

*OUTROS COMEÇOS*  
PÓS CADERNOS 01  
COLETÂNEAS

Copyright © 2016, dos autores.

**UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO**

Prof. Dr. Roberto Lehrer / Reitor

**CENTRO DE LETRAS E ARTES**

Profa. Dra. Flora da Paoli Faria / Decana

**ESCOLA DE BELAS ARTES**

Prof. Dr. Carlos Terra / Diretor

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ARTES VISUAIS**

Carlos Augusto Moreira da Nóbrega /  
Coordenador

**PROJETO EDITORIAL**

PPGAV / EBA / UFRJ

**CAPA E PROJETO GRÁFICO**

Adriano Motta

**REVISÃO**

Ingrid Vieira

**EDITORES RESPONSÁVEIS**

Prof. Dr. Carlos Augusto Moreira da Nóbrega  
Prof. Dr. Felipe Scovino

**CONSELHO EDITORIAL**

Prof. Dr. Carlos Augusto M. da Nóbrega EBA / UFRJ

Prof. Dr. Felipe Scovino EBA / UFRJ

Prof. Dr. Carlos Alberto Murad EBA / UFRJ

Prof. Dr. Carlos de Azambuja Rodrigues EBA / UFRJ

Prof. Dra. Carla Costa Dias EBA / UFRJ

Prof. Dra. Patrícia Leal Azevedo Corrêa EBA / UFRJ

Profa. Dra. Livia Flores ECO / UFRJ

Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão IACS / UFF

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos IA / UERJ

**CO-EDITORES DESTA EDIÇÃO**

Dra. Daniela Mattos (Bolsista PNPd-CAPES)

Dr. Fábio Mourilhe (Bolsista PNPd-CAPES)

Dr. Leonardo Bertolossi (Bolsista PNPd-CAPES)

**PPGAV**

PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ARTES VISUAIS  
EBA - UFRJ



OU94

Outros começos: pós cadernos 1 / PPGAV UFRJ. – Rio de Janeiro: Escola de  
Belas Artes, 2016. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2016 (co-ed.).

130p. : il. : 21 cm.

Inclui índice

ISBN: 978-85-87145-64-2

1. Impressões poéticas. 2. Fragmentos. 3. Fotografia. 4. Romance. 5.  
Humor. 6. Angelo Agostini. 7. AIBA. 8. Crítica de arte. 9. Corpo. 10. Arte  
Moderna. 11. Antropologia. 12. Artes visuais dos Anos 1970. I. Cadu. II.  
Mattos, Daniela. III. Mourilhe, Fabio. IV. Bertolossi, Leonardo. V.  
Guimarães, Patrícia. VI. Cunha, Analu.

CDD:700

# OUTROS COMEÇOS

PÓS CADERNOS 01 /  
COLETÂNEAS

*Analú Cunha*

*Cadu*

*Daniela Mattos*

*Fábio Mourilhe*

*Leonardo Bertolossi*

*Patrícia Guimarães*

CIRCUITO

# SUMÁRIO

**INTRODUÇÃO** \_ P 05

**COMPASSO BINÁRIO (NÃO)**

ANALU CUNHA \_ P 11

**ROTA DA SEDA**

CADU \_ P 33

**CALIGRAFIA DOS DIAS (VOL.2)**

DANIELA MATTOS \_ P 49

**ANGELO AGOSTINI: CONVERGÊNCIA DE HUMOR  
E CRÍTICA DE ARTE NO SÉCULO XIX**

FABIO MOURILHE \_ P 67

**PAISAGENS CORPORAIS NA ARTE MODERNA:  
PASSAGENS HUMANAS E PARAGENS PICTÓRICAS**

LEONARDO BERTOLOSSI \_ P 83

**O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO NO CORAÇÃO DOS  
TRÓPICOS: O DEBATE CRÍTICO BRASILEIRO EM TORNO  
DAS ARTES VISUAIS (A PARTIR DOS ANOS 1970)**

PATRÍCIA GUIMARÃES \_ P 103

**SOBRE OS AUTORES** \_ P 127

Todos os direitos desta edição são reservados ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV / EBA / UFRJ. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônicos ou mecânicos, incluindo fotocópias e gravação) ou arquivada em qualquer sistema de banco de dados sem permissão escrita do editor responsável. Os artigos e as imagens reproduzidas nos textos são de inteira responsabilidade de seus autores

Os nossos agradecimentos à CAPES - Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo apoio concedido a este projeto.

# INTRODUÇÃO

Esta coletânea traz trabalhos dos pesquisadores de pós-doutorado do PPGAV-UFRJ dos anos de 2015 e 2016. As temáticas abordadas são tão diversas quanto as linhas de pesquisa do programa e as investigações individuais dos autores. Em *Compasso binário (não)*, Analu Cunha explora a questão do som e ritmo na videoarte brasileira. Em *Rota da seda*, Cadu apresenta uma seleção de trechos organizados cronologicamente que narram de maneira poética o período da pesquisa Estações consteladoras. Em *Caligrafia dos dias (vol.2)*, Daniela Mattos conjuga escrita e imagem, gerando um livro-obra composto por poemas performativos. Em *Angelo Agostini: convergência de humor e crítica de arte no século XIX*, Fábio Mourilhe apresenta uma reavaliação crítica da arte do século XIX no Brasil do Segundo Reinado, baseada no humor de Angelo Agostini. Em *Paisagens corporais na arte moderna: passagens humanas e paragens pictóricas*, Leonardo Bertolossi traça de forma panorâmica uma observação analítica acerca do estatuto da representação do corpo em alguns artistas das vanguardas modernas em sua relação com a antropologia/história social ao qual estão relacionados. Em *O moderno e o contemporâneo no coração dos trópicos: o debate crítico brasileiro em torno das artes visuais*, Patrícia Guimarães apresenta a problemática da crítica de arte brasileira desenvolvida, a partir dos anos 1970, em torno das “estranhas” condições do moderno, do pós-moderno e/ou do contemporâneo na cena local.

**DANIELA MATTOS, FÁBIO MOURILHE E LEONARDO BERTOLOSSI**  
(CO-EDITORES)

# PREFÁCIO

**O**utros Começos reúne, na forma de coletânea, a produção dos bolsistas do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD) baseados no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-UFRJ) ao longo de 2014, 2015 e 2016. Os seis pesquisadores contribuíram ou continuam contribuindo para o Programa lecionando e desenvolvendo suas pesquisas através de palestras, participações em congressos e exposições ou atuando de forma intensa nos laboratórios associados ao PPGAV. A participação de Analu Cunha, Cadu, Daniela Mattos, Fabio Mourilhe, Leonardo Bertolossi e Patricia Guimarães foi desmembrada entre as quatro linhas de pesquisa do PPGAV, o que tornou as trocas entre os bolsistas, os docentes permanentes e os discentes mais rica e fluída. O PNPD tem um decisivo papel na vida acadêmica dos recém-doutores ao permitir que os mesmos tenham uma experiência real, clara e imediata da carreira docente ao realizarem essa imersão, e também faz com que suas pesquisas alcancem um número maior de pessoas e possam, portanto, ganhar uma escala que vá além dos seus ateliês ou estações de trabalho. E nesse sentido o presente livro não se concretiza apenas como uma publicação importante para os pesquisadores pois torna as suas pesquisas públicas, mas também concentra seis pesquisas de grande valor artístico e crítico que agora passam a enriquecer a historiografia da arte.

Esta publicação expõe formas distintas de se escrever sobre ou realizar uma produção artística. Há escritas em forma de um diário com um tom subjetivo e confessional; a intersecção e a experimentação entre palavra e imagem transmitindo àquela um peso, densidade, volume; e no campo da teoria da arte, salientamos o ineditismo dos temas, a contribuição metodológica e a formação e apontamento de uma nova bibliografia especialmente para os campos de pesquisa dos séculos XIX e XX. É curioso que eventualmente aconteça uma troca espontânea de temas e formas de escrita entre os seis ensaios, como, por exemplo, um debate sobre o conceito do que é ser moderno na arte produzida no Brasil ou como a escrita encontra um lugar na produção artística para além de ser mera descrição ou instrução, mas adquirindo em muitos momentos uma qualidade mesmo tridimensional.

A coletânea dissemina a pesquisa em artes permitindo que os autores tenham uma escala maior de leitores e investigadores, fazendo com que a academia, tão carente de oportunidades – especialmente no campo das artes –, construa de maneira mais efetiva uma dimensão pública para as suas pesquisas. Vocês terão contato com pesquisas maduras de artistas, pesquisadores e teóricos que, em grande parte, iniciam suas carreiras como docentes na universidade e se organizaram para colocar em prática um desejo de muitos: permitir que suas pesquisas ganhem interlocutores, frutifiquem e contribuam para novos olhares sobre a produção artística.

FELIPE SCOVINO  
CARLOS A. M. DA NÓBREGA

# COMPASSO BINÁRIO (NÃO)

*Analú Cunha*

*As ondas e os amores, são a mesma coisa... evito a onda que se aproxima ou, ao contrário, eu a pego. Me lanço, sei nadar, sei voar... às vezes a onda me cobre, em outras me leva... você efetivamente sente que é uma estranha felicidade... É uma espécie de senso de ritmo, a "ritmicidade".<sup>2</sup>*

**GILLES DELEUZE**



## SOLITÁRIA, SOBE ESCADAS: EM ESPIRAL, EM LINHA RETA, NA DIAGONAL, CADA VEZ MAIS ALTO.<sup>1</sup>

Sabe-se que o primeiro som que ouvimos é o coração de nossas mães. No processo mesmo de nos formarmos, um ritmo se impõe: joelhos, cabelos, unhas, rins, manchas, o olhar, um certo sorriso, tudo vai se organizando, em nós, cadenciado às emoções daquelas que nos geram. Os tambores são comumente associados aos batimentos cardíacos e, não à toa, algumas civilizações atribuem ao gênero feminino o vocábulo referente a tambor, dado que relacionado ao coração materno. O coração nos marca o ritmo da vida, e a vida, por sua vez, nos induz outros tantos batimentos: acelerados, apertados, saltados, arrítmicos.

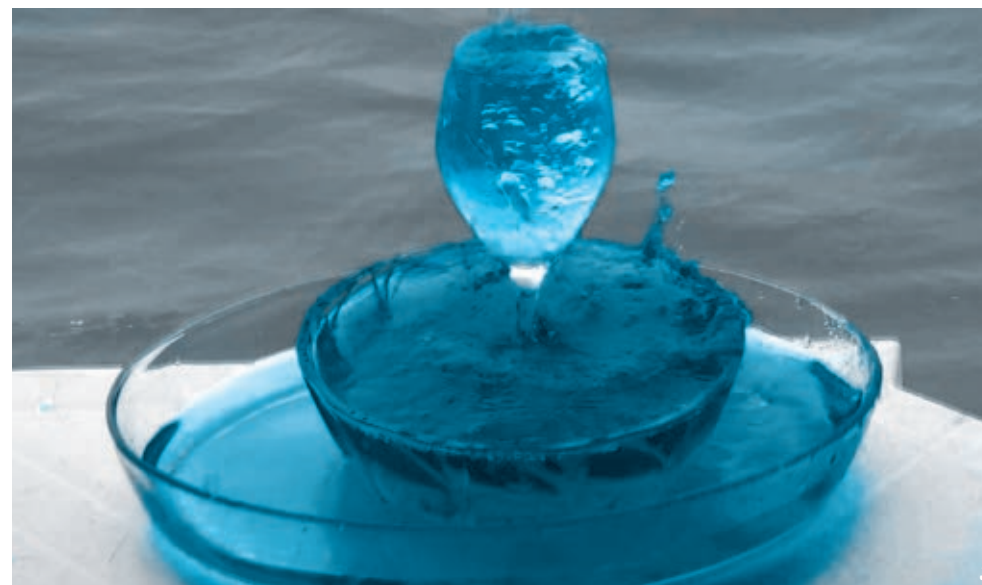
## O TEMPO QUE CORRE NO CINZA LÁ ATRÁS, O TEMPO QUE SE DERRAMA EM AZUL, AGORA.<sup>3</sup>

Do grego *rhythmós*, a palavra “ritmo” designa o que se move, aquilo que flui. Se, contudo, observarmos algo que escoia ininterruptamente, nos é difícil atribuir-lhe um ritmo. A cadência supõe uma fenda, uma descontinuidade no fluxo. E a descontinuidade aponta para a medida: uma sequência de trechos longos e trechos breves define um certo ritmo, por exemplo. E a ordem desses fragmentos irá conferir suas propriedades.

## CANTAM E DANÇAM TODOS JUNTOS, O ANO ATRAVESSA SEMPRE O SALÃO. O VAZIO EM SEU INÍCIO.<sup>4</sup>

O ritmo é a periodicidade percebida, algo que se destaca, no transcorrer do tempo, para os sentidos humanos. Mas também é “a respiração, o nosso coração, nossos pensamentos e tristezas, todos dançando no ritmo desvanecido, mas persistente, que acreditamos não ouvir.”<sup>5</sup> De

modo geral, as principais cadências que conhecemos se originam no corpo. Na antiguidade ocidental, quando poesia e música eram inseparáveis, o ritmo era dado pela voz.<sup>6</sup> Por sua vez, o ritmo da fala depende das ondulações melódicas de uma determinada língua e das particularidades vocais e emocionais de quem a emite. Na poesia há diferentes ondulações rítmicas: a da língua falada e a da língua que estala e desliza dentro da boca para formar o aspecto audível de letras e sílabas; a entonação das palavras, a intenção das frases; as ênfases, pausas e hesitações daquele que a lê.



## CELEBRAMOS EU TU NÓS EU TU EU EU TU TU NÓS. ELES.<sup>7</sup>

Os movimentos do corpo são importantes fontes rítmicas para a música e na sua história há múltiplos exemplos de composições elaboradas para danças, assim como as que se inspiraram em passos – os que reivindicam o coletivo (marcha militar) e os que nos levam à pontuações biográficas (marcha nupcial e marcha funeral). A natureza é outra das origens (os animais, o vento, o mar, a chuva etc.) e, por fim, os ritmos artificiais, dentre eles o matemático (a palavra ritmo significa igualmente número, medida, proporção) no Barroco e no eletrônico/digital.



## PAPEL DE PRESENTE AZUL E PRATA, AZUL E PRATA, MAGENTA E PRATA, AZUL E PRATA: TUDO PASSA POR TRÁS DAS COLUNAS, OLHA LÁ.<sup>8</sup>

A geometria também é uma manifestação de ritmos: foi por meio dela que se estabeleceu a arquitetura grega, a arquitetura gótica, e a arte do renascimento. Os egípcios já usavam a geometria, mas o conceito, o estudo e a relações das proporções será um legado grego. O arquiteto romano Marcus Vitruvio Pollio (século 1 a.C.), autor da série de manuscritos “De Architectura”, nota que as noções de harmonia e sinfonia na arte e na arquitetura, devem-se à matematização da música. Isso decorre sobretudo dos estudos geométricos e aritméticos dos intervalos e acordes musicais por Platão e Architas de Tarento, e da concepção do Cosmos presente na “música das esferas” de Pitágoras. Em *Timeu*, Platão aborda as correspondências morfológicas e rítmicas entre o corpo humano e o Universo. Os egípcios já haviam feito a correspondência harmônica entre o Universo e o templo; por sua vez, e os gregos fizeram a analogia entre o templo e o corpo humano. O corpo, entendido como um microcosmo, passou a ser representado pelo pentagrama, cujas relações entre as partes geométricas – e, portanto, humanas – são derivadas do “número áureo, representado pela letra grega Phi: ou seja, o resultado da divisão entre certas medidas (da coxa pela perna, por exemplo) tende a se aproximar (guardadas as particularidades dos corpos) ao Phi (= 1,618). Phi aqui faz referência à letra inicial do escultor grego Fídias, que teria sido o primeiro a utilizar a proporção para conceber o Parthenon. No século 13, o matemático italiano Leonardo Fibonacci, ao analisar a reprodução de coelhos, chegou à sequência que ficou conhecida por seu nome, em que a média de crescimento da população é sempre próxima ou igual a Phi.



## QUANDO DÁ E TOMA, OLHA E VAI: O ABANDONO COMO PONTO DE PARTIDA.<sup>9</sup>

O diretor francês Abel Gance certa vez afirmou que o cinema é a música feita de luz, enfatizando o que música e cinema têm em comum: o ritmo. Seu colega estadunidense Orson Welles endossa:

*Um filme depende muito do ritmo. (...) Se o som, e o ritmo desse som, sobretudo o ritmo, estão errados, nenhuma imagem poderá salvar esse filme. Porque tudo está dentro do ritmo. (...) A primeira peça foi uma história recitada por um contador, é a voz que prevalece. A voz determina todo o resto, e seu ritmo determina as imagens. Não é o que é dito, mas é o ritmo das palavras de todas as vozes na cena.”<sup>10</sup>*



O diretor russo Sergei Eisenstein classificou diferentes tipos de montagem cinematográfica. A montagem métrica leva em conta o comprimento da película (ou do número de *frames*), o que dá um ritmo estrutural à imagem, como acontece na música; já a montagem rítmica vai mais além: além da duração (ou “metragem”) de cada fragmento, a especificidade dos movimentos dentro das imagens também é analisada. Hans Richter, artista e diretor alemão,<sup>11</sup> certa vez declarou: “A articulação do movimento, para mim, é o ritmo. E o ritmo é o tempo articulado. É a

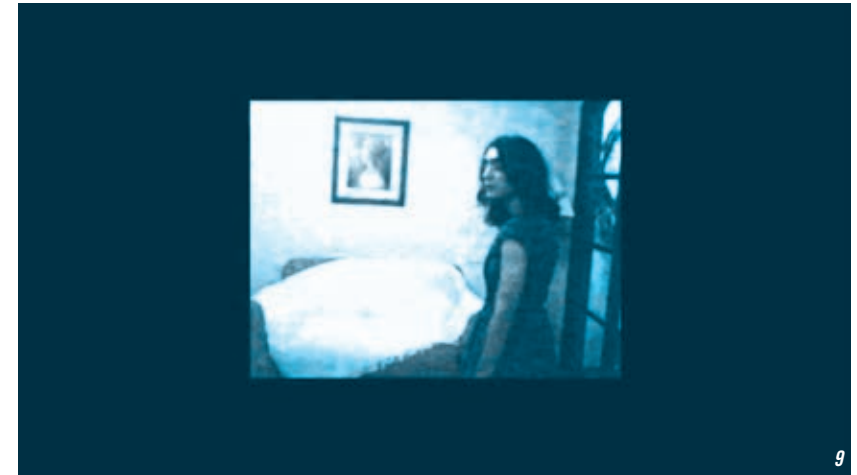




8

mesma coisa na música. Mas no filme eu articulo o tempo visualmente, enquanto na música eu articulo o tempo pela orelha”.<sup>12</sup> Assistir a um filme ou a qualquer outra obra audiovisual é passar por uma experiência construída por múltiplos ritmos: o ritmo da fala e dos diálogos, o ritmo da música, os ritmos sonoros (produzidos por ruídos dentro ou fora da imagem), o ritmo da montagem e o ritmo das imagens (do que se movimenta no quadro). Acrescento ainda um ritmo que por vezes passa despercebido: o do corpo de quem segura a câmera.

Na contramão de estudiosos do audiovisual que afirmam que o som é historicamente subordinado à imagem, o diretor estadunidense Stan Brakhage – autor de diversos filmes silenciosos –, afirma que o som, inversamente, é o agente responsável pela atenção do espectador. Para ele, o silêncio era a condição ideal para a percepção do delicado ritmo das imagens. Ao analisar o filme *The Act of Seeing With One's Own Eyes* (1971),<sup>13</sup> em que Brakhage realiza imagens num necrotério, observo, em artigo extraído da minha tese, que “não há som nem voz que pontue o olhar, mas as imagens impõem seus ritmos: além da cadência dos cortes, a respiração, os tremores ou qualquer hesitação do diretor são visíveis no contorno da tela que nos franqueia as autópsias.”<sup>14</sup>



9

Outra experiência de montagem notadamente rítmica é o *flicker*: a alternância de fotogramas contrastantes provocam o efeito de “piscada” ou de “pulsação” da tela. A técnica ficou conhecida com os filmes métricos de Peter Kubelka,<sup>15</sup> cuja estrutura é estritamente musical:

*A música clássica, por exemplo, possui semibreves, mínimas e semínimas. Em meus filmes, não há propriamente imagens enquanto notas, mas há seções de tempo. Não tenho a décima sétima ou a décima terceira, mas tenho dezesseis imagens, oito imagens, quatro imagens, seis imagens – um ritmo métrico (...) E, depois ainda, o som. O encontro da imagem e do som.*<sup>16</sup>

Paul Sharits,<sup>17</sup> um dos artistas que trabalhou com o *flicker* nos anos 60, tinha formação musical e mais interesse “nas estruturas do discurso, nas pulsações musicais e temporais da natureza do que nas artes visuais como modelos exemplares de composição”. Sobre os *flickers*: “são permeados de tentativas de fazer a visão operar de maneira que é usual ao ouvido.”<sup>18</sup> Em análise da produção de Sharits, o artista francês Yann Beauvais observa que o *flicker* opera violentos deslocamentos no espectador, que é transportado da tela em espaço público para uma espécie de averiguação íntima de sua própria percepção para, então, ser novamente jogado na superfície projetada.<sup>19</sup> Barthes mostrou como o vai e vem da criança articula a linguagem no Fort-Da freudiano. É na experiência rítmica como um todo que o espectador vai criar sua ressonância com as imagens.



20

## O RUMOR PERSECUTÓRIO DA FOLHA DE PAPEL EM BRANCO, O SILÊNCIO COMO UM VÍCIO.<sup>20</sup>

Roland Barthes adverte: o homem é o único animal capaz de produzir intencionalmente um ritmo.<sup>21</sup> Os gestos curtos de pequenas incisões nas cavernas que introduziram criaturas pré-históricas na lenta e sincopada coreografia da humanidade; o carretel que vai e volta e elabora a ausência da mãe – e a linguagem – no Fort-Da freudiano; a língua falada e seus diferentes andamentos. Se, como diz Derrida, já nascemos hóspedes da língua materna, temos que admitir que há outro ritmo que nos precede: aquele que assinala a “língua do outro”,<sup>22</sup> a língua que aprendemos ao nascer. O que estabelece a cadência de uma língua ou de determinado acento? O canto de alguns pássaros, o quebrar das ondas, o vento entre as frestas, a marcha do soldado, as dobras do papel, o motor da geladeira, os gestos de adeus? Ou ainda os instrumentos musicais que ouvimos nas festas desde antes de nascermos?



23

Compasso binário (não)

18

Analu Cunha

## ESTOU PRA TE ESCREVER, CIFRADO, O COMPASSO DO FATO: NO PLANO, AO PIANO, EM TEU CORPO, SEM DANO. DANE-SE.<sup>23</sup>

O samba é uma expressão musical marcada pelo compasso binário. A valsa tem uma estrutura ternária e o Hino Nacional Brasileiro e a salsa, compassos quaternários. Grande parte das composições populares, como a marcha, a rumba, o mambo, o fado, o frevo, o baião e a bossa nova utilizam a construção binária em suas variações simples e compostas. A marcação, contudo, não é exclusividade desse gênero de música, já que temos compassos binários em composições de jazz e de música erudita.

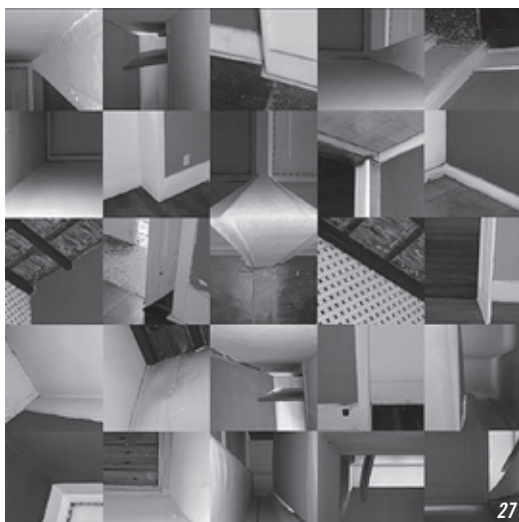
No samba, o compasso binário significa que há um tempo forte, dado pelo surdo de marcação – um tambor grave – e um tempo fraco, emitido pelo surdo de segunda, um pouco menos grave. A cadência dos surdos é, para além do lugar-comum, o coração do samba da escola, mas não só. O historiador Luiz Antônio Simas observa que, originalmente, cada escola era apadrinhada por um orixá, proteção perceptível pelos órgãos da audição. Isso ocorria em um tempo em que os ogãs –, os tocadores dos tambores rituais preparados para a função desde a infância – eram responsáveis pelas baterias. A importância dos tambores, nas culturas de matriz africana, é social e simbolicamente abrangente, eles possuem “gramáticas próprias (...), contam histórias, conversam com as mulheres, homens e crianças, modelam condutas e ampliam os horizontes do mundo.”



24

As diferentes batidas dos surdos compunham a identidade dos orixás e, por extensão, das escolas de samba sob seus cuidados. Em relação à audição do samba da Mocidade Independente de Padre Miguel de 1968, Simas observa que quem se detiver na letra do samba, vai apreender a homenagem a Rugendas, pintor alemão que retratou costumes e paisagens brasileiros na primeira metade do século XIX. Mas quem conhece o tambor, escutará a louvação aos orixás caçadores sintetizados nos mitos de Oxóssi e no toque do agueré. Enquanto as fantasias, alegorias e a letra do samba evocavam o homem das telas, a bateria evocava a cadência e a astúcia do caçador que conhece os atalhos da floresta.

Compasso binário (não)



27

## OS DOIS DESLIZAM PELA CIDADE, QUASE JOGAM NO MESMO CAMPO, SE TANGENCIAM POR SEGUNDOS. A ALEGRIA SIM, SINCRONIZADA.<sup>24</sup>

Ele observa que os tambores cadenciam diferentes momentos da vida:

*Há, portanto, uma pedagogia do tambor, feita dos silêncios das falas e da resposta dos corpos e fundamentada nas maneiras de ler o mundo sugeridas pelos mitos primordiais. Há toques para expressar conquistas, alegrias, tristezas, cansaço, realeza, harmonia, suavidade e conflitos. Há os que anunciam a vida e os que celebram a morte. Anunciadores de reis e de razias. Ao longo da história das culturas da diáspora africana no Brasil, os tambores muitas vezes contaram o que a palavra não podia dizer.<sup>25</sup>*

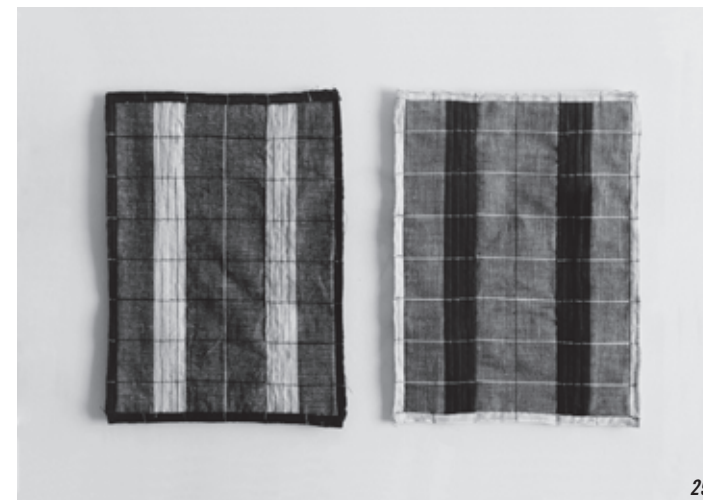
20

Analu Cunha

Em outro artigo, Simas analisa a importância do surdo de terceira no samba contemporâneo. Segundo relatos, o surdo de terceira foi introduzido na bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel numa noite chuvosa por Sebastião Esteves, o Tião Miquimba, discípulo de Mestre André (que criou a “paradinha” da bateria). Esse surdo atua entre a marcação do surdo de primeira e o de segunda e realiza alterações inesperadas no ritmo, as síncopes: “na prática, a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível do som e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada.”<sup>26</sup> O surdo de terceira realiza síncopes o tempo inteiro, entre a regularidade de uma marcação e outra. A síncope é uma alteração inesperada no ritmo e é causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática, a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível do som e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada.

## TANTOS CANTOS PARA SE ESCONDER, UM SÓ CÉU PARA VOAR.<sup>27</sup>

Há alguns anos desfilei para a Escola de Samba Portela e me surpreendi que, durante o percurso, não tenha ouvido a bateria da escola.<sup>28</sup> Imer-sa no som amplificado de voz e cavaquinho e nas emoções do desfile, sequer a percebi quando finalmente passei diante dela. Como conceber uma experiência estruturada sobre o ritmo do samba sem ouvir seus instrumentos? A nostalgia dos tambores pontuava o desfile na avenida. Ainda que o prazer da minha experiência coletiva os tivesse eclipsado,



29

21

as prioridades e vicissitudes contemporâneas nos distanciam da cultura auditiva e dos ritmos simbólicos. Mesmo as falhas acústicas do sambódromo se inserem em uma abordagem maior das prioridades do espetáculo: a das transmissões para a TV, onde, aliás, a bateria está sempre presente.



### TODA DOBRA, QUATRO DELAS: CONSTRUIR LENÇOS E COSTURAR SAUDADES.<sup>29</sup>

É comum a afirmação de que o Brasil é fundamentalmente musical e, ancorados nessa visão redutora, não atentamos para o fato de que o ritmo pode incluir manifestações não-sonoras e verificáveis por outros sentidos do corpo. Se há unidades rítmicas em tudo à nossa volta, onde quer que nos detivermos – na pintura, na escultura, no design e na arquitetura –, seria possível mapear unidades rítmicas não musicais presentes exclusivamente em nossas manifestações culturais – ou afetivas?

Compasso binário (não)

Analu Cunha

### OLHAR ASSIM, PRECISO, NA TUA DIREÇÃO, ATÉ NÃO FAZER NENHUM SENTIDO.<sup>30</sup>

Recentemente, Jonathan Crary publicou estudo em que analisa como o metabolismo do corpo humano vem sendo alterado por drogas sintéticas em prol de um consumo *non-stop*. Ele argumenta que o sono, período de inatividade do corpo humano, é o maior empecilho para a produtividade e o consumo nas sociedades neoliberais.<sup>31</sup> Induzindo a vigília por mais de uma semana, as drogas acabam por inibir o intervalo, aquela necessária descontinuidade que marca o compasso dos dias. O que decorre daí é a total disritmia com as marcações naturais. Por mais que os ritmos tenham sido socialmente construídos, eles o foram, em sua maioria, tendo como modelo a natureza. O que observamos aqui é a substituição do ritmo natural pelo das drogas neuroquímicas. Ou seja, o ritmo imposto pelas demandas do capitalismo tardio.



### MARCHAR, ESCOVAR, VERBOS EM GÊNERO. O QUE GUARDAR DE MIM, O QUE DESCARTO DE NÓS?<sup>32</sup>

O que chama a atenção é o fato de o ritmo estabelecer um modo de estar no mundo coletivamente. Em um compasso binário simples, há tempos acentuados e tempos não acentuados. Em códigos binários e em classificações de gênero, também. O padrão binário, masculino / feminino, é uma cadência cultural – com acento no cromossoma xy –, que antecede minha geração. Hoje, há certa mobilização de grupos que atuam no sentido de romper com as convenções relacionadas à essa polarização e que objetivam a afirmação de uma infinidade de combinações possíveis para os corpos para além das previamente determinadas biológica e socialmente.



## A CADA VOLTA ACABO MAIS PERTO DE TI, NA HARMONIA E EM DESACERTO.<sup>33</sup>

O filósofo e historiador francês Pascal Michon (2005), compreende que há três dimensões do ritmo: enquanto formas sociais, corporais e referentes à linguagem. O próprio fato de que as relações entre essas esferas são recombinadas incessantemente através da história, já aponta para sua dimensão política, “entendida como um movimento de formas de individuação, ou ainda como organização temporal complexa dos processos pelos quais são produzidos indivíduos psíquicos e coletivos” que visam “desenvolver um ponto de vista analítico e normativo suscetível de nos ajudar a compreender e a agir no mundo e no império de fluidos que acabam por se formar.”<sup>34</sup> A extensão do ritmo na vida humana é abordada na antropologia já na primeira metade do século XX, particularmente com os pesquisadores Bronisław Malinowski, E.E. Evans-Pritchard, André Leroi-Gourhan e Marcel Mauss. Este último declarou: “Socialmente e individualmente, o homem é um animal rítmico.”<sup>35</sup> Já Barthes, no original francês de “Como viver junto”, ressalta: “Existe uma relação consubstancial entre poder ritmo. O que o poder impõe acima de tudo, é um ritmo (de todas as coisas: da vida, do tempo, do pensamento, do discurso)”.<sup>36</sup>

O ritmo, que nos corpos parte de um dado físico caracteristicamente individual – a frequência cardíaca – é também aquilo que nos conecta com os demais seres possuidores desta cadência interna. E isso não significa estarmos juntos submetidos aos mesmos tempos fortes e fracos. Para Roland Barthes, ritmo faz parte dos “interstícios, [da] fugitividade do código, do modo como o sujeito se insere no código social (ou natural).”<sup>37</sup> Barthes reivindica a substituição da palavra ritmo por idiorritmo, “quase um pleonasmo”: “porque o ritmo tomou um sentido repressivo”, tornou-se necessário acrescentar o prefixo *ídi*.<sup>38</sup> O autor nos lembra que estar ou não no ritmo do coletivo é, fundamentalmente, uma escolha. Entrar no ritmo há de ser um movimento do micro para o macro, nunca o inverso. A fantasia de uma vida em comum passa pelas questões contemporâneas, mas não “por problemas gerais, culturais, sociológicos (...), mas [por] problemas idioletais: o que vejo à minha volta, em meus amigos, o que se postula em mim.”<sup>39</sup>

Se incluir ou não nos padrões não-binários de gênero não é necessariamente determinado pela livre escolha, mas passa a ser, cada vez mais, uma alternativa socialmente aceitável e não excludente. Há que se pensar a saída para as imposições binárias como as possibilidades oferecidas pela criação do surdo de terceira que, para Simas, faz parte das culturas de síncope: “aquelas que subvertem ritmos, rompem constâncias, acham soluções imprevisíveis e criam maneiras imaginativas de se preencher o vazio do som e da vida com corpos, vozes e cantos”.<sup>40</sup>

Compasso binário (não)

Analu Cunha

Ainda que fora do universo binário não haja somente uma terceira via – um hipotético terceiro gênero –, mas uma grande variação de acordes e acertos possíveis entre cromossomas, identidade, expressão de gênero e orientação sexual.



## GESTOS DE ADEUS, MUITOS. ALMAS QUE SE VÃO, EM FLÂMULAS.<sup>41</sup>

A vida, portanto, é uma imersão em diferentes ritmos, naturais ou não: dias, estações, antibióticos de oito em oito, ave-marias às 18h. Pontuações biológicas: nascimento, menstruação, síndromes, doenças, ejaculações, gravidez, calvície, menopausa, cabelos brancos, morte. Tempos fortes sociais: batismos, escolas, bar-mitzvás, casamentos, formaturas, separações, funerais. Marcações: aprender a ler, andar de bicicleta, o primeiro salário, o primeiro de todos os beijos, o sexo, o último gole, o erro, o não, o fim, os começos. O código binário, nosso compasso indispensável.

Afinal, ritmo é também estar com o outro. Ou não.



41

1) Anna Bella Geiger, *Passagens I*, 1974, Vídeo analógico, 11'32".

2) "Les vagues et les amours, c'est pareil... J'évite la vague qui approche ou au contraire je m'en sers. Je me lance, je sais nager, je sais voler... Tantôt la vague me gifle, tantôt elle m'emporte... Vous sentez bien que c'est un étrange bonheur... C'est une espèce de sens du rythme, la rythmicité" em tradução livre. In DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza: Vincennes, 1978-1981*. Fortaleza: EdUECE, 2009, pp. 247-248.

3) Martha Niklaus, *Nau Now*, 2014, Vídeo digital, 17'40".

4) Carlos Fernando Macedo, *Atravessado*, 2016, Vídeo digital, 3'39".

5) Traduzido livremente de "(...) *notre respiration, nos pulsations, nos pensées et nos tristesses, tout danse sur le rythme effacé, mais persistant, que nous croyions ne pas entendre.*" SERVIEN, P., *Conception Psycho-Physique de la Gamme* (Extrait du Bulletin de l'Institut Général Psychologique, Paris) apud GHYKA, Matila. *Essai sur le rythme*, p. 83.

6) Ainda hoje, pode-se observar essa característica em manifestações musicais de certas tribos indígenas brasileiras, por exemplo.

7) Julia Pombo, *Celebrate you*, 2011, Mini DV, 1'26".

8) Livia Flores, *Azul magenta*, 2008/2009, Papel colado sobre tela, 40 x 30 x 2 cm.

9) IMT, *Com-pas-so*, 2016, Mini DV, 0'30"

10) Rencontre avec Orson Welles [67 ans] à Paris, 16 março 1982. Disponível em <http://www.ina.fr/video/I00008532/rencontre-avec-orson-welles-67-ans-a-paris-2-2-video.html> . Acesso em: mai. 2016.

11) Richter realizou dois filmes abstratos de animação sem som, o primeiro deles foi *Rhythmus 21*, em 1921, seguido de *Rhythmus 23*, de 1923. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=b972EQ00EoY> . Acesso em: jul. 2014.

12) Traduzido livremente para o português de "*L'articulation du mouvement, pour moi, c'est le rythme. Et le rythme, c'est du temps articulé. C'est la même chose qu'en musique. Mais dans le film, j'articule le temps visuellement, alors que dans la musique, j'articule le temps par l'oreille.*" in Hans Richter..., New York, Holt, Rinehart & Winston, 1971 apud Dossier pédagogique Exposition Sons et Lumières – Centre Georges Pompidou, 2005, p. 8. Disponível em: [http://mediation.centrepompidou.fr/Pompidou/Pedagogie.nsf/Docs/IDF223FB79CEA5125D-C1256F400062FBAF/\\$file/sons%20lumieresavecimages.pdf](http://mediation.centrepompidou.fr/Pompidou/Pedagogie.nsf/Docs/IDF223FB79CEA5125D-C1256F400062FBAF/$file/sons%20lumieresavecimages.pdf) . Acesso em: jul. 2014.

13) A expressão "O ato de ver com os próprios olhos" é o significado da palavra de origem grega "autópsia".

14) *Arte & Ensaíos* n. 29, pp. 29-30.

15) KUBELKA, Peter. Arnulf Rainer, 1960. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iw1DVtFaz64> . Acesso em: jul. 2014.

16) CANONGIA, Ligia, FERREIRA, Gloria. *ArteCinema: anos 60/70*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1998, p. 16.

17) SHARITS, Paul. *Piece Mandala / End War*, 1966 e *T,O,U,C,H,I,N,G*, 1968. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=ihTynFLMy2Y> e <https://www.youtube.com/watch?v=CQfHyq-0lJg> . Site do artista: <http://paulsharits.com/galleries.htm> . Acesso em: jul. 2014.

18) CANONGIA, Ligia, FERREIRA, Gloria. Op. cit., p. 6.

19) BEAUVAIS, Yann. Figment. Les presses du réel – domaine Art contemporain, p. 7-29. Disponível em: <http://www.lespressesdureel.com/extrait.php?id=1112&-menu=> . Acesso em: jul. 2014.

20) Gabriela Mureb, *Cracudo*, 2015, Motor, papel, dimensões variáveis.

21) BARTHES, Roland. "A escuta" in *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, pp. 219-220.

22) DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003, p. 79.

23) Raphael Couto, *Vocabulário*, 2016, Vídeo digital, 2'02"

24) Alessandra Bergamaschi, *Brasil e Croácia*, 2014, Vídeo digital, 1'12"

25) DERRIDA, Jacques. Op. cit., p. 79. SIMAS, Luiz Antonio. *A gramática dos tambores*. Disponível em <http://jornalggn.com.br/fora-pauta/a-gramatica-dos-tambores-por-luiz-antonio-simas>. Acesso em: abr. 2016.

26) SIMAS, Luiz Antonio. "A epistemologia do surdo de terceira". 29 de abril de 2016. Disponível em <http://hisbrasileiras.blogspot.com.br/2016/04/a-epistemologia-do-surdo-de-terceira.html> Acesso em: abr. 2016.

27) Patricia Norman, Sem título, 2012 e *Puzzle*, 2012, Fotografia digital, 20cm x 20 cm [cada].

28) Relato presente em minha tese: "Tentava uma solução definitiva para o chapéu não sair da cabeça, quando os fogos anunciaram a entrada da Portela na avenida. Os últimos retoques na fantasia foram interrompidos diante de estêreos tentativas – dada a complexidade dos adereços –, de tampar meus ouvidos. Não vi os fogos.

Sábado seguinte ao carnaval, estava há dias em casa preparando a qualificação de tese. Avançava na pesquisa quando fui convidada, com poucas horas de antecedência, para desfilar com as campeãs do carnaval carioca de 2012. Estava atrasada no texto, mas não havia como recusar. O que, em princípio, tomei como uma interrupção desnecessária (portanto deliciosa) em minhas pesquisas, aos poucos foi se configurando como uma experiência do que escrevia. Quando ouvi os primeiros acordes do cavaquinho, entendi que, nos 20 minutos seguintes, meu corpo se transformaria em um tipo específico de imagem. Não me refiro à sua multiplicação nas milhares de lentes e telas presentes na passarela ou distribuídas pelo planeta, mas àquela imagem em movimento que se deslocaria pelo sambódromo, fantasiada de lansã, à procura de um som para chamar de seu. No candomblé, lansã é o orixá feminino sincretizado, na religião católica, com Santa Bárbara. Ambas as entidades são invocadas em dias de tempestade: um dos mais impressionantes espetáculos audiovisuais disponíveis sem a aquisição de ingressos. Curiosamente, aqui a falta de sincronia em nada atenua o efeito que produz nos corpos: primeiro, o raio e, segundos depois, o trovão. O olho antecipa o que o corpo todo irá sentir. O raio nos chama, o trovão nos toma. Em sua exterioridade, a luz assusta. Mas é na invisível capacidade de penetrar os corpos que o som nos abala. E, naquele momento, o corpo de uma das rainhas dos raios aguardava, ansioso, ser preenchido por surdos e tamborins.

Pega de surpresa, não sabia a letra do samba. Em companhia do cavaquinho, me esforçava para decorar o refrão e, para não fazer feio frente às câmeras, fingia cantar nas demais estrofes. Alguém avisava: vamos para o lado esquerdo assim que relaxar a formação da ala. É lá que fica o recuo da bateria. Nos alto-falantes do sambódromo ouvia o cavaquinho e a voz dos cantores. Bateria que era bom, quase nada.

Voz e cavaquinho, voz e cavaquinho: o tempo passava amplificado na avenida. Mas, ao final do trajeto, a bateria me aguardava! Seriam durante dois minutos, talvez? Não importava. Eu precisava encontrar – e, sobretudo, ver – um som que me tomasse e justificasse a fantasia. Um som colado em sua fonte, não ampli-

cado, direto do instrumento: o som que desse o ritmo estrutural daquele desfile: os tambores, o compasso do samba, finalmente. Vinte minutos depois, na Praça da Apoteose, me dei conta de que havia passado pela bateria e não a percebi – mas isso já não tinha importância alguma. É certo que passei a seu lado, mas como explicar que não a tenha percebido?

Não perceber a bateria modificara por completo a experiência do desfile, e apenas em termos fenomenológicos posso compreendê-la. Em dado momento, todos os sentidos do meu corpo já trabalhavam em outras sintonias que não incluíam a bateria: a do som amplificado, a do samba cantado pelos componentes, a de todas as emoções reunidas em uma cadência coletiva que prescindia de surdos, cuícas e tamborins." CUNHA, Analu. *A tempestade: silêncio, invisibilidade e videarte*. Tese de doutoramento em Linguagens Visuais EBA/PPGAV/UFRJ, orientação Profa. Dra. Gloria Ferreira, agosto de 2014.

29) João Modé, *Construtivo [paninho] marrom*, 2014, Tecido costurado, 27,5 x 18cm [cada]

30) Rafael Alonso, *Instrumento hipnótico*, 2016, Acrílica sobre aglomerado, 45x30 cm

31) Desenvolvido em CRARY, Jonathan. *24 / 7 – Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

32) Lyz Parayzo, *Guarda Nacional*, 2016, Vídeo digital, 1'44"

33) Raul Leal, *Nada acabará, nada ainda começou*, 2015, Vídeo digital, 21'

34) Traduzido livremente de "*compris comme forme du mouvement de l'individuation, ou encore comme organisation temporelle complexe des processus par lesquels sont produits les individus psychiques et collectifs*" e "*à développer un point de vue analytique et normatif susceptible de nous aider à comprendre et à agir dans le monde et l'empire fluides qui viennent de se former*". MICHON, Pascal. *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Paris, PUF, 2005, p.17.

35) Traduzido livremente de "Socialement et individuellement, l'homme est un animal rythmique." MAUSS Marcel. *Manuel d'ethnographie*, Paris: Payot, 1967 [1937], p. 85 apud FIXOT, Anne-Marie. "Le don est un rythme... À la rencontre de Marcel Mauss et d'Henri Lefebvre", *Revue du MAUSS* 2010/2 (n. 36), pp. 271-279.

36) Traduzido livremente de "*Il existe un lien consubstantiel entre pouvoir et rythme. Ce que le pouvoir impose avant tout, c'est un rythme (de toutes choses : de vie, de temps, de pensée, de discours)*". Apud MICHON, Pascal. "Notes pour une rythmologie politique", p. 5. Esse trecho não foi encontrado na versão em português presente na bibliografia.

37) BARTHES, Roland. *Como viver junto – simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.16.

38) Do grego *ídiōs*, próprio, particular.

39) Op. cit., p. 20.

40) SIMAS, Luiz Antonio. *A epistemologia do surdo de terceira*. 29 de abril de 2016. Disponível em <http://hisbrasileiras.blogspot.com.br/2016/04/a-epistemologia-do-surdo-de-terceira.html> Acesso em: abr. 2016.

41) Cadu Costa, *Psicopompo*, 2015, Vídeo digital, 3'30".



## BIBLIOGRAFIA

**ANSALDI, Saverio.** “Pascal Michon, Rythmes, pouvoir, mondialisation”, Paris, PUF, 2005. “Rythmes, pouvoir, mondialisation”, publicado inicialmente na revista *Multitudes* n. 30, 2007, pp. 219-226, com o título: “Les rythmes des multitudes: mondialisation et nouvelles formes d’individuation”.

**BARTHES, Roland.** “A escuta” in *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. ————. *Como viver junto – simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

**BEAUVAIS, Yann.** “Figment”. *Les presses du réel – domaine Art contemporain*, collection *Monographies* pp. 7-29. Disponível em: <http://www.lespressesdureel.com/extrait.php?id=1112&menu=> . Acesso em: jul. 2014.

**CAMPER, Fred.** 1985. “Sound and silence in narrative and non-narrative cinema”. p. 378, apud WEIS, Elisabeth e BELTON, John (dir.), *Film Sound: Theory and Practice*, pp.369-371. New York: Columbia University Press, 1985.

**CANONGIA, Ligia, FERREIRA, Gloria.** *ArteCinema: anos 60/70*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1998.

**SUSSEKIND, Bruna e FURTADO, Igor.** “Identidades marginais: Oliver Costa”. Depoimento disponível em <http://www.identidadesmarginais.com/#!oliver/c14o2> . Acesso em: jul. 2016.

**CRARY, Jonathan.** *24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

**CUNHA, Analu.** “A tempestade: silêncio, invisibilidade e videoarte”. Tese de doutoramento em Linguagens Visuais EBA/PPGAV/UFRJ, orientação Profa. Dra. Gloria Ferreira, agosto de 2014.

———. “O ato de ver com os próprios olhos”. Revista *Arte & Ensaios* n. 29, PPGAV/UFRJ. Rio de Janeiro, junho 2015.

**DELEUZE, Gilles.** Spinoza – Curso dezembro de 1980 a março de 1981 – transcrição Yaëlle Tannau. Aula 12 de 17/03/81 na Université Paris 8. Disponível em [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=151](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=151) . Acesso em: jul. 2016.

**DERRIDA, Jacques.** *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

———. *Cursos sobre Spinoza: Vincennes, 1978-1981*. Fortaleza: EdUECE, 2009.

**DUGUET, Anne-Marie.** “Dispositivos” in MACIEL, Katia, *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

**EISENSTEIN, Sergei.** “Métodos de montagem” in *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

**FIXOT, Anne-Marie.** “Le don est un rythme... À la rencontre de Marcel Mauss et d’Henri Lefebvre”, *Revue du MAUSS* 2010/2 (n. 36), pp. 271-279. DOI 10.3917/rdm.036.0271. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-du-mauss-2010-2-page-271.htm>. Acesso em: jul. 2016.

**GHYKA, Matila.** *Essai sur le rythme*. Paris: Gallimard, 1938.

**KIEFER, Bruno.** *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento/INL/MEC, 1973.

**KUBELKA, Peter.** *Arnulf Rainer*, 1960. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iw1DVtFAz64> . Acesso em: jul. 2014.

**MICHON, Pascal.** “Notes pour une rythmologie politique”. *Rhuthmos*, 3 avril 2012. Disponível em: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article534> . Acesso em: jul. 2016.

———. *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Paris, PUF, 2005.

**SIMAS, Luiz Antonio.** “A epistemologia do surdo de terceira”. 29 de abril de 2016. Disponível em <http://hisbrasileiras.blogspot.com.br/2016/04/a-epistemologia-do-surdo-de-terceira.html> . Acesso em: abr. 2016.

———. “A gramática dos tambores”. Disponível em <http://jornalgggn.com.br/fora-pauta/a-gramatica-dos-tambores-por-luiz-antonio-simas>. Acesso em: abr. 2016.

**SHARITS, Paul.** *Piece Mandala / End War*, 1966, e *T,O,U,C,H,I,N,G*, 1968. Site do artista: <http://paulsharits.com/galleries.htm> . Acesso em: jul. 2014.

**WELLES, Orson.** “Rencontre avec Orson Welles [67 ans] à Paris”, 16 março 1982. Disponível em <http://www.ina.fr/video/I00008532/rencontre-avec-orson-welles-67-ans-a-paris-2-2-video.html> . Acesso em: mai. 2016.



# ROTA DA SEDA

## *Cadu*

*Os homens tanto conquistaram;  
Vejam! Até asas tomaram –  
Artes, ciências,  
Mil exigências.  
E apenas do sopro do vento  
O corpo tem conhecimento.*

**H.D. THOREAU**  
WALDEN, A VIDA NOS BOSQUES

**N**esta publicação encontra-se uma seleção de trechos organizados cronologicamente que narram de maneira poética o período que circunscreeve a pesquisa *Estações consteladoras*, iniciada em meados de 2013 e formalmente implementada durante os anos de 2014 e 2015. Representam um conteúdo de impressões rotineiras, de cunho doméstico, que resumem o desejo de viajar sobre meus próprios fragmentos; que resumem o desejo de continuar a marcha, mesmo quando o deslocamento encerrou-se e tudo o que sobra para o marinheiro é confundir “porto” com “bordo”. Gentes e quase espelhadas palavras para aquele que *indiscerne* no horizonte céu de mar.

Naveguei por um arquipélago de ilhas distantes, mas que percebo possuem litorais complementares. Não sei dizer se estão em afastamento ou em aproximação. Algum dia talvez formem um conjunto coeso, ou o mesmo já se deu, e hoje se distanciam. Difícil precisar, mas coube apenas a mim cartografar estes territórios em perpétua migração. Ora oásis, ora pântanos, não passaram de um meio de afastar-me daquilo que Jack London em *A estrada* chamou de “trabalhar a vida inteira no mesmo turno”.

Na tentativa de assegurar proteção à jornada, busquei unir estas partes dispersas à sombra de poucos, mas fundamentais autores com quem mantenho proximidade. Eles foram parte do lastro intelectual mínimo que trouxe para a travessia, companhias durante os dois anos em que habitei diversos lugares desta terra, vivenciando a solidão pura e a construção de uma ciência caseira proporcionada pela deriva.

## ISTAMBUL, 9 DE SETEMBRO DE 2013

Existe turismo em qualquer área e ele é constituído de centenas de armadilhas. Turismo artístico, turismo espiritual, turismo turismo. Pode-se andar em círculos por anos ao redor de arapucas desta natureza. Se toda essa bagagem intelectual que tanto o orgulha não tiver aplicações

diretas na vida cotidiana, se toda essa filosofia não deixar de ser um bibelô sofisticado do pensamento sem uso, então você é um turista. Impregnado de clichês e seguidor das estradas mais conhecidas à procura de souvenirs. E como tal, nunca, nunca será respeitado pelos locais. No fundo você não almeja estar em contato com os mistérios do mundo, mas com um meio de consumi-los, um “desvelamento” de baixa caloria com pouco coeficiente de doação e renúncia.

A infelicidade é que muitos dos atuantes em nossa área consideram a criação entretenimento, sofisticado talvez, mas ainda assim um artigo de dispêndio. Todos aqueles que manipulam alguma natureza de linguagem deveriam rememorar-se da origem xamânica de sua ocupação; articular símbolos, objetos, pessoas, gramática e situações com o intuito de alterar o estado de consciência de um ou mais indivíduos é feitiçaria. É esoterismo. É a negociação de modalidades diferentes de conhecimento excêntrico, nômade, afetivo, não conhecimento. Moore afirma que, atualmente, quem faz uso dessas ferramentas, quem apropriou-se dos meios criadores e os reduziu a seus clichês mais mesquinhos, foram publicitários e agentes de mídia; que manobram massas de culturas distintas, para que pensem sobre a mesma coisa e ao mesmo tempo em diversos lugares do mundo. Mas também recordemos que, por Serres, sabemos que as prostitutas das praias de Alexandria talhavam suas iniciais invertidas na sola de seus tamancos para que fossem encontradas pelas marcas na areia mais facilmente. Estes profissionais ficarão então contentes de saber, como bons filhos, de quem são herdeiros.

## ISTAMBUL, 14 DE SETEMBRO DE 2013

O deserto é uma das costuras umbilicais da terra. Gestou muitos mundos. Mas agora aguarda as gentis pegadas de quem o atravessa para se transformar. Caminhar por suas paisagens, entre marcos que flutuam no vazio do ir, é vagar por silenciosos e hipotéticos territórios inabitados. Planetas de areia e pedra que nunca abandonarão o estado de ruínas, promessas, como o Duna de Jodorowsky (não o de David Lynch). Aqui o solo se esqueceu do tempo. Vladimir Nabokov uma vez escreveu: “o futuro não é senão o inverso do obsoleto”. Aqui o futuro não é senão o universo do obsoleto.

## NOVA IORQUE, 26 DE MAIO DE 2014

Se a caminhada não é praticada com disciplina, com o tempo o maravilhoso desprendimento de abandono de quem carrega como bagagem apenas leves esperanças é substituído pela precisão elegante de se chegar pontualmente. E isso é muito pouco em troca.

## NOVA IORQUE, 30 DE MAIO DE 2014

É preciso se esforçar, se desafiar, empurrar-se todos os dias. Todos os dias é preciso disciplina para se por *em ateliê*, mesmo quando afastado dele, mesmo quando distante do espaço doméstico. Dizem que Lampião ao ter sua casa queimada pela polícia afirmou: “Minha casa é meu chapéu.” Para o criador o ateliê é chapéu.

## NOVA IORQUE, 3 DE JUNHO DE 2014

O jazz leva em direção à elegância; fazer algo bem não envaidece, mas cria uma sensibilidade que não o faz deixar passar o momento em que o sol ilumina o rosto de sua amada, ou quando assistir um homem junto ao piano não é vê-lo tocar, mas sonhar. Estar em contato com essa energia entrega intensidade à vida e à capacidade de desfrutar de eventos que, sem ela, iríamos perder.

## HORNITOS-ATACAMA, 3 DE AGOSTO DE 2014

Devo inaugurar um lugar de leito, de vigília, de nascimento e morte. Na cabana anterior fui o único morador, aquele que deu forma a esta e aquele que a abandonou. Nesta, sou apenas mais um na linhagem de habitantes temporários que residiram. Portanto, inicio este processo apropriando-me da casa: dormindo, comendo, excretando e sujando para estampar minha presença. Meu cheiro, pertences e dejetos instituem esta posse (*Stercus suum cuique bene olet*, “o excremento cheira bem para quem o fez”). Trazem algum movimento, alguma mudança de estado. Pois nunca estive num local tão estático, tão ausente de animação. Minha velocidade citadina ainda me impede de apreciar o tempo ditoso. Tudo ainda é repouso para o olho cegado. Não há insetos, não há cantos, não há vento. Mas a poeira preta no batente da porta indica que ao menos os cupins estão habitando o lugar.

## HORNITOS-ATACAMA, 4 DE AGOSTO DE 2014

Rômulo ao assassinar Remo e enterrá-lo sob os muros da cidade da qual viria a ser fundador, senhor e rei, manteve-se fiel aos lobos que o amamentaram. Sobre a carniça de seu gêmeo e rival inaugurou um lugar para si. Ao testemunhar pela manhã tantos cães rebeldes atraídos pela curiosidade de um andarilho, pergunto se terei que juntar-me a eles para ser aceito ou até mesmo qual terei que matar para que entendam que agora este lugar também é meu. Pensar assim é a única forma de aproximar-me do evento ocorrido com minha anfitriã no dia anterior, que após um quarto de hora de sua chegada foi obrigada a partir por ter sido mordida por um deles. O local que a mesma tantas vezes esteve e conhece tão bem, desta vez não a queria, espantou ferindo-a. Fui aquele que limpou seu corte e aquele que agora está em seu lugar. Participei de um batismo violento, lavrado com sangue irmão, mas que designa minha entrada neste enredo. Passo de convidado a protagonista.

## HORNITOS-ATACAMA, 6 DE AGOSTO DE 2014

Dois cães avançavam contra pequenas ondas no horizonte enquanto o restante aguardava. Aproximei-me e percebi na arrebentação um vulto negro. Os animais ensaiavam abocanhadas no corpo, que insistia em voltar para o mar a cada nova onda. Estando agora perto o suficiente, pude finalmente entender do que se tratava: um leão-marinho fazia uma última viagem até o litoral pelo sabor das correntes. Não resisti e levei minha curiosidade ao limite. Com muito esforço consegui arrastar o animal até a orla pelas nadadeiras traseiras. Foi como apertar as mãos de um parente muito distante. Dividimos ancestrais comuns, respiramos o mesmo ar. Somos mamíferos. Nunca puxei tanta carne, nunca tive nos braços um pedaço tão grande da natureza. Com a chegada ao seco os cães alvorçaram-se com mordidas mais decididas. Porém, nada rompia o couro do animal. Após alguns minutos, além do cheiro de morte, havia também frustração no ar. Nove cães observavam uma presa sem saber como proceder. Foi quando levantei, encontrei espaço entre eles e com uma faca rompi o animal na altura do peito e do abdômen; lhe abri o torso para deixar a brisa entrar e o ventre para expor seus sucos, para urinar no solo de descanso. Acreditei que isto os animaria, porém, estranhamente mantiveram-se a observar, parece que ganhei direito sobre a caça por a ter reclamado. Ficamos então assim, em roda, *lobamente*, até o sol se pôr e apagar definitivamente o animal de nossas vistas. Vou visitá-lo mais algumas vezes antes que seque completamente ao sol do deserto. Até lá a timidez de meus companheiros caninos terá abrandado e encontrarei cada vez menos partes da criatura marinha. Cães, leão e homem. Todos um.

## HORNITOS-ATACAMA, 11 DE AGOSTO DE 2014

Um objeto de poder em particular me fornece contornos sensoriais ao tempo: me faz mensurar as horas pelo aroma do jasmim, do sândalo e da lótus nos bastões de incenso em fila dos mosteiros chineses; também me transporta às mesquitas mais longínquas que nunca adentrarei durante as cinco sagradas horas de Alá; e pelo caminhar do jaguar, “que mede com secretos passos iguais o tempo e o espaço do cativo” (Borges). Agradeço a este singelo tesouro por estas visões. Elas amenizam minha espera, me dão esperanças e auxiliam minha busca por caminhos ocultos. Como as mulheres saami em vestes cerimoniais que sussurram o nome das montanhas para o xamã, aguardando que suas pernas ou braços se movam indicando o local certo de seu transe, vago pelos 29 cânticos contidos em minha caixa de orações, procurando pela melodia certa que vai transportar-me ao monte em que também devo meditar.

## HORNITOS-ATACAMA, 15 DE AGOSTO DE 2014

Os olhos sempre irão ter interesse pela linha que toca terra e ar. Contemplar esta linha é aos poucos deixar-se evadir e suprimir o visível pela saturação do azul. É pôr em prática quase um método, pelo apagamento, de devaneio, que permite o sonhador descer ao mínimo das imagens, “ao *minimum minimorum* do ser pensante” (Bachelard). É habitar o gesto puro da contemplação, de delicada fenomenologia, onde a clareza da intuição é exercida plenamente, sem finalidade. Contemplar o espelho sem halo do céu é ver no vazio refletido nosso narcisismo de pureza, deixá-lo habitar a cor da inocência pretenciosa. Abrir uma janela para esse esquecimento, quase búdico, é estar em consonância com a decisão pela solidão, pelo contato com o mundo das coisas naturais e pela edificação de um templo aberto aos quatro ventos. Quando rodeado pelo mínimo e generoso ao máximo, quando superada a visualidade superficial, pequenos eventos transformam-se em chamados.

## HORNITOS-ATACAMA, 18 DE AGOSTO DE 2014

Gero uma enorme quantidade de fragmentos mentais antes do deslocamento: fabulações, conversas interiores, planos. Mas nada que tenha clareza. Na maior parte são ruídos, consolos de incentivo, sons exteriorizados ou não que enfeitam como guirlandas os segundos. As agitações iniciam-se ainda no porto; sou tomado por uma enorme inquietação, uma amálgama de ansiedade em querer partir e já um cansaço pelo início penoso, que é quando a maioria dos incômodos físicos surgem

até o corpo esquentar. Portanto, é preciso canalizar a dor por estar aqui, para que o deslocamento torne-se uma expressão de cólera e autorize a saída. É preciso raiva para andar. E isso não vem de fora. Esta violência advém do estado de apreensão, tanto no sentido de medo quanto no de aprender, coagentes na atividade. Para andar longas distâncias é necessário agitar lençóis brutos, extrair forças de afetos animais subterrâneos. O início de toda jornada é marcado pela libertação e por bestialidade, que os passos destilam ao longo das horas em vibrações mais sutis. Quando os gemidos interiores amenizam, quando encontro-me vertical sobre mim mesmo, inicia-se um outro ciclo. Dobro-me em mais de um, visitando personalidades adormecidas, dando voz aos muitos que em mim habitam; estabeleço diálogos, conversas e aos poucos me perdo. Avançar torna-se o distanciar de ressentimentos e de disputas acres. A caminhada torna-se um meio de destilação, uma peneira emocional que quase suprime o desejo de se chegar em algum lugar. Rememoro que para o caminhante só há caminho. Esta é a ideia que se torna quase ao alcance nestes momentos. Quase.

## HORNITOS-ATACAMA, 26 DE AGOSTO DE 2014

Três horas de caminhada conduziram-me a uma praia completamente deserta. À esquerda o mar, à direita um platô de conchas e areia compactadas de 15 metros de altura que acompanha a orla, indicando o início do deserto. Encaminhava-me para o final, onde há uma formação rochosa fechando o desenho em ferradura do lugar. Algo chamava a atenção, havia pegadas de cães em toda a extensão. Estranhei, aquele parecia um local muito desinteressante para esses animais. Duzentos metros antes das rochas avistei 12 deles sentados em fila observando o mar, 11 cor de carvão e um castanho. Ao me perceberem vieram em toda a velocidade. Vesti as luvas, desembainhei a faca, posicionei-me à beira d'água e aguardei calmamente. Latiam e tentavam me intimidar. Aos poucos a distância encurtou e os animais mostravam-se cada vez mais ariscos. O castanho, macho alfa, encorajava o grupo em posição de ataque. Ele foi o primeiro a avançar. Golpeei o ar com o cajado para espantá-lo. Um novo ataque e outro golpe, desta vez muito perto. Os outros animais iniciaram suas investidas. Quando dei por mim, estava me protegendo contra uma dúzia de ofensivas. Aquilo poderia durar para sempre. Mordidas seriam apenas uma questão de tempo e eles não iriam desistir mesmo que recuasse. Tomei uma última decisão antes do confronto. Parti na direção da matilha em velocidade, gritando e girando o longo bastão. O grupo dispersou-se. Porém, eu havia exposto minha retaguarda e não era possível parar até estar a uma distância segura outra vez. Foi quando lembrei que há um apito na amarra peitoral de



minha mochila. Assobieei com muita força e continuei correndo. Os cães recuaram e ficaram me olhando com a cabeça inclinada como fazem ao ouvir certas frequências. Voltei aos meus assuntos e eles aos deles. Algum tempo depois nos reencontramos, agora bem próximo aos rochedos. Novamente vieram correndo, mas bastou um silvo longo para retrocederem. Ainda nos avistamos mais uma vez e executamos o mesmo jogo de aproximação e afastamento. Consegui fazer com que associassem o som a uma ameaça. Desapareceram misteriosamente nas pedras. Não prossegui, o sol estava próximo a se pôr e ainda teria todo o caminho de volta.

Fiquei absorvido por nosso encontro. Aqueles eram cães selvagens, com pouquíssimo contato com humanos, que recuperaram sua condição de lobos vivendo do mar. Como será que ocorreu esta *desdomesticação*? A quanto tempo estão assim? Um dia repetirão a viagem do extinto *Sinonyx* de volta ao meio undífero? Tudo pareceu um pouco fantasioso: cachorros e um homem numa praia sem nome na borda do Atacama, repetindo uma ancestral e improvável coreografia para dias de hoje... aquilo era irreal. Não acredito que fosse o jantar, mas eles estavam ferozmente defendendo seu território e ambos iríamos sair feridos do embate. Pegar o bastão aquela tarde foi pura coincidência. Horas antes estava lendo um trecho sobre Diógenes Laércio, o “cínico” (termo que deriva do grego *kunos*, o cão), e me chamou a atenção que entre seus poucos pertences há o bordão, também utilizado para defesa. Me pareceu uma boa ideia. Mal podia imaginar quão útil seria. Dizem que Diógenes morreu tentando sorver um polvo cru. O cão foi engolido pelo mar. Ontem não.

## HORNITOS-ATACAMA, 31 DE AGOSTO DE 2014

Fui escolhido por dois cães negros. Um grande macho e uma fêmea. Vivem próximo à minha cabana nas ruínas de uma construção. Me avistam na beira d'água e se aproximam. Nos cumprimentamos e seguimos. Por muitos dias este é o único contato que tenho com outros seres. A fêmea é jovem e atirada, gosta de mergulhar contra as ondas. O macho poupase, é mais experiente, muito afetuoso, aprecia esfregar-se entre minhas pernas e vocalizar. Quando quer exibir-se me presenteia abatendo aves em pleno voo. É um espetáculo de elegância, quase sem violência, com a mínima necessária para a ação. Tudo é muito rápido, porém, obedece a uma sequência rigorosa de passos: escolhe a presa, abaixa-se por alguns segundos, explode em velocidade para espantar a ave, antecipa onde ela tentará novo pouso e a ataca certamente. É quase sempre bem-sucedido. Após a caça não se interessa em comer, o apetite virá depois.

Jakob von Uexküll, um dos maiores zoólogos do século XIX, afirma que os animais são entes fechados em seus ambientes, atados entre si por simples ou complexas redes funcionais. Seus órgãos receptores são voltados a perceber a marca deixada por outros, que como dois elementos de um arranjo musical de mesma estrutura melódica atraem-se e estabelecem uma área de interseção, porém, sem reconhecimento mútuo. Seu exemplo quanto à mosca e a aranha é belíssimo neste sentido. A aranha não sabe nada sobre sua caça, no entanto, toda a teia é feita desejando uma mosca. Seus fios são de espessura e resistência exatas a proporcionar o deslocamento da aranha por ele, sem parecerem ariscos à presa. Os dois mundos são isolados entre si, com a diferença que na teia conjugam-se. A teia é ao final a prova concreta da cegueira mútua entre os dois seres, mas é ao mesmo tempo a responsável pelo contato de ambos.

O animal é sobretudo um ser de espreira, que aguarda a desinibição dentro de um território cuja vigia e manutenção são o viver; dele retira alimento, estabelece contatos e se reproduz. Constituir um território é um trabalho de tempo integral. O galo o cobre com cantos de vitória todas as manhãs. Eu invado a jurisdição destes animais e sou aceito, então, uma nova reconfiguração desta área deve ser estabelecida. Deve-se remarcar, reurinar em cada antigo marco e estabelecer tantos novos para que a área agora contenha dois; dois, três, quatro, ou quantos estiverem presentes, indo e vindo. Manter um domínio é saber de sua impermanência, só valendo mesmo quando borrado em suas fronteiras. Porém, o que mais interessa é ambos estarmos nos aventurando: eles em minha admissão, e eu em minha expansão. Essa busca por levar tudo a um limite, por onde não se foi, esse toque delicado sobre o mundo que implica o vetor da conquista e do abandono simultaneamente me ensina a conduta destes cães. O mesmo ocorre com fazer Arte, não? Deve-se ir à borda, aos extremos, perder-se em perseguições incertas. Em uma sucessão de passos tolos, sem comprometimento com o êxito. Mas acima de tudo é preciso deslocar-se em propagação e contração perpétuos; se adquiro muito preciso abrir mão, se nada tenho corro o risco de ser carregado pela brisa perigosamente, então um pouco de lastro cai bem. O cauteloso marujo aproxima-se das sereias amarrado ao mastro da embarcação. Mas é melhor estar leve a pesado, delgado a denso. Ágil a lento. Conversava com um claudicante amigo certa vez que queixava-se: “Perdi a rainha (a mulher), a torre (a casa), os bispos (a religião)”. E lhe respondi: “Ocupar o centro do tabuleiro não é uma situação confortável. Mas vais ganhar o jogo apenas com os cavalos. Com aqueles que te possibilitam arar o mundo irrestritamente. Tens pouco, mas nunca estivestes tão leve”. Essa deve ser a postura do criador.

Porém, sem um território mínimo estabelecido esses movimentos tornam-se improváveis. Onde você pensa que irá adquirir o que comentar

sem um? Sem ser perturbado, cutucado, incomodado? Onde? Nossa espreita como criadores ocorre justamente para estabelecer esses atritos em nossos quintais e nos que, porventura, venhamos a invadir. Lugares improváveis, que contêm uma agradável atmosfera de perigo. Nossa sentinela é para saber que compartilhamos o território e não para predar, para impedir a presença de outros. Afinal, Arte não passa disso, de um território, vasto, amplo e que deve ser cuidado por aqueles que genuinamente o frequentam. Devemos isso ao lugar que nos ensina a entender que há muito mais entre uma aranha e uma mosca do que uma mera teia.

## **HORNITOS-ATACAMA, 04 DE SETEMBRO DE 2014**

Admiro aqueles que sabem expressar-se com poucas palavras, deixando que gestos falem. Miyamoto Musashi desafiou por uma década um importante samurai que, retirado, dedicava-se ao ikebana. Todo o ano enviava uma carta à residência do mestre convidando-o para um duelo. A resposta era sempre a mesma: um afável agradecimento, um lembrete quanto à aposentadoria e uma flor de lótus cortada na altura do caule. No décimo ano, quando o próprio Musashi também um reconhecido espadachim, repetia seu tradicional pedido, algo ocorreu. O guerreiro reparou no ângulo sob o qual a planta havia sido podada. A precisão do talho era extraordinária, expondo um domínio absoluto e impecável da espada. Finalmente, após anos de insistência e espera, conscientizou-se o quanto era inferior; não apenas no *bushido*, mas em cavalheirismo sobretudo. O velho mentor estava a todo este tempo avisando-o com sutileza que se encontravam em patamares muito distantes e que não havia necessidade de retirar a vida de um homem equivocado por ele assim desejar; de Musashi persigo a capacidade de perceber tais sinais, leve o tempo que levar; do hábil jardineiro, de expressar-me em vocabulário silencioso tão precisamente.

## **HORNITOS-ATACAMA, 10 DE SETEMBRO DE 2014**

Desde de sexta-feira tenho uma hóspede. Uma filhote malhada apareceu no final da tarde enquanto assistia ao pôr do sol. Brincamos, a alimentei e ela desapareceu com outros cães. Ao sair à noite para ligar o gerador encontrei-a dormindo, encolhida ao lado da porta. Dirigi-me para o fundo da cabana onde há um armário em que os maquinários são armazenados e havia uma caixa de papelão que nunca reparei, mas que deveria estar ali desde que cheguei. Era de um bom tamanho. Tomei como um sinal e retornei com ela para fazer uma cama para a minha visitante. Na manhã

seguinte, a cadelinha estava tranquilamente dormindo sobre o cobertor velho que usei para forrar o interior de seu leito. Não foi mais embora e em breve precisarei de uma nova caixa, pois a atual já está muito roída.

Passamos muitas horas um na companhia do outro. Deito para ler e aproxima-se. Escolhe uma posição entrelaçada em mim e adormece. Sinto seu coração acelerado bater. Está sempre a pulsar em velocidade, mesmo quando parece repousar profundamente. Os Runas, tribo da Amazônia equatoriana, afirmam poder interpretar o sonho dos cães; quando latem durante o sono estão perseguindo o jaguar, quando choram, é porque morrerão em breve pela fera. Certa vez sonhei que havia descoberto como surgem os padrões nos pelos das zebras. Descobri que são a consequência de seus sonhos. Ainda no útero, as zebras já sonham, e cada um deles deixa uma marca em seu corpo, um registro, uma memória. Cheguei a essa conclusão porque pude testemunhar enquanto descansavam os desenhos alterando-se diante dos olhos. As zebras continuam a demudar sua pelagem durante toda a vida adulta, por isso não há um único animal igual ao outro. Podia contemplar o texto, mas não possuía a pedra de roseta capaz de executar a transcrição. O que será que esta pequena forma de vida sonha, então, quando apressa seu coração e ensaia grunhidos? Estará alterando suas manchas futuras, perseguindo o jaguar? Uivando para a lua, para a morte? Está sendo presa ou predador? Não sei dizer, mas por todo o calor que me oferece, acredito que há conforto mútuo, simplesmente pelo encontro de dois solitários.

## **HORNITOS-ATACAMA, 20 DE SETEMBRO DE 2014**

Há algo absolutamente fascinante no modo como um mamífero nada. Peixes apresentam movimentos laterais de cauda, empurrando a água horizontalmente. Mamíferos nadam movendo suas espinhas para cima e para baixo, com um tipo de oscilação idêntico aos executados durante uma corrida, ou o simples caminhar quadrúpede. Observar este fato no nado de uma lontra, por exemplo, é fácil de aceitar, porém, encontrar esta mesma espécie de movimento no deslocamento de um golfinho é mais que uma coincidência evolutiva, chega a ser miraculoso. Cinquenta milhões de anos depois de abandonarem a Terra, estas criaturas continuam a guardar algo de seus ancestrais terrestres. Por este motivo batizei a cadelinha que está em minha companhia, e cuja ausência sentirei imensamente, de Baleia. Pareceu apropriado para um cão que vive no deserto e ao lado do mar chamar-se assim. Graciliano Ramos concordaria comigo, que se fosse um macho não cairia tão bem.





## MÉXICO, 3 DE FEVEREIRO DE 2015

Ser a parteira de uma cigarra, contemplar sua feminina valentia.  
Cavalgar o deserto numa anta.  
Morder um chile habanero até o caule.  
Fazer tranças com pelos pubianos.  
Tap-dance negativo.  
Não me interessa por qual ponta acendeu-se a vela.  
O que interessa é a cor da chama, seu brilho: verde bário, fogo-laca, prata-chinês contrabandeada.  
Não tente classificar minha generosidade como bondade.  
Certamente lhe decepcionarei, porque se reparar, já afanei seu relógio e pichei o muro da sua casa.  
Sou um homem perigoso.  
Se eu lhe beijasse agora, seria um crime.

## RIO DE JANEIRO, 21 DE MARÇO DE 2015

Sento-me virado para a montanha. Nos conhecemos há muito tempo. Nos frequentamos como dois territórios irmanados. Ao observar e ser observado, posso senti-la plasmando o magma de minha topografia íntima. Faz isso sempre que deseja por mim caminhar, quando deseja contemplar por onde percorri. Fui empurrado em direção ao mundo por sua vontade. Mesmo sabendo que não progredirei muito, deseja me ouvir. Pode esperar uma eternidade para saber do resto, já que sempre repousará ditosamente no mesmo lugar à espera de outros homens febris.

Quando era eu que trilhava seu corpo, resolvi montar repouso. Pedi permissão e inaugurei em suas costas um pequeno caluje, para que pudesse lhe contar sobre suas amigas do outro lado do vale. Consentiu, porém impôs condições: no tempo certo a fisicalidade do abrigo deveria ser superada e seu estado incorporado. Deveria torna-me cabana, e a mesma deveria caminhar. Deveria residir em outras montanhas, outros picos e vales, outras superfícies desta terra. E também deveria eu volta e contar o que presenciei. É isso que venho fazer, retornando no mesmo dia em que fui aceito há anos atrás. Após nossa separação, parar não mais foi uma opção, e como um humilde Marco Polo retorno para narrar a Kublai Khan aquilo que vi.

A primeira marcha seguiu o chamamento de uma estrela. Encaminhei-me até as franjas do deserto e ali partilhei as reminiscências de minha morada/templo com o povo que detém o astro peregrino em seu estandarte. Salões foram visitados nas marés elegidas, e ajoelhei-me virado para a cidade divina na mais antiga das mesquitas. Alimentei-me de tâmaras, damascos e recebi a benção de que necessitava: “Allah badi-

que ia sidi!" (Deus vos conduza, ó chefe!). Deste oásis regresssei com um terço de ossos de camelo. Simbolizou aquilo que Zaratustra chamou de *a primeira metamorfose do espírito*. Quando, para dura travessia, o viajante julga importante transformar sua alma em besta de carga e acumular provações que curvem os joelhos na esperança de açoiar o ego.

A segunda parada foi na colônia holandesa no Novo Mundo. Ilha que nunca dorme. Lá habitei uma antiga igreja ao lado de outros profanadores, onde promessas de encontros foram estabelecidas para o futuro. Não há muito o que se fazer além de gozar os desejos e se divertir. Rápido entende-se que a ilusão do consumo apenas causa delírios e insônia. Enquanto pensamos que a cidade para nós trabalha, na verdade lhe somos escravos, doando nossa chama para mantê-la sempre acesa. Mas essa clivagem importante também se faz para o camelo. Pois deseja escalar os picos mais altos para dar voz à loucura e rebaixar a lucidez.

Engordado e entorpecido, seguiu o espírito para o verdadeiro deserto. Um convite o levou para aquela que dizem ser a mancha mais ausente de vida do globo. Ali mais uma cabana aguardava perda entre as bordas dos oceanos de água e areia. Por sessenta noites apenas cães selvagens, pelicanos e leões marinhos foram companhia. Ao arrastar pelas nadadeiras traseiras um deles e ofertá-lo a meus novos irmãos, o camelo deu lugar ao predador de mesmo nome que seu companheiro aquático. Atravessava eu *a segunda metamorfose do espírito*. Para viver em ambiente tão hostil ao lado de criaturas que estão aqui antes mesmo do primeiro déspota, foi necessário crescer os caninos e lidar com os ciclos de vida e morte sem temor. Predar foi o que imperou. Foi do leão que necessitei para libertar-me de valores antigos a muito arraigados e inaugurar solo para o devir. Rapinando aquilo que imaginava importante é que se abriu vaga para permanecer neste território, aprender novos truques com os espreitadores. Exercitei a crucialidade. A consequência, a espera. Só assim pude estar leve o suficiente, ágil e atento para que o restante do itinerário fosse construído magneticamente pela carne com o caminho.

Desenvolveu-se vocabulário silencioso, com significado preciso para muitas das coisas que não têm nome e que são impronunciáveis em qualquer linguagem dos homens. Ampliou-se o que foi adquirido com os companheiros de jornada anterior; com o roedor que sarrupiu alimento, com o colibri promíscuo a enamorar-se de diversas flores e com o vaga-lume cavalgado no hífen. Mas é importante entendermos que, assim como sabia o imperador dos tártaros ser impossível descrever a magnitude de seu vasto império, sabemos não ser viável voltar de mergulhos profundos sem temer irmãos e irmãs. Sem sofrer a tentação de apertar o gatilho após entender que nos reerguemos de um tiro auto-impingido, sem apresentar os sintomas da *shotgun fever*. Por isso quase desejei não

regressar e acreditava ter encontrado meu lugar ao lado do círculo selvagem. Mas ser contemplado por olhos bravios me obrigou a olhar para mim mesmo, a olhar para o outro e acolher a espécie de que também sou integrante. Para esse novo começo deveria conviver com o elemento humano ao qual tanta hostilidade estendi.

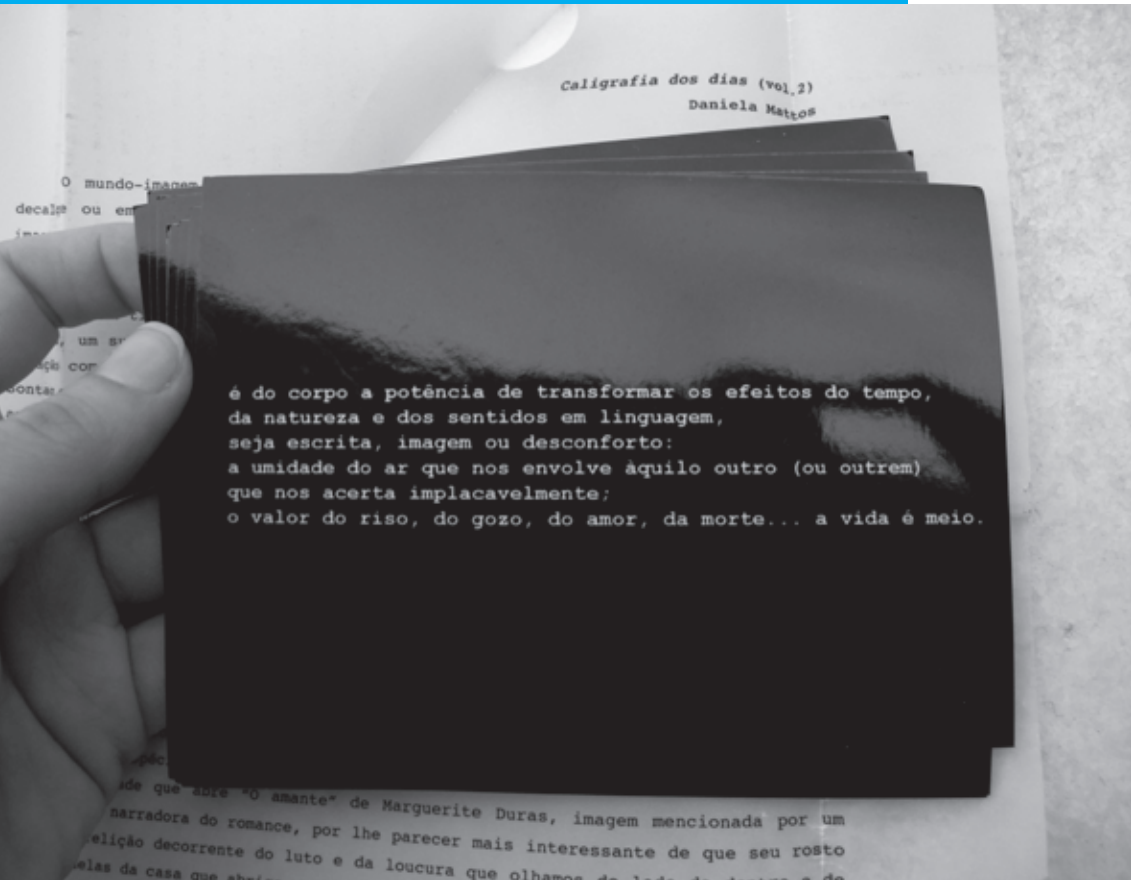
Desci então ao extremo sul. Faceando o Atlântico encontrei um litoral triangular. Os reflexos do luar tornam suas águas prata, e o portenho creu por bem batizar tal terra pelo brilho do metal, impregnando a cidade com a razão da colonização americana. "*Tam Marti quam Mercurio*" (Tanto para Marte quanto para Mercúrio). Num dos vértices, bardos reúnem-se a cada dois anos naquilo que consideram o fim do mundo e deixam seus testemunhos em comunhão com os elementos. Elegi a luz solar, e com a areia do deserto transformada em vidro tracei um desenho soslaio do planeta.

Seguindo a ascensão do conquistador, na capital dos Mexicas dancei com anciãs e coreografei aquilo que devo repetir antes da morte me levar. Entrelaçamos nossos destinos com bordados e iremos em breve celebrar o feminino dando luz à obra em parceria. Nas reminiscências da antiga tribo eslava – que já pertenceu ao império austro-húngaro, ao domínio negro daquele que conspirou a suástica hindu e ao regime do proletariado – estabeleci comunicação com crianças através da linguagem musical e compusemos melodias que lembram que ninguém dobra por muito tempo esta gente.

Estas viagens, por onde me conduziram? À inocência e ao esquecimento. Caminhei um mundo para retornar aonde tudo começou. O leão deu lugar à criança. A agressividade, à doçura. O entendimento de que o novo nasce de passos tolos e que manter a condição infante é o único meio de se jogar o jogo da criação. Retornei a um estado mais primitivo, mais simples, inocente, e não por isso menos belo, quando ainda não havia nomes para as coisas. Paixão, ódio, egoísmo, altruísmo, artista, caçador e guerreiro sentados novamente na mesma mesa, sem hierarquias. Do garimpo para recomeçar, a oportunidade de erigir-me combinada a materiais sutis e misteriosos. Pó de estrelas, figos secos, mirra e veludo. Cacos de vidro, sêmen, ganância e assassinato. O reto e a curva. Para alguns, um exercício condicional de vida, a chance de um novo início; para outros, uma tortura a se evitar. Foram essas as três metamorfoses que meu espírito atravessou, as primeiras entre muitas. Aquilo que vim até aqui narrar. Elas hoje pontuam apenas mais uma estação, mais um marco celeste a cartografar minhas constelações íntimas.

# CALIGRAFIA DOS DIAS (VOL.2)

*Daniela Mattos*



O mundo-imagem pode ser escrito? Parece que sim, ainda que parcialmente, por decalque ou emanção secundária, compartilhando algo daquilo que foi transformado em imagem. No entanto, Susan Sontag, autora do termo “mundo-imagem”, nome do último capítulo de seu livro *Sobre fotografia*, nega que a escrita, como “anterior sistema de registro de informações”, pudesse sequer sonhar em realizar algo comparável ao que a fotografia conseguiu: um tipo de controle que inspira em quem está de posse da câmera algo afim à luxúria, um substituto da experiência em primeira mão que determina de modo ímpar nossa relação com a realidade, tornando-a sombra. Curiosamente não vemos ao longo do texto de Sontag quaisquer imagens reproduzidas; além disso, boa parte das referências adotadas pela autora partem de obras literárias de Balzac, Proust, Melville e outros. Mesmo destacando a autoridade que as imagens fotográficas têm sobre o que retratam, seu status como parte e extensão daquilo que originou a imagem, não escamoteia a relação íntima entre escrita e imagem guardada desde de seu surgimento: da “escrita do sol”, significado de “heliografia”, processo desenvolvido por Niepce, à “caneta da natureza”, tal como Fox Talbot chamava a câmera fotográfica.

A imagem fotográfica, portanto, seja ela analógica ou mesmo eletrônica, transformou profundamente nossa percepção da realidade num “conjunto interminável de situações que se espelham mutuamente”, como defende Sontag. Numa sutil inversão de fatores, possivelmente o pensamento fotográfico foi, em certa medida, transmutado para a escrita literária, em especial aquela que deriva de uma visualidade não apreendida ou ainda por ser imaginada. Tal como na imagem fotográfica, há na escrita um certo decalcamento daquilo sobre o qual se escreve, uma espécie de rastro, de desdobra. A beleza devastada de um rosto de mulher marcado pela idade que abre *O amante*, de Marguerite Duras, imagem mencionada por um desconhecido à narradora do romance, por lhe parecer mais interessante de que seu rosto jovem; a derrelição decorrente do luto e da loucura que olhamos do lado de dentro e de fora das janelas da

casa que abriga a personagem-título de *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst; o desencontro de si como encontro de topologias da subjetividade, mesmo que sob o confinamento de um quarto dos fundos, em *A paixão segundo G.H.*, ou um não-entendimento racionalizado e filosófico que Clarice Lispector nos oferece no conto “O ovo e a galinha”; a poesia que atravessa séculos decompondo certezas historicistas e desfazendo uma suposta estabilidade de gênero na ficção prismática construída em *Orlando: uma biografia* de Virginia Woolf.

Nesta primeira versão impressa de *Caligrafia dos dias (vol.2)*, encontram-se reunidos doze fragmentos, mesmo número de imagens geradas por filmes fotográficos analógicos com a menor quantidade de poses. Estes fragmentos, poemas que conjugam escrita e imagem, são instantâneos redigidos no espaço de um dia e feitos em paralelo a leituras dos romances aqui mencionados, sendo deles decodificações do que silenciosamente imprimiram em mim, somadas às intensidades que atravessam os momentos em que escrevo e solarizados por memórias de outras referências literárias, teóricas, imagéticas, sonoras ou poéticas. Este trabalho segue em processo de realização e tem sido materializado em corpos menores, transitórios, com pequenas tiragens, como a presente versão. Estes e outros poemas desta série têm sido postados consecutivamente à sua redação na rede social Facebook e podem ser ali acessados sob a *hashtag* #caligrafia\_dos\_dias, no perfil “Cíntia Nin”. A forma que apresento agora foi pensada especialmente para esta publicação, seguindo a escala de fotografias 9 x 13cm, em formato paisagem.

Leia-os como imagens, olhe-os como escrita.

Rio de Janeiro, verão de 2016.



se naquela babel houvesse um minarete,  
ela estaria ali, alva cariátide,  
com sua desnecessária autoconsciência.

o ar verde das onze horas, das onze e meia,  
do meio-dia,  
colado pela espessura verde da mariposa de obsidiana  
que costura o ontem ao hoje  
imagem-palavra-imagem  
verde  
da água que espera pelo mergulho,  
com sua margem que se desloca quase sem espuma

"o conjunto de inúmeros finitos não prescinde o infinito"  
lição atonal para ser guardada no escrínio,  
a pequena mesa que abriga escritos e jóias,  
miragens e desertos.

escrever quando as palavras não chegam,  
insistir na falha, no erro,  
onde reside alguma linguagem, algo de não achar,  
mudez que se instala entre realidades desconcertantes:  
o fim da leitura de um livro  
seguido da notícia da morte brutal de uma criança kaingang  
e do nascimento de uma macuxi

depois do ovo, veio o cavalo  
ambos invisíveis a olho nu nesse instante-já  
lembro então da fotografia,  
mais de três décadas antes e já estava ali,  
montada num cavalo com antolhos  
(que deixavam entrever olhos de derrelição)  
apreender o olhar do cavalo é ver, mais uma vez,  
o ovo

fotografar com a escrita  
tornar imagem o que desencadeia no corpo  
a melancolia necessária  
ou difícil alegria  
a memória do ovo que se vê com palavras  
o olhar do cavalo et al  
tudo isso sintetizado, catalisando o metabolismo simbólico  
só não se sabe quando  
pode ser agora  
entre o desaparecimento do gosto fresco  
da pasta de dentes na saliva  
e os olhos pesados do sono  
ou depois



a pele da escrita  
experimento a nu do pensamento  
imagem pousada no espaço  
infrainfinita  
nó górdio entre nós  
e as coisas

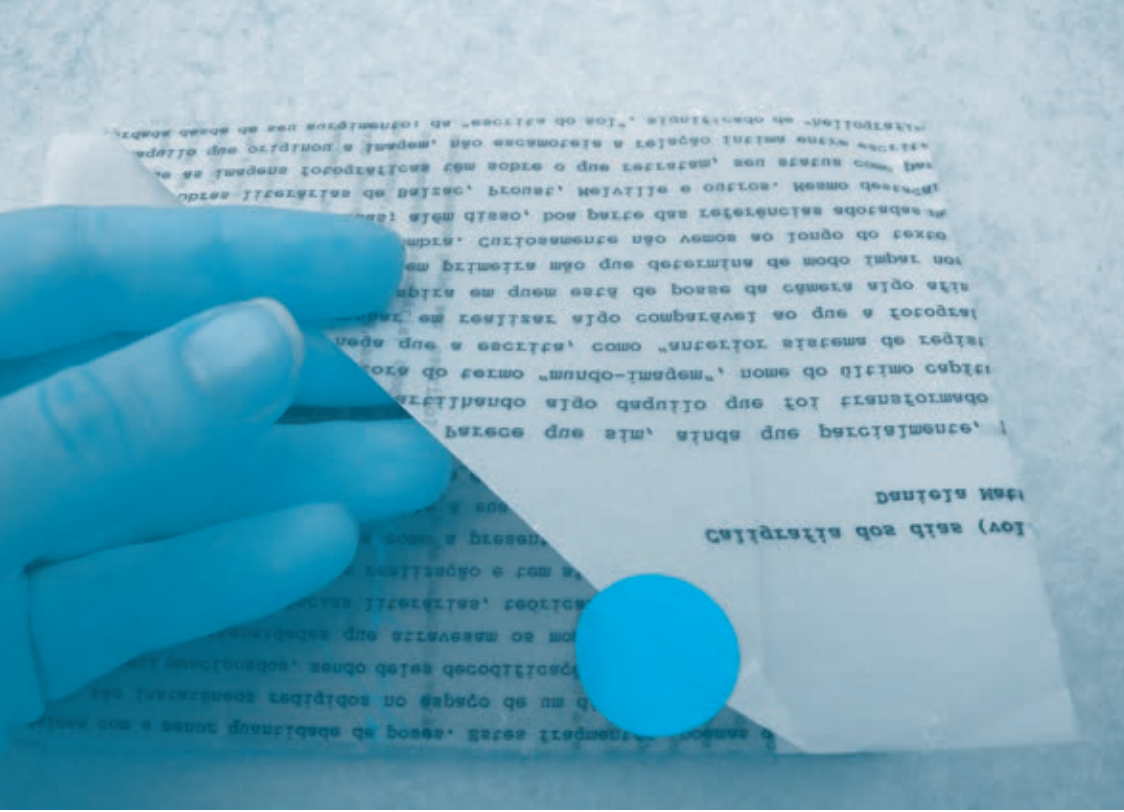
imagem-nó: o agora que escrevo com o agora que você lê.

que as pedras tenham imantado seu corpo,  
oxalá que algo da flor de narciso,  
das manhãs com chá e cigarros estivessem ali,  
naquele momento, contigo.  
só um dos prólogos se concluiu na outra margem do rio.  
por isso sei, você segue, me olhou hoje  
e atravessa o tempo (como orlando).  
eis minha carta de amor, um anacrônico mimo.  
enquanto houver memória será evo o desejo da escrita.

revolver as camadas da escrita  
até que dela reste um gesto  
ou alguma imagem  
que só aparece quando a olhamos de volta

aceitar os próprios desalinhos com minuciosa sabedoria,  
uma espécie de preguiça ou calma;  
como orlando em constantinopla se descobrindo mulher.

é do corpo a potência de transformar os efeitos do tempo,  
da natureza e dos sentidos em linguagem,  
seja escrita, imagem ou desconforto:  
a umidade do ar que nos envolve àquilo outro (ou outrem)  
que nos acerta implacavelmente;  
o valor do riso, do gozo, do amor, da morte... a vida é meio.





# ANGELO AGOSTINI:

CONVERGÊNCIA DE HUMOR  
E CRÍTICA DE ARTE  
NO SÉCULO XIX

*Fabio Mourilhe*



**A** pesar da depreciação de grande parte da arte do século XIX, o que inclui sua taxaçoão como acadêmica pela crítica de cunho modernista (PEREIRA, 2012, p.89), temos a possibilidade de reavaliaçoão crítica da arte da época a partir do resgate de relatos históricos importantes veiculados em periódicos do século XIX. Ângelo Agostini com uma crítica bem humorada, desenhos e quadrinhos apresenta um posicionamento sobre artistas, exposiçoões e sobre a Academia Imperial de Belas Artes na *Revista Ilustrada*. Contudo, seus escritos não possibilitam apenas o resgate e a valorizaçoão de todo um modo de se expressar artisticamente desta época, mas sim de uma prática específica que se afastava do enquadramento e do foco no governo, e de certos preceitos da Academia. Trabalhar com o pensamento de Agostini é tentar resgatar a crítica a um sistema político e artístico do Brasil no Segundo Reinado através de uma pesquisa histórica e comparativa, com o auxílio de documentos e periódicos com discursos e imagens caricaturais.

Por intermédio de uma açãoo que envolvia a caricatura e a crítica através do texto, a *Revista Ilustrada* e as outras revistas de humor do século XIX serviam como ponto de confluência para o foco nas críticas artísticas e políticas. Agostini era o “poeta do lápis” nos jornais de caricatura do século XIX - periódicos a partir da década de 1870 -, pois unia “o lápis gorduroso com o qual o artista desenha sobre a pedra litográfica à pena dos poetas” (BALABAN, 2005, p.2) para abordar temas diversos, permitindo tratar de “variadas relaçoões políticas e estéticas com o meio ambiente, a comunidade e suas vivências, promovendo interferências” (MALTA et al, 2015, p.iii).

Ipanema (2007, p.37) concorda, indicando que estas realizaçoões na litografia em periódicos jornalísticos assumem o sentido de autonomia de duas formas diferentes. Primeiro, “a imagem é gerada dentro do campo da sátira e da política, tornando-a original e única, e outra que esta é de fundo noticioso, que remete a uma mensagem processada em veículo de comunicaçoão”. Envolve uma “conceituaçoão crítica e renovadora de significados”.

Silva (2008, p.45) mostra como se dá a crítica em Agostini. A política em sua visãoo seria a responsável pelos problemas do Brasil, incluindo um entrave no desenvolvimento artístico nacional. Na Academia Imperial de Belas Artes, por exemplo, havia um compromisso em realizar propagandas do governo,<sup>1</sup> e a realidade e os problemas da sociedade não eram tratados, como queria Agostini.

Na *Revista Ilustrada*, periódico onde trabalhou por mais tempo, até 1888, temos a maior concentraçoão das críticas e desenhos de Agostini relacionados à arte no Brasil. Estes incluíam as mudançass do panorama artístico e a consagraçoão de artistas, em uma prática de convergência de visibilidade, divulgaçoão da arte e humor.

Segundo Werneck Sodré (1966, p. 255), o didatismo das ilustraçoões seria a razão pela qual a revista teve grande sucesso, porém não deve ser esquecida a ênfase na atualidade do conteúdo e das imagens. “Era fundamental que elas estivessem ligadas à realidade nacional, que o público se revisse nelas, encontrasse aquilo que desejava e que o interessava”. Tratou prioritariamente de temas a ele contemporâneos, como a condenaçoão ao racismo e a indicaçoão da emergência da República e dos ideais liberais, posicionamentos anti-imperiais e antiescravistas.

A Academia Imperial de Belas Artes estava ligada ao governo e defendia suas ações.<sup>2</sup> Por isso, ganhou foco nas críticas de Agostini. “Sua parceria com o governo imperial a vincularia imediatamente ao atraso e à injustiça, características comumente imputadas ao governo” (SILVA, 2008, p.45). Para Agostini, a Academia seria “viciada, corrompida e retrógrada. Seus problemas começavam no corpo docente considerado despreparado e fraco, passando pelas metodologias de ensino empregadas até a estrutura organizacional e física da instituiçoão” (Ibid., p.115).

Quanto aos textos de Agostini, não há certeza sobre sua autoria, pois eram utilizados diversos pseudônimos. Porém, “diante da força das suas caricaturas e da virulência dos textos” marcados pela ironia, espírito de combatividade e ideal de liberdade, “se o crítico não escreveu todos eles, diretamente, sem dúvida compartilhava de suas ideias” (Ibid., p.45). A prática do uso de pseudônimos já tinha sido utilizada mesmo por Daumier com o objetivo de driblar a censura, conforme mostra Ipanema (2007, p.38): um investimento “mais no sentido público da obra, do que no orgulho da autenticidade pessoal”.

Silva (2008, p.45) mostra que Agostini não desenvolveu uma obra aprofundada com origens e desenvolvimento das artes, como fizera Luiz Gonzaga Duque Estrada. Contudo, não deve ser desconsiderado seu valor, tendo em vista o amplo panorama apresentado por Agostini com registros de comentários e descrições a respeito de obras, práticas artísticas e da Academia.

Segundo Silva (2008, p.46), além dos comentários sobre artistas e exposições individuais, as reflexões críticas tiveram uma maior concentração em torno das Exposições Gerais da Academia de 1879 e 1884 e a do Liceu de Artes e Ofícios, em 1882. Ao assumir a posição condenatória, o tom seria o mesmo contra a escravidão ou contra a Academia.

Agostini também raramente utilizava o argumento de autoridade como forma de atestar suas opiniões. Um exemplo da utilização de nomes de críticos aparece como reforço da ironia. Se tivéssemos críticos de peso, os artistas “se empenhariam para que [eles] não fallssem das duas obras” (AGOSTINI, 1882, p.3).

Também defende o direito de ser crítico e de poder apresentar a crítica da crítica:

*Dizer o que se pensa, o que se sabe, o que se vê; notar esta ou aquella incorrecção, descuido ou defeito: louvar o que é bom e apontar o que não é, são cousas que não se podem fazer entre nós. E porque? Porque infelizmente nunca ou quasi nunca se fazem criticas sensatas e conscienciosas; porque poucos entendem e muitos escrevem sem nada entender*

(AGOSTINI, 1883, p.6).

Para Agostini, conforme mostra Silva (2006, p.115), ou a crítica enobrecia os artistas de forma incondicional ou destruía as possibilidades em torno deles, não sabia reconhecer um grande artista. Ou seja, a crítica não tinha bom senso e equilíbrio.

As discussões de Agostini com os outros críticos envolvem condenações diversas quanto a julgamentos estéticos tidos como inaplicáveis e análises dos críticos como incapazes de realizar tal julgamento, considerando sua formação não artística, como no caso de Duque Estrada e Alfredo Palheta.

Silva (2008, p.47) indica que haveria em Agostini alguma semelhança com Hippolyte Taine, por sua preocupação com a formação do artista. “Aquele que julga deve possuir algum gênio artístico e o artista que cria deve possuir certo gosto artístico”, porém “gênio sem educação (isto é, sem desenvolvimento) não é um gênio” (TAINÉ, 1972, p.lxi). Esta preocupação também estava presente na crítica brasileira do século XIX,

como em Gonzaga Duque. “Entre as considerações comuns figuram a importância do estudo para o artista se aperfeiçoar e as condições pouco favoráveis encontradas no Brasil” (SILVA, 2006, p.114). Em Agostini, a desilusão com a arte no Brasil se dá em termos semelhantes. Os artistas, segundo ele, deveriam estudar e se aperfeiçoar “para produzirem de forma independente, afastados da Academia” (Ibid.), exemplificando os casos de Henrique Bernardelli e Firmino Monteiro. Aconselha: “Faça o possível para sahir do Rio de Janeiro e ir à Itália estudar. E depois de muito estudar, verá que ainda tem muito que aprender, mas ao menos, pintará cem vezes melhor do que pinta hoje” (AGOSTINI, 1887, pp. 6-7).

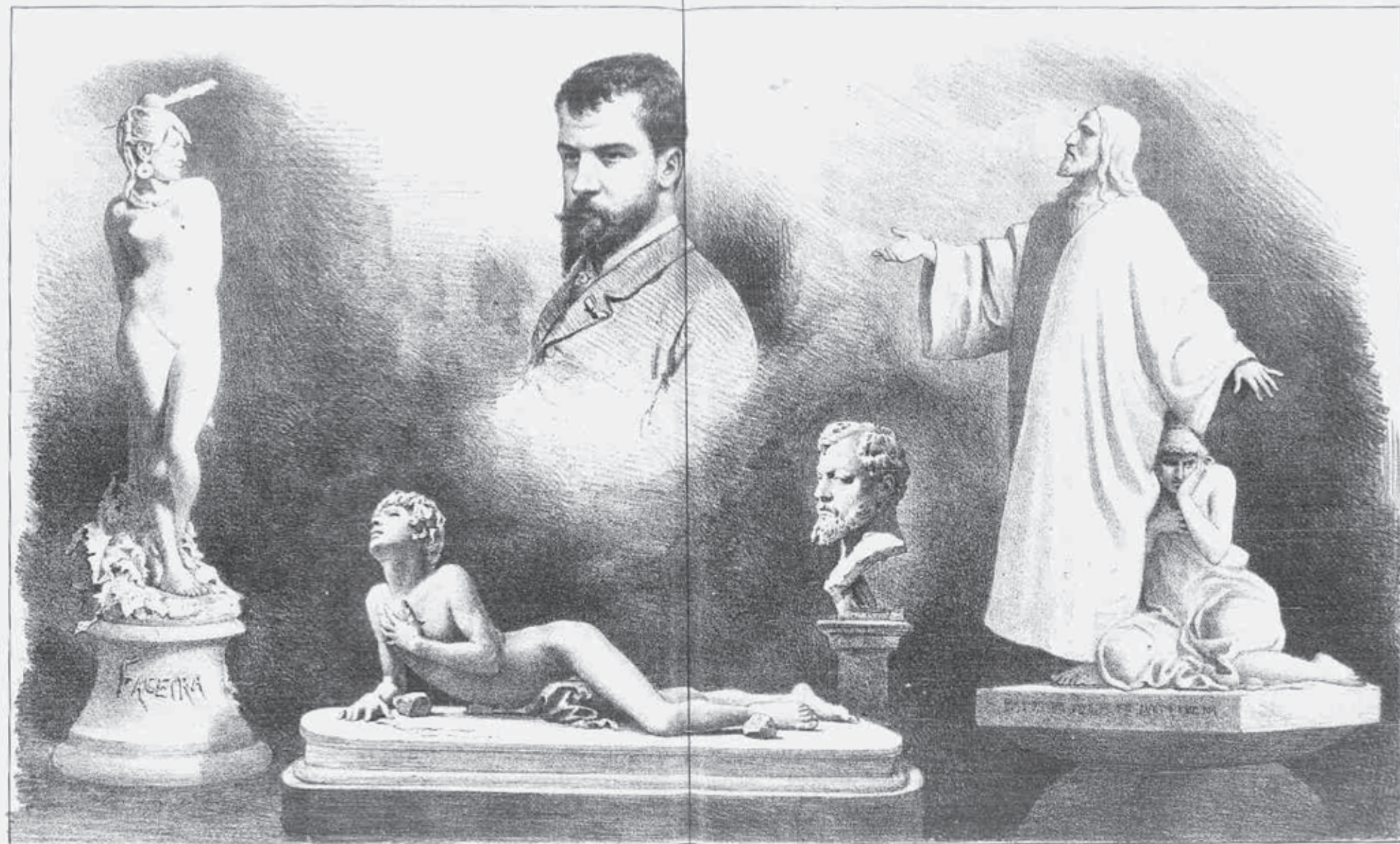
Por outro lado, Agostini (1879, p.2) também sugere a necessidade de uma reforma completa na Academia:

*uma substituição do pessoal docente; porque em quanto os alumnos tiverem professores de pintura que não sabem desenho, professores de paisagem que não conhecem a natureza, professores de esculptura que não tem noção da arte, professores de architectura pedreiros aposentados, o ensino acadêmico será forçosamente nocivo, corruptor, fatal ás artes.*

Embora discordasse da Academia em certos aspectos, como no que tange ao ensino proposto – acreditava na necessidade de uma reformulação – , Agostini não era contrário à instituição acadêmica,<sup>3</sup> o que pode ser percebido inclusive no tipo de arte veiculado na revista. Chiarelli (1995, p.19) mostra que a tendência naturalista seria a única tendência adequada para “um embate direto com a realidade física e humana do país, seria a estratégia ideal para a constituição de uma arte tipicamente brasileira”. Este realismo com compromisso social e denúncia também foi assumido pelo escultor Rodolpho Bernardelli, conforme mostra Silva (2008, p.48). Esta é uma das razões que determinaram as críticas positivas de Agostini ao escultor.

Eleito por Agostini como o artista genial e uma alternativa à Academia de Belas Artes (SILVA, 2006, p.115), Bernardelli teve seu busto veiculado na *Revista Illustrada* junto a uma ênfase em sua trajetória, além de textos, imagens e três artigos inteiros.





*A Faccina.*

*S. Estevão.*

*Busto em bronze*

*Christo e a mulher adúltera*

*Rodolpho Bernardelli e as suas principais obras*

Figura 1- Rodolpho Bernardelli e as suas principais obras.  
*Revista Illustrada* 420, pp. 4-5, 1885.



Firmino Monteiro foi outro artista muito citado positivamente por Agostini. Estudou na Academia com Zeferino da Costa e Victor Meireles, mas também se aperfeiçoou no exterior. Agostini “diz que o artista tem grande mérito por ter conseguido se libertar dos preceitos da Academia” (SILVA, 2006, p.116). Em 1882, também ganhou um busto na *Revista Illustrada* com paleta, pincéis e vegetação ao fundo.



Figura 2 - Antônio Firmino Monteiro, 1882, litografia, Angelo Agostini.  
Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelo\\_Agostini\\_-\\_A.\\_F.\\_Monteiro,\\_1882\\_%28litografia%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelo_Agostini_-_A._F._Monteiro,_1882_%28litografia%29.jpg)

Georg Grimm,<sup>4</sup> por sua vez, foi elogiado por Agostini junto a exposições e obras ou em função de seu método de pintura de paisagem ao ar livre. “Assumi uma postura inovadora no ensino de paisagem no Brasil ao tirar os alunos do ateliê e colocá-los para observar a natureza e fazer a pintura ‘en plein air’” (SILVA, 2006, p.117). Parece apontar para as preocupações recentes de Douglas Crimp (apud MALTA et al, 2015, p.ii) de retornar a obra de arte para a prática da vida, inclusive em seu processo criativo, com uma aproximação entre obra de arte e espectador, e a possibilidade de inclusão deste segundo na tela. Porto-alegre, diretor da Academia, segundo Fernandes (2007), também “defendia a necessidade do exercício da pintura ao ar livre e da captação realística dos espécimes da flora e da fauna”.



Figura 3 - Georg Grimm, *Fazenda do Belém*, 1886.  
Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grimm\\_1886,\\_Fazenda\\_do\\_Bel%C3%A9m,\\_em\\_S%C3%A3o\\_Jos%C3%A9\\_do\\_Rio\\_Preto.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grimm_1886,_Fazenda_do_Bel%C3%A9m,_em_S%C3%A3o_Jos%C3%A9_do_Rio_Preto.jpg)

Cavalcanti (2015), ao tratar de *Iracema* (1884), de José Maria de Medeiros, mostra que a pintura “sinaliza uma mudança no meio artístico carioca em meados da década de 1880: a perda de prestígio da pintura histórica e sua substituição, na preferência do público e da crítica” – onde também está inserido o posicionamento de Agostini – “pela pintura de paisagem, cada vez mais valorizada como signo de modernidade e brasilidade”. Contudo, para Cavalcanti, a paisagem nunca deixou de fazer parte das produções locais, como se pode perceber nos registros dos catálogos das Exposições Gerais da Academia. “Já na primeira exposição de alunos e professores organizada por Debret em 1829, o público viu paisagens”.



Figura 4 - *Iracema* (1884) de José Maria de Medeiros.  
Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iracema\\_hi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iracema_hi.jpg)

Muitos dos aspectos da prática de Agostini aqui abordados em termos de crítica, com elogios ou condenações para o mundo da arte e para as exposições de belas artes, compõem os salões caricaturais, conforme mostra Silva (2006, pp.117-118),

*gênero artístico amplamente desenvolvido na França, ou melhor, uma particularidade parisiense, cujas origens estão no século XVIII. Naquele momento algumas publicações utilizaram ironia e humor em detrimento da crítica séria, para comentar as expostas nos salões oficiais parisienses... Esses salões caricaturais foram publicados nas páginas dos periódicos da época ou em álbuns avulsos. A partir da década de 1840 começaram a ganhar força.*

Estes salões contribuíam para a popularização das obras. Utilizavam a gravura litográfica como meio técnico para reprodução de obras de arte, prática que se popularizou no século XIX, conforme mostra Tavora (2013, p.123). Diferente da prática francesa, Agostini identificava obra e autor, o que facilitava o diálogo e permitia a crítica.

Nestes salões caricaturais, não temos mais a segurança do museu tal qual indicada por Malta et al (2015, pp.i-ii). Restam apenas outros aspectos que tangem à instituição museu, como a exposição e a divulgação, acrescidos de toda ambiguidade grotesca da caricatura em uma confluência que permite que a arte vá além do público especializado. Atrai - de forma semelhante ao que Malta et al (Ibid.) denominaram em outro contexto como “Museu das Confluências” - “variados personagens do mundo, diferentes tribos e níveis intelectuais diversos”. “Esse ambiente acolhedor” dos salões caricaturais e dos periódicos de humor serve “a um público amplo” e constitui “uma estrutura mais porosa que simula outro lugar, diferente dos prédios apalacetados”.

Ao considerarmos estes últimos aspectos dos salões caricaturais e a relação artística e criativa com o mundo, percebemos que, na verdade, estamos diante de uma prática muito próxima do realismo grotesco, tal qual apresentado por Bakhtin, proveniente de uma cultura popular e absorvido em uma cultura erudita, no que tange a abertura para o mundo e a libertação dos fluxos; o desbanque do sublime, ao colocar para baixo tudo o que está por cima; e a prática ambígua do humor de fazer graça e criticar. A própria caricatura de Agostini assume toda esta ambiguidade do grotesco como parte de sua prática caricatural por vezes irônica, com intenções de rebaixamento e positivação.



No grotesco via Schneegans, conforme mostra Mourilhe Silva (2014, p.47), haveria uma dupla satisfação: de reconhecer a imagem exagerada na realidade e de se satisfazer moralmente com a ridicularização permitida através da caricatura. Aponta, assim, segundo Bakhtin (1987, p.267), para o que Schneegans (1894, p.39) considera como o mais específico do grotesco: o exagero caricatural de um fenômeno negativo, um exagero fantástico levado ao extremo, beirando a monstrosidade, o grotesco como caricatura acentuada até o impossível.



Figura 5 - A Luiz Borgomainerio: homenagem da Revista Ilustrada v.I, n. 10, 1876.

1) Agostini (1887, p.2) aponta a situação lamentável dos artistas no Brasil, principalmente aqueles ligados à Academia, que ao invés de cuidarem de obras de arte se ocupavam com obras de encomenda. Conforme mostra Fernandes (2007), este compromisso com uma estética voltada para as encomendas oficiais marcou as atividades da Academia por muitos anos.

2) Pereira (2012, pp.87-106) indica a relação entre a produção artística proveniente da Academia Imperial de Belas Artes e o projeto cultural do Império de construção de uma identidade nacional, que envolvia teorias sociais da época.

3) Para Agostini, “a formação do artista passava por ela” (SILVA, 2008, p.48).

4) G. Grimm, segundo Fernandes (2007), veio da região da Bavária e se formou na Academia de Berlim. Chegara ao Brasil em 1860, quando começou a pintar paisagens ao ar livre em Minas Gerais e Rio de Janeiro em diversas horas do dia. Apresentou seus trabalhos na Primeira Exposição da Sociedade Propagadora das Belas Artes, no Rio, e como resultado foi convidado a assumir o ensino de pintura de paisagens na Academia. Introduziu “seus métodos de trabalho frente à natureza, recomendação que, embora constasse dos Estatutos desde a Reforma de 1831, não vinha sendo cumprida”.

## BIBLIOGRAFIA

**AGOSTINI, Angelo.** *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 187, 1879.

\_\_\_\_\_. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano VII, n. 292, 1882.

\_\_\_\_\_. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano IX, n. 374, 1883.

\_\_\_\_\_. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano XII, n. 459, 1887.

**BAKHTIN, Mikhail.** *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: editora Hucitec, 1987 (1965).

**BALABAN, Marcelo.** “Poeta do lápis: a trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial – São Paulo e Rio de Janeiro 1864-1888”. Tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

**CAVALCANTI, Ana Maria Tavares.** “‘Iracema’ de José Maria de Medeiros – entre pintura histórica e pintura de paisagem”. In: *Revista Z Cultural*, ano VII, 2015

**CHIARELLI, Tadeu.** Introdução. DUQUE, Gonzaga. In: *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

**FERNANDES, Cybele Vidal Neto.** “O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes”. In: *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007.

**IPANEMA, Rogéria Moreira de.** “Arte da imagem impressa: a construção da ordem autoral e a gravura no Brasil do século XIX”. Tese de doutorado, Pós-Graduação em História Social. Niterói: UFF, 2007.

**MALTA; Marize. SANTOS; Maria Cristina. FRONER, Yacy-Ara.** “Confluências”. In: *Art Research Journal / Revista de pesquisa em arte*, v. 2, n. 2, p. i-ix, jul. / dez. 2015.

**MOURILHE SILVA, Fabio Luiz Carneiro.** “Estética do grotesco nos quadrinhos”. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.

**PEREIRA, Sonia Gomes.** “Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX”. In: *Revista IEB*, n.54, 2012 set./mar. pp. 87-106.

**SCHNEEGANS, Heinrich.** *Geschichte Der Grottesken Satire*. Strassburg: K. Trübner, 1894.

**SILVA, Rosangela de Jesus.** “Angelo Agostini: crítica de arte, política e cultura no Brasil do Segundo Reinado”. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n.6, 2006, pp.107-122.

\_\_\_\_\_. “Angelo Agostini, Felix Ferreira e Gonzaga Duque Estrada: contribuições da crítica de arte brasileira no século XIX”. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n.10, 2008, pp.43-71.

**SODRÉ, Nelson Werneck.** *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

**TAINÉ, Hippolyte.** *The philosophy of art*. Ann Arbor: University Microfilms, 1972.

**TAVORA, Maria Luisa.** “A crítica e a gravura artística – anos 50-60: entendimentos da experiência informal”. In: *Arte & Ensaios* (revista do ppgav/eba/ufrrj), n. 27, dezembro 2013.





# PAISAGENS CORPORAIS NA ARTE MODERNA:

PASSAGENS HUMANAS E  
PARAGENS PICTÓRICAS

*Leonardo Bertolossi*



## INTRODUÇÃO: UMA INFLEXÃO SOBRE O CORPO NA ARTE MODERNA

O ensaio pretende traçar de forma panorâmica uma observação analítica acerca do estatuto da representação do corpo em alguns artistas das vanguardas modernas em sua relação com a antropologia/história social ao qual estão relacionados. A ideia é perfilar e flunar por entre artistas com questões e poéticas distintas de modo a inventariar e mesmo inventar dentre suas diferenças, uma aproximação possível em torno de seus trabalhos e trajetórias, partindo do problema do corpo como forma expressiva.

Pretende-se configurar um recorte na paisagem<sup>1</sup> sociocultural da virada do século XIX para as primeiras décadas do século XX de modo a identificar os mundos contextuais nos quais estes artistas (se) constituem, criticam, estão subordinados e dos quais se autonomizam. Dentre eles: o romantismo e sua conexão com as vanguardas modernas; o estatuto da cidade, do sujeito e seus dramas na metrópole; o elogio fáustico das certezas tecnocientíficas racialistas e racistas, assim como suas sombras e duplos visibilizados por artistas com uma inclinação reacionária ou crítica das exclusões sociais (Édouard Manet, Gustave Courbet); e o questionamento dos mitos ocidentais da universalidade e da razão por artistas interessados na diferença dos primitivos alhures e/ou no inconsciente freudiano (Paul Gauguin, Pablo Picasso).

## SEIXOS: PAISAGENS E PASSAGENS HUMANAS

Para um discurso que se pretende um percurso flâneur por onde se deve começar? Talvez pelos mitos históricos. É chamado “Belle Époque” o período que compreende os anos de 1870 até a eclosão da Primeira Guerra Mundial, período de euforia da modernidade quando o homem se sentia o centro do capitalismo industrial, se espalhando por todos os

cantos do planeta. Indústrias, locomotivas, vitrines, cafés, a fada eletricidade, a era dos museus, o raio X e a penicilina eram temas e objetos desse mundo expandido, imperial e auto-referido oitocentista, pleno de otimismo e de utopias às vésperas do novo século XX.

O arrogante século XIX possuía uma moralidade própria. Mais que a necessidade de controlar e explicar o mundo pela razão que mobilizou a ilustração e os enciclopedistas no século XVIII, o positivismo e o cientificismo do século XIX traziam promessas de um homem renovado após os desmandos e desvarios barrocos, utopias de um mundo esquadrihado e de saberes disciplinarizados cujo traçado ordeiro, progressista e evolucionista supunha uma geometria certa como flecha, abrindo largas avenidas e povoando os sonhos urbano-cirúrgicos do Barão de Haussman, em Paris.

Um “tempo das certezas”, afirmam as historiadoras Lilia Schwarcz e Angela Marques da Costa (2000), em que se pensava ter o controle da natureza e da bestialidade primordial através da ideia de civilização; um tempo acelerado e encurtado com inventos tais como o Zeppelin e o avião, um momento ufanista do elogio das nações e seus impérios através do “boom” de museus e feiras universais.<sup>2</sup>

Tempo que produziu uma vida à esquerda como expressão crítica dos denegados da “festa elitista oitocentista” por ocasião da experiência-marco da escrita do Manifesto Comunista. Um tempo alienista da transmutação alquímica de loucos proféticos e artísticos em “filhos de Pinel”, outrora desvairados e agora “desracionalizados” pelas heranças da raça ou pela ambiência dos miasmas.<sup>3</sup> Um tempo ambivalente de graça, mas também da palavra, afirma o historiador Carl Schorske (2000), para mencionar o ambiente da Ringstrasse, em Viena, numa Europa em que a ideia de civilização convivia logo ao lado com as ideias de comunidade, folclore, Geist, Kultur, diferença.

Momento também “de eclipse”, em que ao lado das luzes de Goethe existia Novalis, o corpo suturado do Frankenstein de Mary Shelley, o retrato velado e putrefato de Dorian Gray de Oscar Wilde, um mundo soturno de homens-monstros e vampiros sanguíneos no *Drácula* de Bram Stoker, os contos de Edgar Allan Poe (importantes para Baudelaire), mundos em guerra em George Wells. E onde andavam os artistas? Outra funcionários da corte e do pontificado, os artistas estavam amparados ou não pelos salões e por marchands, vagando pelas novas metrópoles velozes e moribundas, icônicas de si e anônimas de suas almas errantes nos cafés, concertos e piqueniques marginais nas margens de rios cujo horizonte desvelava periferias e fábricas.

Os horrores deste mundo estavam também nas feiras *freak*, com gurus místicos, anões e deformados, quando não na monstruosidade racista do

colonialismo que permitiu episódios bizarros como o da africana Saartjie Baartman, a Vênus Hotentote, que viajou pela Europa exibida como espécime do grotesco exótico das colônias por sua corporalidade fora dos padrões vitorianos, um exemplo dentre vários do racismo científico do período em seu “sonho da razão (que) produz monstros”, conforme apontava Goya em um dos seus caprichos.



*El sueño de la razón produce monstruos* (1799).  
Grabado n. 43 de *Los Caprichos*, de Francisco de Goya.

Napoleão já havia caído do cavalo, seu pintor David perdeu o prestígio, e Debret, o aluno e discípulo ilustrado, viria a fazer fama pintando escravos na colônia portuguesa, não mais através da luz neoclássica e de suas alegorias moralistas, mas de um traço evanescente e aquarelado (Naves 2011) nesse tempo também fugidio de uma alegria melancólica presente no olhar cego de Monet, em que reis e heróis foram à guilhotina e o corpo fragmentado adentrou a modernidade, aposta a filósofa Eliane Robert Moraes (2002). Tudo o que era sólido desmancharia no ar, diziam ainda, na mesma época, Marx e Engels... Inventada como a cabeça-capital barroca, tara da corte em seus jardins geometrizarantes, Paris agora era velha, medieval, precisava ser arejada e um modelo para controlar

Paisagens corporais na arte moderna: passagens humanas e paragens pictóricas

Leonardo Bertolossi

operários insurretos e expurgar para as coxias do teatro haussmaniano todo o baixo promíscuo de natureza duvidosa, como eram entendidas, dentre muitas, as filhas de Selene presentes no Moulin Rouge, cafés, teatros e cabarés representados por Édouard Manet.



*Les Curieux en extase ou les Cordons de souliers*.  
Gravura representando Saartjie Baartman, a “Vênus Hotentote”, n/i.

Mas havia ainda o retorno do recalcado. E seu teórico, Sigmund Freud (1999) viria afirmar a verdade e a razão de loucos, mulheres, crianças e primitivos, todos simetrizados em seu *Totem e tabu*. A Belle Époque e seu *art nouveau* que representava mulheres como fadas e borboletas em ferros retorcidos, via com desconfiança e identificava lascívia em damas cidadinas, potencialmente corruptíveis, de natureza duvidosa, quando não consideradas histéricas. Portanto, quem era aquela moça “duvidosa” ao lado da serviçal negra, representadas por Manet? Que afronta é essa em seu nome que evoca uma era augusta de imperadores?

Uma época de dores da alma e fastio, de tédio. Se no século XVII Hamlet, de Shakespeare, se perguntava sobre ser ou não ser numa Dinamarca nauseabunda e Dom Quixote, de Cervantes, insistia em combater moinhos de vento, no século XIX Anton Tchekhov inventava irmãs que sonhavam em voltar a Moscou, onde haviam outrora sido felizes (ecos no século XX, em Samuel Beckett, quando este imortalizou um protagonista à espera de um Godot que nunca chegaria), exemplos da versão moderna de um drama sem trágico, aponta a filósofa Marcela de Oliveira (2013). Um corpo citadino esquadrinhado como veias e artérias cirúrgicas produzindo cidadãos apáticos e lobotomizados dos afetos, com monotonia dos nervos, afirmaria o sociólogo Georg Simmel (2005)

ao analisar a vida mental da metrópole.<sup>4</sup> Para sobreviver à profusão *bas-fond* de estímulos, sê blasé... ou fuge! Rousseau teorizaria acerca do bom selvagem, Gauguin (1985) relataria em seu *Noa Noa* os prazeres de uma vida fora da lógica do capital entre nativos do Taiti.

Fragmentados então na alma neurastênica e blasé pela cidade esquartejada, pelo mercado e regras acadêmicas tão *démodés* para as pretensões e inquietações dos artistas de vanguarda, a saída desse mundo de ser e ser visto era ver além, dos primitivos do além-mar àqueles aquém da fábula ufanista da Belle Époque, os despossuídos. É dessa forma que o campo foi resgatado, ora como folclore hagiográfico de uma era pueril com influências religiosas (como em Jean-François Millet), ora como denúncia e ícone de um tempo outro para além do elogio futurista às máquinas e ao progresso (como Courbet que o via sendo invadido pela cidade e os camponeses contraíndo dívidas).

Enquanto o Museu Trocadéro apresentava um mundo exótico e mágico advindo das colônias, aponta o antropólogo Benoît de L'Estoile (2007), alguns artistas – que não podiam ou não se dispuseram a atravessar fronteiras ou inventar outro mundo possível pela via do primitivismo – se debruçaram sobre a alteridade interior das metrópoles de modo a problematizá-la pictoricamente.<sup>5</sup> Olhar os minoritários e marginais sociais foi a estratégia de pintores realistas como Gustave Courbet, aponta o historiador Jorge Coli (2010), que chocaria os críticos com seus trabalhadores, tipos sociais e quebradores de pedras, polemizando os salões de sua época, que não aceitavam boa parte dos seus trabalhos, que desafiavam as convenções. Coli (2010) identifica um aspecto narcisista em Courbet aliado à ideia romântica de que o artista possuía uma sensibilidade genial, e que, como também um marginal, deveria fazer através dos seus trabalhos uma crítica do mundo social.

Outra estratégia possível para fugir aos ditames melancólicos da compulsória “pseudoeuforia” autoritária das vitrines, salões e galerias, era olhar as gentes nas ruas, sugeria Baudelaire (2010), enamorar-se da multidão e do incógnito, manter-se livre dos códigos e imposições através do cultivo de um espírito curioso, cosmopolita, inebriado tal qual o de uma criança, disponível tal qual o de um convalescente. O pintor da vida moderna deveria ser um entusiasta do transitório, um solitário dotado de uma imaginação ativa que contemplasse o fantástico real da vida com olhos repletos.<sup>6</sup>

Mas quais impressões ou sensações retratar? Freud (2010) trará a alma à tona como paisagem interna do mal-estar na civilização decorrente da castração humanizadora do outrora perverso polimorfo, e que agora, enquanto sujeito, deveria aprender a equilibrar-se com seu corpo mental fragmentado em eu, super eu e isso, e entre o que chamava de princípio de prazer *versus* princípio da realidade.

E qual o lugar do artista nessa economia moral do desejo da representação e questionamento do mundo? Esse tema pautou parte das discussões do período. Sensação e efeito eram objetos da investigação do método e da subjetividade do artista diante da realidade tangível do mundo (Francisna et alli, 1998). Ou seriam apenas impressões? Pissarro, Monet e Cézanne são alguns dos artistas que foram submetidos a essas indagações de cunho estético-filosófico por seus pares quando produziram seus trabalhos. O que revelar e o que recalcar? Mostrar os jardins de Giverny ou os subúrbios de Paris?

Talvez esse debate possa ser relacionado de uma forma mais geral às tensões entre pulsões iluministas e pulsões românticas que atravessaram a formação das ciências ocidentais modernas, como afirma o antropólogo Luiz Fernando Dias Duarte (2004). O interesse antropológico pelos primitivos e pelos periféricos e marginais, que vai pautar boa parte das escolhas poéticas, políticas e temáticas dos artistas modernos entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX, talvez possa ter seu corpo integrado ao momento de gestação das ciências humanas, *Geisteswissenschaften*, em oposição às ciências da natureza, *Naturwissenschaften*. Entre ciências compreensivas e ciências explicativas, entre universalismo e intelectualismo iluminista e nominalismo romântico, cultura objetiva e cultura subjetiva, os artistas também tiveram que responder por suas escolhas, posições e tensões presentes em seus trabalhos.

A esse respeito, Merleau-Ponty (2004) nos fala da dúvida de Cézanne e sua fuga dos dualismos fáceis, tais como sentidos *versus* inteligência, pintor que vê *versus* pintor que pensa, natureza *versus* composição, primitivismo *versus* tradição. Considerado o “pai” da experiência cubista, evitava o preciosismo pedante dos pontilhismos de Seurat ou ainda a ritualística gestual e algo monástica do traço impressionista em Monet, para citar um exemplo. Queria o todo presente no entre, a elaboração de uma ótica própria. Uma deformação pela ideia de aglomeração, um alvorecer das formas em movimento em decomposição e recomposição sem fronteiras rígidas. Para um mundo com divisões epistemológico-ontológicas marcadas com a disciplinarização dos saberes no século XIX,<sup>7</sup> Cézanne talvez tenha reinventado uma experiência estética pré-moderna ao não purificar o quadro, tensionando limites e a busca de liberdade, integrando tempos e perspectivas diferentes sem elaborar uma síntese ou uma cópia, entre ciência e tradição, experiência e expressão.

Cézanne talvez, ao lado de Courbet, seja um dos primeiros artistas que se convencionou chamar artista de vanguarda, isto é, artista “à frente do seu tempo”, visionário, agente da mudança, prospectivo, porta-voz algo prometeico de um novo conhecimento. Sobre esse conceito, de origem

militar e que se contrapõe à retaguarda, Pedro Duarte (2011) evoca o filósofo Friedrich Schlegel e o poeta Octavio Paz para mostrar a filiação entre o ideal de vanguarda caro e compulsório aos artistas modernos e o romantismo. Friedrich Nietzsche (2003), também neste contexto, é outro filósofo alemão vinculado ao romantismo que poderia ser invocado por sua conexão com essa paisagem conceitual quando fazia a crítica de uma história monumental como um fardo. O filósofo defendia uma história estética a favor da vida, como aquela praticada pelo seu amigo historiador Jacob Burckhardt, especialista na Renascença, a quem admirava.

Ser moderno é, portanto, negar o passado e fazer a crítica do presente, uma “tradição de ruptura” que fez os vanguardistas negarem sua vinculação romântica, aponta Duarte (2011). A criação libertária e autônoma é comparada por Schlegel a um fragmento, perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho, fechado em si, mas projetando-se para fora, afirma.

Na virada do século XIX para o XX, os atravessamentos entre iluminismo e romantismo, tradições e vanguarda tiveram um impacto e desdobramentos em diversos campos da cultura e âmbitos da sociedade reinventando personagens, mitos e ontologias do artístico e da história. A cidade enquanto corpo fragmentado, ideário de uma universalidade conflitantes com desigualdades recalcadas que retornam e lutam, o psiquismo reconfigurado pós-Freud, o corpo camponês e primitivo em cena, o flunar por uma representação ora impressão e gestualidade, ora presentificação e expressão na direção de um olhar próprio, foram alguns dos temas presentes nos mundos contextuais evocados. Pretende-se agora avançar e pousar sobre alguns dos trabalhos realizados nesse período de modo a inter-relacioná-los com as imagens sociais mencionadas.

## EIXOS: PAISAGENS E PARAGENS PICTÓRICAS

Mais do que reproduzir interpretações já elaboradas por críticos e especialistas, pretende-se aqui um exercício livre, subjetivo e sem grandes pretensões assertivas, amparado pelas redes contextuais aos quais estes artistas estavam entremeados. Essa escolha se deve ao momento inicial desta pesquisa, que, para uma análise menos ligeira e mais aprofundada, demandaria uma investigação mais cuidadosa. A ideia é, portanto, realizar alguma imaginação conceitual acerca das telas a seguir em conexão com as sugestões anteriores, uma experiência discursiva sobre essa produção. Flanemos, pois, pelas imagens.

A primeira tela que poderíamos tentar observar sob esses parâmetros é a famigerada *Os quebradores de pedras*, de Gustave Courbet. O interesse pelo trabalho, pela temática do campesinato e pelo contraste entre

a vida urbana e cosmopolita e a vida camponesa era do interesse de alguns artistas que, assim como Courbet, também representaram camponeses trabalhando e/ou numa relação idílica e contemplativa com a natureza. Jean-François Millet, Henry Wallace e John Brett são, ao lado de Courbet, alguns dos artistas que se detiveram sobre a figura do camponês em seus trabalhos.

Jorge Coli (2010) afirma que Courbet era um manipulador de expectativas que possuía um aspecto moderno ao subverter os parâmetros e convenções usuais da pintura histórica e alegórica do seu tempo, confundindo aos críticos e frequentadores dos salões. Mesmo sua alocação como pintor realista seria algo reducionista de sua pesquisa artística, pois o artista estaria sempre desafiando as convenções aos quais havia sido submetido. Em sua “ética da marginalidade”, em que tentava “tornar o mundo culturalmente visível”, Courbet polemizava com suas pinturas, que sustentavam indefinições ao propor uma imersão do espectador dentro da cena, de modo a tensionar e mesmo borrar as fronteiras visíveis acerca do que está dentro e o que está fora; ou, ainda, do que é o real e o que é alegoria.

Talvez seja esse o caso da pintura *Os quebradores de pedras*, que apresenta camponeses numa cena de trabalho diário no campo, como se estivessem também petrificados pelo tempo, uma temporalidade outra que não a mesma do mundo urbano, aprisionados num mundo que os escraviza em sua segregação cada vez mais ameaçada pela invasão do campo pela cidade. Seus corpos supõem o movimento do trabalho que realizam, mas a descrição e a linearidade dos seus contornos demarcados e destacados diante do cenário ao qual estão atrelados parece os congelar no tempo e numa condição compulsória irrevogável. No entanto, a paleta de cores da tela sugere ainda um pertencimento e a difusão dos mesmos personagens nesse mundo do trabalho, que, sobre a paisagem natural, parece indicar a ambígua condição algo naturalizada dos personagens quase como filhos idílicos da natureza, uma moralidade que os entende como simultaneamente vítimas do capitalismo industrial – que lhes estabelece às margens, como periféricos –, mas também como heróis e saída ao mundo que se lhes sobrepõe.

A próxima “paragem” a ser realizada é sobre a polêmica obra de Édouard Manet e que mobilizou a tinta e a ira dos críticos de sua época, *Olympia*. Quem seria a jovem desnuda que nos despe e intriga com seu olhar? Quem é essa que desafia as convenções usuais acerca da nudez, tão magistralmente inventadas por uma tradição antecessora cujos nomes a serem seguidos eram tantos, como Ticiano, Giorgione e Ingres? O que é essa mão, tal qual uma aranha ou perereca, que lhe cobre as partes pudendas? E o que dizer da criada negra que lhe aparece ao lado e que, num ambiente racista e racialista como o oitocentista, poderia





Os quebradores de pedras (1849), óleo de Gustave Courbet.

sugerir uma alma corruptível e de natureza suspeita? O que teria lhe rendido o adjetivo de “rainha dos carvoeiros”?

Um aspecto interessante da tela é o estúdio onde a modelo está posando. A fronteira entre o espaço do artista e o espaço íntimo do cotidiano privado a ser desvelado pela descrição minuciosa de um pintor barroco holandês como Vermeer nos é esgarçada em *Olympia*, de Manet, que nos desafia o olhar com sua protagonista de nome augusto e nobre, mas que supõe uma natureza leviana e vulgar.

Outro elemento que chama a atenção é a presença na cena de um gato preto à direita. O historiador Robert Darnton (2001) sugere que o animal estava associado desde o século XV no folclore francês com à vagina, à feitiçaria e aos perigos e poderes da sexualidade feminina, e afirma ainda que poetas como Baudelaire e pintores como Manet tinham apreço pelo animal, que tinha uma humanidade própria que se sobrepunha à animalidade dos homens. O que faz todo sentido se considerarmos que existia uma verdadeira hierarquia das profissionais do sexo em Paris, das “invisíveis” e discretas *femme honnête*, como as cortesãs eram conhecidas, às *fille publique* (cadastradas) e *fille insoumise* (rebeldes).

E qual é a idade de Olympia? Não sabemos. Seria Olympia uma degradada ou desclassificada social? T. J. Clark (2004) afirma que Manet, assim como Courbet, estava interessado nos tipos sociais e que desafiava as convenções de sua época. No entanto, Manet e, sobretudo, Degas, apresentam um olhar machista e mesmo misógino sobre as mulheres e bailarinas que representam, sempre vistas como espreitadas por um

Paisagens corporais na arte moderna: passagens humanas e paragens pictóricas

Leonardo Bertolossi

senhor que as sustenta e as mantém no mercado sexual, ao qual estão submetidas.

Talvez a extrema reação da crítica à *Olympia* de Manet tenha se dado à invenção de um nu não mais objeto, mas sujeito, que assujeita aqueles que diante dela se lhe afrontam. Os elementos presentes na modelo, tais como o seu sapato, gargantilha e pulseira, evocam a mulher burguesa moderna, assim como a negra em questão no mesmo quadro – numa época que há pouco tinha Saartjie Baartman exposta por toda a Europa – vinha trazer um dado novo ao ambiente outrora clássico europeizante dos salões: uma força bruta e indomável que advinha do continente negro, daí uma possível interpretação da masculinização da criada ao lado da cortesã do amor, como Olympia foi identificada por seus contemporâneos.

Diante da fugacidade, monotonia dos nervos e/ou neurastenia desse mundo-vitrine de aparências, perversões e fetiches ufanistas e progressistas, o melhor possível a fazer seria dar fim à esse mundo e buscar outros possíveis. Talvez tenha sido esse o gesto de Paul Gauguin que se exilou na Polinésia Francesa e foi viver entre os taitianos (mas também esteve nas Ilhas Marquesas) que passou a representar quando por lá em 1892 e 1893. A aventura de Gauguin pode ser aproximada ao surgimento da antropologia como disciplina científica, preocupada com os rumos evolucionistas da humanidade ao mesmo tempo em que se propunha



*Olympia* (1865), óleo de Édouard Manet.

entender os “desvios” das raças consideradas inferiores, gerando loucos e criminosos que deveriam ser identificados pelos métodos da antropologia criminal de Cesare Lombroso, nos mostra Lilia Schwarcz (2010).

Mas, se recuarmos um pouco, vale notar que é atribuído a Montaigne, em seu ensaio “Os canibais”, o primeiro gesto textual de uma sensibilidade antropológica para pensar outras vias existenciais e conceituais diferentes da ocidental moderna. A antropologia viria a se tornar uma disciplina nos séculos seguintes, e a experiência neocolonial e sua relação com os museus veio a viabilizá-la. No século XX foram os antropólogos Bronislaw Malinowski e Franz Boas os que “revolucionariam” o método e as teorias antropológicas e sua pulsão romântica universalista, afirmam Luiz Fernando Dias Duarte (2004) e Benoît de L’Estoile (2007), ao integrarem o papel empírico realizado pelo funcionário colonial – de anotar e coletar objetos – àquele teórico realizado pelos antropólogos de gabinete. A invenção da pesquisa de campo e da observação participante fundaria o sentido moderno da antropologia pós-vitoriana.<sup>8</sup>

Paul Gauguin antecede Malinowski e Boas, mas também talvez em decorrência de uma inclinação por uma motivação existencial “rousseau-niana” partiu para viver entre os nativos polinésios, onde, além de representá-los, escreveu o seu relato *Noa Noa* (1985), em que os descreve de forma idílica, ainda com preconceitos evolucionistas, mas elogioso das alternativas que elaboraram para realizar suas vidas, dentre elas a inexistência de uma economia monetária consumista tal qual aquela efervescente na Europa dos oitocentos.

Gauguin possuía uma intensa e tensa amizade com Van Gogh, pintor que também possuía uma inflexão “existencialista” para justificar a realização dos seus trabalhos. Talvez esse fosse um traço que se poderia identificar na obra de Gauguin quando em pinturas como *La Orana Maria* é possível apontar um aspecto espiritual e mesmo onírico em suas pinturas. Alguns artistas franceses e alemães identificados como fauvistas e expressionistas também estavam às voltas com esse “espírito original e indomado” que se projeta através do colorido, também identificável nas telas de Gauguin, sob uma forma mais contemplativa – algo que também estava presente no pensamento de autores como Georges Bataille e Michel Leiris quando se propunham, pela via da psicanálise, a falar do erotismo e das paixões humanas teatralizadas nas touradas (Leiris 2001).

A paleta de cores, a estamparia dos tecidos e a natureza que integra a composição nesta pintura de Paul Gauguin são de certo exógenas e estrangeiras. Mas a representação menos evoca os deuses da criação polinésios e mais revela uma antropologia narcísica em Gauguin, que traduz aqueles mundos sob os seus conceitos e não sob os moldes nativos, como sugere a antropologia antinarcisista<sup>9</sup> do antropólogo Eduardo



*La Orana Maria* (1891), óleo de Paul Gauguin.

Viveiros de Castro (2002). Gauguin nos mostra uma índia comedida com cabelos e semblante que poderiam lembrar *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci, uma Maria com menino Jesus sobre os ombros, ao lado de devotas e um anjo, como em um paraíso perdido.

Após Gauguin, Matisse, Modigliani, Giacometti e outros artistas, a pulsão romântica de inclinação primitivista marcará em definitivo algumas das questões e escolhas estéticas das vanguardas modernas. Dentre elas, poderíamos destacar sua presença no trabalho do pintor espanhol Pablo Picasso, que possuía, ao lado de seu amigo e pintor contemporâneo Georges Braque, um interesse genuíno pelo tema, além de uma coleção de máscaras africanas. Se poderia dizer que o interesse pela África Negra “tomou” a Escola de Paris e que a célebre pintura *Les demoiselles d’Avignon* é a tradução mais expressiva desta apropriação. Nela se pode encontrar a evocação de temas caros à tradição pictórica ocidental moderna, como o nu, mas também as mesmas máscaras Fang na torção e fragmentação perspectiva de tempos e personagens que parecem estar em decomposição/recomposição simultaneamente dentro e fora da tela nesta representação.



Clement Greenberg (1997) identifica uma motivação de cunho óptico na poética de Picasso, um interesse investigativo por diferentes modos de significar através da elaboração de descontinuidades e desdobramentos dentro da cena pictórica. Poderíamos aproximar essa estratégia e pesquisa daquela formulada pelo antropólogo Claude Lévi- Strauss (2008) para falar da pintura dos índios sul-americanos Kadiwéu, Nazca e Pacasmayo, da arte indígena norte-americana e canadense dos povos Haida, Kwakiutl, Sioux, Iroquois, Tlingit e Tsimshian, e de povos orientais como os Shang e os Maori. Todos esses povos indígenas tinham por característica comum uma estratégia visual que seria próxima das deformações de Picasso, apresentando rostos assimétricos como saída plástica para traduzir de forma reduzida uma totalidade precedente, o que o antropólogo chamou de representação desdobrada (*split representation*).<sup>10</sup>

A rostidade dos objetos indígenas, como nos rostos e composições em Picasso, apontaria para signos em constante abertura, potencialidades virtuais, passagens subjetivas ou ontológicas como aquela que o filósofo Gilles Deleuze (2009) traduz sob o conceito de dobra. Se os rostos em expansão e desdobramento na pintura indígena sugerem um “*myth-making*” poderíamos dizer que a tessitura dos planos espaciais descontínuos e seus diferentes “espaços-tempos” fractais e virtuais, que desafiam o percurso do olhar daqueles que se veem diante das diferentes formas de significar propostas por Picasso, nos impõem “*ready-mades*” cognitivos.



*As três mulheres* (1908), óleo de Pablo Picasso.  
*Split representation* (Rapa Nui), n/i.

Paisagens corporais na arte moderna: passagens humanas e paragens pictóricas

Leonardo Bertolossi



Máscara Fang (séc. XIX).  
*Les Femmes d'Alger (O Version O)* (1907), óleo de Pablo Picasso.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão deste ensaio, pretendeu-se perfilar e relacionar, tal qual uma *flânerie* uma série de imagens, personagens, temas e problemas postos pela imaginação conceitual e plástica dos artistas modernos entre os oitocentos e as vanguardas modernas que problematizaram o estatuto do corpo. A ideia da corporalidade entendida ao longo deste texto introdutório para investigações futuras é aquela do corpo como objeto matérico dotado de sentido/significado, o que poderia ser expandido para limites bastante amplos, como tentei demonstrar através de exemplos acerca da cidade como um corpo, do corpo mental e mesmo das representações e indagações em torno do corpo humano.

Entre um intelectualismo racionalista clássico e um nominalismo diferencialista romântico, entre o peso da tradição e o interesse vanguardista e primitivista, entre convenções inventivas e invenções reconvenionalizantes, os artistas aqui evocados se debruçaram, como vimos, sobretudo sobre o corpo da sociedade, através da investigação dos tipos sociais como os camponeses, índios e prostitutas como alternativa para pensar uma arte não mais meramente contemplativa, decorativa ou transcendente, subserviente, sobretudo a um corpo místico que as sustentava, do pontificado ao mecenato. Tornado operário burguês num mundo vitrine, o artista romântico e moderno se impôs como corpo que milita para problematizar e questionar as estruturas às quais suas criações estão subservientes, mobilizando pequenas subversões e alterações com ideários ora utópicos, ora revolucionários, e, sobretudo, antropológicos.

---

1) Penso o conceito de paisagem aqui a partir de Anne Cauquelin (1989), a saber, como meio ambiente e/ou natureza enquadrada, controlada e observada à distância, de modo a permitir uma contra-paisagem naquele que a inventa/objetiva, ou ainda, uma paisagem interior. A alegoria da paisagem é, portanto, aqui apropriada para pensar o olhar à cavaleiro do *flâneur* que inspira outrossim a estética textual deste ensaio.

2) Vale notar, no entanto, que é também nesse período que surge uma filosofia do sujeito que porá em questão a unidade, a racionalidade e a universalidade do mesmo. Nietzsche, Freud e Marx, os “mestres da dúvida”, são, ao lado de Charles Darwin, alguns autores relevantes neste contexto de problematização das certezas positivistas.

3) Recordo aqui a teoria do sexo único de Aristóteles e Galeno que, de acordo com Thomas Laqueur (2001), só será posta em xeque no século XVIII, quando se inventa, ao lado da “*sciencia sexualis*” que afirma Michel Foucault (2006), um corpo anatômico e uma sexualidade feminina específicas que implicarão, por sua vez, na conformação de um papel social da mulher burguesa diante de um imaginário normativo de família saudável e produtiva comum à época vitoriana.

4) O anonimato e o comportamento blasé analisados por Simmel (2005) poderiam ser aproximados das indagações de Louis Dumont (1985) quando este afirma que enquanto o individualismo cristão preconizava uma relação do indivíduo renunciante contra o mundo, o individualismo moderno é a expressão de uma contínua tensão e mal-estar do indivíduo no mundo.

5) Nesta direção, Gil Perry entende o primitivismo artístico como um menor/minoritário na arte moderna, um duplo invertido que afirma e inspira a potência das vanguardas modernas pelo contraste. O autor distingue ainda um “primitivismo de dentro” (loucos, camponeses, ciganos, artistas de circo) de outro de fora (povos africanos, oceânicos, japonismo, orientalismo). Ao contrário do evolucionismo que entendia o primitivo como o ponto de partida da história ocidental, uma reminiscência atrasada na era vitoriana, o primitivismo artístico vai valorizar a força indômita e criativa presente nos mundos extramodernos.

6) Na mesma época Georg Simmel (2005) escrevia sobre o aspecto solitário e anônimo dos transeuntes da metrópole moderna, dando destaque ao caráter embotado e blasé necessário à vivência nesta nova modalidade de sociabilidade. Uma “monotonia nervosa” necessária à saúde mental diante dos múltiplos estímulos do capitalismo industrial em sua afirmação mais pungente no período.

7) Sobre a disciplinarização dos saberes em disciplinas no século XIX, Bruno Latour (1994) argumenta que tal processo se dá no contexto de “purificação” da modernidade de modo geral, através de um processo que começa na ciência e política barroca do século XVII. Latour analisa Robert Boyle e Thomas Hobbes e argumenta que a modernidade se funda numa divisão epistemológica e ontológica dos saberes em disciplinas, dividindo natureza e cultura, sujeito e objeto, indivíduo e sociedade, ciência e política. O autor defende uma refundação da experiência moderna na direção de um “parlamento das coisas”, um “transumanismo” que dê cidadania e dignidade ontológica aos “híbridos”, mistos de natureza e cultura que clamariam sua ação no mundo num contexto de crítica pós-moderna e crise da modernidade. Para tanto, seria necessário politizar a natureza e simetrizar mundos relacionais com diferenças de tamanho, extramodernos e modernos.

8) Método de pesquisa que seria cada vez mais incorporado e apropriado por artistas contemporâneos, sobretudo a partir dos anos 90 do século XX, revela Hal Foster (2014), quando problematiza os riscos de folclorização da diferença pelos artistas em sua partição ideológica pelo outro não-euroamericano num contexto de globalização e debates sobre pós-modernismo e pós-colonialismo.

9) Eduardo Viveiros de Castro defende uma simetria epistemológica e ontológica das relações entre pesquisador e pesquisado, antropólogo e nativo, de modo a evitar a projeção de categorias de pensamento nossas para mundos outros que, de acordo com essa abordagem, mais que definições e variações de nossa antropologia, eles possuem conceitos e uma antropologia própria. A antropologia passa a ser, portanto, menos uma tradução de uma alteridade controlada sob nosso narcisismo, e mais uma intertradutibilidade recíproca, uma experiência de diferentes imaginações experimentadas e partilhadas conjuntamente, em que o outro é também um eu e possui seu próprio outro enquanto conceito de diferença.

10) A relação entre Pablo Picasso e Claude Lévi-Strauss neste artigo não é aleatória, mas informada pela frequentação do antropólogo francês no círculo surrealista e cubista de sua época. Os artistas vanguardistas, por sua vez, tinham interesse em antropologia, frequentavam feiras de pulgas em Paris e o Museu do Homem e eram contra as políticas colonialistas de sua época. No caso específico da relação entre Picasso e Lévi-Strauss, de acordo com Dorothea Passetti (2007), Lévi-Strauss admirava intensamente o trabalho de Picasso, tendo escrito críticas sobre o mesmo. Tal relação de reciprocidade se dá até o momento de sua ruptura com o pintor, que passa a ser considerado por Lévi-Strauss como aprisionado em um humanismo antropocêntrico e grandiloquente que, de diante da crise da representação e do sujeito, ignora a natureza, perdendo assim a oportunidade de refundar o humano através de uma perspectiva ecológica.

## BIBLIOGRAFIA

**BAUDELAIRE, Charles.** *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

**CAUQUELIN, Anne.** *L'invention du paysage*. Paris: Plon, 1989.

**CLARK, T. J.** *A pintura da vida moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

**COLI, Jorge.** *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

**DARNTON, Robert.** *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

**DELEUZE, Gilles.** *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papyrus, 2009.

**DUARTE, Luiz Fernando Dias.** “A pulsão romântica e as ciências humanas no Ocidente”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 19, n. 55, pp. 6-18. Link: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n55/a01v1955.pdf>

**DUARTE, Pedro.** *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

**DUMONT, Louis.** *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

**FOSTER, Hal.** “O artista como etnógrafo”. In: *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 159-186.

**FOUCAULT, Michel.** *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2006.

**FRANCISNA et alli.** *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

**FREUD, Sigmund.** *O mal-estar na civilização e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

**GAUGUIN, Paul.** *Noa Noa: The Tahitian Journal*. New York: Dover Publications, 1985.

**GREENBERG, Clement.** *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

**LAQUEUR, Thomas.** *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

**LATOUR, Bruno.** *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

**LEIRIS, Michel.** *Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

**L'ESTOILE, Benoît de.** *Le goût des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.

**LÉVI-STRAUSS, Claude.** “O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América”. In: *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp. 261-291.

**MERLEAU-PONTY, Maurice.** “A dúvida de Cézanne”. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 121-142.

**MORAES, Eliane Robert.** *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lau-tréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

**NAVES, Rodrigo.** “Debret, o Neoclassicismo e a escravidão”. In: *a forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. pp. 42-145.

**NIETZSCHE, Friedrich.** *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e da desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

**OLIVEIRA, Marcela.** “Alegoria do drama moderno”. In: *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, n. 13, 2013. Link: [http://www.revistavisos.com.br/pdf/Viso\\_13\\_MarcelaOliveira.pdf](http://www.revistavisos.com.br/pdf/Viso_13_MarcelaOliveira.pdf)

**PASSETTI, Dorothea Voegeli.** “Les demoiselles d'Avignon: a obra, o artista e um antropólogo”. In: CHAIA, Miguel (org.). *Arte e Política*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007, pp. 59-69.

**PERRY, Gil et alli (orgs.).** *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

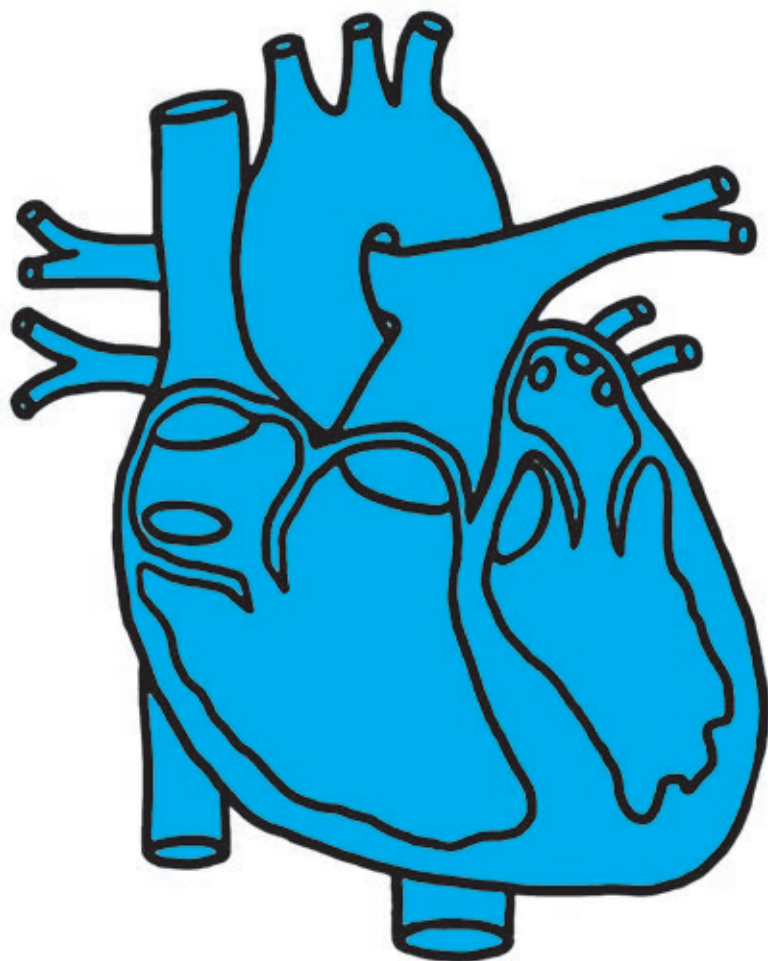
**SCHORSKE, Carl E.** *Pensando com a história: indagações na passagem para o Modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

**SCHWARCZ, Lilia Moritz; COSTA, Angela Marques da.** *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

**SIMMEL, Georg.** “As grandes cidades e a vida do espírito”. In: *Mana: Estudos de Antropologia Social*, vol. 11, n. 2, 2005, pp. 577-591. Link: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v11n2/27459.pdf>

**VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo.** “O nativo relativo”. In: *Mana: Estudos de Antropologia Social*, vol. 8, n. 1, 2002, pp. 113-148. Link: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v8n1/9643.pdf>



# O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO NO CORAÇÃO DOS TRÓPICOS:

O DEBATE CRÍTICO BRASILEIRO  
EM TORNO DAS ARTES VISUAIS  
(A PARTIR DOS ANOS 1970)

*Patrícia Guimarães*

*O QUE QUEREMOS? UMA HISTÓRIA QUE NÃO SEJA NEM TOTALMENTE CRÍVEL  
NEM TÃO INCRÍVEL QUE PAREÇA UMA PIADA ANSIOLÍTICA TIRADA DE UMA  
HISTÓRIA IMPOSSÍVEL DA ARTE BRASILEIRA?*

*O QUE QUEREMOS? UMA ARTE BRASILEIRA QUE SEJA UMA HISTÓRIA?*

*O QUE QUEREMOS? UMA HISTÓRIA BRASILEIRA QUE SEJA UMA ARTE?*

*O QUE QUEREMOS? QUEREMOS PERDÃO POR PRETENSÕES GROSSEIRAS E  
PERDÃO POR, NA MAIORIA DAS VEZES, NÃO CHEGARMOS NEM A PRODUZIR UMA  
HISTÓRIA FICCIONAL NEM REVERÊNCIA, COMOÇÃO OU INTERESSE NO LEITOR”.*

*-UMA LEI PARA A PRODUÇÃO DA HISTÓRIA DO SURGIMENTO DO CONTEMPORÂNEO  
NO CORAÇÃO DOS TRÓPICOS É UMA BOCA FALANDO POR NÓS QUE NÃO  
SABEMOS BEM O QUE QUEREMOS MAS QUEREMOS TANTO E TÃO POUCO”.*

**LAURA ERBER**

MUSA SEM CABEÇA: FÁBULAS DO CONTEMPORÂNEO,  
TELEGRAMAS DE 23/08/2012 E 20/09/2012.



O presente ensaio enfoca a problemática da crítica de arte brasileira desenvolvida, a partir dos anos 1970, em torno das “estranhas” condições do moderno, do “pós-moderno” e/ou do contemporâneo na cena local. Mais do que as falas sobre poéticas de artista ou tendências de grupo, interessa observar como o discurso crítico narra a história da arte brasileira no curso do século XX, em previsível descompasso com os ritmos registrados nos centros de arte hegemônicos – embora, segundo algumas vozes, esses ritmos, hoje, tendam à relativa sincronia. Para além dos projetos críticos individuais, escritos e falas de Paulo Sergio Duarte (1946-), Ronaldo Brito (1949-), Paulo Venâncio Filho (1953-), Rodrigo Naves (1955), Marcio Doctors,<sup>1</sup> Paulo Herkenhoff (1949), serão ordenados como sentenças em acordo e/ou disputa no debate crítico local. Importa considerar o modo como a tarefa crítica é avaliada no âmbito desse debate, admitido, no mais das vezes, seu estado de “crise”, correlato à situação de seu objeto: a “crise da arte” mesma.

Desde logo, caberia perguntar se é possível falar de uma “geração” de críticos atuante desde a década de 70 até os dias de hoje, reconhecível pelo pertencimento a um “espírito de época” (*Zeitgeist*). O recorte temporal de mais de quatro décadas, de fato, coincide com a trajetória pessoal de alguns de nossos críticos de arte de maior destaque em atividade,<sup>2</sup> e permite incorporar enunciados da época e outros bem mais recentes, encontráveis em publicações editadas após a virada do século XXI: *Experiência crítica* (2005), coletânea de ensaios de Ronaldo Brito; *O vento e o moinho* (2007), de Rodrigo Naves, *Presença da arte* (2013) de Paulo Venâncio Filho, são exemplos. Identificar características “geracionais”, relativas à trajetória de vida dos agentes da crítica, não é, porém, o objetivo aqui, mas sim trabalhar com a hipótese de uma inflexão significativa ocorrida no discurso crítico brasileiro, a partir dos anos 1970, envolvendo novos temas, referências teóricas e expectativas – não necessariamente melhores –, com respeito à função da arte. Desde então, o tema da “autonomia da arte” e a análise do “circuito de arte” local surgiram como problemas centrais no “novo” discurso crítico brasileiro. Para verificar essa hipótese, primeiro examinaremos enunciados

de Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, representativos do discurso de um período imediatamente anterior (anos 1950-60), quando o “compromisso social” da arte era tema relevante.

A partir dos anos 1970, o crítico paulista Rodrigo Naves registra a emergência de uma nova situação no meio de arte brasileiro, a exigir investidas inéditas por parte da crítica. Marcado por sua condição “periférica”, contudo, o meio de arte local permaneceria defasado com relação à narrativa canônica da história da arte ocidental. Segue, abaixo, o depoimento de Naves sobre o assunto:

*“Se até os anos 70, nosso meio artístico ainda se via às voltas com questões pré-modernas, embora, desde os anos 50, e sobretudo, a partir dos anos 60, artistas de diferentes gerações e variadas orientações artísticas vinham produzindo obras que, aos poucos, constituíam um solo artístico cuja densidade e diversidade eram até desconhecidas no país[...] Quando comecei a fazer crítica de arte, em 1977, tanto eu quanto os críticos com quem mais me identificava- Ronaldo Brito, Paulo Sergio Duarte, Paulo Venâncio Filho, Alberto Tassinari – nos víamos ainda obrigados a, simultaneamente, tentar avaliar e compreender a produção contemporânea e nos voltarmos também para as obras modernas, num movimento incompreensível num país com um meio de arte estruturado. Acontece que seria inútil tentar estabelecer critérios para a avaliação das obras contemporâneas se não se estabelecesse um mínimo de organicidade dessa produção com a tradição moderna que bem ou mal tínhamos produzido. Olhando retrospectivamente, tinha um quê de Sísifo nesses esforços todos.”*

(NAVES, R. 2007, pp.195-200)

Personagem mitológico, Sísifo desafia os deuses gregos com sua esperteza e recebe como castigo repetir *ad eternum* os mesmos esforços: carregar uma pedra grande até o cume de uma montanha do Hades e vê-la rolar morro abaixo, para ser novamente reerguida. Os esforços da crítica de arte brasileira, segundo Naves, assemelham-se à interminável tarefa de Sísifo, obrigados a reelaborar, repetidas vezes, as condições específicas do moderno e do contemporâneo “no coração dos trópicos”, como quer Laura Erber. A expressão usada por Erber lembra o título da novela de Joseph Conrad, *Coração das trevas* (1899), relato de uma aventura passada no Congo belga, em meio à floresta tropical violentamente atingida pela empresa de colonização. A voz do narrador europeu acentua a crueza comum à paisagem natural e humana na selva africana, valendo-se do contraste entre luz e trevas, branco e negro, metáfora do embate entre civilização e barbárie. Porém, essa voz não chega a esclarecer quem encarna, efetiva e legitimamente, os personagens bárbaro e civilizado.



Falando de arte e de história da arte, os telegramas de Erber sugerem serem ambas produtos inequívocos da civilização ocidental moderna, portanto, entidades “fora de lugar” nos corações dos trópicos, região geográfica onde, desde a era dos Descobrimentos, convencionou-se imperar a natureza e a barbárie. Sob o olhar europeu, a América do Sul aparecia como imagem ambígua: paraíso tropical e inferno verde, promessa de civilização futura e ruína da civilidade. “Queremos perdão por pretensões grosseiras e [...] por, na maioria das vezes, não chegarmos nem a produzir uma história (da arte) ficcional”. A frase telegrafada é clara mensagem de reconhecimento – ou encenação irônica –, de inadequação e insuficiência com respeito à história da arte elaborada nos centros artísticos hegemônicos. Efetivamente, há quem argumente que, no Brasil, nunca se teria consolidado uma “vivência histórica”, inseparável da ideia de letramento em moldes ocidentais: a escrita cursiva e a história linear, obrigatoriamente, evoluem em direção única. Ilhas isoladas de história teriam surgido por aqui apenas nos grandes centros urbanos, pontos dispersos em meio a um mar de vivência não histórica,<sup>3</sup> ou seja, atravessado pela temporalidade cíclica do mito. O argumento é de Vilém Flusser, ensaísta de origem tcheca residente no Brasil entre os anos 1950-1970, para quem a noção de “vivência histórica” ganha o sentido de consciência moderna capaz de recuperar tradições passadas e projetar futuras utopias e revoluções emancipatórias. Desde os anos 1970, a tarefa ensaiada pela crítica de arte brasileira – sempre por ser refeita, tal como indica Naves –, foi, pois a de ordenar, dar sentido, tornar crível nossa precária história da arte, ainda que enquanto ficção provisória. Em princípio, tratava-se de combater mitos, necessariamente acrílicos.

Destituída, hoje, a noção moderna de consciência histórica, Ronaldo Brito nos instrui sobre a tarefa do historiador contemporâneo, mais afim à “imaginação histórica”:<sup>4</sup> “o historiador deve passar a não compreender a história” e seguir o exemplo da história da arte crítica, saber indissociável do juízo estético, portanto subordinado à experiência subjetiva. Brito enumera as condições a serem seguidas por uma historiografia da arte atual: [...] “não cabe em nenhuma consciência, nenhum programa, não é passível [...] de ordenação estável, nem cabe em processos, séries, a não ser que sejam sabidamente plásticos”.<sup>5</sup> Em suma, hoje, caberia ao historiador da arte assumir, deliberadamente, a tarefa de Sísifo, a ser retomada sempre, visto que vinculada ao tempo da experiência estética. A precariedade torna-se, pois pressuposto da historiografia da arte contemporânea...

## A CRÍTICA DE ARTE “PROFISSIONAL” NASCE NO BRASIL DOS ANOS 50, ATENTA AO COMPROMISSO SOCIAL DA ARTE

De acordo com Aracy Amaral, os principais responsáveis pela “profissionalização” do discurso crítico brasileiro, ocorrida a partir dos anos 1950, foram Ferreira Gullar (1930) e Mário Pedrosa (1901-1981). Até então, a escrita crítica no Brasil, a seu ver, era, quase sempre, desempenhada por jornalistas, poetas e escritores, e estreitamente “vinculada ao colonismo social e à literatura” - portanto, de caráter apenas “descritivo”, incapaz de uma análise especializada do fenômeno artístico.<sup>6</sup> A tendência à profissionalização da crítica teria sido incentivada pela recente implantação do circuito de arte moderna local, nascido com o MASP (1947), MAM-SP (1948) e MAM-Rio (1948), e com o advento da I Bienal Internacional de São Paulo (1951), concomitante ao I Congresso Nacional de Críticos de Arte, sediado nas dependências do MAM-SP. No depoimento do crítico Mário Barata (1921-2007), a realização do Congresso é sintoma da “tomada de consciência profissional da crítica”, em resposta a dois estímulos distintos: “a uma necessidade brasileira e a um impulso vindo de fora”.<sup>7</sup> Um forte impulso externo foi acionado pela realização do I Congresso Internacional de Críticos de Arte (1948), em Paris, por iniciativa da Unesco. Evento seguido pela fundação da Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA (1949), entidade que incentivou a criação de núcleos nacionais pelo mundo: a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) surgiu no mesmo ano. A “necessidade interna” à qual Barata, vagamente se refere, por sua vez, pode ser creditada, ao menos em parte, à política cultural do Estado nos governos Getúlio e Kubitschek, para a qual as imagens da arquitetura e da arte moderna local serviram como emblemas da modernização do país. A ABCA mantém suas atividades até hoje, porém a imagem da arte contemporânea brasileira vem se mostrando, quase sempre, incompatível com os valores oficiais do Estado. Parece remota, pois, a possibilidade de uma aliança direta entre a política de Estado e os experimentos da arte atual, cuja presença, com raras exceções, permanece circunscrita ao espaço das instituições artísticas e dos discursos especializados.

Em depoimento publicado no site da 27ª Feira Internacional de Arte Contemporânea (ARCO-2008), sediada em Madrid, o crítico carioca Paulo Sergio Duarte confirma a hipótese de Amaral sobre a mudança de dicção na crítica brasileira, ocorrida a partir da década de 50, em detrimento do acento “literário” dominante, desde seus primórdios no século XIX:

*“De Gonzaga Duque, com a publicação pioneira de seu “Arte brasileira” (1888), até Rubem Navarra, a crítica especializada no Brasil tem elevados momentos, mas é pouco sistemática. E, sobretudo, está muito contaminada pela forte tradição literária. A partir dos anos 50, as exigências teóricas do construtivismo elevam esse patamar e a presença, na crítica, de um intelectual da estatura de Mário Pedrosa modifica a qualidade do pensamento sobre arte pela sua reflexão e estímulo às atitudes inovadoras.[...] Logo depois, ao lado de Mário, tanto os poetas concretos, em São Paulo, como Ferreira Gullar, no Rio de Janeiro, enriquecem a reflexão estética em torno das artes visuais sintonizando a crítica no Brasil com o que existe de melhor naquele período.”<sup>8</sup>*

Os irmãos Campos & Pignatari, efetivamente, desenvolveram uma teoria comum à arte e à poesia concreta, centrada na noção construtiva de “estrutura”, além de reivindicar sua filiação direta às vanguardas literárias e artísticas representadas por nomes como Kandinsky, Schwitters, Malevich, Mondrian, Mallarmé, Apollinaire, Pound, Joyce, etc. Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, por sua vez, encarregaram-se de legitimar a arte abstrata geométrica representada pelo Concretismo, em São Paulo (grupo Ruptura, 1952) e pelo Neoconcretismo (1959), no Rio de Janeiro. A fala de Gullar destaca o impacto decisivo da I Bienal, em especial, da Sala Suíça, aonde Max Bill e Tauber-Arp expuseram trabalhos concretistas, como responsável por precipitar a “ruptura” com as experiências anteriores do Modernismo, essencialmente figurativas, dando lugar, com atraso, à autêntica visualidade moderna brasileira. Em sua leitura, a abstração geométrica atendia à “utopia de uma linguagem moderna e universal” da arte, pautada pela “valorização do racionalismo”, funcionando como antídoto contra a violência e “irracionalidade” desencadeadas pela Segunda Guerra. A linguagem geométrica atuaria, pois contra a desrazão e o impulso “espontâneo e individualista” reivindicados pelas correntes informais: expressionismo abstrato, *art brut*, tachismo, abstração lírica, etc. Na qualidade de crítico e poeta, Gullar foi mentor do Manifesto Neoconcreto (1959) e propositor do conceito de “não-objeto” neoconcreto, entidade de caráter fenomenológico definida em contraponto ao “objeto” concretista, afim à lógica do design industrial. Apesar disso, em 1961, afastou-se do experimentalismo neoconcreto, pronto a dissolver as fronteiras entre palavra e visualidade, divergindo de sua orientação “esteticista”. Em entrevista a Anna Bella Geiger & Fernando Cocchiari (1987), ele expõe seus bons motivos: “o não objeto (neoconcreto) absorve a ação da pessoa para si, mas não orienta essa ação para fora, para o social. Pelo contrário, ele estetiza a ação”.<sup>9</sup> A exigência de engajamento social então justifica sua escolha de atuar junto ao Centro Popular de Cultura (CPC).

Tardiamente alcançada na arte brasileira, a linguagem abstrato-geométrica, ainda segundo Gullar, teve em Mário Pedrosa seu principal defensor: “alguns outros (críticos) ficaram mais refratários”.<sup>10</sup> Pedrosa defendeu a arte concreta contra a figuração regionalista, típica do modernismo brasileiro e, mais ainda, contra a abstração informal, tendência que descreve por “romântica” e “individualista”. A seu ver, a arte construtiva representava a disciplina racional moderna, apta a desempenhar função pedagógica e emancipatória no meio social brasileiro, desordenado desde sua origem. Em depoimento a Geiger & Cocchiari (1987), o crítico sublinha a importância social da disciplina concretista no sentido de reverter nossa identificação, de matriz romântica, com a “natureza” e o “exótico”:

*“O predomínio do Concretismo se deve à vitória da arte na arquitetura moderna. O que eu sustentava é que ele era um movimento antiromântico. O Brasil é um país romântico por excelência. O Concretismo era um movimento que precisava de uma disciplina e o Brasil também precisava de uma disciplina, de um certo caráter, ordem, para educar o povo [...] O europeu não se interessava pela nossa formação cultural, eles queriam sensações agradáveis, papagaios, exotismo, e, naquele momento, havia uma luta pela afirmação cultural do país.”*

(GEIGER & COCCHIARALE, 2004, p.106).

Ocupado com a afirmação da modernidade local, Pedrosa faz um retrospecto da história da arte moderna brasileira no ensaio intitulado “Bienal de lá para cá” (1970), indicando uma “fase inicial” vanguardista, capitaneada pelos agentes da Semana de 22: músicos, literatos e pintores aspirantes a “gênios”, dispostos a “provocar a burguesia provinciana” sem ter em mente o interesse coletivo. Uma “segunda fase”, vigente no período 1930-40, teria por protagonistas um grupo de arquitetos do Rio e São Paulo: Gregori Warschavchik, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Rino Levi e outros, grupo movido pelo mesmo interesse técnico e social que orientou a arquitetura moderna internacional em seu programa de integrar as artes maiores e menores – pintura, escultura, mobiliário, arte dos jardins etc. – à lógica funcional do projeto arquitetônico. A “terceira fase” chegaria com as Bienais, a partir de 1951, ocasionando, de imediato, a ascendência local da arte construtiva, da qual a arquitetura modernista brasileira foi precursora. Para o crítico, naquele momento, a arte concreta e o projeto urbano e arquitetônico de Brasília (1960) tornaram-se símbolos da realização do destino moderno ao qual o Brasil-Nação aspirava.

Já em 1966, em “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica” (1966), a fala otimista de Pedrosa interpreta os desdobramentos ex-

perimentais do Neoconcretismo, em especial aqueles conduzidos por Oiticica, como evidências inequívocas de uma “ruptura” na evolução da arte moderna brasileira e internacional, dando lugar à “condição pós-moderna”. De início, nomeada, de maneira um tanto vaga, por “vocaçãõ antiarte”, centrada na “plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais”, portanto sem interesse na “plasticidade em si”,<sup>11</sup> ou seja, na dimensão estética propriamente dita. Essa mesma condição será redefinida, em seguida, por “exercício experimental da liberdade” (1967), alheio à disciplina formal moderna e à produção de objetos artísticos acabados. Ao longo da década de 60, quando as mídias globalizadas, sobretudo TV, configuravam uma “civilização mundial”, Pedrosa observa o processo da arte brasileira fluir em sincronia com as tendências experimentais em vigor nos centros artísticos hegemônicos: “tudo que nasce aqui (Rio) ou em Belo Horizonte ou São Paulo pode nascer na França ou nos Estados Unidos”.<sup>12</sup>

Em “Brasil/Brasis” (2001), o crítico e curador Paulo Herkenhoff comenta a leitura pioneira de Pedrosa sobre o “pós-moderno”, chamando atenção para o “paradoxo” constitutivo da cultura brasileira, capaz de nomear conceitualmente o “pós-moderno” antes mesmo que a maioria de sua população experimentasse os “benefícios” da modernidade – em especial, a alfabetização, requisito básico do “desenvolvimento”. Segue o comentário:

*“Há muitos Brasis. O Brasil é um país de telespectadores analfabetos. O Brasil inventa a discussão e o termo “arte pós-moderna” (a condição pós-moderna foi discutida, em 1966, pelo crítico Mário Pedrosa, com motivos, argumentos, substratos filosóficos semelhantes aos que ocupariam o pensamento europeu nos anos 1970 e 80 [...]) Estranhamente o Brasil inicia e supera a discussão sobre o pós-moderno antes da Europa, mas sobretudo antes que vastos segmentos de sua população atingissem a modernidade com a alfabetização.”*

(HERKENHOFF, P. 2001, p.360)

O mesmo Herkenhoff acrescenta que a defasagem que então separava os centros artísticos hegemônicos europeus e norte americanos dos ambientes “periféricos” afastava também grandes núcleos urbanos, como São Paulo e Rio de Janeiro, das demais regiões do país, predominantemente rurais. Daí que a história da arte brasileira fosse escrita desde o ponto de vista dos centros hegemônicos internos e, quase sempre, a partir de referências “de fora” – “o (neo-pós) colonialismo das relações internacionais se reproduz como (neo-pós) colonialismo interno”,<sup>13</sup> argumenta o crítico. Em pleno cenário da Guerra Fria, os museus de arte moderna, recém criados no Rio e São Paulo, e as Bienais, contando

com a presença de nomes como Pollock e Rothko e de representantes da Bauhaus e Escola de Ulm, forneceram, na opinião de Herkenhoff, um “modelo estético para a sociedade que pretendia realizar uma modernidade” – bem de acordo com os valores próprios dos centros hegemônicos. O surgimento dessas instituições artísticas no Brasil representou a promessa de desenvolvimentismo, oferecendo uma alternativa simbólica às “investidas da utopia socialista” e aos “programas do partido comunista”. Pela via da arte moderna e de suas instituições liberais, fundadas no valor da ação individual, processava-se um embate ideológico: “Nelson Rockefeller versus Stálin”.<sup>14</sup> Forças “de fora” teriam contribuído para que, a partir dos anos 1950, se produzisse aqui a expectativa de modernidade artística afinada com o desenvolvimentismo, logo seguida por uma “arte de antecipações” (pós-moderna), e acompanhada por um discurso crítico à altura.

Embora comece por reconhecer a condição “pós-moderna” como libertária, Pedrosa tenderá a enxergar nela uma crise de paradigmas. O título do ensaio “Mundo, Homem, arte em crise” (1967), por si só, revelador de uma dupla abordagem, especializada (focada na arte) e generalizante (focada em questões sociopolíticas), acusa a gradual conversão da instituição arte aos termos do mercado e da indústria cultural globalizada. Informado pelas teorias de MacLuhan, Fougeyrollas e Cohen Séat,<sup>15</sup> o ensaio verifica mudanças importantes no regime perceptivo influenciando na formação das subjetividades “pós-modernas”. Mediado pelas imagens técnicas difundidas globalmente, o novo regime perceptivo em vigor promoveria a ênfase sem precedentes nas sensações audiovisuais, e o conseqüente declínio do paradigma visual-verbal até então dominante no Ocidente. Diminui, pois, o alcance da cultura letrada da qual participava a crítica de arte, exercício de escrita moderno por excelência, que, desde sua origem, no século XVIII, teve nos jornais impressos seu principal espaço de difusão.

O otimismo inicial de Pedrosa sofre um revés ao testemunhar o crescente “estado de crise” do projeto moderno e de suas promessas emancipatórias. Torna-se então crítico, no sentido negativo, do modelo racional e universalista que presidiu a arte concreta e o plano de Brasília, sugerindo reverter a lógica vanguardista, pretenso vetor de renovação formal e progresso, em favor de uma “arte da retaguarda”, mais adequada aos países da América Latina, unidos pelo traço comum de “subdesenvolvimento” e “mestiçagem” legado pelo passado colonial. Escrito em tom melancólico, o ensaio “Variações sem tema” (1978) registra o acirramento da dita “crise”:

“A ideia de que marchávamos para uma civilização mundial, para uma civilização florescente e que podia se estabelecer por todos os países, mesmo os países miseráveis da África e da América Latina e por aí adiante. Mas a ilusão não durou. No entanto durou o bastante para permitir que artistas, críticos, homens como nós, nesse afã, envelhecessem”

(PEDROSA, M., 2015, p.564)

Quanto ao destino geral da arte, numa de suas últimas entrevistas (1980), Pedrosa admite que, em época de crise, “ainda mais aguda no Terceiro Mundo [...] é natural que a arte passe para um nível secundário”<sup>16</sup> – a crítica de arte, presume-se, acompanha a tendência.<sup>17</sup>

## ANOS 1970: A “NOVA CRÍTICA” DE ARTE BRASILEIRA E A DEMANDA DE “AUTONOMIA DE ARTE”

Avaliando o percurso geral da crítica de arte brasileira, José d’Assunção Barros, em “Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil” (2008), observa que “o período áureo” da crítica local ocorreu nos anos 1950-60, como resultado da atuação de veteranos como Pedrosa e Gullar no espaço da grande imprensa. Àquela altura, a seu ver, o debate crítico gerava “reflexões e polêmicas que conseguiam disputar a atenção pública em pé de igualdade com notícias em geral e com o mundo do entretenimento de massa”.<sup>18</sup> A partir daí, Barros detecta uma nítida “retração” na produção e recepção da crítica de arte brasileira, “apesar dos esforços de autores mais novos como Ronaldo Brito”,<sup>19</sup> então estreante na crítica divulgada no espaço da imprensa alternativa. Retração explicável como consequência do processo de globalização já mencionado por Pedrosa, e, mais ainda, como efeito da censura imposta após o golpe de 1964, responsável por promover o “vazio cultural” no país. Embora, como quer Barros, a presença da crítica de arte possa ter perdido, de fato, seu antigo espaço no contexto cultural brasileiro, preferimos considerar a reorientação de sua tarefa – cada vez mais especializada – e a mudança de suas premissas teóricas em favor do princípio de “autonomia da arte”. Exigido da arte nas falas de Gullar e Pedrosa, o compromisso social cederia lugar à demanda por uma “política da arte” afirmativa de suas razões internas.

É possível estabelecer um paralelo entre o debate crítico brasileiro e o francês no curso dos anos 1970, no âmbito do qual Yve-Alain Bois empreende uma revisão da crítica de arte francesa tradicional de acordo

com os moldes da abordagem internalista difundida por críticos norte-americanos como Clement Greenberg (1909-1994) – a despeito de suas restrições ao “formalismo purista” professado por este último. Em *A pintura como modelo* (1986), Bois posiciona-se contra a crítica de arte francesa de dicção empírico-positivista e/ou jornalística, “frequentemente amnésica, por ter que adaptar-se, constantemente, às tendências do mercado”. Em acréscimo, contesta aquele “gênero tipicamente francês [...] do texto sobre arte escrito por um literato ou por um filósofo”, isento de compromisso com a historicidade própria da arte: o filósofo em questão seria, principalmente, Jean-Paul Sartre. O último gênero é alvo principal de ataque por comprometer a autonomia da imagem artística ao tratá-la ora como “ilustração” de um tema literário, ora como imagem secundária do real, “produto da mimesis, no sentido mais tradicional da palavra”, caso da leitura atribuída a Sartre.<sup>20</sup>

Yve-Alain Bois encarrega-se de levar a pintura “a sério”, considerando seu estatuto de “modelo teórico em si mesmo” ao invés de tratá-la como ilustração, a posteriori, de conteúdos sociopolíticos e/ou de teorias extra-artísticas. A seu ver, a pintura é dotada de pensamento próprio, cabendo à crítica traduzir em verbo seus “conceitos visuais”. Mais ainda, entende que o texto de crítica de arte sempre é, e deve ser, “parcialmente programático”, marcando posição intelectual a favor ou contra programas concorrentes. No ensaio “Resistir à chantagem”(1990), o crítico francês desenha um mapa do debate crítico internacional, assinalando posições concorrentes na época, cada uma com sua força de pressão: “teorismo, antiteoria, moda intelectual, formalismo, antiformalismo, exigência sociológica, assimbolismo”.<sup>21</sup> Interessa, em especial, sua defesa do formalismo, no qual distingue duas vertentes: o “formalismo purista” norte americano, tipificado por Greenberg, e o “formalismo europeu” creditado a Roman Jakobson (1896-1982) e Roland Barthes (1915-1980), autores para quem “a forma é sempre ideológica”,<sup>22</sup> desfeita a clássica antinomia entre forma e conteúdo nas linguagens artísticas. Bois sublinha a “responsabilidade histórica das formas”, sempre portadoras de uma “função poética” autônoma, a despeito de quaisquer demandas de engajamento político feitas à arte, rumo à direita ou à esquerda. Em suas palavras, “a única exigência política a se fazer à arte está em seu próprio nível”,<sup>23</sup> ou seja, está em suas estruturas formais e intelectuais, premissa internalista a assegurar uma “política da arte autônoma”. A ideia é comum à teoria estética de Theodor W. Adorno (*Teoria estética*, 1970) e foi defendida nas palestras que Bois ministrou na PUC-Rio, em julho de 1993, a convite do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, onde atuavam como professores Brito e Cocchiarale.



## ABAIXO OS MITOS MODERNISTAS!

Apesar das considerações de Barros sobre os limites impostos pela censura sobre a imprensa brasileira, esse estado de coisas parece ter facilitado a atuação de Ronaldo Brito como crítico de cultura no jornal *Opinião*, desde meados da década de 1970. Brito comenta essa atuação em entrevista a Bruno Garcia ( 1.10.12), publicada na *Revista de História* da Biblioteca Nacional:

*“No início eu estava lá como jornalista, minha formação era essa, mas sempre fui autodidata, era um leitor, e meu mundo era o do simbólico: cultura, poesia e arte. Não era um daqueles jovens politizados, então pude sentir de perto esse movimento inevitável e necessário de politização. E fiz uma certa conciliação: como o foco imediato era muito visado, eu tinha que produzir notas de cultura que escapassem da censura, pois o jornal tinha que sair. Grande parte das minhas notas e resenhas só saía porque aquele foco estreito da censura cortava as matérias principais”*

(BRITO, R., 1.10.2012)

No contexto dos anos 1970, e ainda por décadas à frente, o crítico vê-se às voltas com a tarefa de realizar uma “análise substantiva dos esquemas formais modernistas, de maneira a situar pelo menos o eixo das continuidades e rupturas na arte brasileira do século XX”,<sup>24</sup> ponto de partida para compreender o nexo entre o moderno e contemporâneo em âmbito local. Ao constatar que nossa “verdadeira modernidade artística não era então de domínio público”, trata então de publicizá-la, indicando artistas e obras modernos mais representativos, além de reavaliar sua periodização. De saída, problematiza a leitura oficial sobre o marco de vigência do moderno na arte brasileira, contestando a “celebração cívica” em torno da Semana de 22: “a Semana tem seu mérito [...] mas mostra com toda a clareza a precariedade e incipiência do processo moderno brasileiro”,<sup>25</sup> pondera o crítico. Extraído da entrevista concedida em 2012, o comentário, insiste em demonstrar, de novo, que a autêntica modernidade brasileira não se identificava com a Semana, tampouco com os artistas associados a esse evento, mas com nomes como “Goeldi, Segall, Volpi”, “ao melhor momento de Guignard” e, sobretudo, aos “novos artistas modernos”: “Lygia Clark, Amílcar de Castro, Sergio Camargo”, insuficientemente reconhecidos na década de 70 – e mesmo depois. Questiona, pois, reputações consagradas – “Tarsila, Di Cavalcanti, Portinari” –, sendo este último artista alvo de sua restrição mais enfática aos “mitos modernistas”:

O Moderno e o Contemporâneo no coração dos trópicos

Patrícia Guimarães

*“Portinari é praga nacional [...] tinha todos os problemas do populismo: o intimismo, o caráter privado e até elitista do Brasil idealizado. Aquilo é o oposto do eu lírico independente, que forma a modernidade desde a sua origem. A arte de Portinari é de extração nitidamente acadêmica, com uma suposta missão”.*

(BRITO, R., 1.10.2012,)

Brito marca posição contra a política “anti-intelectual”, conduzida tanto pelo Estado ditatorial instaurado em 1964 quanto pela esquerda populista (“Meu inimigo número um era o populismo”). Procura então esclarecer seu programa crítico “parcial e político”, à maneira de Charles Baudelaire, declarando “suspeitas” as ideias “folclóricas” de brasilidade, que atribui ao “imaginário europeu”, ao qual, desde sua fundação, o Brasil esteve submetido. Mais ainda, reputa tais ideias ao imaginário nacional populista que, por décadas, vinha atravessando nossa produção artística. Inseparável da figuração modernista, o tema da brasilidade, em seu entender, seria “arcaico”, incompatível com “conquista cultural moderna por excelência: a autonomia da experiência do eu lírico moderno e sua entrega total à aventura da obra”.<sup>26</sup>

O duplo compromisso com a “aventura” da forma moderna e com a “lírica da brasilidade”, na palavra de Brito, define o “dilema modernista”. Incapazes de atuar como sujeitos artísticos autônomos, nossos modernistas teriam permanecido nostálgicos do passado e movidos por identificação afetiva com o nacional-popular. O “lirismo singelo”, avesso à expressão de dor, revolta ou conflito, a seu ver, atravessaria a pintura modernista, desde o estilo “Léger tropicalizado” de Tarsila até as soluções mais elaboradas de Guignard e Volpi (“nossos melhores modernistas”), sempre evocativas da “raiz” brasileira. Exceção feita por Brito e Paulo Venâncio Filho ao “expressionismo utópico de Goeldi e Segall”: lírica tensa, sombria, antipopulista por princípio, porém formada fora do país – os dois artistas tiveram sua formação na Europa.

Sobre o imaginário plástico da brasilidade, Venâncio atesta enfaticamente: “Festas, festas e mais festas; nenhuma catástrofe. Assim somos: miseráveis conformados, culturalmente desgraçados, irremediavelmente otimistas”.<sup>27</sup> Por sermos nós “sempre pacíficos, cordiais”, conclui que “não poderia existir um expressionismo nativo”, nem mesmo um “expressionismo latino”, pois essa poética do conflito seria originária das culturas frias do norte-europeu – o “expressionismo oco”<sup>28</sup> de Anita Malfatti, vazio de tensões, teria sido mera promessa não realizada.

As falas da “nova crítica” insistem em apontar a ideologia nacional-populista, afim ao espírito “cordial”, como “conteúdo” da figuração modernista, núcleo de sua mitologia do idílio. A ideia é alusiva ao pensamento



social brasileiro dos anos 1930, responsável por identificar a “cordialidade” como característica particular de nossa formação cultural. Texto clássico sobre o assunto, *Raízes do Brasil* (1936), de Sergio Buarque de Holanda, diz sobre o caráter nativo: “daremos ao mundo o homem cordial [...]”, dotado de um “fundo emotivo rico e transbordante”, originário do “meio rural e arcaico”, onde impera o núcleo familiar de tipo patriarcal.<sup>29</sup> A supremacia dos “contatos primários”, familiares, condicionaria nossa sociabilidade emotiva, pronta a dissimular as diferenças e os conflitos vigentes no espaço público em nome do “pensamento do coração”, guiado por inclinações doces ou violentas. Enraizada nos tempos rudes do domínio colonial e do trabalho escravo, a cordialidade produziu a “mestiçagem” sem cogitar a igualdade, premissa formal da cidadania burguesa traduzida em lei. Holanda explica mais: a cordialidade é avessa à forma racional abstrata da lei, base do contrato civil fundador do Estado liberal democrático moderno.

O programa crítico de Brito concebe uma “ontologia do moderno” em termos de demanda intelectual e exigência abstrata de “universalidade”, em tudo alheia ao fundo emotivo particularista. Em suas palavras: “Ser moderno significa exatamente superar os particularismos e alcançar uma linguagem universal. Não o universalismo ingênuo, o modelo iluminista. Mas como a modernidade poderia ser conciliada com a afirmação de uma particularidade nacionalista?”<sup>30</sup> A “autonomia do eu lírico moderno, entregue à aventura da obra”, aqui parece derivar da experiência estética kantiana: de uma só vez, subjetiva e objetiva. Por efeito de uma tautologia, a porção objetiva do juízo de gosto sustenta o alcance universal da aventura estética subjetiva. A propósito da noção de iluminista de universalidade, Lévi-Strauss a qualifica por “etnocêntrica”,<sup>31</sup> orientada pelo ponto de vista pretensamente neutro da ciência ocidental – aliás, há muito tempo contestado pela mesma ciência. Para Strauss, a ideia mesma de “civilização”, em sentido antropológico, seria fruto da troca entre culturas heterogêneas, portanto qualquer tentativa de convertê-la a um modelo universal contraria sua definição primeira.

Quanto ao alegado “dilema” modernista, Márcio Doctors sustenta outra posição: enxerga na fricção entre nacional-particular e o internacional-universal o “paradoxo constitutivo de nossa tradição artística”, desde a época do Barroco colonial, fruto da adaptação dos modos portugueses ao ambiente dos trópicos, passando pela introdução da arte acadêmica neoclássico-romântica pela Missão Francesa (“nunca fomos tão modernos como naquele momento, no sentido de estar *pari passu* com os movimentos internacionais”), no início do século XIX, até as realizações modernistas dos anos 1920, cujo valor residiria, precisamente, no esforço de elaboração desse paradoxo. Doctors reconhece potência positiva, ao menos, em parte da plástica modernista:

*“O que dá, então, vitalidade ao modernismo no Brasil é a consciência do paradoxo entre o nacional e o internacional, engendrado pelas necessidades impostas pelas descobertas plásticas do movimento internacional da arte moderna, e percebida como discurso cultural pela inteligência de nossos modernistas de primeira hora”*

(DOCTORS, M., 2001, p.39).

O paradoxo essencial à nossa cultura artística resultaria, pois, de um “desvio de instauração”, comum à arte latino-americana como um todo, dizendo respeito à maneira pela qual nossa identidade cultural é representada interna e externamente: “ao mesmo tempo nos vemos e não nos vemos, somos vistos e não somos vistos” como continuidade da civilização europeia. Ainda na palavra de Doctors, “o incômodo e a riqueza da dúvida”<sup>32</sup> quanto à nossa identidade cultural gera sim uma “tensão produtiva” e não um “dilema” paralisante. O programa crítico por ele recomendado procura detectar “o que em dado momento de nossa história cultural representa uma oportunidade de invenção plástica do paradoxo nacional/internacional”<sup>33</sup> – a plástica modernista dos anos 1930, contudo, tenderia ao nacionalismo estrito, responsável por frustrar toda oportunidade de reinvenção artística desse paradoxo.

A propósito da exigência moderna de autonomia intelectual feita à arte e à crítica, os enunciados da nova crítica brasileira, em geral, fazem recorrente denúncia da “submissão da arte brasileira à literatura”, suposta responsável por fixar os conteúdos verbais associados à brasilidade: o caráter “primitivo, popular, alegre, ingênuo, espontâneo” etc. A presença de “conteúdos” literários na plástica modernista – e em outros momentos da arte brasileira –, na opinião de Brito, “mostra bem o lugar reservado às artes plásticas no país – o da ilustração, representação imediata do verbo”.<sup>34</sup> O predomínio da função ilustrativa da imagem é lido como adesão a um conceito de arte pré-moderno, sintomático de “nossa histórica insensibilidade, de raízes lusas, ao fenômeno visual”.<sup>35</sup> Opinião reiterada por Paulo Sergio Duarte na sentença abaixo:

*Precoces e radicais nas palavras, nossos modernistas pagaram um preço alto pela sua arrogância em manifestos. Foram herdeiros autênticos da tradição portuguesa – aqui sem juízo estético –, fortes na tradução literária das experiências, mas impossibilitados de transmitir uma poética plástica vigorosa fora das ordens religiosas coloniais”.*

(DUARTE, P.S., 1998, p.20)

Na tradição cultural portuguesa, a literatura desfrutou, por certo, de prestígio superior ao das artes plásticas, associadas ao simples artesanato e ao desprestígio do trabalho manual, agravado no ambiente escravagista. Por esta e outras razões históricas, as belas artes tiveram implantação artificial no ambiente cultural brasileiro, permanecendo, desde o século XIX, e por muito tempo mais, dependentes do mecenato do Estado e das iniciativas de um mercado restrito e conservador. Nenhuma outra área cultural teve “penetração pública” tão reduzida, confirma Rodrigo Naves, para quem “bem ou mal existe uma história criteriosa da literatura e da poesia no país”,<sup>36</sup> em contraste com a presença obscura de nossa história da arte, resistente à institucionalização por falta de movimentos e tendências artísticas bem definidas. Mesmo a arquitetura, a música e o cinema, a seu ver, teriam alcançado “estatuto cultural razoavelmente digno”, bem diferente da reputação incerta que paira sobre as artes visuais brasileiras. Atribuída, novamente, à herança lusa, a “dificuldade da forma”, segundo o crítico, seria marca da nossa plástica modernista, reduzida em número de obras, potência formal e presença pública. Dificuldade, a seu ver, persistente nos experimentos pós neoconcretos de Oiticica e Lygia Clark, comprometidos com uma “vivência intimista”. Depois dos “espaços generosos” de suas realizações iniciais – a saber, *Núcleos* e *Bichos* –, esses experimentos tenderiam ao “ensimesmamento problemático das formas”,<sup>37</sup> esquivando-se do espaço público, sempre atravessado por diferenças e conflitos.

Quanto ao argumento do alcance tardio da modernidade na arte brasileira, Brito segue as lições avançadas do “mestre Pedrosa”,<sup>38</sup> porém com outra ênfase: a conquista da autonomia formal moderna por aqui, a seu ver, foi realizada pelo Neoconcretismo.<sup>39</sup> Em *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (publicado originalmente em 1985), primeiro e único livro de referência sobre o assunto, o crítico carioca cristalizou para a história da arte brasileira a polaridade entre concretos e neoconcretos, entendido que os primeiros defenderam a razão plástica em nome de um “dogmatismo mecanicista e cartesiano”, afim à racionalidade design, enquanto que os últimos optaram pela “aventura” expressiva da forma, disposição moderna mais autêntica. “Vértice” de nossa modernidade artística, a aventura neoconcreta precipitaria a “ruptura” do projeto construtivo de matriz internacionalista, admitida a impossibilidade de adequá-lo ao nosso ambiente cultural periférico. No argumento de Brito, a linguagem neoconcreta não escapou ao “paradoxo tão brasileiro e tão próprio do subdesenvolvimento”: uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e operava de um modo quase marginal.<sup>40</sup> A

quebra do projeto moderno e o imediato lançamento do “pós-moderno” foram suas consequências: o “paradoxo”, enquanto tensão permanente, distinto da síntese dialética, parece agora ser nomeado como condição da arte brasileira, tal como quer Doctors. Brito não demora, contudo, a observar que o pensamento histórico contemporâneo não pode escapar à consciência da “relatividade das rupturas”, demonstrativas da vontade permanente de antecipação típica do moderno.<sup>41</sup> em certa medida, o “pós-moderno” não faria mais que cumprir o destino histórico moderno antecipadamente anunciado. Assim, encerra-se a discussão sobre o sentido do “pós-moderno”.

## O CONTEMPORÂNEO NO “CORAÇÃO DOS TRÓPICOS”:

Nos anos setenta, o combate ao nacional-populismo nas artes, segundo Ronaldo Brito, ainda era tarefa necessária. Somava-se a outro tipo de embate urgente: a resistência ao “boom” do Mercado de arte, fenômeno que acompanhava o chamado milagre econômico, alterando a dinâmica do meio de arte brasileiro. Em “Análise do circuito” (1975), o crítico pondera que o mercado, até então amador e incipiente, passa a se impor como instância dominante no “circuito” local, ditando seus critérios “mundanos”, ou seja, não intelectuais. A ideologia do mercado, a seu ver, veiculava um conceito de arte oficial e estritamente conservador: arte como “manifestação eterna”; “reservada a poucos eleitos”; arte como “espaço mítico”; “arte como substituto moderno da religião”; arte vinculada à “tradição” e alçada ao “estatuto de patrimônio nacional”.<sup>42</sup> Mais ainda, privilegiava artistas e obras de fácil penetração junto ao público, deixando de lado a produção contemporânea, atravessada por “questões mais complexas”. Àquela altura, as falas da crítica funcionavam, majoritariamente, como “publicidade para o mercado”, sua estratégia consistindo em “inscrever o objeto de arte no terreno do ininteligível, do sublime, do não discursivo para transformá-lo em objeto de cultura e, em seguida, em ‘objeto de prazer e consumo’”.<sup>43</sup> Diante desse quadro, Brito explicita sua contra estratégia: “Minha forma de atuação era procurar encaminhar a discussão sobre arte, retirando-a daquele mundanismo”.<sup>44</sup> Tratava-se de formular uma história crítica, pronta a trazer ao debate a problemática da arte contemporânea brasileira, agindo, em simultâneo, contra a ideologia publicitária e/ou nacional-populista.

Afinado com os termos de Brito, o ensaio intitulado “Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil” (1980), de Paulo Venâncio Filho, endossa a opinião de que, a partir dos anos 1970, o mercado de arte brasileiro intensificou o comércio de obras sem, no entanto, estabelecer vínculos

com a produção contemporânea e/ou contribuir para a institucionalização do meio de arte local. A produção artística brasileira, por ora, não encontrava um “mínimo de solo” histórico onde ancorar-se. A premissa hipotética de que o trabalho de arte, necessariamente, defronta-se com a presença de uma história da arte, diante da qual tenta posicionar-se, não seria válida na cena brasileira. Segue abaixo o trecho do ensaio citado, tratando do “frágil” estatuto de nossa história da arte:

*“O que acontece no Brasil [...] aqui a história da arte tem uma materialidade apenas psicológica [...] a ficção de uma história da arte pode muito bem existir para efeitos práticos de mercado, mas basta um olhar rápido em grande parte da produção para se perceber que ela existe como arte porque uma real história da arte não existe [...]. De certa maneira, o meio faz crer que não existam linguagens novas, velhas, defasada, atuais. [...] o tempo é abolido [...]. A rigor, tanto o acadêmico quanto o moderno e o contemporâneo não têm passado e não são passado de nada. Subsistem na ordenação caótica que o meio possa lhes fornecer.”*

(VENÂNCIO, P., 2013, p.11)

Adequada ao tom informal das relações sociais cordiais, a inconsistência das instituições brasileiras, em geral, concorreria para dificultar a formalização de uma história da arte local, apta a diferenciar linguagens e períodos. Na opinião de Paulo Sergio Duarte, entretanto, a frágil institucionalização da arte moderna no Brasil contrastou com a “riqueza das obras” artísticas e teve efeitos ambíguos: a dificuldade em fixar a tradição moderna teria antecipado o surgimento das linguagens experimentais contemporâneas por aqui. Breve modernidade foi a nossa: “Temos uma modernidade apenas esboçada que, quando se prepara para uma afirmação positiva, já se encontra posta em questão por desdobramentos de sua própria linguagem”.<sup>45</sup> Duarte tem por hipótese que a precariedade do meio de arte local teve efeito liberador sobre a nossa produção artística: a ausência de uma tradição sólida livrou os artistas brasileiros contemporâneos de uma “relação edipiana” com os pais modernos, desestimulando a atitude de pura e simples negação do passado, tão frequente nas culturas artísticas fortes. Leia-se :

*“Sem um pai moderno instituído, a produção atual situa-se numa posição mais cômoda com relação ao passado, incorpora e enriquece suas contribuições, e, sem abrir mão de um rigoroso processo de diferenciação, dispensa o confronto pueril que se assiste em contextos culturais mais densos, nos quais a arte moderna se impôs como poderosa instituição”*

(DUARTE, P.S., 2006, p.60)

Adotando a mesma linha de raciocínio, Venâncio conclui que, se a modernidade artística brasileira foi “mal acabada” e pouco institucionalizada, “nossa fluência em lidar com precariedade”,<sup>46</sup> paradoxalmente, facilitou a adequação da arte local à condição contemporânea. Efetivamente, se o cânone da história da arte moderna afirmou um nexos unívoco, o contemporâneo tendeu a embaralhar e multiplicar a instância genealógica<sup>47</sup> da história em geral, acolhendo narrativas heterogêneas. Critérios interpretativos antes julgados absolutos tornaram-se relativos, quer sejam o juízo estético (o gosto) e/ou a teoria aplicada à arte – em contrapartida, a instância teórica ganhou complexidade ao assimilar conceitos extra-artísticos, extraídos da psicanálise, antropologia, linguística, semiótica, fenomenologia, desconstrução etc. Brito confirma: “Não pode existir uma Teoria da Contemporaneidade. O próprio dessa contemporaneidade é ser um ‘amontoado’ de teorias coexistindo em tensão, ora convergentes, ora divergentes”.<sup>48</sup> Na cena atual, as experiências artísticas não-formalizadas impõem-se, por sua vez, fazendo-se acompanhar pela flexibilização das relações sociais, tendência generalizada, até certo ponto, pelo alcance planetário da indústria cultural. Mais ainda, o descentramento do circuito internacional de arte, junto à ascendência do multiculturalismo, conferiu estatuto especial às culturas artísticas antes chamadas “periféricas”, dissolvendo a antiga hierarquia entre centros e margens. Nas palavras de Venâncio, não se sabe bem se otimistas ou não, “até a marginal condição periférica é neutralizada pela dissolvência dos centros hegemônicos, e o que antes era desfavorável se torna uma posição das mais estratégicas, o que é o caso da produção contemporânea brasileira”.<sup>49</sup>

Enfim, a frágil condição do meio de arte brasileiro, recentemente, tornou-se potência estratégica – sua precariedade originária deixou de ser “estranha” e confundiu-se com a ausência de norma contemporânea.

---

1) Doctors foi crítico de arte do jornal *O Globo* entre 1979 e 1982 e, desde 2004, tornou-se curador da Fundação Eva Klabin.

2) Ronaldo Brito, cuja estreia como crítico de cultura aconteceu no jornal *Opinião*, em meados dos anos 1970, e Paulo Sergio Duarte, crítico e curador atuante junto a instituições artísticas cariocas (Rio-Arte e Paço Imperial), desde o início dos anos 1980 – assim como os demais nomes citados –, mantiveram-se em posição de destaque durante todo, ou quase todo, o período considerado.

3) DUARTE, Rogério. “O Brasil e a concepção de história de Vilém Flusser”. In: <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/06/brasileiro-no-melhor-dos-casos>

4) BRITO, R. “Fato estético e imaginação histórica” (1996). In: *Experiência estética*, p.139

5) Idem, p.148.

6) BARROS, J.A. “Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil”. In: revista *Ars*, v. 6, n. 11, 2008. <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202008000100004>.

7) BARATA, M. Entrevista de Mário Barata a A.B. Geiger & F.Cocchiarale. In: GEIGER, A.B. & COCCHIARALE, F. (orgs.) *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 1950*, pp.115-116.

8) DUARTE, Paulo Sergio Cf. <http://www2.cultura.gov.br/brasilartecontemporanea/pageid=522>.

9) GULLAR, Ferreira. Entrevista a A.B. Geiger & F. Cocchiarale. In: *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 1950*, p.96.

10) Idem, p.86.

11) Cf. COELHO, Teixeira. *Moderno e pós-moderno: modos e versões* (2005), pp.60-61.

12) PEDROSA, Mário. “Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro” (1967). In: *Homem, mundo, arte em crise*, p.164.

13) HERKENHOFF, Paulo. “Brasil/Brasis”. In: BASBAUM, R. (org) *Arte contemporânea brasileira: texturas, ficções, dicções* (2001), pp.362-363

14) Idem, p.361.

15) PEDROSA, Mário. “Mundo, homem, arte em crise”. In: *Arte & Ensaios*, p.435. McLuhan é bem conhecido por sua noção de “aldeia global”, referida ao alcance mundial das novas mídias. Pierre Fougeyrollas (1923-2008), filósofo, sociólogo e antropólogo francês, publicou junto com o teórico e cineasta Gilbert Cohen Seat, o livro *L'action sur l'homme: cinema et television.* (1961).

16) PEDROSA, Mário. Entrevista a Cícero Sandroni. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1980, apud José d'Assunção Barros, “Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil”. In: revista *Ars*, v. 6, n. 11, 2008.

17) Anne Cauquelin confirma a observação ao indicar, no contexto da arte atual, o deslocamento do papel da crítica de arte, dominante no regime moderno, para uma posição secundária ou, no mínimo, compartilhada, no mesmo nível, por curadores, marchands, artistas e público. Cf. CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea*, 2005.

18) BARROS, J.A. “Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil”. In: revista *Ars*, v. 6, n. 11, 2008.

19) Idem.

20) BOIS, Y. A. “A pintura como modelo”. In: revista *Novos Estudos*, Cebrap, n. 37, novembro 1993, pp.141-143.

21) BOIS, Y.A. “Resistir à chantagem”. In: *A pintura como modelo* (2009), p.XXX-VIII. O termo assímbolismo é definido por Bois como incapacidade de aceitar a coexistência de diversos significados na arte, e estaria associado à última versão do método iconológico em Erwin Panofsky.

22) Idem, p.XXXI.

23) P.XXX.

24) BRITO, R. “O jeitinho moderno brasileiro” (1993). In: *Experiência crítica*, p.136.

25) BRITO, R. Entrevista a Bruno Garcia (1.10.2012). <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/ronaldo-brito>

26) BRITO, Ronaldo. “Jeitinho moderno brasileiro”. In: *Experiência crítica*, p.137.

27) VENÂNCIO, Paulo. “Expressionismo utópico”. In: *Presença da arte*, p.16.

28) Idem, pp.17-18.

29) HOLANDA, Sergio Buarque. *Raízes do Brasil*, p.147.

30) BRITO, Ronaldo. <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/ronaldo-brito>

31) LÉVI-STRAUSS, Claude. “Raça e História”. In: <https://we.riseup.net/antropologia/raça-e-história-claude-levi-strauss>

32) DOCTORS, Márcio. “Desvio para o moderno”. In: CAVALCANTI, L. (org.) *Rio de Janeiro: artes plásticas de 1900-1960*, p.35.

33) Idem, p.39.

34) BRITO, Ronaldo. “Só olhar [Alberto da Veiga Guignard]” (1974). In: *Experiência crítica*, p.156.

35) BRITO, Ronaldo. “O jeitinho moderno brasileiro” (1993). In: *Experiência crítica*, p.136.

36) NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*, p.10.

37) Idem, p.20.

38) Cf. BRITO, Ronaldo. “As lições avançadas do Mestre Pedrosa”. In: *Experiência crítica*, pp.48-52.



- 39) BRITO, R. Entrevista a Bruno Garcia, 1.10.2012.  
<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/ronaldo-brito>,
- 40) BRITO, Ronaldo.  
*Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, p.61.
- 41) BRITO, Ronaldo. “Pós, pré, quase ou anti” (1983).  
In: *Experiência crítica*, pp.112-113.
- 42) BRITO, Ronaldo. “Análise do circuito”(1975).  
In: *Experiência crítica*, pp.54-55.
- 43) Idem, pp.56-57.
- 44) BRITO, R. “Análise do circuito”, In: *Experiência crítica*, p.63.
- 45) DUARTE, Paulo Sergio. *Arte brasileira contemporânea: um prelúdio*, p.59.
- 46) VENÂNCIO, Paulo. “Novo tempo, nova temporalidade”.  
In: *Presença da arte*, p.67.
- 47) BRITO, Ronaldo. “O novo e o outro novo”. In: BASBAUM, R. (org.) *Arte Brasileira Contemporânea: texturas, dicções, ficções*, p.207.
- 48) Idem.
- 49) VENÂNCIO, Paulo. “Novo tempo , nova temporalidade”.  
In: *Presença da arte*, p.67

## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BASBAUM, Ricardo. *Arte brasileira contemporânea: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999
- \_\_\_\_\_. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CAVALCANTI, Lauro. (org.) *Quando o Brasil era moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- COCCHIARALLE, Fernando & GEIGER, Anna Bella (orgs.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio: Funarte, 2004.
- COELHO, Teixeira. *Moderno e pós-moderno: modos e versões*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória. (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997
- DOCTORS, Márcio. “Desvio para o Moderno”. In: CAVALCANTI, L. (org.) *Quando O Brasil era Moderno: Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- DUARTE, Paulo Sergio. *Arte brasileira contemporânea: um prelúdio*. São Paulo: Silvia Rosler Edições de Arte, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Campo ampliado* (catálogo). São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2006
- \_\_\_\_\_. *Arte brasileira: anos 60*. Rio: Editora Campos Gerais, 1998
- HOLANDA, Sergio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PEDROSA, Mário. *Arte ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- VENÂNCIO, Paulo. “Rio, cidade sensorial”. In: CAVALCANTI, L. (org.) *Quando o Brasil era moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

# ***SOBRE OS AUTORES***

**ANALU CUNHA** é artista, curadora e professora no IA/UERJ e na EAV/Parque Lage. Doutora pelo PPGAV-EBA/UFRJ (com estágio de doutorado na Université Sorbonne Paris 1) e Pós-Doutora pelo PNPd CAPES, ambos em Linguagens Visuais.

**CADU** é artista plástico e professor adjunto do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro e Pós-Doutor pelo programa PNPd CAPES no PPGAV-EBA/UFRJ na linha de pesquisa de Poéticas Interdisciplinares.

**DANIELA MATTOS** é artista, educadora e curadora independente. Pós-Doutoranda bolsista PNPd CAPES no PPGAV-EBA/UFRJ, na linha de pesquisa Linguagens Visuais. Trabalha com enfoque nas práticas da performance, escrita, fotografia e vídeo.

**FABIO MOURILHE** é Doutor e Bacharel em filosofia pelo IFCS/UFRJ, com a tese “A estética do grotesco nos quadrinhos” (2014). Fez doutorado-sanduíche com Richard Shusterman em 2013 na FAU (EUA). É Mestre em Design pela PUC-Rio (2006).

**LEONARDO BERTOLOSSI** é Doutor em Antropologia Social pela FFLCH/USP (2015), Mestre em Antropologia Social pelo Museu Nacional (2010) e Bacharel e Licenciado em História pelo IFCS (2006), ambos da UFRJ.

**PATRÍCIA GUIMARÃES** é Doutora em História Social da Cultura pela Puc-Rio com tese na linha de pesquisa História da Arte (“Romantismos, vanguardas e a poética progressiva de Helio Oiticica”, 2009). Estágio de pós-doutorado (2015) no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (PPGAV-EBA) na linha de pesquisa História e Crítica de Arte, com projeto intitulado: “Crítica de Arte Contemporânea Brasileira: um Panorama (a partir de 1970)”.

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA – VENDA PROIBIDA