cada vez mais correto de um modelo fixado de modo pretensamente neutro. Para ser clássica no sentido da imortalidade, a obra deveria ser anticlássica no sentido da cega obediência a critérios externos a ela.

Desprovida de regras e orientações, tendo destruído o cânone imutável do classicismo padronizado, a modernidade deu para si mesma a tarefa criativa da originalidade, fundada na primazia da singularidade que cada obra deveria possuir. Esta fome de novidade alimentou a dieta potente que fez da época moderna uma explosão de criatividade impressionante, na música, nas artes plásticas, no teatro, na literatura, mais tarde no cinema e, vale dizer, na vida em geral. Não por acaso, o sonho romântico era “tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade”², como disse Friedrich Schlegel.

Mesmo ele, porém, não deixa inteiramente de lado a pretensão de certo classicismo na arte, embora em sentido diverso daquele fixado pela tradição, já que os românticos e modernos se voltam justamente contra ela. É que o abandono da pretensão supra-histórica que marcava o cânone clássico não significava a desistência de toda e qualquer universalidade ou, mesmo, imortalidade. Porém, a permanência das obras na história não se deveria mais à sua correspondência a um modelo exterior eternizado idealmente, e sim ao seu próprio vigor histórico. Noutras palavras: não era por estar fora da história que a obra ganharia sua imortalidade, mas por habitar a história de modo ainda mais penetrante, por criar sua própria história.

Se a arte pode ter valor que não se deprecia com o tempo, isso não significa que ela não esteja submetida a ele. Pode-se dizer apenas que ela se relaciona com ele de outra forma, mais fundamental do que a mera cronologia do perecimento segundo o devir matematizado abstrato. Surpreendentemente, Marx já reconhecia aí grande mistério, ao afirmar que “a dificuldade não está em compreender que a arte grega e a epopéia estão ligadas a certas formas do desenvolvimento social”, mas sim “no fato de nos proporcionarem ainda um prazer estético e de terem ainda para nós, em certos aspectos, o valor de normas e modelos inacessíveis”³.

Marx destacava, com isso, o elemento que impera quando, no senso-comum, dizemos que alguma coisa é clássica. É como se ela escapasse à lei inexorável de devir do tempo, esbanjando invejável permanência no mundo onde tudo passa. Se as formas de desenvolvimento social dos gregos não mais dizem respeito ao presente moderno, a arte grega, ainda que tendo sido produzida no meio de tais formas passadas, não passa. Ela possui vigor de presente, que, para os clássicos, explicava-se por ela ser a encarnação de certo modelo atemporal.

Mas é possível que não seja bem assim. É possível que as obras dotadas da imortalidade a que chamamos de clássica sejam capazes de sobreviver ao perecimento das condições históricas nas quais nasceram não porque, pura e simplesmente, escapam da história, mas sim porque elas criam sua própria história. Elas são tão essencialmente históricas que trazem a história dentro de si, não apenas como aquele entorno exterior empírico. Toda obra, ao se escrever, escreve também sua história. “É preciso que a obra crie ela própria a sua posteridade”⁴, disse Proust.

Nesse sentido, a obra de primeira classe é aquela cuja posteridade não existiria de qualquer maneira. Pelo contrário, a posteridade das grandes obras é aquela que elas mesmas inventaram e que, em certo sentido, só existe por causa delas. Eis aí o lance da arte. Ela não é apenas fruto de seu contexto histórico. Ela também cria o seu contexto particular e, assim, inventa sua própria história. Walter Benjamin dizia, nesse sentido, que a arte funda “sua pré e pós-história”⁵.

Ela é capaz, por isso, de comunicação com o presente, mesmo que seu passado datável esteja separado pela cronologia que lhe é exterior por milênios de distância, como é o caso da epopéia grega em relação aos tempos modernos. Esta distância, por isso, não impediu Marx, que em geral estava mais interessado em investigar como a arte expressa certa estrutura material da sociedade, de enxergar nela a capacidade de permanecer no presente com o valor de norma e modelo.

No ambiente moderno, porém, seria melhor dizer, ao invés de normas e modelos, que a arte é exemplar, pois não se trata, como na tradição clássica, de copiar o modelo ou de seguir a norma. Trata-se, antes, de imitação como inspiração através de exemplos. Se os clássicos são referências, não o são para que os copiemos, mas para que, ao imitá-los, imitemos inclusive o fato de que eles, ao criarem, não imitaram ninguém. Era esta já a lição de J. Winckelmann no século XVIII alemão: “o único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis é imitar os antigos”⁶.

Este paradoxo insinua justamente o desafio da criação da arte moderna, que implica estabelecer novo relacionamento com o passado a partir da própria busca pelo novo. Não se trata, portanto, da simples ruptura completa, como o mostra o romantismo alemão, mas, antes, da fundação de vínculo do presente com o passado no qual este último não seja tomado como padrão absoluto a ser obedecido, mas como estímulo para a criação, de acordo com o que Nietzsche chamou, mais contemporaneamente, de “força plástica”⁷ do homem em relação à história. Esta força plástica ou estética seria nossa chance de formar, a cada vez, nosso laço próprio, ou seja, temporal com o passado.

Por isso, como observou Martin Heidegger, pertence à arte também a sua “salvaguarda”. É que a obra não se encerra na sua criação imediata, na medida em que pertence a ela a sua própria

história, cuja realização se dá na salvaguarda. Esta é a grande obra, que podemos ousar chamar de clássica. Ela se perpetua dentro da história, não fora dela. Sua salvaguarda é a dimensão reservada como seu desdobramento histórico, que se oferece a nós ao mesmo tempo em que nos exige no abandono do habitual, do corriqueiro, do já-sabido, pois ela só acontece pela “sóbria persistência no abismo de inquietude da verdade que acontece na obra”⁸.

É possível que os clássicos, tal como chamamos na linguagem corrente, sejam justamente isso: aquelas obras nas quais, de modo sempre enigmático, o tempo se oferece a nós para uma apropriação singular e criativa. São as obras cuja verdade nunca se fecha em si mesma, mas permanece aberta e, por isso, acontecendo – e nos tocando. No contato com os clássicos, experimentamos, então, o acontecimento de sua verdade que, por ser não apenas fruto do tempo, mas também agente do tempo, jamais cessa de acontecer: ontem, hoje e amanhã.

Ezra Pound, em clara oposição ao classicismo tradicional, defendeu que “um clássico é clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições”. Neste novo conceito, o clássico seria “devido a uma certa juventude eterna e irreprimível”⁹. Em outras palavras, clássica não é a obra que fica fora do tempo, mas, ao contrário, aquela na qual o tempo pode respirar o ar fresco de seu rejuvenescimento constante, em contraste com a imobilidade sufocante.

Nesse sentido, o clássico seria a mais alta realização da literatura para Pound, na medida em que, para ele, “literatura é novidade que permanece novidade”¹⁰. Note-se que não é abandonada, aqui, a pretensão clássica à permanência. Mas o que permanece é virado de ponta-cabeça: não mais o velho, e sim o novo. Não é a garantia da perpetuação daquilo que foi e será do mesmo jeito que permanece numa obra clássica, mas, ao inverso, é a própria novidade que, neste sentido, está sempre guardada na obra clássica.

Por isso, não nos cansamos de retornar aos clássicos. Mas não por obrigação erudita, pois “os clássicos não são lidos por dever ou por respeito mas só por amor”¹¹, como frisou Italo Calvino. É que, a cada vez que voltamos, lá está o novo pronto para ser e renascer, já que os clássicos nunca se concluem de todo, permanecendo num positivo inacabamento, que resulta em sua inesgotabilidade.

Na contramão das novidades rasteiras de nosso mundo pós-moderno, que chegam com a mesma velocidade que vão, os clássicos são a paradoxal existência da novidade que não se esvai. Se hoje em dia abundam as novas obras que já nascem velhas, os clássicos são, pelo contrário, as velhas obras nas quais o novo não cessa de nascer.

Notas

¹ Paul Valéry, “Situação de Baudelaire”, em *Varietades* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 25.

² Friedrich Schlegel, *Dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 64.

³ Karl Marx, “Para a crítica da economia política”, em *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos* (São Paulo, Abril Cultural, 1978), p. 125.

⁴ Marcel Proust, *À sombra das raparigas em flor* (Rio de Janeiro, Globo, 1988), p. 97.

⁵ Walter Benjamin, *A origem do drama barroco alemão* (São Paulo, Brasiliense, 1988), p. 68.

⁶ J.-J. Winckelmann, *Réflexions sur l’imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture* (Paris, Aubier, s/d), ps. 94-95.

⁷ Friedrich Nietzsche, *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003), p. 10.

⁸ Martin Heidegger, *A origem da obra de arte* (Lisboa, Edições 70, s/d), p. 54.

⁹ Ezra Pound, *O abc da literatura* (São Paulo, Cultrix, 2007), p. 23.

¹⁰ Ezra Pound, *O abc da literatura* (São Paulo, Cultrix, 2007), p. 33.

¹¹ Italo Calvino, *Por que ler os clássicos?* (São Paulo, Companhia das Letras, 2007), p. 13.

2 - O que faz de uma obra um clássico?

Umberto Costa Barros, arquiteto e artista plástico

“Para que uma obra se transforme num clássico é preciso
Apenas que entre na moda. Na moda dos deuses!”

3 - O que faz de uma obra um clássico?

Ascânio MMM*

A permanência.
Que se torna referência e influencia
novas gerações.
Que fica inesquecível.
Aquele obra que a cada vez que se olha,
surpreende, não envelhece.
A obra que fica na memória,
que não se esquece.

OBRAS PRIMAS RECENTES DA ARTE BRASILEIRA
(artistas com obra concluída)

Os parangolés e os relevos espaciais
de Hélio Oiticica;
As superfícies moduladas, os bichos e objetos relacionais
de Lygia Clark;
O livro da criação e balé neo-concreto
de Lygia Pape.
Espaço circular no Cubo, 1957 (escultura neo-concreta)
de Franz Weissmann

*Ascânio MMM, Escultor. Escola Nacional de Belas Artes da UB em 1963 e 1964. Arquiteto pela FAU da UFRJ em 1970. Ganhou o Premio de Escultura em 1972 no Panorama da Arte Atual Brasileira no MAM-SP. Participou de duas Bienais de São Paulo.

4 - O que faz de uma obra um clássico?

Renato Rocha é músico e compositor

“Clássica é a obra que tem dimensão universal: consegue atravessar gerações, fronteiras e nacionalidades, sem perder as suas características.”



Joseph Beuys

Piano de calda Jom (Área Jom), 1969
Städtisches Kunstmuseum Bom

5 - O que faz de uma obra um clássico?

Ued Maluf*

A palavra *classico* provém da Grécia Antiga para delimitar um período da cultura grega, por volta dos séculos V-IV a. C., nos campos da arte, filosofia e ciência; no início, era indicativo do cidadão de primeira classe cuja escrita (*classicus scriptor*), quando comparada com a do cidadão de classe inferior (*sermo proletarius*), devia ser cultivada; posteriormente, veio a ficar estabelecida como o modelo de excelência, nas mais diversas áreas; e são dados exemplos a respeito, de modo a ficar ilustrado o que a Teoria das Estranhezas, de cunho do autor, denomina *mosaico de isomorfos clássico*.

O termo *clássico* tem uma etimologia curiosa: provém do latim *classicus*, trombeta, usada “para convocar o povo para as assembléias”, na Grécia Clássica, a cultura helênica nos séculos V-IV a.C.

A conotação fundamental de *clássico* percorre uma pequena história (ABBAGNANO, 2003): no latim tardio, este adjetivo referia-se ao que era “excelente em sua classe” (HARVEY, 1987); denotava ainda a procedência social: classe alta; talvez, por isso, o gramático romano Aulo Gélío (séc. II) contrapunha o *scriptor classicus*, escritor de primeira ordem (da classe alta), ao *sermo proletarius*, linguagem chula, empregada pelo populacho.

Essa procedência da classe alta definia (SARAIVA, 1993) o cidadão de primeira classe – *classicus* [o que possuía, pelo menos, 120.000 asses – aproximadamente US\$2,000.00¹; portanto, de classe alta] - em contraposição a *proletarius* (cidadão muito pobre); daí vem, então, a diferenciação *sermo proletarius*, linguagem chula, e *classicus scriptor*, escritor de classe alta; daí, de primeira ordem, de alta classe (HARVEY, *ibid.*).

A difusão, no entanto, de *clássico* para designar um “modo ou estilo de primeira ordem e próprio dos Antigos -, na arte e na vida” é devida ao Romantismo (ABBAGNANO, *op. cit.*), movimento cultural sempre definido e entendido com relação ao “classicismo”.

Para Hegel, o caráter clássico se define como a união total do conteúdo ideal com a forma sensível (HEGEL, sécs. XVIII- XIX); o ideal da arte encontra na arte clássica a sua realização perfeita: “a forma sensível fica transfigurada, subtraída à finitude, e inteiramente conformada à infinitude do Conceito, isto é, do Espírito Autoconsciente; e isso acontece porque, na arte clássica, a Idéia infinita encontrou a forma ideal em que exprimir-se, isto é, a figura humana” (ABBAGNANO, *op. cit.*).

*Ued Maluf é professor do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF, e do Programa de Mestrado em Ciência Ambiental da UFF. Foi consultor da 7ma. Conferencia Ibero-americana en Sistemas, Cibernética e Información, com o tema Información y Conocimiento, Orlando, Estados Unidos, 2008.

Dessas idéias de Hegel, repetidas de formas diferenciadas por numerosos escritores do período romântico, nasceu o ideal convencional do “classicismo como medida, equilíbrio, serenidade e harmonia” (ABBAGNANO, *ibid.*).

A periodização da civilização grega remonta a uma época em que o conhecimento de textos era mais difundido que aquela dos monumentos. O período clássico corresponde ao apogeu e declínio das cidades e se estende desde as guerras médicas contra a Pérsia (490-479) até a morte de Alexandre em 323.

Para definir esse período, foi escolhido, paradoxalmente, um qualificativo – **clássico** – que não guarda nenhuma implicação histórica: é antes uma “noção normativa”, tomada dos autores latinos da época imperial, e designa, por isso, “escritores de primeira classe”, ou seja, escritores que merecem ser estudados e imitados.

Transposto para as artes plásticas, o período clássico será aquele cujas criações exemplares passam a servir de modelo. O que, sem dúvida, se aplica à arte dos séculos V e IV a. C., imitada e modificada em toda a Antigüidade e desde a Renascença (HOLTZMANN, 2.000).

A *Encyclopédie* (DIDEROT e D’ALEMBERT, séc. XVIII) registra o Renascimento como início de uma era de rebeldia intelectual; mas, ao que se sabe, essa época veio trazer para a cultura ocidental o mundo clássico como ícone de excelência nos campos das artes (escultura, pintura) e literatura; dessa maneira, “a palavra ‘clássico’ passou, então, a ser um sinônimo de grego e latim antigos”; em sentido mais estrito, essa palavra pretende abranger a “época clássica da literatura grega, cujo término se considera o final do séc. IV a. C.”

A extensão de *clássico* “como ícone de excelência” se constata em áreas as mais diversas; assim, nas artes, diz-se *clássico* – no sentido de “referência primeira e obrigatória” – o quadro de distinções de que o termo *téchne* é dotado, sob o crivo do olhar de Platão (sécs. V-IV a. C.) em vários de seus diálogos: *téchne* como “arte manual”, “indústria”, “ofício”, no sentido de “uma habilidade particular e notória”, como quando se diz “fazer algo com arte – *metá téchnes*” ou “fazer algo sem arte – *áneu téchnes*” (*Phed.*, 89 D – apud FERRATER MORA, 2005); como este autor o explica, “os exemplos dados por Platão, relativos à necessidade de fazer as coisas “com arte” não tardaram a se aplicar a uma arte não-manual, mas intelectual, qual seja, a arte da palavra ou do raciocínio – *he peri tous lógous téchne* (*Phaed.*, 90 D)”. O que Aristóteles (séc. IV a. C.), em sua *Metafísica* (A 1, 980 b 25) irá resumir: os homens se elevam, a partir da experiência, até à arte –*téchne*- e à ciência - *epistéme* (FERRATER MORA, *ibid.*).

Os clássicos de Platão

Para prosseguir, ainda, com Platão, em função dos temas discutidos em seus diálogos, e que se tornaram *clássicos* (v. definição supra) um breve quadro:

Ao todo, são 36 os escritos de Platão, divididos em 56 livros (um deles, as 13 cartas). Trásilo, um neopitagórico da época de Tibério (séc. I), organizou esses textos em 9 tetralogias (SEYFFERT, 1995):

I – *Euthyphro*, *Apologia de Sócrates*, *Crito*, *Phaedo*;

II- *Cratylus*, *Theoetetus*, *Sophistês*, *Politicus*;

III- *Parmênides*, *Philebus*, *Symposium*, *Phaedrus*

IV – *Alcíbiades*, *I e II*, *Hipparchus*, *Anterastoe*;

V – *Theages*, *Charmides*, *Laches*, *Lysis*;

VI – *Euthydemus*, *Protágoras*, *Gorgias*, *Meno*;

VII – *Hippias Menor e Maior*, *Íon*, *Menexenus*;

VIII – *Clitopho*, *Republic* (10 livros), *Timoeus*;

IX – *Minos*, *Leis* (12 livros), *Epinomis*, *Cartas*.

A classificação do *Dictionaire de la Grèce Antique*² organiza estes livros:

Primeiro Período (399-385)

Período da juventude - *Hippias Menor*, *Euthyphron*, *Ion*, *Laches*, *Charmides*, *Apologia de Sócrates*, *Criton*, *Protágoras*;

Período de transição - *Gorgias*, *Menon*, *Hippias Maior*;

Euthydemon (impossibilidade de falar sem, com isso, dizer alguma coisa de determinado; ou seja, “alguma coisa que é”, e “quem diz o ser ou os seres, diz o verdadeiro”; *Lysis*, *Menexenon*;

A República (I- natureza ideal do filósofo; reorientação da alma na direção do “esplendor das Formas Eternas”);

Segundo Período (385-370)

Maturidade – *O Banquete*, *Crátilo* (distinção dos vários tipos de velocidade dos movimentos fundamentais do ser e aprofundamento de sua teoria da visão);

Fedon (em particular, descoberta de idéias ou formas preexistentes depois de um longo trabalho a que se aplica o espírito para delas extrair as relações mútuas); *Fedro* (ensinamento como “inseminação, na alma, de pensamentos que viverão por si próprios”);

Terceiro Período (370-347)

Teeteto (a respeito da ciência - a verdade matemática como modelo da verdade ideal);

Parmênides (II parte-preocupação com as ciências matemáticas; discute a questão da unidade e de seus elementos; a do todo resultante e de seus partes constitutivas);

O Sofista (reconhecimento do não-ser e de sua irracionalidade sobre a qual se funda a distinção dos seres e a inteligibilidade de suas relações em oposição a procedimentos de mera retórica; possibilidade do erro no discurso).

Dessa maneira, os esclarecimentos entre parênteses, apensos aos respectivos diálogos, passam a constituir textos clássicos no tratamento dos temas abonados.

Aere perennius monumentum, as *Aetymologiae* de Isidoro de Sevilha (sécs. VI-VII) e o mosaico de isomorfos clássico.

E aqui, neste ponto, cabe, de maneira incisiva, o dístico do que define uma obra clássica (arte, ciência, filosofia), nos termos de “uma obra imorredoura”, recolhido no texto clássico de Horácio (séc. I a.C.)³:

Ergui um monumento mais perene que o bronze...

Sem dúvida, um atributo para os clássicos em filosofia antiga, desde os pré-socráticos até Platão e Aristóteles; para os clássicos nas filosofias helenísticas – estoicismo, epicurismo, ceticismo; para os clássicos da filosofia medieval, da filosofia moderna e contemporânea, conforme texto conhecido da história da filosofia (CHÂTELET, 1972).

É no poeta latino, inclusive, que se irá encontrar a definição básica - portanto, clássica – de um traço distintivo da contemporaneidade, a máquina.

Horácio traz uma precisa definição⁴ do caráter operacional da máquina, quando a define como “instrumentos pelos quais conseguimos mover, com mais facilidade, coisas mais pesadas que eles próprios”.

Definição esta que se pode estender a campos outros que não os de “levantar peso”; assim, por exemplo, o “ato de escrever” passou a ser realizado “com mais facilidade” a partir da invenção por Henri Mill, em 1714, da “máquina de escrever” – um instrumento mecânico de escrita. Posteriormente, em 1808, foi introduzido o sistema de teclado pelo italiano Pellegrino Turri; em 1843, um mecânico norte-americano, Charles Thuber, aperfeiçoou esse modelo, imprimindo maior rapidez de escrita⁵.

O grande invento, no entanto, que viria revolucionar o aspecto mecânico da escrita – e, por isso, antecipar a revolução digital (MALUF, 1988) e, a meu ver, se instituir em um indicador clássico de mudança - ocorreu, em meados do século XX, em 1946; essa mecanização da escrita foi a maior revolução tecnológica, desde o grafismo nas paredes da pré-história: no dia 7 de maio de 1957, a indústria apresentou na Feira de Equipamentos de Escritório, em Hannover, a primeira máquina de escrever elétrica. O interessante de tudo é que neste longo caminho, desde a primeira máquina de escrever mecânica, passando pela sucessora elétrica até os atuais sistemas de processamento de textos e computadores pessoais, o que sobrou foi a datilografia. Até mesmo os equipamentos mais modernos, apesar do auxílio do *mouse* e do *scanner*, ainda não conseguiram eliminar o teclado (nem que o seja virtual)⁶.

As presentes considerações fazem evocar, como por resvalos lingüísticos, de imediato, as *etymologiae*, origens, da palavra clássico; e, nesse sentido, a obra homônima do monje espanhol da Alta Idade Média, Isidoro de Sevilha, “uma enciclopédia da erudição clássica na tentativa de conciliar a literatura clássica com o Cristianismo” (ISIDORO DE SEVILHA, sécs. VI –VII). Esse enciclopedismo, inclusive, lhe veio assegurar, agora, o título honorífico de Patrono da *Internet*, conforme se pode constatar neste sítio da nota de rodapé abaixo⁷.

Ocorrência dos números 3, 4, 7 e múltiplos (no original, escritos cursivamente).

Tornou-se clássico evocar a ocorrência dos números acima, no *Apocalipse* de João; como se fez observar, a conotação original do termo se fez dotar de acepções variadas; será esta, dessa maneira, uma ilustração adicional:

7 igrejas (1:4)
 alpha e omega (1:15)
 7 espíritos de Deus (3:1)
 24 tronos (3x7+3)
 24 anciãos
 7 lâmpadas (os 7 espíritos de Deus) (4:5)

4 animais (4:6):
 1º animal – leão
 2º animal - boi
 3º animal - homem
 4º animal - águia (4:7)

Os 4 evangelistas

Cordeiro com 7 pontas e 7 olhos

7 espíritos de Deus (5:6)

milhões e milhões, milhares e milhares (5:11)

4 cores do Apocalipse: cavalos branco, vermelho, preto e amarelo (6:2-8)

Dragão vermelho de 7 cabeças, 7 diademas; 10 chifres (12:3; 13:1); 10 colheitas, 7 cabeças (17:7); 7 cabeças, 7 montes, 10 chifres (17:7, 16)

Terças partes, 3 pragas: fogo, fumo, enxofre; 7 trovões (8, 9)

7 anjos, 7 pragas, 7 taças da ira de Deus, 4 animais – (15:6; 17:11); 7 anjos, 7 trombetas (7, 8)

144.000, 12.000 (7; 14:1;13:6), 12.000 estádios, 12 portas [3 de cada lado], 12 apóstolos, 12 fundamentos, (21:9, 19:1,2; 12; 21;20:4,7)

1.260 dias (11:3; 12:6); 42 meses (11:2; 13:6); 1.000 anos – a prisão de Satanás (17:11); 5 meses (9:10); 3 ½ dias (11:9); mas como

$$1260/30 = 42;$$

$$42/3,5 = 12 (!)$$

O que vem confirmar: 12 são os fundamentos...

Outras ocorrências

Um texto clássico sobre a mitologia grega (BRANDÃO, 1988) completa o esclarecimento. Assim, para os antigos, o 7 se constituía numa síntese da sacralidade: Apolo, senhor do Oráculo de Delfos, é o *augusto deus Sétimo*; e vem, então, uma lista das múltiplas correspondências do 7:

7 dias da semana; 7 planetas⁸; 7 esferas celestes;
7 graus de perfeição, 7 hierarquias angélicas;
Ciclo lunar de 7 dias e 4 períodos do ciclo completam o mês: $4 \times 7 = 28$;
O que, por seu turno, corresponde⁹ à soma dos 7 primeiros números:
 $1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 = 28$.

A semana (do latim vulgar *septimana*, 7 dias) consta de 6 dias ativos e um dia de repouso, representado pelo centro.

No cômputo antigo, o céu tem 6 planetas: o sétimo é o sol, que está no centro.

O hexagrama, como o nome indica, tem 6 lados ou 6 pontas de estrelas, o centro como sétimo – “as 6 direções do espaço possuem um ponto central, que forma o número 7; donde se conclui que 7 simboliza a totalidade no espaço e a totalidade do tempo” do tempo.”

Outras correspondências:

4 representa a terra com os 4 pontos cardeais;

3 representa o céu;

7 então representa a totalidade do universo em movimento.

7 ainda representa a atotalidade da vida moral:

3 virtudes teologais (fé, esperança e caridade)

4 virtudes cardeais (prudência, temperança, justiça, caridade).

O mosaico de isomorfos clássico

Todo o exposto configura as diminutas instâncias de clássico; nos termos da Teoria das Estranhezas (MALUF, 2008), isto significa as transformações não-reflexivas, fluidas, *A Teoria das Estranhezas* é uma epistemologia por mim iniciada, no início da década dos oitenta, segundo a qual ordem e caos, e, de modo geral, “oposições, dualidades, diferenças e diversidade” se podem considerar aspectos distintos e não-fechados [idiomorfos] de uma unidade original [um protomorfo]. Isso traduz uma propriedade fundamental dessa unidade – sua fluidez, pelo fato de cada aspecto poder assumir formas ulteriores, não-finais, de expressão.

Protomorfo-idiomorfos são ditos, assim, constituírem isomorfos não-triviais, sem implicação de correspondência biunívoca; resultando cada isomorfo de uma transformação reversível e fluida [não-reflexiva] (MALUF, 2008 a)¹⁰, aplicada a um protomorfo.

No caso aqui, clássico, como protomorfo, e as “formas ulteriores”, os respectivos idiomorfos, nos termos diferenciados das seções.

Esse processo de transformação, protomorfo-idiomorfos, permite instituir um particular mosaico de isomorfos - mosaico de isomorfos clássico.

Tudo irá depender do modo de olhar (*theorein*) de um particular sujeito (sujeito-dependência). Para o caso em pauta, haverá tantas “formas ulteriores” [idiomorfos] quantas maneiras de se olhar a noção de clássico [protomorfo].

É assim que o quadro abaixo resume o exposto nas seções anteriores

Protomorfo	Idiomorfos
<i>classicus</i> , “trombeta de convocação do povo para as assembléias”	“algo que chama a atenção” – excelente em sua classe; <i>scriptor classicus</i> , escritor de primeira ordem; cidadão de posse; “escritores de primeira classe”; “uma habilidade particular e notória” - <i>metá téchne</i> ; diálogos de Platão; clássicos da filosofia;
Escrita manual	máquina de escrever mecânica; máquina de escrever elétrica;
3, 4, 7 e múltiplos	capítulos do <i>Apocalipse</i> ; Outras ocorrências;
Experiência	Outras correspondências arte (<i>téchne</i>) e ciência (<i>epistéme</i>).

É dessa maneira que fica instituído um preliminar mosaico de isomorfos - mosaico de isomorfos clássico – que deverá, por sua propriedade fundamental de não-reflexividade, se permitir expandir para acolher exemplos ulteriores na dependência tão só dos particulares modos do *theorein*; de modo a se cumprir as clássicas palavras de Dante Alighieri (sécs.XIII-XIV)¹¹: *Nomina sunt consequentia rerum* – os nomes devem ser correspondentes às coisas.

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRANDÃO, J. *Mitologia grega*. II vol., p. 104-105. Petrópolis: Editora Vozes, 2ª edição, 1988.

CHÂTELET, F.(Org.) *La philosophie païenne – du VIe. Siècle avant J.C. au IIIe. Siècle après J.C.; La philosophie Médieval;*

_____. *La philosophie du monde nouveau*; Les lumière;

_____. *La philosophie du monde scientiphique et industriel* – Paris: Ha chette Litterature, 1972.

DIDEROT e D´ALEMBERT *Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências da Artes e dos Offícios*. São Paulo: Editora UNESP, 1989.

FERRATER MORA, J. *Dicionário de Filosofia*, vol. I. São Paulo: Edições Loyola, 2001-2005.

FREIRE, N. *Teoria e prática da mecanografia*. São Paulo: Editora Atlas, 1995.

HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

HEGEL – *Estética – a Idéia e o Ideal*, Cap. I A concepção objetiva da Arte. São Paulo: Nova Cultural.

HOLTZMANN, B. Classicisme, in *Dictionnaire de la Grèce antique. Encyclopaedia Universalis*. Paris: Albin Michel, 2000.

ISIDORO DE SEVILLA – *Etymologiae* – II .Tradução: P. Marshall. Paris: Les Belles Lettres, 1983.

MALUF, U. A Máquina Informacional como Realização Tecnológica do Isomorfismo entre a Lógica da Natureza e a Lógica dos Circuitos. *Anais do XXI Congresso Nacional de Informática*. SUCESU, RJ, 1988, pp. 577-584.

_____. An onto-noetic isomorphs mosaic: a philosophical and algebraic approach to non-trivial complexity, 5p. 4th. *Biennial International Seminar on the Philosophical, Epistemological and Methodological Implications of Complexity Theory - COMPLEXITY-2008*, Institute of Philosophy, Havana, Cuba. January 15-18th, 2008.

_____. A reversibilidade não-reflexiva da unidade de alta complexidade Imagem-corpo-Imagem 7ma Conferencia Iberoamericana en Sistemas, Cibernética e Información, 5p. Orlando, EUA, june 29/06-02/07, 2008.

SARAIVA, F. R. S. *Dicionário Latino-Português*. Rio de Janeiro: Garnier, 1993.

SEYFFERT, O. *The Dictionary of Classical Mythology, Religion, Literature and Art*. New York: Portland House, 1995.

TOSI, R. *Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas*. São Paulo: Martins Fontes, 2.000.

Notas

¹ 120.000 asses seriam aproximadamente iguais a $120.000 / 60 = 2.000$ dólares; 25g de prata = 1 dólar; 12 asses = 4.2 g de prata; 60 asses ~ 25g de prata = 1 dólar. Cf. http://www.gold-eagle.com/editorials_00/mbutler031900.html, acessível em 24/06/08; cf. tb. Harvey, op. cit.

² Encyclopaedia Universalis Albin Michel, 2000.

³ Exegi monumentum aere perennius - Ode XXX, *Quinti Horatii Flacci Opera*, Bassani, M D C C L X X V I I, Livro dos Poemas III.

⁴ Horácio, op. cit. p. 19, nota de rodapé no. 3.

⁵ Para maiores detalhes, este sítio especializado - <http://pt.wikipedia.org>, acessível em 17/06/08.

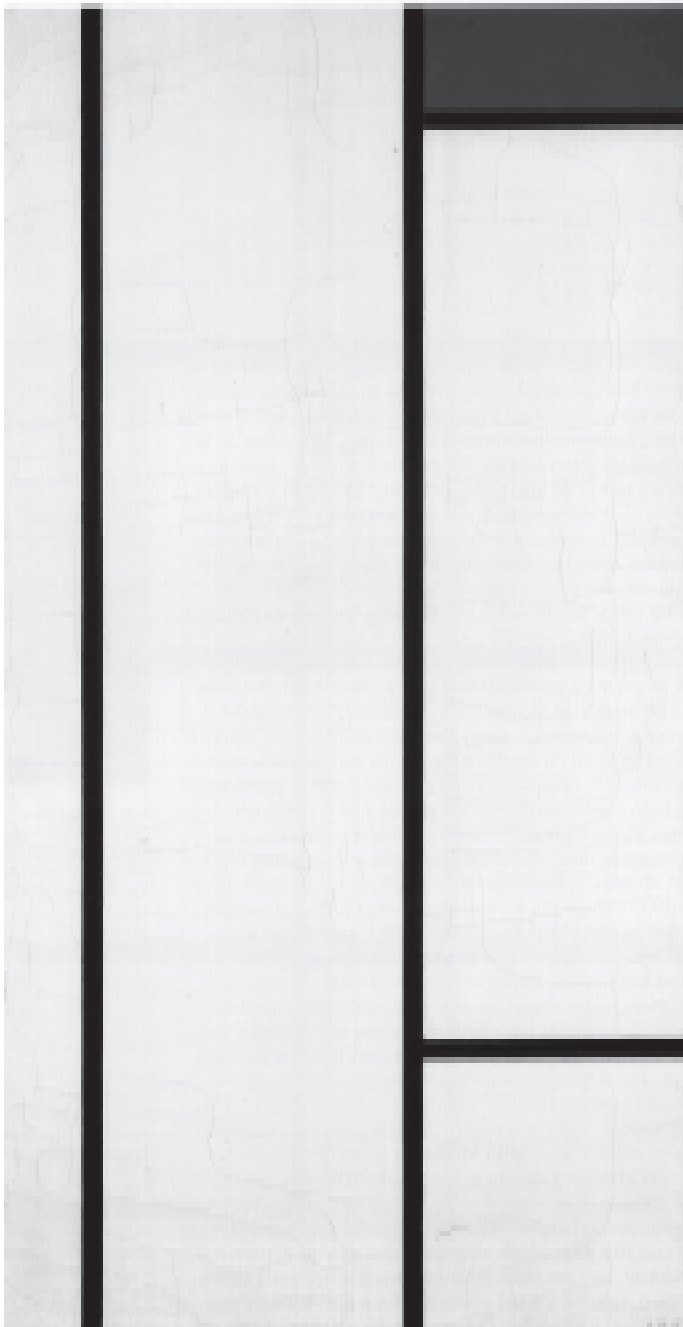
⁶ Cf. este sítio especializado: <http://www.dw-world.de/dw/0,2142,9136,00.html>, acessível em 25/06/08.

⁷ O'Connor, J. B. *St. Isidore of Seville* - um monge de meados da Alta Idade Média, para quem a "história dos povos estava escrita nas palavras". <http://www.newadvent.org/cathen/08186a.htm>, acessível em 29/09/04.

⁸ Na astronomia antiga.

⁹ Segundo o filósofo judaico, Filon de Alexandria (séc. I), apud Brandão, op. cit., *ibid*.

¹⁰ Cf., em particular, A reversibilidade não-reflexiva da unidade de alta complexidade Imagem-corpo-Imagem 7ma Conferencia Iberoamericana en Sistemas, Cibernética e Información, 5p. Orlando, EUA, june 29/06-02/07, 2008.



Piet Mondrian
Composição vertical com azul e branco, 1936
Óleo sobre tela

6 - O que faz de uma obra um clássico?

Sergio Santeiro*

O que é clássico? É o que é atributo de classe. Para mim, tudo que se fez até há 5 minutos, é clássico. Classe é referência.

Diz-se por exemplo que os nascidos em 44 pertencem à classe de 44 ou posso ser da classe dos nascidos às 12:45. Pode ser o que se ensina na classe, nas salas de aula, como referência do que é digno de referência.

Convencionou-se dizer que clássico é o que na criação obedece ao equilíbrio das três unidades: tempo, ação e lugar - a linha áurea.

Por classe entende-se o grupamento social a que se ingressa pelo nascimento e que se pode mudar ao correr da vida. E ter classe é comportar-se sem excessos. Em todos os casos é um termo de referência, a sugerir modelo de conduta.

Hélio com seu estandarte “Seja Marginal Seja Herói” fez de Cara de Cavalo um clássico da bandidagem enquanto Rubens com a Lindonéia a sua Mona Lisa. Tudo é clássico.

Considerando que tudo que se cria acaba por ser referência para os pósteros, tenho para mim que tudo que se criou até há pouco, digamos, 5 minutos, de uma forma ou de outra, acaba por ser clássico.

Tudo que vem antes está no depois. O clássico é o que lembra o antes, assim como arte é tudo o que o seu autor afirma consistentemente que é.

*Sergio Santeiro nasceu em Copacabana às 12:45 em 20 de dezembro de 1944. Artista de vanguarda, cineasta, poeta, ensaísta, professor e militante no PCB – Partido Comunista Brasileiro.

7 - O que faz de uma obra um clássico?

Martha Ribeiro*

No âmbito das artes cênicas, de um modo geral, ao se propor uma definição daquilo que faz de uma obra um clássico, imediatamente se pressupõe que o argumento versará sobre o texto dramático, isto é, a palavra escrita. Ora, hoje, muito ultrapassado os pré-conceitos que julgavam o teatro submisso à literatura, é corrente a afirmação de que uma obra de dramaturgia só se realiza, plenamente, na cena, no palco. Sendo assim, é mais do que justo desviarmos nosso olhar do texto, e, abrindo mão do cânone, lançar-nos ao desafio de tentar apontar caminhos que possam definir um espetáculo teatral enquanto um clássico. Uma tarefa delicada, se tratando o espetáculo da natureza do evento, e instigante, pois, na medida em que as teorias do espetáculo reconhecem o valor histórico, ou documental, de certas experiências cênicas, esta imaterialidade, inerente ao espetacular, perde um pouco de sua transparência, dando ao evento uma determinada consistência que o faz ultrapassar seu próprio tempo.

Refletindo sobre a encenação de Ziembinski para *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, marco da modernidade do teatro brasileiro, creditamos à montagem de 1943 um valor atemporal que emana de uma obra clássica. Além de ter renovado a cena teatral brasileira, criando uma forma original e inusitada para época, produzindo também uma grande repercussão no campo da encenação, o espetáculo, até hoje, permanece impresso em uma espécie de memória virtual coletiva, que inclui, inclusive, àqueles em que a fratura do tempo não permitiu a experiência direta com a montagem. Um contra-senso? Talvez não.

Embora muitos de nós só conheçamos a encenação de *Vestido de noiva* por meio de suas notícias, isto é, críticas, fotos, depoimentos, análises, o espetáculo é, indiscutivelmente, uma das montagens mais estudadas do teatro brasileiro, e não é só porque conseguiu registrar e inventar a modernidade nos palcos brasileiros, mas pelo sentido de permanência que emana de sua estrutura cênica. A *mise-en-scène* de Ziembinski pode ser definida como um clássico na medida em que nela se observa uma durabilidade no tempo, que a faz atual, coetânea ao nosso tempo, pois sua linguagem e seus procedimentos cênicos ainda continuam funcionais, vivos. As ações simultâneas,

*Martha Ribeiro é Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP/IEL, com período sanduíche na Università di Torino/Itália. É mestre em Ciência da Arte pela UFF, diretora e pesquisadora teatral; atualmente faz pós-doutorado na UNICAMP/IA com a pesquisa *Pirandello na linguagem da cena*.

em planos e tempos diferentes, a distinção entre realidade, memória e alucinação, admiravelmente solucionadas pela montagem, ainda parecem uma novidade para quem não assistiu à sua estréia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1943, ou para quem nunca leu nada àada sobreMunicipal do Rio de Janeiro mp leira , mas pelo sentido de permans sobre o espet respeito do espetáculo. Impondo também um sentimento de inesgotabilidade, a montagem, parafraseando Italo Calvino no livro *Por que ler os clássicos?*¹, parece que ainda não terminou o que tinha para nos dizer: o clássico é o novo (de novo) e sempre.

A encenação de *Vestido de noiva* possui uma força particular que se impõe entre aqueles que a tomam como inesquecível, e que também se insinua nas dobras da memória, criando uma espécie de *inconsciente* (ou virtualidade) dramaturgico/espetacular. Esta virtualidade, geradora de uma “constelação espetacular”, traz consigo sinais, impressões de uma forma cênica anterior que agiu e que continua agindo sobre nossas experiências teatrais, enquanto estudiosos da cena ou enquanto produtores de novas formas cênicas, que, por sua vez, também irão dialogar com essa “constelação espetacular”.

Um espetáculo clássico seria então aquele que nos indica uma origem dentro desta constelação, que nos faz descobrir uma relação, uma parecença, ou que nos dá uma forte sensação de contrariedade, que, por tudo isso, acaba por nos revelar a nós mesmos, enquanto produtores/estudiosos da cena, provocando um prazer estético, uma satisfação pessoal, que sempre advém de uma experiência de vínculo ou de reconhecimento ou mesmo de uma total e absoluta oposição. Um espetáculo que definimos como clássico cria assim uma espécie de “genealogia do espetacular”.

Por este caminho, consideramos uma montagem teatral “clássica”, quando seu *corpus* for capaz de retratar o próprio universo das artes cênicas, por ressonância, concentrando em si diversos níveis estruturais e emocionais deste saber. Com isso queremos dizer que um espetáculo teatral, para funcionar como um clássico, deve necessariamente tratar de teatro? Sim.

Com esta afirmativa não estamos dizendo que consideramos como um clássico somente a encenação que, necessariamente ou exclusivamente, privilegia a função metateatral - terminologia cunhada pelo crítico inglês Lionel Abel² para definir a dramaturgia que faz do teatro e das suas leis o objetivo mesmo da cena -, o sentido dado ao teorema é mais amplo e perpassa pela idéia de artifício e pacto teatral.

Como sabemos, teatro é feito de convenções, e é a partir da cena, através das coordenadas materiais (espaço e tempo) e dos corpos dos atores, que o teatral irá se impor, pois as convenções teatrais se tornam visíveis, sobretudo, no momento da encenação. Quando um texto dramático é

apenas lido, as regras que orientam o jogo cênico não são ativadas, motivo pelo qual a simples leitura de um texto dramático não é capaz de exercer o fascínio inerente ao espetáculo teatral. A sedução do teatral perpassa pelo jogo enigmático de identificação e distanciamento que envolve o espectador no momento da ação, na famosa idéia de pacto teatral.

Sem o pacto teatral, o teatro se torna insuportavelmente artificial e finalmente deixa de existir. Mas teatro é artifício, como então se estabelece o envolvimento, a comunicação teatral? Não podemos definir objetivamente aquilo que liga o espectador ao espetáculo, sob pena de cancelar a própria existência do teatro, mas é a partir desta mesma artificialidade que se criam situações de ambigüidades, altamente sedutoras, que podem ou negar esta artificialidade ou mesmo confessá-la, revelando seus mecanismos, com o cuidado de jamais romper com a credibilidade teatral. O que faz de uma encenação teatral um clássico é sua capacidade de problematizar o pacto teatral, sem quebrá-lo, pois ele representa a vida do teatro.

Chamamos de clássico o espetáculo que sabe conservar no tempo o pacto teatral, independentemente do seu ponto de vista em relação ao artifício, dando a ele uma surpreendente vitalidade, uma inesgotabilidade, uma permanência, que nos envolve uma outra vez, que nos abre ao mundo específico do universo teatral, ao mesmo tempo em que nos permite levar nosso mundo de fora para dentro do espetáculo. Uma dupla revelação, tão misteriosa e inconsistente quanto à vida. Isto é, para nós, o que faz de um espetáculo teatral um clássico.

Notas

¹ Italo Calvino, *Por que ler os clássicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

² Lionel Abel, *Metateatro*, Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

Arte Brasileira no Século XIX

Sonia Gomes Pereira. Belo Horizonte: C/Arte, 2008, p. 127.

Isabel Sanson Portella

Nas últimas duas décadas, os estudos referentes à Arte Brasileira do Século XIX vêm passando por significativa expansão, em especial no que diz respeito à produção dos meios universitários. Sônia Gomes Pereira, pesquisadora e professora por muitos anos, traça em seu livro um olhar panorâmico- mas extremamente minucioso - sobre a produção artística do vasto período oitocentista.

Para compreender as características da arte brasileira do século XIX, é preciso ter em mente que o Brasil fazia parte do sistema colonial português, e que este, ao impedir qualquer desenvolvimento brasileiro que não servisse diretamente aos interesses de Portugal, acabou por limitar as manifestações artísticas da colônia. A Arte Brasileira, no período colonial, desenvolveu-se estritamente relacionada à religião e não houve, durante esses 300 anos, nenhuma instituição dedicada ao ensino, ocasionando o desenvolvimento do autodidatismo e do empirismo artístico.

Até o final do século XVIII, a produção artística estava vinculada à igreja e à construção de fortificações. Durante séculos, as artes foram um poderoso instrumento de evangelização nas mãos das ordens religiosas.

A partir de 1808, com a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, iniciou-se uma nova época, decisiva para a formação da cultura nacional brasileira. O Brasil tornou-se o centro do Império português e sede da corte. Os esforços a favor de uma organização pedagógica do ensino das belas artes começaram a se fazer necessários. Vindos com a Missão Artística, em 1816, os mestres franceses deram à Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios um cunho predominantemente convencional, acadêmico, valorizando acima de tudo a pintura histórica e a retratística, por natureza uma produção que tem na figura humana o seu centro.

A história da arte brasileira, a partir de meados do século XIX até o seu final, é fortemente marcada pela atuação da Academia Imperial de Belas Artes que determinou, não só a sistematização do ensino artístico, como também criou uma referência estética e cultural através deste modelo, estabelecendo um novo tipo de olhar. Desenvolveu-se sob a proteção do Imperador e pela convivência direta com o poder, impondo seu programa de forma autoritária. Os ensinamentos foram formulados e dirigidos visando manter os princípios neoclássicos que, por um longo período, ditaram as bases da arte brasileira.

Em “Arte brasileira no século XIX”, a ação preponderante da Academia na formulação das diretrizes convencionais que nutririam por um longo período o cenário artístico brasileiro foi salientada e observada em seus múltiplos aspectos.

Sonia Gomes Pereira, ao analisar o panorama artístico do século XIX, vai além de um mero relato das transformações sócio-políticas, econômicas e ideológicas desse período. Busca uma abordagem crítica da produção artística ressaltando a atualização e a convivência entre vários movimentos estéticos.

A modernização do país e a modernidade nas artes, não sugerem uma ruptura com os movimentos anteriores, mas sim um prolongamento, o que fará do século XIX uma base essencial para a modernidade do século XX.

“Arte brasileira no século XIX” destaca – e daí sua grande importância para a historiografia da arte no Brasil – as transformações, a modernização, o desenvolvimento e a expansão trazidos pelo século XIX, período esse considerado decisivo para a formação da identidade cultural do País.



José Resende
Pedra/Couro

Abstracts

The Classic as a Problem

Carolina Araújo

This text has a double purpose. In the first place, it introduces the theme of this file, classical issues in contemporary art theory, examining the persistence of classical standards in general discourse on art in the twentieth century. After that, the aim is to investigate the possibility of a concept of classic, through which a certain polysemy of the term could be minimized.

Philosophy of Art, Classical Studies, Classic, Canon

Mimesis and Truth in the Administrated World

Pedro Hussak van Velthen Ramos

The article seeks to show how the mimesis concept works inside the perspective of an Adorno's negative dialectics. The hypothesis of the paper is that the platonic consideration over the mimetic art is inverted. In the Republic, this is rejected because it imposes to the polis an imitation, a badly handled "idea" that produces just an opinion. Thus, art should be criticized by the philosopher, the one who has access to the ideas. In this way, the mimesis becomes rational and true as far as, dialectically, it denounces its falsehood and bad rationality of the validity of what Adorno calls Administered World.

Critical Theory, Adorno, Aesthetics, Mimesis

Peter Szondi and the Philosophy of Art

Pedro Sússekind

The following paper discusses the philosophical basis of Peter Szondi's theory of literature. Analyzing some of the main methodological texts from the author, the purpose of the paper is to show how Szondi presents the question of historicity in the context of a theory of the understanding and interpretation of literary works.

Historicity, Interpretation, Tragic, Benjamin

Ontology of the Classic in an Impure Art, the Cinema

José Carlos Monteiro

This article has as main aim to present a work-in-progress research on works and authors that, in some way, deal with the issue of the “classic”, especially in the studies dedicated more specifically to cinema. Having as a starting point a broad bibliographical survey, the canons used in the evaluation of the “classic” are analyzed, mainly in the movies. The text also investigates the role of the specialized critique in the classification of the works.

Classic, Cinema, Cinema Critique

“Otherness” in Exodus: Sebastião Salgado’s Photography

Anita Prado Koneski

This article seeks to investigate an Ethics for the poetic image, having as reference the photographic work by Sebastião Salgado, especially the series Êxodo (Exodus). For that, we have made use of the thoughts of the philosopher Emmanuel Levinas, who infers Ethics as presenting itself as an Absolute Other. In the article we consider the photographic image of Sebastião Salgado as an Absolute Other facing its own strangeness.

Sebastião Salgado, Absolute Other, Photographic Image, Exodus

Art is a Mental Thing...

José D’Assunção Barros

This article attempts to discuss the conceptions of Leonardo da Vinci in relation to art, particularly examining his affirmation that “art is a mental thing”. The thought of Leonardo da Vinci, in this case, is set over against the one by his contemporaries, and at the same time, in a reference at the end of the article, compared to modern artists who took advantage of the notion that art is a mental process.

Modern Art, Conceptual Art, Leonardo da Vinci

The Artwork Possessed by the City, Indeed

Luizan Pinheiro

This paper proposes another view on two artworks displayed in the urban space of Rio de Janeiro’s downtown: Grande Quadrado Vermelho [Great Red Square] (1996) by Franz Weissman and O Passante [The Walker] (1992) by José Resende,; as leitmotiv to think about the life of the artwork in the metropolis urban space and its uncommon events.

Keywords: art, city and urban space

Isa Aderne: Practicing Politics with the Woodcut – the 1960s

Maria Luisa Luz Távora

Engraver artist of the 1960s, graduated in painting and engraving at the Escola Nacional de Belas Artes (National School of Fine Arts), Isa Aderne made her way towards xylographic paintings with popular characteristics. She creates an ambivalent universe of the popular tradition and the political reality from those years, with work of art crossed by the debate on freedom and discretion: a poetics of resistance.

Popular Woodcut, The 1960s, Political Engraving, Poetics of Resistance

Strange Creatures and Their Endless Projections in Folds and Becomings

Claudia Lewison

This article intends to investigate, based on digital videos which are named Creatures, some aspects of a contemporary artwork understood as work-in-progress. The method of errantry gives the artist the possibility of having no concern over the results and an intersection with other artistic languages as well.

Contemporary Art, Errantry, Becoming, Work-in-Progress

The Museum as Ritual Art

Carol Duncan

In this work, the author attempts to show general ritual aspects of the art museums, such as, at first, the establishment of a separate space, a liminal zone of space and time where visitors, away from their duty in daily life, open up themselves to different experiences. Secondly, the architecture of museum space as a sort of script or scenery where visitors act. The author also argues that Western concepts of aesthetic experience, in general taken as the art museums' *raison d'être*, are related to fundamentals usually cited in the traditional rituals (illumination, revelation, spiritual harmony and renewal of youthfulness).

Art Museum, Ritual, Liminality

Anthropophagical Utopia of Brazil' Roots

Luiz Guilherme Vergara

The convergence and divergence among of art, institution and life are central in the debate that extends from the utopian anthropophagy and Pau-Brasil Poetry of Oswald de Andrade, goes through the Brazil's roots in Sergio Buarque de Holanda to rise again as existential aesthetics in the counterculture and anti-art international manifests after 1960, and the crossing from the concrete art to the neoconcrete experience. The critical speculation in this article are bound to issues on what and how museums and contemporary cultural centers can respond to the legacy of the 1960's aesthetics and ethics practices, considering the complexity and the anthropophagical utopias of Brazil's roots as micro-geographies of hope.

Contemporary Art, Institutions – Museums, Cultural Studies, Geography of Art, Constructivism and Existentialist Aesthetics, Education and Citizenship

The Cube is Round: a Report in 10 Acts of a Saturday Afternoon in the Museum of Contemporary Art, Niterói

Luiz Sérgio de Oliveira

The article brings a critical overview on the Museum of Contemporary Art in Niterói, and by extension, on the contemporary art museums. It also attempts to bring a critical reading on the museum architecture and its functions, discussing issues that are essential to the debate on the ideology of modernism: autonomy, isolation, purity and the search for the sublime.

Art Museum, Modernism, Autonomy

The Logic of Modernism

Adrian Piper

The author argues that Greenbergian formalism, by promoting a break between artistic form and social content, presents itself as incomprehension, a truly aberration, of the European formalism that has always associated its innovative form to social criticism. The author shows how Minimalism and Conceptual anti-formalist strategies undermined purity claims, reintroducing social issues in art. Nevertheless, she emphasizes how the empty formalism in the American art of the '50s was useful to McCarthy's conservative politics that harassed leftist intellectuals and artists. Updating her criticism, the author compares McCarthyism to the current American official politics that attempts to suppress politically sensitive issues in contemporary art.

Formalism, European Modern Art, American Art, Historical Review

The Poster Artists in Face of History or the "Action Non-Painting" History

Catherine Bompuis

In this text written in 1996 the author proposes a historical review of the role of the "Poster artists" in face of the dominant abstract painting in the mid-twentieth century. Showing different intentions that permeated artists' attitudes, mainly the ones by Hains and Villeglé, but also Rotella and Vostel, the author denies the existence of an organized movement around the "poster", but in-tune individual responses to abstract painting. She also objects the artists' adherence to the New Realism ideas proposed by Pierre Restany, even their coherence and pertinence. At last, by confronting Restany's conceptions to Mario Pedrosa's criticism, the author suggests that time has arrived to open up the historical field beyond boundaries of Europe and United States.

Poster Artists, Abstract Painting, Attitudes, Politics