

# CRÍTICA CULTURAL

---

# СЛУЖБА КРИТИКЕ

ISSN 1980-6493

volume 11, número 1, jan./jun. 2016

ISSN 1980-6493 (eletrônica)

# CRÍTICA CULTURAL

---

# СRГТUБAГ СBИТIОNE

**Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem**  
**Universidade do Sul de Santa Catarina**



**Editora Unisul**  
Tubarão – SC

v. 11, n. 1, p. 1-174, jan./jun. 2016

## Dados Postais/Mailing Address

Revista Crítica Cultural  
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem  
Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)  
A/C Editores  
Av. Pedra Branca, 25 – Cidade Universitária Pedra Branca  
CEP: 88.132-000, Palhoça, Santa Catarina, Brasil  
critica.cultural@unisul.br

## Ficha Catalográfica

---

Crítica Cultural/Universidade do Sul de Santa Catarina. - v. 1, n. 1  
(2006) - Palhoça: Ed. Unisul, 2006 -

Semestral  
ISSN 1980-6493 (eletrônica)

1. Linguagem - Periódicos. I. Universidade do Sul de  
Santa Catarina.

CDD 405

---

Elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul



Este periódico está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

## Indexação/Indexation

Os textos publicados na revista são indexados em: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.

The journal and its contents are indexed in: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.



Reitor

**Sebastião Salésio Herdt**

Vice-Reitor

**Mauri Luiz Heerd**

Chefe de Gabinete

**Willian Corrêa Máximo**

Secretária Geral da Unisul

**Mirian Maria de Medeiros**

Pró-Reitor de Ensino, Pesquisa e Extensão

**Mauri Luiz Heerd**

Pró-Reitor de Operações e Serviços Acadêmicos

**Valter Alves Schmitz Neto**

Pró-Reitor de Desenvolvimento Institucional

**Luciano Rodrigues Marcelino**

Assessor de Promoção e Inteligência Competitiva

**Ildo Silva**

Assessor Jurídico

**Lester Marcantonio Camargo**

Diretor do Campus Universitário de Tubarão

**Heitor Wensing Júnior**

Diretor do Campus Universitário da Grande Florianópolis

**Hércules Nunes de Araújo**

Diretor do Campus Universitário Unisul Virtual

**Fabiano Ceretta**

Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem

**Fábio José Rauen (Coordenador)**

**Dilma Beatriz Rocha Juliano (Coordenadora Adjunta)**

Av. José Acácio Moreira, 787

88704-900 – Tubarão - SC

Fone: (55) (48) 3621-3000 – Fax: (55) (48) 3621-3036

Sítio: [www.unisul.br](http://www.unisul.br)

## **Equipe Editorial/Editorial Staff**

### **Editores/Editors**

Ana Carolina Cernicchiaro  
Antonio Carlos Santos  
Artur de Vargas Giorgi

### **Secretário/Secretary**

Julio Cesar da Luz

### **Conselho editorial/Editorial board**

Alessandra Soares Brandão, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo  
Ana Porrúa, Universidad Nacional de Mar del Plata  
Anelise Corseuil, Universidade Federal de Santa Catarina  
Carlos Eduardo Capela, Universidade Federal de Santa Catarina  
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense  
Cláudia Mesquita, Universidade Federal de Santa Catarina  
Deisi Scunderlick Eloy de Farias, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Dilma Beatriz Rocha Juliano, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Edgardo H. Berg, Universidad Nacional de Mar del Plata  
Flávia Seligman, Universidade do Vale do Rio dos Sinos  
Florencia Garramuño, Universidad de Buenos Aires/Universidad de San Andrés  
Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil  
Idelber Avelar, Tulane University  
Javier Krauel, University of Colorado at Boulder  
João Luiz Vieira, Universidade Federal Fluminense  
José Gatti, Universidade Federal de São Carlos  
José Roberto O'Shea, Universidade Federal de Santa Catarina  
Jussara Bittencourt de Sá, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil  
Luiz Felipe Soares, Universidade Federal de Santa Catarina  
Manoel Ricardo de Lima, Universidade Federal de Santa Catarina  
Mario Cámara, Universidad de Buenos Aires//Universidad de San Andrés  
Ramayana Lira de Sousa, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Raúl Antelo, Universidade Federal de Santa Catarina  
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia  
Silviano Santiago, Universidade Federal Fluminense  
Susana Scramim, Universidade Federal de Santa Catarina  
Veronica Stigger, Universidade de São Paulo  
Verónica Tell, Universidad de Buenos Aires

### **Equipe Técnica/Technical Team**

Julio Cesar da Luz (Revisão)  
Fabian Antunes da Silva (Revisão)  
Fábio José Rauen (Diagramação)

## SUMÁRIO/CONTENTS

<b>Apresentação/Presentation</b>	9
<b>Dossiê: Arquivo Imaterial</b> <b>Dossier: Immaterial Archive</b>	
Institucionalização e disseminação <i>Institutionalization and dissemination</i>	
Raúl Antelo	13
La desmaterialización de la historia en la era del archivo (cinematográfico). De Aby Warburg a Jean-Luc Godard <i>Dematerialization of history in the era of the (cinematographic) archive.</i> <i>From Aby Warburg to Jean-Luc Godard</i>	
Natalia Taccetta	29
Una visión antimodernista y antiautonomizante: la belleza de Beatriz Milhazes An antimodern vision: Beatriz Milhazes's beauty	
Florencia Malbrán	49
A poética da catástrofe na obra de Rosângela Rennó: entre real e imaginário <i>The poetics of catastrophe in the work of Rosângela Rennó:</i> <i>between real and imaginary</i>	
Gabriela Pereira de Freitas	57
As noções curatoriais da exposição Ocupação Arte Sonora realizada por Franz Manata e Saulo Laudares no Castelinho do Flamengo <i>Curatorial notions of the exhibition Sound Art Occupation performed</i> <i>by Franz Manata and Saulo Laudares in Castelinho do Flamengo</i>	
José Maurício Saldanha Alvarez Priscilla Porto Nascimento Fasani	69

**Artigos/Articles**

Multiplicidades da imagem: a arte e os afetos

*Multiplicities of image: art and affects*

Aurélia Regina de Souza Honorato 85

*Elena*, de Petra Costa, o *sensorium* na corporificação de uma elegia

*Petra Costa's documentary Elena, the sensorium in the embodiment of an elegy*

Daiany Ferreira Dantas 97

Afetos à sarjeta: o entre-lugar do texto e da imagem

*Affects at the gutter: the between place of text and image*

Alexandre Linck Vargas 113

“A cidade tal como ela é vista por seus habitantes”:

Nova York como espaço de memória no olhar de Will Eisner

*“The city how is seen by its inhabitants”:*

*New York as a space of memory in Will Eisner’s eye*

Marcos Paulo Torres Pereira

Marcelo Lachat 123

A representação da realidade em “O Pintor de Retratos” e

“A Margem Imóvel do Rio”, de Luiz Antonio de Assis Brasil

*The representation of reality in “O Pintor de Retratos” and*

*“A Margem Imóvel do Rio”, Luiz Antonio de Assis Brazil*

Fabio Augusto Steyer 135

Lírica e espaço autobiográfico em “Samba-canção” de Ana Cristina Cesar

*Lyric and autobiographical space in “Samba-canção” by Ana Cristina Cesar*

Aulus Mandagará Martins 145

*Mocidade Morta: A vida na arte do século XIX*

*Mocidade Morta: life in Art of XIX Century*

Alexandra Filomena Espindola

153

### **Tradução / Translation**

A resistência de Rossellini, de P. Adams Sitney

*Rossellini's resistance, by P. Adams Sitney*

Cid Vasconcelos

163





DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.110120169-11>

## APRESENTAÇÃO/PRESENTATION

**Dossiê: arquivo imaterial**

**Organizador: Artur de Vargas Giorgi**

**Man Ray, Marcel Duchamp, *Élevage de poussière*, 1920**



Cópia póstuma, 1982, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

O questionamento da autonomia dos objetos estéticos – que encontra uma genealogia em certa tradição moderna não alheia às proposições críticas das vanguardas históricas – pode ser relacionado à emergência de *uma poética contemporânea da desmaterialização*, absolutamente plural. Trabalhos de Marcel Duchamp (*Stéréoscopie à la main*; *50cc of Paris Air*, 1918-19), Man Ray (*Élevage de poussière*; *New York*, 1920), Eugène Atget (*Rue de Seine*; *Café, Avenue de la Grande-Armée*, 1924-25) e escritos de Georges Bataille (“*Poussière*”, 1929), Carl Einstein (*Negerplastik*, 1915) e Walter Benjamin (*Passagens*, 1927-1940; *Rua de mão única*, 1928; “*Experiência e pobreza*”, 1933) podem ser alinhados, junto com muitos outros, a esta tradição dissidente, leitora do moderno *a contrapelo*. Com eles dar-se-ia, a cada vez, a aparição da ruína, do baixo, do imaterial.

Ao contrário das primeiras vanguardas, contudo, a contemporaneidade parece prescindir de qualquer garantia, de qualquer origem ou fim dados *a priori*; isto é, considera-se suspensa toda teleologia que possa servir de lastro aos objetos estéticos, de modo que o *processo*, o *acaso*, a *gratuidade*, os *afetos*, o *vazio*, a *disseminação*, o *tempo*,

o *fracasso*, não raro, passam a ser reivindicados como instâncias propositivas de trabalhos configurados somente *a posteriori*. O aspecto relacional, por assim dizer, desses trabalhos é exatamente o que exige, de leitores e críticos (de leitores críticos) a consolidação de uma sorte de “neo-arquivismo, que não se confunde com o velho historicismo, mas busca, pelo contrário, a reinvenção de um olhar para interpretar discursos e documentos”, segundo as palavras de Raúl Antelo em “Institucionalização e disseminação”, texto gentilmente cedido pelo autor e que encontra, aqui, a sua primeira edição. Eugenio Dittborn, Rosângela Rennó, Hélio Oiticica, Paulo Gaiad, Aline Dias, Jeff Koons, Andy Warhol, Tony Oursler, Edgardo Cozarinsky, León Ferrari, Pamela Bannos, Christian Boltanski, W. G. Sebald seriam alguns desses neo-arquivistas interessados nos vestígios excluídos, inexistentes, e a sua inscrição na história, a rigor impossível.

Com o dossiê *arquivo imaterial*, a revista *Crítica Cultural* traz trabalhos de pesquisadores que se dedicam a essas questões. São artigos que propõem reflexões a respeito dos possíveis desdobramentos dessa desmaterialização – intempestiva e crítica tanto da autonomia estética e da representação quanto da ideologia do progresso e do consenso democrático – que pode ser lida *contemporaneamente* em distintas experiências. Tais experiências atravessam e questionam os limites das artes plásticas, do cinema, da tv, do vídeo, das literaturas, do teatro, das performances, dos coletivos, das manifestações de rua etc. e estão interessadas em expor as diversas modulações da *efemeridade*, do *precário*, do *imaterial*, do *contingente*, do *desastre*, do *abjeto*, do *obsceno*, do *comum* etc.

Além do dossiê, como de costume, a revista também apresenta colaborações ligadas a diversos saberes e fazeres da cultura, a partir de perspectivas teóricas e críticas heterogêneas.

Esperamos assim proporcionar um espaço privilegiado para o debate, mantendo-o sempre vivo e atualizado.

### **Dossier: immaterial archive**

**Organizer: Artur de Vargas Giorgi**

The questioning regarding the autonomy of aesthetic objects – that finds genealogy in a certain modern tradition that is not unconnected to critical statements of historical vanguards – may be related to the emergence of a *contemporary poetics of dematerialization*, absolutely plural. Works of Marcel Duchamp (*Stéréoscopie à la main* ; *50cc of Paris Air*, 1918-19), Man Ray (*Élevage de poussière*; *New York*, 1920), Eugène Atget (*Rue de Seine*; *Café, Avenue de la Grande-Armée*, 1924-25) and the writings of Georges Bataille (“*Poussière*”, 1929), Carl Einstein (*Negerplastik*, 1915) and Walter Benjamin (*Passages*, 1927-1940; *One-Way Street*, 1928; “*Experience and poverty*”, 1933), can be aligned, among many others, to this dissident tradition that reads modernity *against the grain*. With them, appears, each time, the ruin, the low, the immaterial.

Unlike the first avant-gardes, however, contemporaneity seems to dispense any warranty of origin or end given *a priori*; i.e., it suspends any teleology that can serve as a ballast to aesthetic objects. Therefore, *the process, the chance, the gratuitousness, the*

*affections, the emptiness, the spreading, the time, the failure*, often come to be claimed as instances of configured works only *a posteriori*. The relational aspect of these works is exactly what requires, from readers and critics (critical readers), the consolidation of some kind of "neo-archivism, which is not to be confused with the old historicism, but search, otherwise, a reinvented look to interpret discourses and documents", writes Raúl Antelo in "Institutionalization and Dissemination", text kindly offered by the author and that finds here its first edition. Eugenio Dittborn, Rosângela Rennó, Hélio Oiticica, Paulo Gaiad, Aline Dias, Jeff Koons, Andy Warhol, Tony Oursler, Edgardo Cozarinsky, León Ferrari, Pamela Bannos, Christian Boltanski, W. G. Sebald would be some of these neo-archivists, that are interested in deleted or nonexistent traces, and its inscription in History, strictly speaking, impossible.

With the *immaterial archive* dossier, this edition of *Crítica Cultural* features the works of researchers who are dedicated to these issues. Articles that propose reflections about possible ramifications of this dematerialization – an untimely criticism of both the aesthetic autonomy and representation as the ideology of progress and democratic consensus. A dematerialization that can be read in different experiences, crossing through and questioning the boundaries of visual arts, cinema, tv, video, literature, theater, art collectives, street demonstrations... And are interested in exposing the most diverse modulations of *ephemerality, the precarious, the immaterial, the contingent, the disaster, the abject, the obscene, the common* etc.

Besides the dossier, as usual, the magazine also features collaborations related to various knowledge and practices of culture, from theoretical perspectives and heterogeneous critical.

We hope so to provide a privileged space for debate, keeping it alive and always updated.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rec.v1101201613-27>

## INSTITUCIONALIZAÇÃO E DISSEMINAÇÃO\*

Raúl Antelo\*\*

**Resumo:** *A questão da autonomização reivindica, na tradição moderna, leis específicas para o estético, normas capazes de independizá-lo de imperativos cívicos e morais. Já ler o objeto estético contemporâneo implica, por sua vez, uma estratégia dúplice que contemporiza dois valores antagônicos: a entrega e a resistência à interpretação; e ambos exigem romper com a acumulação de valores instrumentais, mas também quebrar a memória, o que, certamente, conota certo irracionalismo. Paralelamente, e à diferença das vanguardas históricas, a situação contemporânea reinscreve essa ruptura em um contexto específico, o espaço imanente de uma experiência que arranca o sujeito de toda certeza pré-moldada. Mais do que traçar inequívocos limites sob um ponto de vista institucional, o desafio da crítica atual consiste, portanto, em reconhecer as forças que agitam ou agitaram a cena cultural do Brasil, e que são seus limiares de sentido situados muito além da costumeira análise institucional.*

**Palavras-chave:** *Institucionalização. Disseminação. Arte contemporânea.*

Há um conjunto de fatores – dentre eles o nominalismo estético, a própria condição de uma poética contemporânea da desmaterialização ou mesmo o relativismo cultural, que hoje dilacera o objeto estético face à historicidade e diversidade de suas múltiplas formações – que têm contribuído a criar situações aporéticas ou paradoxais no tocante a uma teoria do objeto estético contemporâneo.

Como sabemos, a questão da autonomização reivindica, na tradição moderna, leis específicas para o estético, normas enfim capazes de independizá-lo de imperativos cívicos e morais<sup>1</sup>. Por outro lado, porém, a referência cultural absolutiza a significação, em detrimento do sentido, visando reafirmar, em compensação, a cidadania e a democracia. Não percebe ou minimiza o fato de que, assim fazendo, reafirma o ideológico por cima e para além do político, o que equivale a fortalecer uma concepção cerradamente racionalista (anterior ao discurso, alheia à pulsão e indiferente ao gênero) daquele sujeito que produz um objeto artístico.

Admitida uma tal situação aporética, toda saída unívoca revela-se meramente ilusória. Ler o objeto estético contemporâneo implica, portanto, uma estratégia dúplice que contemporiza dois valores antagônicos (uso contemporizar não no sentido de

---

\* Texto apresentado em 9 de fevereiro de 2009 no evento Rede Nacional FUNARTE de Artes Visuais, promovido pela Fundação Hassis (Florianópolis – SC) e pela Fundação Nacional de Artes – FUNARTE. A mesa-redonda, intitulada “Institucionalização da arte”, também contou com uma fala de Paulo Sérgio Duarte.

\*\* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Professor titular de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: antelo@iaccess.com.br.

<sup>1</sup> Uma análise de caso extremamente esclarecedora, GIUNTA, Andrea (ed.). *El caso Ferrari*. Arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta 2004-5. Buenos Aires, Licopodio, 2008. Da mesma autora, *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires, Buenos Aires, 2001; IDEM. *León Ferrari*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

apaziguá-los, mas no de colocar duas urgências, dois tempos, lado a lado). Esses valores são tanto a entrega quanto a resistência à interpretação e ambos exigem romper com a acumulação de valores instrumentais, mas também quebrar a memória, o que, certamente, conota certo irracionalismo (não mais o controle da memória, mas o descontrole da *moria*, i.e., da loucura, matriz de todas as vanguardas)<sup>2</sup>. Porém, paralelamente, e à diferença das vanguardas históricas, a situação contemporânea reinscreve essa ruptura em um contexto específico, o espaço imanente de uma experiência que arranca o sujeito de toda certeza pré-moldada<sup>3</sup>. Tomemos o caso da cartografia de Torres-García, a *América invertida*. Ela bem poderia inscrever-se no baixo materialismo que revisa o conceito de soberania como a possibilidade mesma de determinar, a partir de uma posição *outsider*, que todos encontram-se submetidos ao império da lei escópica. Aliás, se recuamos ao *Adieu à Florine* (1918) de Marcel Duchamp, nos deparamos com um mapa das Américas em nankim em que Duchamp põe um enorme sinal de pergunta sobre o Prata. Ou rever, dele mesmo, sua capa para a revista *View* (1945), em que a fumaça que sai da garrafa abandonada no vazio cósmico, como um foguete interplanetário que ilustrasse a própria definição do infraleve que se lê, aliás, na página ao lado, tem a mesma forma das Américas. Ora, a partir desses antecedentes, é possível resgatar uma ruína, um non-sense, um pedaço das *Notas*, um papel rasgado, triangular, de envelope branco, de que nós só lemos, na grafia de Marcel, "...*Drill cl...*". Se nos recusarmos a ver, nesse recorte, a forma disposta por Joseph Cornell (1999, p. 331) em seu *Dossier Duchamp*, e se, entretanto, giramos esse pedacinho informe de papel, de direita à esquerda, como Torres García nos ensinou com sua cartografia, obtemos então um convencionalíssimo mapa sul-americano, mesmo que o resultado, *quodlibet*, já não seja mimesis da *physis* mas mimesis de uma *poiesis*. É, a rigor, uma experiência onomatopaica em que a repetição dá nome, mas também introduz o vazio na arte. Essa ambivalência – da lei e do próprio objeto – implica afirmar que esvaziar é abrir-se ao desejo potencial. "Le vide c'est la vie" (WAJCMAN, 1998, p. 90). Nessa operação, em que o lógico estratégico converge com o corpóreo e incisivo, aquilo que se insere ou enxerta é a dimensão anestésica do objeto.

Mas não há como esconder que, no marco de uma sociedade globalizada, de cidadania em retrocesso, massificação acachapante e soberania à distância, o partido dos autonomistas (que outrora livraram batalhas contra os historicistas apolíticos), após engajar-se no nominalismo para fortalecer leituras culturais do literário, assiste hoje a uma peculiar restauração metodológica. Com efeito, um certo culturalismo bastante ingênuo, tendo urgentemente virado as costas às estratégias desmaterializadoras dos discursos sociais (praticadas pela ontologia do sujeito, a desconstrução da identidade e mesmo a dialética negativa) postula hoje um fundamentalismo do discurso universitário, mais sensível ao determinismo do que à sobredeterminação, atitude essa que pouco colabora no sentido de circunscrever as representações culturais em sua imanência específica. Em resumo, a neo-vanguarda teórica, ora descrente da autonomização estética,

<sup>2</sup> Entre outras contribuições recentes, *Una tirada de dados. Sobre el azar en el arte contemporáneo*. XIV Jornadas de Estudio de la imagen. Madrid: Comunidad de Madrid, 2008.

<sup>3</sup> Um paralelo interessante pode ser estabelecido com a tradição pós-soviética. Ver os ensaios de Boris Groys e Iliá Kabakov em *La ilustración total. Arte conceptual de Moscú 1960-1990*. Madrid: Fundación Juan March, 2008.



despolitiza suas intervenções, ao reinscrevê-las no mercado simbólico, quando o desafio, a rigor, passa, a meu ver, por retomar e reinventar as disciplinas (a crítica, a política) com outros meios, não exatamente para o triunfo do controle, mas para a redefinição da ética como um fim em si mesmo, fim esse que, infinito por definição, é captado em sua diferença proliferante na espectralidade discursiva. Daí que seja prioritário para nós consolidar uma sorte de neo-arquivismo, que não se confunde com o velho historicismo mas busca, pelo contrário, a reinvenção de um olhar para interpretar discursos e documentos da moderna tradição brasileira. Artistas como Eugenio Dittborn ou Rosângela Rennó são bons exemplos desse neo-arquivismo<sup>4</sup>.

Digamos, então, para ilustrar o percurso anamnésico desta posição crítica quanto à institucionalização, que o crítico italiano Elio Grazioli, ao analisar determinados fenômenos de materialização da poeira, na arte contemporânea, fala de “polveri vere, anzi verissime, versione ecologica della polvere, ma anche grandi metafore di una polverizzazione ormai planetaria, ovvero di una visione planetaria della polverizzazione”, o que lhe permite concluir, de maneira neo-barroca, que destruição e anacronismo são as ferramentas decisivas para uma renovação da história da arte. A lição, portanto, é simples.

Tutto è polvere, tutto può andare in polvere. Come dimenticare la nuvola di polvere che sommerge tutta la parte sud di Manhattan dopo il crollo delle Torri Gemelle? L'attentato terroristico inimmaginabile polverizza nel reale un Occidente immaginario e simbolico. New York, metropoli simbolo dell'Occidente intero, Wall Street, centro simbolico dell'economia mondiale, ricoperti di polvere sono l'immagine più che metaforica, indicale della minaccia, della fine imprevista e possibile di un Occidente immaginario, cioè di una presunta identità che si costruisce ancora sull'opposizione. Il paradosso? Ancora l'arte, ancora l' "allevamento di polvere". Passando per l'arte, anche l'11 settembre 2001 alleva la propria polvere, si presenta come un nuovo inizio, il bisogno di un ricominciamento. Non esiste infatti un'arte della fine, né una fine dell'arte: la polvere in arte *si alleva*" (GRAZIOLI, 2004, p. 295).

Susan Buck-Morss tem chamado a nossa atenção para a recorrência do ítem *poeira* nas especulações de Walter Benjamin<sup>5</sup> e John Kraniuskas, por sua vez, desenvolveu, a partir das ruínas mexicanas de *Rua de mão única*, uma poderosa leitura pós-colonial desse

<sup>4</sup> Cf. DITTBORN, Eugenio. “A triptych (abc)” (In: MEREWETHER, 2006, p. 156-9).

<sup>5</sup> “La comprensión fantasmagórica de la modernidad como una cadena de acontecimientos que conduce, a través de una continuidad histórica ininterrumpida, hacia la realización de la utopía social, a un «cielo» de armonía de clase y abundancia material, bloqueaba (como constelación conceptual) como una fuerza astrológica la conciencia revolucionaria. Benjamin se concentra en algunos pequeños e inexplorados motivos de las fuentes históricas que conducen al cuestionamiento. Allí donde el mito imagina las máquinas como un poder que conduce la historia hacia adelante, Benjamin proporciona evidencia material de que la historia no se ha movido. En realidad, la historia está tan quieta, que junta polvo. Los documentos históricos lo muestran. En 1859 : «Retorno de la Courses de la Marche: El polvo ha superado todas las expectativas. La gente elegante que vuelve de la Marche se encuentra prácticamente sepultada por el polvo, como si fuera Pompeya; y tienen que desenterrarlo, sino con picos y palas, al menos con cepillos». El polvo se asienta en París, se agita y vuelve a asentarse. Penetra en los Passages y se junta en sus rincones, se aposenta en las cortinas de terciopelo y en los tapizados de los salones burgueses, se trepa en las históricas figuras de cera del Musée Gravin. Las colas de los vestidos femeninos a la moda, barren el polvo. «Bajo Louis-Philippe, el polvo incluso se esparció sobre las revoluciones». Cf. BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. Nora Rabotnikof. Madrid, Visor, 1995, p.112. Ver también, da mesma autora, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Trad. M. López Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005.



modelo crítico<sup>6</sup>. Antes disso, porém, e nas páginas da mesma revista *Documents*, Georges Bataille, em diálogo, decerto, com o co-editor da revista, o crítico de arte Carl Einstein, nos fornece uma célebre definição desse conceito, aliás bastante contundente, em que Bataille imagina uma minúscula catástrofe cotidiana, a das empregadas domésticas varrendo com suas vassouras, o que implica a desconstrução da forma como disseminação dos vestígios, operação em que o alto (“les savants les plus positifs”) encontra-se, paradoxalmente, com o baixo (“les grosses filles ‘bonnes à tout faire’”) (BATAILLE, 1929, p. 278).

Várias obras do artista americano Jeff Koons materializaram, mais recentemente, essa fantasia de Bataille: trata-se de caixas de acrílico com diversos aspiradores de pó que aludem a esse gesto de *avacalhar*, i. e. criar o vazio, como já pedia o Manifesto Dimensionista de 1936<sup>7</sup> e, nesse sentido, a intervenção de Koons abre a questão da poeira como consequência inexorável do corte na arte contemporânea. Assim, por exemplo, a *New Hoover quadraflex*, *New Hoover convertible*, *New Hoover dimension 900*, *New Hoover dimension 1000* (1986) é uma série interminável de modelos mecânicos de apagar vestígios. Por esse motivo, talvez, Nietzsche já recomendava, em *Humano, demasiado humano*, que onde se venera o passado, não era bom deixar passar gente limpa demais. A piedade não se sente à vontade sem um pouco de poeira, lixo e sujeira. Foi a partir, justamente, do abandono de uma obra, o *Grand Verre*, “esquecido” sobre uma mesa de seu atelier, que Duchamp, com o auxílio de Man Ray, elaborou uma peça fundamental nesse percurso, o *Élevage de poussière* (1920). Nesse mesmo ano, Man Ray fotografa um amontoado de cinzas, o reles conteúdo de um cinzeiro, dele obtendo um efeito semelhante à *Criação de poeira*, mas dando à fotografia um título que a transforma em paisagem: *New York* (1920). Um ano depois, porém, o fotógrafo integra essa imagem a uma sua colagem, intitulada *Trans atlântico*, onde, orladas por greças de tabuleiros de xadrez, vemos um recorte de um mapa amarrotado de Paris e a paisagem cinzenta da metrópole americana. Pertence a essa série a fotografia “L’inquietude” que, por sua vez, apóia-se no poema “L’inquietude” apresentado por Man Ray no Salão Dadá de 1921:

<sup>6</sup> Cf. KRANIAUSKAS, John. “Cuidado, ruínas mexicanas!: *Rua de mão única* e o inconsciente colonial”. In: BENJAMIN, Andrew & OSBORNE, Peter (eds). *A filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.149-164.

<sup>7</sup> Segundo esse manifesto “a escultura cheia (escultura clássica) desventrou-se, e introduzindo em si própria o ‘vazio’ esculpido e calculado do espaço interior – e depois o movimento – transformou-se em: Escultura vazia / Escultura aberta / Escultura móvel / Objectos motorizados” devendo atingir, em seguida, a criação de uma arte absolutamente nova, a Arte Cósmica, definida como “Vaporização da escultura. Teatro ‘Synosens’ [...]. A conquista total pela arte do espaço a quatro dimensões, uma “Vaccuum Artis” até aqui. A matéria rígida abolida e substituída por materiais gasificados. O homem em lugar de olhar as obras de arte transforma-se ele mesmo no centro e no sujeito da criação e a criação consiste nos efeitos sensoriais dirigidos num espaço cósmico fechado”. O manifesto dimensionista, uma iniciativa do poeta e artista húngaro Charles Sirató (Károly Tamkó – Sirató), divulgado como encarte pela *Revue N+1*, é assinado, entre outros, por Ben Nicholson, Alexandre Calder, Vicente Huidobro, Joan Miró, Moholy-Nagy, António Pedro, Pierre Albert-Birot, Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Kandinsky, Francis Picabia, Sonia Delaunay e Hans Arp.



a ela apelem<sup>12</sup>. Na mesma linha se inscreve o Jean-Luc Nancy de “O vestígio da arte”, um dos ensaios de *As Musas*.

Sabemos que Vasari define a escultura em função de *cavar*, referindo-se, implicitamente, aos processos de criar *per via di porre* (pintura) ou *per via di levare* (escultura). Teríamos de aguardar, entretanto, até Duchamp ou Man Ray, para ativarmos uma terceira dimensão, in-operante ou fusória, da arte, aquela que age *per via di votare*. Caberia dizer, em poucas palavras, que a arte fragmentária, quando não *ready-made*, de Duchamp, desmaterializa, e até mesmo esvazia, a materialidade ideal da obra, fundamentalmente, para desativar a metafísica do belo e do verdadeiro, herdada da tradição mimética e ainda presente, na definição de arte, no início do século XX<sup>13</sup>. Walter Benjamin, que se sentiu muito atraído pela obra de Duchamp, como atesta o seu *Diário*, também acionou o princípio *per via di votare*, através da criação de limiares, instâncias dúplices, em que som e sentido giram produzindo a vertigem da metamorfose.

Há um outro elemento, porém, que, tal como a poeira, pode nos auxiliar a ver a desmaterialização da institucionalização idealista: a questão do vapor ou do ar. O crítico britânico Steve Connor, por exemplo, tem chamado a nossa atenção para a persistência e variedade de formulações do problema estético do ar que, nos primórdios da modernidade, era o elemento por excelência a movimentar a ação mecânica<sup>14</sup>. Foi, mais uma vez, Marcel Duchamp quem provavelmente tenha inaugurado essas pesquisas com o ar, na arte moderna, com *50cc of Paris Air* (1919), mas Yves Klein teorizaria, quarenta anos depois, esse mesmo processo numa palestra, na Sorbonne, abordando “L’evolution de l’art vers l’immatériel”. Artistas contemporâneos como Ewa Kuryluk, Ann Veronica Janssens, Paul McCarthy ou Damien Hirst, autor este de *What Goes Up Must Come Down* (1994), uma escultura feita com uma bolinha suspensa pelo ar emanado de um secador de cabelo, parecem confirmar as teses de Yves Michaud, de que a arte se encontra em estado gasoso, ou de Nicolas Bourriaud, no sentido de que a sensibilidade imaterial é um gás. Steve Connor conclui:

Air offers art two forms of being and becoming. There is first of all the annihilating dream of air as the ultimate refinement, the transcendental promise of matter subtilised to thin infinitude. But, after barely 300 years, the materiality, and therefore the finitude of the air has become unignorable, even as it has taught us that there are many more kinds of object,

<sup>12</sup> Para a definitiva vitória do gênio da civilização ocidental, humanista e tradicional, foi necessário imitar o gesto de Cellini, ao fundir sua estátua de Perseu: como a matéria em fusão ameaçava não ser suficiente, o escultor precisou dispor de bastante material para a obtenção do *opus* conclusivo. O artista, desesperado, lança, portanto, ao fundo do cadinho, tudo quanto pôde fornecer de material valioso—travessas, pratos...—assim como abriu mão de erros, vícios, esperanças e ilusões, porque era absolutamente necessário que a estátua da humanidade emergesse do molde já acabada, perfeita, não importando, absolutamente, a medíocre matéria que para tanto se empregasse. O gesto descreve, em suma, o processo da sublimação.

<sup>13</sup> Cf. ANTELO, Raúl – “MD=a.m./p.m.”. In: *ramona. Revista de artes visuales*, nº85, Buenos Aires, out. 2008, p.52-55

<sup>14</sup> Connor entende que o gás se tornou, no século XIX, um material de mediação que ligava o global o o local, o econômico e o fisiológico, o mediado e o imediato, o pesado e o imponderável e, nesse sentido, ele fornece um correlato ao plasma imaginário do romance do século XIX que, igualmente, se constrói a partir da complexidade das conjunturas e dos íntimos movimentos de proximidade e distância entre os sujeitos e o mundo social. Cf. CONNOR, Steve. “Gasworks”. In: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, nº 6, 2008 (www.19.bbk.ac.uk)

and ways of being an object, than we might have thought. Air is exchanging its ulteriority for exteriority. Instead of being the embodiment of a world beyond objects and bodies, air has become the mediated arena of the object. Air is no longer an ideal image for art, but an object for it to work on, and by which to be itself worked out, worked loose even from its self-identity. In its phantasmatic assimilation of itself to the uniform dream of air as pure dematerialisation, of matter terminally rarefied into space, art keeps itself narcissistically but anxiously entire. In propagating the air into objects, art stands a chance of propagating into something beside itself (2007)<sup>15</sup>.

Mesmo assim, outro crítico de arte, o adorniano T. J. Clark (2002)<sup>16</sup>, nos propõe uma relação entre modernismo, pós-modernismo e o vapor, em que o gás surge como o inconstante, mas também o inconsistente. Clark parte de uma instalação do artista norte-americano Tony Oursler, “A Máquina-Influência” (2000), que ele avalia como uma espécie de repetição tecnológica e digitalizada da cena final do poema de W. B. Yeats “The Cold Heaven” (1916). Yeats, como bom modernista, postulava a existência de fantasmas e, em consequência, aceitava uma agonia sem fim, eternamente alimentada por uma vida insatisfeita. Sabia que a vida tem um núcleo abjeto, porém, extático e belo, cabendo à arte mergulhar o leitor nesse horror. Mas Tony Oursler não compartilharia, a critério de Clark, dessa ambição modernista, já que seus fantasmas não são para valer e, apoiado em Adorno, o crítico afirma que um ocultista como Oursler tira, na verdade, as últimas consequências do caráter de fetiche das mercadorias em suas intervenções: o trabalho em questão salta sobre ele, com caretas demoníacas, e essas miniaturas, que aterrorizam os clientes, são tão somente modelos de brinquedos que detêm, em suas mãos, o destino da humanidade<sup>17</sup>, donde se conclui, nos diz Clark, que Oursler inventou máquinas, mas elas não têm a intenção de nos convencer. São apenas passatempos inconsequentes.

Para melhor se captar a diferença com os modernos, Clark compara, então, a instalação de Oursler com uma tela de Manet, o *Caminho de ferro*:

O vapor é claramente o grande tema dessa pintura; e a forma como as pessoas se relacionam ao vapor, se o olham de frente ou não; como se voltam para nos encarar. Não é preciso ser muito engenhoso para perceber que o vapor nesse quadro é a metáfora de uma instabilidade geral, talvez constitutiva – das coisas que na modernidade incessantemente mudam de forma, avançam, se dispersam e ficam cada vez mais impalpáveis. A pintura tem perfeita consciência de que esse modo de ser é profundamente atraente. É um colírio para os olhos. Todos gostamos de ver os trens partir. Mas o vapor no *Caminho de ferro* é também uma figura da

<sup>15</sup> CONNOR, Steve. “Next to Nothing: The Arts of Air”, palestra apresentada em Art Basel, 13 Jun 2007. Entre os autores estudados por Connor, cabe citar IRIGARAY, Luce. *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*. Paris: Minuit, 1983; BAKKE, Monika, ed. *Going Aerial: Air, Art, Architecture*. Maastricht, Jan van Eyck Academie, 2006; DESSAUCE, Marc, ed. *The Inflatable Moment: Pneumatics and Protest in '68*. New York: Princeton Architectural Press, 1999; KURYLUK, Ewa, et. al. *Ludzie z powietrza/Air People: Retrospective 1959-2000*. Cracovia: Artemis Art Gallery, 2002; ROUSSEAU, Pascal. “Ann Veronica Janssens: Light Games.” *Art Press*, nº 299, 2004, p. 26-31 e TOPHAM, Sean. *Blowup: Inflatable Art, Architecture, and Design*. Munich, Berlin, London, New York, Prestel, s.d. Connor não cita o trabalho, a meu ver, fundamental de SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I (Burbujas) e Esferas II (Globos)*. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2003-4; IDEM. *Écumes (Sphères III)*. Trad. O Mannoni. Paris: Maren Sell Éditeurs, 2005.

<sup>16</sup> Baseio-me na tradução de Julia Vidili.

<sup>17</sup> Cf. ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. São Paulo: Ática, 1992, p. 209.

inconstância e impalpabilidade que se entremeiam na textura da vida. O vapor é uma metáfora da aparência, a aparência sendo aqui transitória, e por alguma razão também cuidadosamente preservada. O vapor é a superfície na qual a vida em sua totalidade está se transformando (CLARK, 2002).

A comparação, portanto, entre Manet (que Clark ama) e Ouster (que ele abomina) serve-lhe para repensar o que foi, de fato, o modernismo e, nesse sentido, o crítico se questiona acerca do que está, de fato, petrificado, ou em processo de petrificação, atualmente, no mundo de produção de imagens e gerenciamento de símbolos. Sem hesitar, Clark responde que o modernismo foi um tipo de formalismo que tentou articular uma resposta ao processo cultural mais amplo da modernidade, através de formas, não raro, enfáticas ou extravagantes<sup>18</sup>.

Mas, a partir desse diagnóstico acerca da institucionalização do moderno, Clark conclui que, na prática, os artistas modernos viram-se submetendo esses sonhos de modernidade a um teste e que esse teste era a forma, de tal sorte que a proposta básica do modernismo seria afirmar que a experiência da modernidade é precisamente a experiência

---

<sup>18</sup> “O modernismo, todos mais ou menos concordam, foi um tipo de formalismo. Os modernistas davam ênfase peculiar ao fato físico e técnico do meio em que trabalhavam. Desejavam que a pintura enfatizasse – e não apenas enfatizasse, mas reiterasse – o fato da bidimensionalidade, o fato de ter sido feita à mão, o fato de ser um quebra-cabeças de peças rasas presas em uma determinada posição sobre o plano. Tanto Manet quanto Malevich lidam com isso. Seus modos de ordenar são explícitos, quase esquemáticos. As barras negras ou a divisão dos corpos em segmentos verticais têm a intenção de dramatizar o modo como a pintura rompe o mundo em elementos ou partículas. A pintura deve parecer, ao menos em parte, uma máquina compositiva. [...] O modernismo é a forma que o formalismo assumiu nas condições da modernidade – a forma que assumiu ao tentar vislumbrar uma *resposta* à modernidade. E essa forma era enfatizada e extravagante. Ou a ordem formal era projetada em primeiro plano – poder-se-ia dizer fetichizada – até um ponto em que fosse registrada, positivamente, como uma imposição, uma pré-fabricação, um conjunto de modelos feitos à máquina. Ou a forma era dispersada – empurrada em direção ao vazio ou à mera justaposição aleatória – revelada sempre no limiar da incompetência ou da arbitrariedade. A forma no modernismo aparentemente existia na intersecção entre a pura repetição e a pura diferença. A forma e a monotonia andavam juntas. Ou a forma e a indiferenciação. Forma e infantilismo, forma e garatuja indisciplinada. A forma, de alguma maneira, tinha de ser uma imagem dos dois grandes princípios que deram à modernidade seu caráter – por um lado, a realidade da regularidade e uniformidade da máquina, por outro, a de uma profunda aleatoriedade e esvaziamento sociais. [...] A forma no modernismo, afirmo, foi descoberta muitas e muitas vezes – e, típico, de modo aparentemente necessário – em algum estado extremo ou condição limite. Formalismo era extremismo; esse me parece ser o fato a respeito do modernismo que exige uma explicação. Minha explicação é a seguinte. O modernismo era um modo de encarar a modernidade. Interessava-se por imagens e ocasiões da vida moderna, ao menos em parte do tempo, mas também, mais profundamente, pelos meios de representação da modernidade – a estrutura de base da produção e reprodução simbólicas dentro dela. Em algum lugar no coração dessa ordem simbólica há dois grandes sonhos, ou duas grandes ofertas. O primeiro propunha que o mundo se tornava moderno porque se transformava em um espaço habitado por sujeitos individuais livres, cada um deles vivendo em seu mediatismo sensorial. O mundo tornava-se um padrão de privacidades – ou apetites, posses, acumulações. E esses apetites eram suficientes para formar um mundo. No reino da economia, deram origem a mercados. No reino da experiência, deram origem à recreação – à vida como uma série de espetáculos e jogos. Os esportistas trajando roupas-espacia de Malevich são apenas uma profissionalização, por assim dizer, do estado de suspensão mental da menininha de Manet. Esse é o primeiro sonho da modernidade. O segundo, na prática, era difícil de separar de seu gêmeo. O mundo, dizia ele, é cada vez mais um reino de racionalidade técnica, que por ter sido mecanizado e estandardizado ficou mais compreensível aos sujeitos individuais. O mundo se encaminha para uma absoluta lucidez material. No fim ele se tornará [...] um mundo de relações mais que de entidades, de trocas mais que de objetos, de gerenciamento de símbolos mais que de corpos ocupados em trabalho físico ou luta brutal com o reino da necessidade” (CLARK, 2002).



dos dois estados, plenitude e vazio, beleza e fealdade, ao mesmo tempo, pólos extremos que seriam responsáveis, em última instância, pela sua densidade<sup>19</sup>. O modernismo, para Clark, foi, frequentemente, uma forma de agonia ou anomia. Aliás, o modernismo lidou sempre com algum tipo de agonia; mas o caso é que a agonia, na modernidade, não pode ser separada do gozo. Tais obras, segundo Clark, são um momento do modernismo: o momento de interiorização, a retirada para a forma como um abrigo contra a modernidade, embora sempre a modernidade retorne como problema. Clark não nega que esse impulso negativo, inerente à arte moderna, seja responsável, além do mais, por muitas de suas realizações. Mas esse é para ele tão somente um momento. No outro pólo, porém, isolado e fantasmático, do modernismo, sempre há o sonho da figura, assumindo novamente seu lugar no espaço e exercendo seus novos poderes. Esse outro pólo, para Clark, é o do vapor, i.e., a mudança e a contingência, mas também o controle, a compressão e o confinamento.

O modernismo nos apresenta um mundo em vias de se tornar um reino de aparências – fragmentos, colchas de retalhos de cor, quadros oníricos feitos de fantasmas desconexos. Mas isso tudo ainda *acontece* no modernismo e ainda existe da forma como é descrito. As duas pinturas permanecem permeadas, parece-me, do esforço de dar uma resposta ao achatamento e à desrealização – da vontade de encaixar novamente os fragmentos em algum tipo de ordem. O modernismo está agoniado, mas sua agonia não pode ser separada de uma estranha leviandade ou extravagância. Prazer e horror estão juntos ali. (...) O modernismo certamente tratava do *pathos* do sonho e do desejo nas circunstâncias do séc. XX, mas, ainda aqui, os desejos eram incontrolláveis, inerradicáveis. O homem probo não abriria mão do futuro. O infinito ainda existe no alto da torre. Mesmo em Picasso, o monstro que espia pela janela é *meu* monstro, *meu* fantasma, a figura de meu desejo inegociável. O monstro sou eu – o terrível sujeito desejoso e temeroso dentro de mim que escapa a qualquer forma de condicionamento, a toda a barragem de instruções sobre o que ele deve querer e quem deve ser (CLARK, 2002).

Para Clark o modernismo era um tipo de exílio interno, “uma retirada para o território da forma; mas a forma era basicamente um teste de pureza, um ato de agressão, um abismo”, para o qual todos os dados confortáveis da cultura eram sugados e depois cuspidos fora. Por isso o crítico define o modernismo como um desejo de

---

<sup>19</sup> “O modernismo é a arte que continuamente descobre a coerência e a intensidade no tateamento e no esquematismo, ou o vazio à espreita do outro lado da sensorialidade. E não realmente do outro lado – pois o vazio é a forma que a sensorialidade e a vivacidade controlada assumem de fato atualmente”. Clark exemplifica a fusão modernista com uma tela de Picasso, *Rosto* que, pelo seu “tom pedagógico”, oferece ao espectador um passeio gramatical básico pelo modernismo. “Seu preto-e-branco é o mesmo do quadro-negro ou do diagrama. É pedagógico, esquemático e, portanto, acredito – este é outro fato típico a respeito do modernismo –, profundamente intertextual. A pintura é obviamente assombrada pelas próprias versões anteriores de geometria e monocromia feitas por Picasso e parece fazer a si mesma a pergunta: ‘O que resta à pintura – se é que algo resta – da série de experiências chamada Cubismo?’ É a isso que o Cubismo se resume? A este conjunto de mecanismos em preto-e-branco; em outras palavras, este tabuleiro de presenças e ausências? [...] O preto-e-branco não é necessariamente o oposto do colorido. O próprio Matisse o demonstra. E o rosto na janela de Picasso não deve ser considerado inequivocamente um reino antimatisseano de des-prazer, digamos, ou monstruosidade total”. Dessa leitura do *Rosto* de Picasso, associada a *O caminho de ferro*, de Manet, Clark conclui que Picasso leva a maquinaria da visualização a seus limites, ao ponto de se tornar extremo e rebarbativo, mesmo para os padrões de Picasso” (CLARK, 2002).

compreender, e submeter a uma pressão real, a profunda estrutura de crenças de seu próprio momento histórico – aquilo que a modernidade acreditava ser líquido e certo sobre si mesma, ou que desejava que fosse verdade. A pressão era formal. As crenças sobreviveriam ao teste dos meios ou se desintegrariam. Aparentemente, na maior parte, desintegraram-se. O modernismo foi a oposição oficial à modernidade. Era o pessimista do otimismo eterno da modernidade. Cultivava o extremismo – aparentemente como resposta ao pragmatismo e à tecnicidade (que obviamente a maior parte dos modernistas também adorava) da vida moderna. A técnica do modernismo não pretendia resolver problemas. Ela os tornava até piores. A questão a se fazer à arte do presente, portanto, é o que essa arte aparentemente considera como as crenças que, na cultura de nosso próprio momento, parecem ser estruturais, parecem ser o núcleo de nossa atual ideologia; e como a arte pretende submeter essas crenças a teste (CLARK, 2002).

Nesse sentido, para desqualificar, em suma, a tentativa de Oursler, Clark argumenta que é fácil falsificar a esquisitice da modernidade.

A modernidade, como nos lembra Benjamin, desenvolveu-se desde o início em um espetáculo barato do estranho, do novo, do fantasmagórico. Mas a modernidade também sonha sinceramente. A arte que sobrevive é aquela que se apropria do processo primário, não o fluxo de imagens superficial (CLARK, 2002).

E Clark acha que, a rigor, estamos diante de dois sistemas antagônicos solicitando a nossa crença perante a arte atual. Um deles é a imagem da “informação” e virtualização global e totalizante; o segundo, porém, é simplesmente a convicção de que algum tipo de limiar ético-cognitivo está sendo atravessado, deixando atrás um mundo ultrapassado, em que a fala era a estrutura definitiva do saber, para outro, regido pela imagem ou por um escopo visual inconstante. Assim sendo, se for preciso haver uma arte visual da pós-modernidade, de cuja existência ele até duvida, a questão, a seu ver, deveria começar pela ira do fantasma, com seu proverbial ceticismo. “Terá de pôr à prova, como Manet e Picasso, os conceitos que, de fato, organizam – que produzem – nossas atuais ficções do agora. Outrora isso significava mobilidade, o livre jogo das aparências e o grande mito da individualidade. É hora desse imaginário ser submetido ao teste da forma” —conclui, em forma de desafio, T.J. Clark, deixando claro, porém, que a alternativa é excludente: forma ou... forma. Clark esquece assim que, no mundo do século XX, a separação entre o político e o econômico tornou-se indecível e que a própria América Latina ilustra muito bem esse processo. Nem nações, nem colônias, os países da região assumem um terceiro estatuto, garantido, aliás, pelos Estados Unidos, que desse modo legitimavam a violação da soberania nacional, ao passo que preservavam o mais irrestrito respeito à formalidade territorial. A mesma *cesura* (que é também *censura*) manifesta-se na experiência artística. A essa prática nada conciliatória, cindida pela *cesura* (*sons/sens*; aparência/aparição), Giorgio Agamben denominou-a harmonia grotesca<sup>20</sup>, i.e. a

<sup>20</sup> Para Agamben, na esteira de Heidegger, a poesia é um campo de tensões atravessado por duas correntes antagônicas, a da harmonia austera e a da harmonia *glaphyra*, ou grotesca, em cujos extremos se encontram, de um lado, o hino, que celebra o nome, e de outro, a elegia, i.e., o lamento pela impossibilidade de proferir os nomes divinos. Mas, a partir desta consideração técnica, a respeito do divórcio consubstancial entre a série semântica e a série lexical, Agamben conclui que o isolamento hínico da palavra encontrou, em Mallarmé, seu ápice. “Mallarmé ha durevolmente sigillato la poesia francese affidando un’intenzione

linguagem que habita as grutas, os limiares do subterrâneo, algo teorizado por Bataille ou Nancy.

È claro que, se adotarmos, na esteira do adornismo de Clark, uma condenação tão contundente da imaterialidade, toda ela construída, aliás, em torno do problema da *aparência*, e se desdenhamos, em consequência, as perspectivas abertas por Duchamp ou Man Ray com a questão da *aparição*, obviamente, aquelas experiências contemporâneas com a poeira ou o vapor passariam a ser avaliadas, pejorativamente, não só como não modernas mas até mesmo como não-artísticas. Tomemos um exemplo brasileiro. Hélio Oiticica explorou, em várias de suas experiências pop-ambientais, uma impugnação do paradigma material-evolutivo modernista e optou pelo paradigma genealógico mais sensível aos traços ou impressões. Seu pequeno texto “Poeira” é muito eloquente a esse respeito<sup>21</sup>.

---

genuinamente innica a un'inaudita esasperazione dell'armonia austera. Questa disarticolata e spezza a tal punto la struttura metrica del poema, che esso esplode letteralmente in una manciata di nomi slegati e disseminati sul foglio. Isolate in una «vibrante sospensione» dal loro contesto sintattico, le parole, restituite al loro statuto di *nomina sacra*, si esibiscono ora, scrive Mallarmé, come « ce qui ne se dit pas du discours », come ciò che nella lingua tenacemente resiste al discorso del senso. Questa esplosione innica del poema è il *Coup de dés*. In questa irrecitabile dossologia, il poeta, con un gesto insieme iniziatico ed epilogante, ha costituito la lirica moderna come liturgia ateologica (o, piuttosto, teologica), rispetto alla quale l'intenzione celebrativa dell'elegia riliana appare decisamente in ritardo”. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Il Regno e la Gloria*. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer II, 2. Vicenza: Neri Pozza, 2007, p. 260-2. Retomei esse conceito em meu ensaio “La armonia grotesca de Babel” (*In Punto de Vista*, nº 90, Buenos Aires, mar 2008).

<sup>21</sup> “um dia guy brett me contou: floresta segundo êle leu mata que circunda taba comunidades primitivas agem como área aberta pra fuga ou vida secreta lugar onde se possa fugir de “obrigações comunitárias”. eu pensei: o que faço se vivo de fuga: legal. fuga de você de tudo ninguém me obriga a nada. alguém me entende? pouco importa. eu sou a mata: ela está em mim. basta.

“poeira: tudo se reduz. minha lembrança das migalhas cegueira diante da sucessão o trágico dever de querer alguém sem precisar dispor do tempo da escolha saldo de mim mesmo escrever pra quem não me ouve a querer afetividade pro que nunca existiu amar? possuir o que não ocupa lugar nem no espaço nem na mente a não ser em mim: morder-me e lembrar costurar o que se desmancha sair pra outra sem pensar: fuck.

“vejo você pegar água molhar-se.

“maldizer o que vi? no not me nem sei o que digo sem seu dandar pepamarilyn gatear senta-levanta por mim no perfil do meu dia que é de sol luz cerejeira mordida:

ser cobra truant pensar que durante um certo tempo m'encarcero no meu castelo com telefone para chamar outros cárceres sem mim largo ambições que não a de ser eu mesmo mundo que acabou times a'changing clouds gone with the wind!!!!

sprinkles chover secar não sei o que devo não creio não quero só sei

“falar o vazio o que não se quer tirar a foto calçar sapato lambar o corpo dourar a pele saber o certo errar o ponto limpar a casa pensar temores comprometer o tempo

“atear fogo às vestes.

“as regiões que não ventam clima de clima mornitude lukewarm sem cupim termostato not decayed sem falácia sucumbir solapar queimar no sol quieto mediodia sem música anseio como a pintura de doze anos o amarelo sem côr que sei de cor desalojado de



A floresta de Oiticica, a diferença da dos modernistas, não é mais o *locus* da identidade primigênia. Aprofundando a hipótese aberta por *Cobra Norato*, em que floresta é o insondável labirinto da infinitude humana, a mata de Hélio é “área aberta pra fuga ou vida secreta”, o aberto heideggeriano, um limiar do impossível, um lugar isento de “obrigações comunitárias”, onde afiançar, enfim, a singularidade, que é, em poucas palavras, “possuir o que não ocupa lugar nem no espaço nem na mente a não ser em mim”.

Em outro pequeno texto, redigido em Londres, pouco antes daquele da poeira, a 21 de setembro de 1969, o próprio Hélio se questiona, como aliás o fizera também

---

seu tempo o que s'esconde pelas frestas dos caixotes dormidão caixa d'água quarto fechado

“florest’ ou quarto?

“telefone bell descer o morro gritar por quem não ouve esperar que o que se abra se abra portas pernas listas velhos papeis escritos corrigidos malnutridos sentir o frio quente que antecipa a chegada: é a charrete pelo moor inglês ou gerard philipe capa ‘té o chão firmar ponta do pé compasso suprir a pouc’área lençol esteirar-se no chão

“ruído de carrêta de leite “um momento que mandei avisá-lo” quero lhe ver sòzinho by bus in the wilderness of south america o pasquim a carta o texto “não li mas prefiro a carta” ângela maria no rádio paul mccartney saltando do navio shaved kodak desde o dia do paissandú pro passeio que passeio só v’ouvir mais rádio sinos de natal que parecem anunciar um tipo de morte breve quem chega a não me quer ver ou eu não quero ouvir saber que vive wireless (bonnie & clyde) be with or without you.

“chegar de são paulo com’uma bênção.

“nem memorizar autobiografar cuspir em sêco livrar a cara correr pro abrigo do norte ir ao méxico (“\_\_\_”) publicar meus contos where & how? nem o barulho do tráfego pode afogar sua voz ao longe pra fora de mim sentir e colocar o fone no gancho respirar interference (qual o ponto de referência): jimi hendrix “isabella” diz o que me lembra que sigo seu conselho o espêlho onde não me vejo a quebra da moldura lembrar fatos não fatuais ver que êles passam dentro do ray-ban a voz do microfone é igual à sua a aula de português é compulsiva logo agora qu’estraçalh’o verbo: a pátria está fora de mim (doesn’t count anyway) carlos drummond elizete caderno de aula prefiro pensar colorir sumir do mundo

“nem memorizar autobiografar cuspir em sêco livrar a cara correr pro abrigo do norte ir ao méxico (“\_\_\_”) publicar meus contos where & how? nem o barulho do tráfego pode afogar sua voz ao longe pra fora de mim sentir e colocar o fone no gancho respirar interference (qual o ponto de referência): jimi hendrix “isabella” diz o que me lembra que sigo seu conselho o espêlho onde não me vejo a quebra da moldura lembrar fatos não fatuais ver que êles passam dentro do ray-ban a voz do microfone é igual à sua a aula de português é compulsiva logo agora qu’estraçalh’o verbo: a pátria está fora de mim (doesn’t count anyway) carlos drummond elizete caderno de aula prefiro pensar colorir sumir do mundo”. Cf. OITICICA, Hélio – “Poeira”. Manuscrito conservado no Arquivo do Artista, Rio de Janeiro.

Foucault<sup>22</sup>, o que aconteceria se a condição *sub-* da posição surrealista não garantisse *per se* nenhum limiar solene, mas apenas traçasse e apagasse, ao mesmo tempo, os limites que a vigília e o discurso institucional incessantemente transpõem, quando eles chegam a nós, já desdobrados, como aparições, porém também como simples aparências. Essa condição imaterial, nominal e luminosa, a de uma verdadeira *aparição*, seria então a instância ficcional que oferece, na linguagem, seu ser já dividido pelo soberano poder das palavras<sup>23</sup>. É curioso confrontar essa avaliação do sub com aquilo que os artistas romenos Călin Dan e Josif Kiraly apresentaram na Bienal de Veneza de 1999<sup>24</sup>.

Simultaneamente a esse texto, no Ano Novo de 1980, encerramento, aliás, dos anos 70, Hélio Oiticica redige outra curiosa página, uma *operação poética*, segundo ele, em que se propõe um *contra-bólido*, devolver poeira a poeira: construir uma forma sem fundo, preenchida com terra estranha ao solo em que se deposita e com o qual a terra de fora estabelece tão somente um intercâmbio fugaz. Do que se trata, em suma, é que o contra-bólido revele, a cada repetição do paradigma ou, segundo o Autor, a cada ocorrência desse “programa-obra in progress”, o duplo caráter de “concreção de obra gênese”, em outras palavras, mostre a natureza indecível de uma instância liminar, em que arquétipo e performance se equivalem, como “invenção-descoberta” (conceito em que Hélio desconstrói o primigênio *inventire*), graças a argumentos pelos quais, enfim, Oiticica conclui que o bólido não é um simples objeto ou escultura, mas “uma nova ordem de obra”, a des-obra, a obra fusória ou in-operante<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. “Distância, aspecto, origem”. In: *Ditos e escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Ed. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2001, p. 66-7.

<sup>23</sup> Afirma Gonzalo Aguilar que a emergência do significante *subsisto* em um poema de Hélio Oiticica, *Colidouescapo* (1971), não é fortuita já que “*subsisto* remite a um poema que Hélio escribió en Londres titulado ‘Subterrânia’ y que, de un modo obsesivo, juega con las diferentes posibilidades del prefijo ‘sub’: desde conceptos muy instalados en las ciencias sociales latinoamericanas como ‘subdesarrollo’, hasta otros, como ‘sublime’, de larga tradición en el campo de la teoría estética. Los poemas ponen de manifiesto su deseo de abandonar el mundo del arte –algo que hace efectivamente cuando llega a Nueva York– y de ir a la búsqueda o a la construcción de una cultura *underground*: o sub desenvolvido embaixo da terra como rato / a sub América / sub mergir pelas matas ou nas ondas do mar/sub lime a tua música escondida sob o / sub vèu / sub way. A la vez—pondera Aguilar—, de un modo bastante chocante, Hélio relaciona la relación de *subsistencia* con el repliegue hacia los nidos que confronta con la violencia política y la miseria social. Como si el conjunto arte y vida al que se entregó siempre estuviera ahora reducido, dañado o mutilado por la situación que se vive en Brasil” (AGUILAR, 2008).

<sup>24</sup> subREAL. “Politics of Cultural Heritage” (MEREWETHER, 2006, p. 113-6).

<sup>25</sup> “account sobre

## DEVOLVER A TERRA À TERRA

meu em KLEEMANIA

a 18 dez. 79 no CAJU

trata-se de um tipo de operação poética

q se instaura no q chamo de CONTRA-BÓLIDE ou seja:

é a contra operação poética da que gerou o BÓLIDE:

o BÓLIDE-VIDRO

(e o BÓLIDE-CAIXA também: já q a cor-pigmento pintada ou caixificada

Neste ponto temporalmente vertiginoso, Hélio Oiticica reencontra Euclides da Cunha, quem julgava que o artista não deveria se limitar “a destacar um caráter dominante e especial”, [o *limes*] mas buscar uma harmonia “com um sentimento dominante e generalizado” [o *limen*] que é sempre, entretanto, uma harmonia áspera ou grotesca. Não se trata, exatamente, de propor uma fenomenologia da percepção, mas uma genealogia das forças em ação. É ela que permitirá reconhecer, na mais estática das artes, a vibração (a onda, a dobra) de uma “dinâmica poderosa das paixões” e, assim, a obra de arte se tornará “um trabalho de colaboração em que entra mais o sentimento popular do que o gênio do artista”, de sorte que a estátua virtual, aliás, a verdadeira estátua, ela já está feita, “restando apenas ao artista o trabalho material de um molde”, que nada mais é do que um *vir fora de tempo*, em que Euclides revela, em suma, sua sintonia com os conceitos de *anacronismo* (Nietzsche, Focillon, Benjamin, Didi-Huberman) ou *entre-tempo* (Levinas)<sup>26</sup>.

Mais do que traçar inequívocos limites sob um ponto de vista institucional, creio que o desafio da crítica atual consiste em reconhecer aquelas forças que agitam ou agitaram a cena cultural do Brasil, e que são seus limiares de sentido, limiares situados muito além da costumeira análise institucional.

---

em bloco-cor era uma forma de concretizar a massa-pigmento de uma forma nova extra-pintura) q continha o pigmento a terra etc. na verdade não o continha como se fora a “caixa de guardar a terra” mas concretizava a presença de um pedaço da terra-terra: dava-lhe uma concreção primeira e contida afastando-a do estado disperso naturalista: daí desde já oposto aos EARTH WORKS americanos q se formam in natura (não que fossem estes propriamente naturalistas: apenas q se dão na natureza ou a usam como elemento essencial de componente de concreção paisagística):

nesta operação CONTRA-BÓLIDE

pego uma forma de madeira de 80 cm. x 80 cm. x 10 cm. e preencho-a de terra preta trazida de outro lugar: mas em vez de ser esta terra colocada num container é ela colocada nesta cerca sem fundo: o fundo é a própria terra da localidade onde foi colocada a forma: a forma é então retirada deixando então TERRA SOBRE TERRA q ali fica: o CONTRA-BÓLIDE passa a ser então em vez de obra uma espécie de programa-obra in progress q pode ser repetido quando houver ocasião-necessidade para tal: o CONTRA-BÓLIDE revelaria a cada repetição desse programa-obra in progress o caráter de concreção de obra gênese q comandou a invenção-descoberta do BÓLIDE nos idos de 63: porisso era o BÓLIDE uma nova ordem de obra e não um simples objeto ou escultura!” Cf. OITICICA, Hélio – “Devolver terra à terra”. Manuscrito. Arquivo do Artista. Fundação Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

<sup>26</sup> Cf. CUNHA, Euclides da. “A vida das estátuas”. In: *Contrastes e confrontos*. 6ª ed. Porto, Chardron, 1923, p.41-7. Em um ensaio pouco posterior à guerra, “A realidade e sua sombra” (1948), Levinas diz que a arte é imagem. Que a imagen é uma sombra (e não uma reprodução) do ser. Que a imagem é a caricatura, alegoria ou o elemento pitoresco que a realidade carrega em si e que transforma a obra em *stupidité d’idole: l’exister lui-même de l’être se double d’un semblant d’exister*. Por isso, para Levinas, o próprio da arte é situar-se no *entre-tempo* porque “la statue réalise le paradoxe d’un instant qui dure sans avenir” (LEVINAS, 1948, p.769-770).

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Minima Moralia**. São Paulo: Ática, 1992.
- AGAMBEN, Giorgio. **II Regno e la Gloria**. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer II, 2. Vicenza: Neri Pozza, 2007.
- AGUILAR, Gonzalo. "La escritura blanca: encuentros de Augusto de Campos y Hélio Oiticica". In: **Mnemozine**, nº 6, out 2008.
- ANTELO, Raúl. "MD=a.m./p.m" In: **Ramona. Revista de artes visuales**, nº85, Buenos Aires, out. 2008.
- BATAILLE, Georges. "Poussière". **Documents**, a.1, nº 5, Paris, out. 1929.
- BUCK-MORSS, Susan. **Dialéctica de la mirada**: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes. Trad. Nora Rabotnikof. Madrid, Visor, 1995, p.112.
- \_\_\_\_\_. **Walter Benjamin, escritor revolucionario**. Trad. M. L. Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- CLARK, T.J. "Modernism, Postmodernism, and Steam". In: **October**, nº 100, Spring 2002.
- CORNELL, Joseph. **Marcel Duchamp**: in resonance. Houston, The Menil Collection/The Philadelphia Museum of Art. Munich, Cantz, 1999.
- CONNOR, Steve. "Gasworks". In: **Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century**, nº 6, 2008.
- CUNHA, Euclides da. "A vida das estátuas". In: **Contrastes e confrontos**. 6. ed. Porto, Chardron, 1923, p. 41-7.
- DERRIDA, Jacques. **Feu la cendre**. Paris: Editions des Femmes, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **La ressemblance par contact**. Archéologie, anachronisme et modernité de l'impreinte. Paris: Minuit, 2008.
- FOUCAULT, Michel. "Distância, aspecto, origem". In: **Ditos e escritos III**. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Ed. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2001.
- GRAZIOLI, Elio. **La polvere nell'arte**. Milano: Bruno Mondadori, 2004.
- GIUNTA, Andrea (ed.). **El caso Ferrari**. Arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta 2004-5. Buenos Aires: Licopodio, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Vanguardia, internacionalismo y política**. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- \_\_\_\_\_. **León Ferrari**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- KRANIAUSKAS, John. "Cuidado, ruínas mexicanas!: Rua de mão única e o inconsciente colonial", in BENJAMIN, Andrew & OSBORNE, Peter (eds). **A filosofia de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LEVINAS, Emmanuel. "La réalité et son ombre". In: **Les Temps Modernes**, nº 38, Paris, nov. 1948, p. 769-770.
- MEREWETHER, Charles (ed.). **The Archive**. London: Whitechapel; Cambridge: MIT Press, 2006.
- MUNDY, Jennifer (ed.). **Duchamp, Man Ray, Picabia**. Barcelona: Museu Nacional de Arte da Catalunya, 2008.
- OITICICA, Hélio. "Devolver terra à terra". Manuscrito. Arquivo do Artista. Fundação Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_\_. "Poeira". Manuscrito. Arquivo do Artista. Fundação Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
- WAJCMAN, Gérard. **L'objet du siècle**. Paris: Verdier, 1998.

*Title: Institutionalization and Dissemination*

*Abstract: In modern tradition, the question regarding autonomization claims for specific laws on Aesthetics, rules that are able to make aesthetic free of civic and moral imperatives. More than trace limits under an institutional point of view, the challenge of the current critics consists in recognizing the powers that change Brazilian cultural scene. These are the threshold of sense, far beyond the common institutional analysis.*

*Keywords: Institutionalization. Dissemination. Contemporary Art.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1101201629-48>

## LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA HISTORIA EN LA ERA DEL ARCHIVO (CINEMATográfico) DE ABY WARBURG A JEAN-LUC GODARD

Natalia Taccetta\*

**Resumo:** Aby Warburg proponía en *Mnemosyne* una escritura de la historia del arte que escapaba a las crono-normatividades de la historiografía que se cristalizaba delante de sus ojos. En su atlas, procuraba un punto de vista anacrónico donde pasado y presente se transforman mutuamente para configurar lo que con Walter Benjamin podría denominarse constelación. Tanto la experiencia warburgiana como algunos archivos cinematográficos de Jean-Luc Godard plantean problemas epistemológicos de gran actualidad: ¿cómo se configura un archivo sobre el pasado y cómo se restituye a los documentos (visuales) un lugar en el proceso histórico? Este artículo explora el modo en que el método de Warburg ilumina producciones contemporáneas sobre la relación entre cine e historia y cómo sigue funcionando como matriz para pensar la desmaterialización de la disciplina histórica.

**Palavras-chave:** Aby Warburg. Jean-Luc Godard. Archivo. Desmaterialización de la historia.

En la década de 1920, Aby Warburg proponía en *Mnemosyne* una escritura de la historia del arte que escapaba a las crono-normatividades de la historiografía que se cristalizaba delante de sus ojos. En su atlas, procuraba un punto de vista anacrónico, es decir, en la no-coincidencia del tiempo, que no pensara la distancia histórica como obstáculo epistemológico. Allí, pasado y presente se transforman, se critican, se explotan mutuamente para configurar lo que con Walter Benjamin podría denominarse *constelación*, esto es, una configuración dialéctica de tiempos heterogéneos.

El método warburgiano en *Mnemosyne* consistía en colocar imágenes una cerca de otra para encontrar similitudes y diferencias a fin de que hicieran aparecer diversos significados. El atlas constituye una “historia del arte sin texto” que comprende unas 1000 fotografías ordenadas según cierto sentido de afinidad. Este permite en el atlas ubicar piezas del Renacimiento junto a fotografías de cuerpos femeninos, esculturas y publicidades. Parece perseguir un objetivo claro: realizar una lectura crítica de un cuerpo de imágenes a partir de una serie de conceptos. Estos son fundamentalmente los de supervivencia (*Nachleben*), fórmula emotiva (*Pathosformel*) y espacio de pensamiento (*Denkraum*), y funcionan como las coordenadas a partir de las cuales se arma esta suerte de archivo visual de la cultura con documentos artísticos y extra-artísticos que explora las metamorfosis de las figuras a lo largo de la historia y las mutaciones que sufren o celebran las significaciones instituidas.

*Mnemosyne* plantea a la disciplina histórica un problema epistemológico de gran actualidad: la cuestión de cómo se configura un archivo sobre el pasado y cómo se

---

\* Doutora em Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires e doutora em Filosofia pela Universidade de Paris VIII. Professora na Universidad de Buenos Aires. E-mail: [ntaccetta@gmail.com](mailto:ntaccetta@gmail.com).



restituye a los documentos (visuales) un lugar en el proceso histórico. Como se trata de un atlas de imágenes, la cuestión del documento se replica en el ámbito de la compleja visualidad de la imagen y las relaciones y regímenes de visibilidad. En el atlas, la imagen nunca está sola ni resulta ejemplar, sino que es índice de una intensidad visual –relativa o no al arte- que inaugura un problema que tendrá todo el siglo XX: ¿cómo abordar la imagen en tanto lugar propio (legitimado) de la investigación histórica? Su propia configuración insta al espectador a una lectura inquietante y exige al historiador la tolerancia necesaria para asumir que múltiples trayectorias son posibles. Esto produce una confrontación con la disciplina que convirtió al atlas *Mnemosyne* en su época en una experiencia vanguardista -incluso posmoderna-, que dejaba al descubierto una prerrogativa controversial del historiador: su trabajo creativo. Warburg desmaterializa la historia del arte tradicional para habilitar una nueva comprensión de la historicidad sin soslayar que esta nueva consideración plantea por elevación un interrogante epistemológico clave en el contexto de la historia del arte o, más en general, a la historia de la imagen: ¿cómo conocer?

Como práctica archivística, *Mnemosyne* implica la desactivación de categorías fundamentales en la historia del arte hegemónica como las de obra o autor; o clasificaciones ligadas a la configuración de la temporalidad como las de tendencia, período o contexto. No es que estas taxonomías dejen de existir o incluso de funcionar, sino que constituyen lugar de trabajo, tránsito y conflicto para el abordaje espacio-temporal de documentos.

El archivo warburgiano se vuelve un campo problemático donde la definición arqueológica de Michel Foucault parece reactualizarse. En *Arqueología del saber* (1969), se definía el archivo como “la ley de lo que puede ser dicho”; es decir, se proponía un abordaje del relato sobre el pasado en términos de legalidad, esto es, de las reglas de enunciación que habilitan todo posible decir. Se vuelve evidente la impronta en el argumento del Friedrich Nietzsche de la Segunda intempestiva *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, escrita entre 1873 y 1874. Allí, Nietzsche critica la imagen homogénea y sucesiva del tiempo, a la que considera un modo “pesimista” y hasta “enfermizo” de enfrentar la vida en la medida en que se opone a una apropiación positiva del pasado. Ese pasado homogéneo e inamovible genera una sensación de impotencia y parálisis que para el filósofo decanta, naturalmente, en un resentimiento profundo que impide una apropiación de la historia. Por eso contempla diversas maneras en las que el pasado habita el presente y el presente experimenta el pasado, atravesándose, afectándose, dislocándose y conmoviéndose mutuamente al tiempo que solicitando las seguridades de la contemporaneidad. Esta propuesta obliga a la historia a interpretar los acontecimientos en un ejercicio permanente, en una práctica historiadora consciente del peligro de las meras continuidades y la necesidad de las fugas y los hiatos.

Comprender la dinámica del proceso histórico de acuerdo a estas premisas implica en Warburg constituir un repertorio visual (material) de formas decisivas para la creación artística; un repertorio iconográfico que desmaterializa el canon y los abordajes hegemónicos volviendo a esta nueva historia una colección (inexorablemente inmaterial) de contingencias e interpretaciones. Así, realiza una iconología crítica que separa las superficies no escuchadas que recubrieron los símbolos de la antigüedad para trazar las continuidades inadmisibles en la historiografía tradicional.

El lector/espectador de *Mnemosyne* deambula en un archivo iconográfico captando o inaugurando recorridos sobre una red visual de desvíos y gestos que portan las fórmulas emotivas que con obsesión busca Warburg. Es la búsqueda de estos gestos lo que hace que *Mnemosyne* vaya mucho más allá de la materialidad de la colección en la medida en que define un campo trans-iconográfico, tal como propone Georges Didi-Huberman (2001, p. 145), que instala la pregunta por la relación entre la historia y la imagen. Con esta operación, Warburg realiza una práctica nueva del documento donde a partir del montaje emergen dimensiones de la historia hasta lograr un tramado nunca definitivo, donde la propia actividad histórica despeja progresivamente las líneas teóricas y permite la emergencia de conexiones.

El atlas constituye, entonces, un enorme repositorio de retablos de una memoria activa, convocada por los documentos a través del montaje. Este tiene, precisamente, la función de desmontar las líneas tradicionales y esperables, es decir, deconstruye las categorías para que, sin determinaciones, la imagen siga su propio recorrido histórico-afectivo. Este gesto absolutamente radical en la historiografía del arte hace estallar las consideraciones conocidas hasta entonces, pero sigue constituyendo un modelo de intervención relativo al vínculo entre imagen, historia y relatos hegemónicos.

Operaciones warburgianas como las del corte, el reencuadre, la yuxtaposición, el remontaje, entre otras, tienen la particularidad de constituir el cine del que fue contemporáneo y propiciar su capacidad de producir “acercamientos disociativos” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 474). La aparente paradoja de este sintagma se desarma si se logra leer la urgencia analítica (en el sentido fuerte del término) de Warburg. Con el montaje/desmontaje no se busca un original que se disocia o de un inventario de imágenes originales que se repiten, sino que se supera “la disposición canónica del *cuadro* comparativo, en la medida misma en que una forma no-ortodoxa de dialéctica, una *dialéctica proliferante*, viene a reemplazar toda veleidad de *dialéctica unificante*” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 475). Esta no-clausura en un nuevo significado es lo que convierte a *Mnemosyne* en una experiencia, incluso una no traducible a la oralidad. La dialéctica obliga a permanecer en la inquietud de una no-superación y una no-resolución, haciendo que el significado y sus potencialidades heurísticas migren incansablemente.

La proliferación conduce a una relación no-unívoca entre causa y efecto, uno de los principios fundamentales de la historiografía decimonónica con la que Warburg discute. Propone una particular relación con el espacio (de la imagen, entre imágenes) y con el tiempo (imposible de recomponer en historicidades definitivas). Es en este sentido que *Mnemosyne* inaugura no sólo una forma posible de hacer historia, sino un campo metodológico que implica un cuestionamiento radical a la idea de continuidad. Las descripciones históricas del atlas se agrupan por la actualidad del saber. Actualidad que concibe a la imagen como una red, integrada a una suerte de museo imaginario creado en cada uno de los lectores/espectadores. Se trata de un dispositivo que funda un instante de historicidad que siempre está inaugurándose, siempre diseminándose. Es la imagen la que encuentra su lugar en el conjunto sin que sea ni predecible ni claramente determinable.

El historiador traza recorridos posibles siguiendo derivas afectivas que no tienen más origen que la contingencia del acto de “ir” el pasado. Es en este sentido que *Mnemosyne* funciona como un terreno de experimentación visual que obliga a establecer



una relación intempestiva (nunca fijada) con la imagen y sus huellas. Allí la creación funciona como una operación epistemológica, un acto siempre fundador, que configura un atlas de firmas tal como propone Maud Hagelstein (2009).

En el pensamiento de Giorgio Agamben, “signatura” adquiere un sentido eminentemente metodológico cuando recoge la tradición filosófica de la secularización asumiendo que muchos de sus términos son, en realidad, firmas y que tienen una función estratégica. Si “la secularización actúa en el sistema conceptual de lo moderno como una firma que lo reenvía a la teología” (AGAMBEN, 2009, p. 19), entonces, aquello secularizado exhibe como una *marca* su pertenencia a la esfera teológica en el pasado. Así lo plantea en *Signatura rerum*, su libro metodológico, donde Agamben indaga sobre la antiquísima teoría de las firmas que, desde la Edad Media, intenta descubrir las “marcas” que colocan a las cosas en un lugar específico de la Creación. Casi completamente abandonada durante la Ilustración, la teoría es retomada por Giovanni Morelli en el siglo XIX y, durante el siglo XX, vuelve a ser objeto de estudio gracias a Walter Benjamin y Michel Foucault.

La firma no es algo tan simple como la causa de algo, sino que tiene, a su vez, un efecto sobre el firmante. Agamben se detiene especialmente en el análisis de la lengua como paradigma de toda firma donde la relación firma/signado no se agota en una relación de semejanza, pues la lengua como *Kunst Signata* [arte firmada] implica que hay que entender la semejanza en un sentido inmaterial. Las firmas vinculan al *signator* y a lo firmado en una relación de dislocación por medio de la cual este último revela su virtud escondida (por eso la relación significante/significado no es suficiente para definir la firma, pues hace falta tener en cuenta el *signator*). Según Agamben, cuando el *signator* es el hombre (y no Dios) se producen firmas como el “pequeño trozo de tela amarilla” que los judíos debían llevar sobre la ropa o la firma que representa el acto de firmar, el sello impreso en una carta, las letras del alfabeto. La estructura de estas firmas humanas implica que, cuando se reconoce una firma, se pone en relación el objeto con aquel a quien se le atribuye como creador. En este sentido, Agamben asegura que la relación introducida por la firma es, en la cultura occidental, tan importante que el reconocimiento de la firma modifica sustancialmente el modo de observar los objetos.

La firma no expresa simplemente una relación semiótica entre un *signans* y un *signatum*; más bien, es aquello que, insistiendo en esta relación pero sin coincidir con ella, la desplaza y disloca en otro ámbito y la inserta en una nueva red de relaciones pragmáticas y hermenéuticas (AGAMBEN, 2009, p. 57).

Si las firmas no sólo remiten a un significado, desplazan la relación a la esfera pragmático-política y es por eso que el “trozo de tela amarillo” no sólo remite a “judío” como un significado, sino que implica un estigma político-religioso. La firma, entonces, ya no es aquello que indica la remisión a un ámbito determinado ni la virtud oculta en los elementos naturales, sino que es un “operador” que permite inteligir cierto aspecto del mundo. Esta intelección se lleva a cabo en *Mnemosyne* asumiendo las posibilidades de la proliferación y encontrando el significado en destellos amenazados con desaparecer.

## ATLAS KINOFOTOGRAFÍCO Y ANACRÓNICO

Esta operatividad de la signatura en la lectura agambeniana parece conformarse bien con la tentativa de Warburg de convertir a la imagen en signatura de un fragmento del pasado. Fragmentos que involucran, como propone Didi-Huberman, un inventario de estados psíquicos y corporales en la imagen figurativa europea. Esos destellos de pasado se replican y reflejan en diversas narrativas y se combinan entre sí a partir de la extrañeza cuya capacidad es la de poder intensificar un gesto en el tiempo fantasmal (no-determinado, incesante, inquietante) de las supervivencias. La extrañeza alude a una colisión anacrónica del ahora y el pasado; una puesta en crisis de la historiografía que no se permite asumir lo originario sólo como supervivencia.

Las pervivencias en la imagen funcionan como espacios que se cargan de afecto. De allí la noción de *Toposformel* que habilita pensar no solo la relación entre el lugar (el que se ocupa en el atlas, el que aparece representado, el que se sugiere, al que se apela sin designar) y la emoción, sino que también permite pensar el modo en que los espacios están atravesados por el *pathos* inaugurando el movimiento y dando lugar a un archivo que podría denominarse “kinofotográfico”. El archivo warburgiano realiza una operación sobre la materialidad de la imagen para derivar en la inmaterialidad del tiempo y el movimiento en absoluto sin parangón en el cine.

Tiempo, espacio y movimiento parecen principios eminentemente cinematográficos. En este sentido, *Mnemosyne* funciona como un modelo de espacio-temporalidad adonde van a recalar los movimientos de la historia, los pliegues de la imagen y la imagen en movimiento. Especialistas como Philip-Alain Michaud o Karl Sierek detectaron esta cualidad cinemática en el pensamiento warburgiano e identificaron en el movimiento su rasgo principal. Estas intuiciones “se perciben en las conferencias de Warburg hacia fines de los años 1890, en las que “proyecta un *espacio integral de representación y narración* cuyas relaciones sujeto/objeto reenvían al espacio imaginario de otro arte, que sería inventado dos años más tarde: el cine” (SIEREK, 2009, p. 99). La obra de arte en el atlas de Warburg captura al sujeto en acción para hacerlo partícipe del movimiento de la historia. En este sentido, Sierek propone que entre presente y pasado, la imagen constituye un puente que contiene una supervivencia cuya función parece ser la de “provocar un efecto de intensificación y dinamización de las imágenes” (2009, p. 18). Aquello que en la imagen resiste la abre al tránsito por la historia volviéndola “comprensible en su historicidad y actualidad como *fuerza dinámica*” (2009, p. 18). Este vínculo entre historicidad y actualidad parece poner en evidencia la vocación de la imagen por pertenecer al pasado y al presente, recordando la complejidad de pensar lo contemporáneo sin atender a este vínculo problemático, que es distancia, pero una distancia que vuelve inteligible la propia cercanía.

Esta dinámica de lejos/cerca se produce también en el dispositivo de Warburg: allí, “el movimiento resulta de una transformación de la energía estática en la imagen” (SIEREK, 2009, p. 27) que redundante en una dinamización de la mirada de los espectadores y una puesta en movimiento del pensamiento de las imágenes en la historia y en las historias.

Warburg quería comprender cómo la energía de una cultura genera sus propios imaginarios afectivos. Entre otras operaciones, obligando a leer la superposición de tiempos que articulan la historia, cristalizados en las imágenes de la historia del arte. Construye un nuevo modelo de temporalidad a partir de las supervivencias, es decir, los tiempos que se contradicen como síntomas y que las imágenes desvelan más allá de los relatos convencionales. Georges Didi-Huberman lo explicita claramente:

El punto de vista anacrónico –más allá del historicismo tradicional- debería tener la potencia para descubrir esta complejidad: comprender la dinámica de supervivencias en juego; describir cómo (...) lo inmemorial de una experiencia responde a una práctica *actual* para formar un relámpago, una constelación, la ‘imagen dialéctica’ de un objeto anacrónico o, para decirlo de una forma más nietzscheana, de un objeto inactual (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 14)

Siguiendo esta huella warburgiana, Agamben propone una suerte de definición de cultura como aquello que “es esencialmente un proceso de transmisión y de *Nachleben*” (AGAMBEN, 1995, p. 157), evocando la “supervivencia” o “sobrevida” o, en una traducción más literal, “después-de-vida” (*nach*: después y *Leben*: vida). Sin embargo, no designa una vida más allá de esta vida, sino una vida continuada en este mundo con un halo fantasmal, lo que no resulta casual si se tiene en cuenta que Warburg describía sus escritos como “historias de fantasmas para adultos” (DE LA DURANTAYE, 2009, p. 70).

Las dificultades de traducción esconden una concepción donde las imágenes del pasado cultural no están muertas, sino que se encuentran latentes o inactivadas, pero portan las energías que la cultura ha depositado en ellas –un potencial dinámico que retienen aún cuando han sido olvidadas por períodos muy prolongados. En Warburg, Agamben encuentra que “precisamente lo que debería haber aparecido como una estructura inconsciente por excelencia –la imagen- se muestra a sí misma como un elemento histórico decisivo, el verdadero lugar de la actividad cognitiva humana en su confrontación vital con el pasado” (2007, p. 185). En este sentido, es posible asumir que Warburg transformó la imagen en un “elemento decisivamente histórico y dinámico” (AGAMBEN, 2001, p. 52). Posiblemente, una de las mayores aspiraciones warburgianas haya sido comprender y describir las energías inherentes a las imágenes de la cultura, esto es, las energías “guardadas” en esas imágenes que esperan ser revividas en las imaginaciones de otras épocas.

Dejando de lado la ilusión de la sucesión y la eucronía, la matriz conceptual trazada por Warburg hace imposible concebir la temporalidad más que a partir de la interrupción del orden lineal del tiempo homogéneo, ubicando la imagen en un lugar privilegiado a partir de un desocultamiento de la discontinuidad y la contingencia. Presente y pasado (de los acontecimientos, de las obras, de las imágenes) se imbrican mutuamente, pues el pasado no es aquello que, desde el más allá, determina el presente, sino que es un objeto en continua y necesaria construcción. Por eso, recordar no es volver presente lo que fue, sino apropiarse del pasado, citarlo, seleccionarlo, montarlo, reencuadrarlo y evaluarlo. Producto de la anacronía y la contaminación de tiempos superpuestos, las imágenes estéticas dislocan el orden establecido y trastocan la vida. Irrumpen intempestivamente

con nuevas consideraciones sobre el presente y elementos renovados para inteligir el pasado, evitando presentarse como totalidad. Esta impertinencia de las imágenes pone de manifiesto que la temporalidad no es del orden de la sucesión, sino que surge –como querría Benjamin- de un tipo de montaje. Tal como lo piensa Didi-Huberman, el anacronismo obliga a repensar el modelo del tiempo porque impone una reflexión sobre la teoría de la historia, pero también porque cuestiona la propia verdad de la continuidad histórica. Deviene, entonces, una intención de representación que desplaza la interpretación de su soporte temporal alrededor de un sistema más englobante, la constelación, a fin de devenir una presencia activa, organizadora y “uniformadora”.

La imagen sigue siendo independiente de un sujeto susceptible de proyectarla e imaginarla; no se reduce a un producto de la interiorización del historiador. El valor histórico de una imagen del pensamiento tendrá siempre presencia sobre toda otra concepción que el historiador pueda declinar: este tratamiento histórico deviene así revelador de un discurso, de rupturas ideológicas, culturales o de la continuidad simbólica. Esta perspectiva de análisis no consiste solamente en transformar el pasado en imágenes, sino en hacer de toda realidad, pasada o actual, una sucesión que muestre las diversas imágenes del pensamiento.

Didi-Huberman no propone posarse frente a las imágenes con ingenuidad, pero sí con cierta perplejidad y ansias de conocimiento. Estar frente a la imagen es a la vez cuestionar los fundamentos del propio conocimiento:

[...] sin temor ni a no saber más (al momento en que la imagen nos despoja de nuestras certezas) ni a saber más (desde el momento en que hace falta comprender este despojamiento en sí, comprenderlo a la luz de algo mucho más vasto que concierne a la dimensión antropológica, histórica o política de las imágenes) (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 9).

En cada ocasión en que se enfrenta una imagen, se pone en cuestión todo el saber, pues este hecho es capaz de modificar toda una visión de mundo al tiempo que renovar el lenguaje y el modo de enfrentarlo.

La historia del arte que Didi-Huberman examina-la que va de Plinio y Vasari hasta Winckelmann y Lessing-, está caracterizada por una nostalgia ante la “declinación” de las artes y una historia que aparece como un gran relato (*grand récit*) determinado y vectorizado. Es esa historia del arte que, como la historia del pensamiento en general, se quiebra con Nietzsche, a partir de quien el discurso histórico se encuentra criticado y comienza a ser deconstruido y recompuesto sobre modelos complejos de temporalidad. En este sentido, Warburg pone en movimiento cierta visión de las cosas, desplazándolas en el espacio y el tiempo a partir de la noción de supervivencia, encontrando en estos movimientos críticos de la representación y el símbolo, el síntoma, un evento que encierra símbolos contradictorios, que muestra significados opuestos y pone en crisis modelos convencionales de representación. En estas nociones, aparece velada, además, la idea de que las supervivencias son como fantasmas que sustentan una revolución que, para Didi-Huberman, se lleva a cabo en todos los ámbitos del conocimiento: en la pintura (Picasso y los dadaístas, por ejemplo), en el literario (James Joyce), en el de la estética (Carl Einstein y Georges Bataille), en el campo cinematográfico (Sergei Eisenstein, para mencionar sólo uno).

La idea de representación histórica que está por detrás de estas ideas se caracteriza por ser aleatoria, vital y rítmica. Estas son las tres notas que Didi-Huberman atribuye a este conocimiento por el montaje. El atlas *Mnemosyne* de Warburg está construido con esta lógica en la que la arbitrariedad y el azar se combinan para construir un discurso que es a la vez estético, histórico y político. Es la misma relación entre las imágenes la que va generando efectos de conocimiento a partir de las similitudes y diferencias, de ciertas operaciones que el lector/espectador debe hacer y de la propia apertura a la inteligibilidad que la imagen por sí sola produce. En este sentido, Didi-Huberman apela a un “conocimiento por los montajes” (*connaissance par les montages*) desde el momento en que todo objeto (o evento) social o histórico se constituye como un solapamiento o entrelazamiento de elementos heterogéneos que producen un nuevo sentido. Podrían incluso tener una función profética, al concebir a la imagen como una suerte de síntoma de una crisis por venir.

En la imagen, hay un cúmulo de referencias memoriales que se entrecrocán entre sí, la constituyen y ponen en crisis la representación que ofrece. Didi-Huberman asegura que así funciona gran parte de la historia del arte occidental. Teniendo en cuenta estas consideraciones sobre las imágenes, es posible ver una dimensión antropológica que sobrevive en ellas:

Cada imagen debe pensarse como un montaje de lugares y tiempos diferentes, incluso contradictorios. Es por esto que el Atlas de Warburg (...) aparecía como un modelo de método, una matriz a desarrollar. El montaje intrínseco en todo evento podría ser, desde el punto de vista histórico, nombrado una anacronía o una heterocronía. El anacronismo sería entonces el conocimiento necesario de estas complejidades, de estas complejidades temporales. Ante una imagen, no hay que preguntarse solamente qué historia documenta y de qué historia es contemporánea, sino también qué memoria en ella se sedimenta, de qué reprimido es el retorno (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 12).

Esta sedimentación memorial de la historia que Warburg y Benjamin contemplaban en el seno de su comprensión de la lógica histórica es un punto de partida para leer las imágenes al tiempo que éstas son la plataforma adecuada para atender a la legibilidad de la historia.

Supervivencia y anacronismo pueden resultar grandes aliados al momento de pensar la extrapolación del archivo warburgiano al ámbito cinematográfico con sus especificidades. Ante un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas de difícil dominio, Didi-Huberman plantea que los problemas propios del archivo se pueden contrarrestar con la imaginación y el montaje. Es esta última la herramienta fundamental a partir de la cual se puede producir una interpretación cultural e histórica, “retrospectiva y prospectiva –esencialmente, imaginativa” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 5).

En la lógica warburgiana, cada imagen se convierte en algo que –como parte de un todo– constituye un fotograma en un gigantesco tramo de material fílmico. Es la imagen la que puede dislocar el todo e interrumpir y, con esta interrupción, modificar, revelar y solicitar las narrativas predecibles de la historia del arte. Ésta se consideraba atada a líneas de organización reductivas que obligaban a pensar que había una narrativa que delineaba el modo en que el arte cambiaba y se desarrollaba a lo largo de los diferentes períodos.



Es a la luz de la lógica warburgiana para pensar la historia del arte que es posible concebir una interrupción del *continuum* que limita la posibilidad de voces alternativas y formas dinámicas de pensar la historia, la historia del arte y la función del historiador. Esta perspectiva proporciona elementos para leer textos históricos y artísticos a fin de hacer aparecer una teoría del arte imagística que dispone a la obra de arte en una historia consistente, en una serie de imágenes fracturadas, que conceptualizan la historia como si fuera una película.

Es especialmente Michaud (2006) quien profundiza sobre las hipótesis de Warburg en un terreno que es sugerente a la hora de abordar la imagen en la desmaterialización de la historia, como lo es el cine. Aunque de traducción difícil, la noción de “*Zwischenreich*” puede ser interesante para pensar esta lógica intersticial que plantea la historia warburgiana. Literalmente, sería “un reino-entre” o “reino del entre” que induce a pensar en aquello que se produce *entre* las imágenes, en los espacios intermedios, en el intervalo. De acuerdo con este principio, *Mnemosyne* podría ser pensada como una iconología de los intervalos, en la que Warburg construye una memoria topográfica de la historia y el arte. Se trata de una iconología que se preocupa no por la significación de las figuras, sino por la relación que esas figuras comportan entre ellas en un dispositivo visual autónomo. Michaud sugiere, además, que las claves para comprender esa iconología de los intervalos planteada por Warburg son las nociones de introspección y montaje. Cada plancha inaugura una constelación (siguiendo la terminología del historiador del arte Werner Hofmann). Disponiendo las imágenes sobre los paneles de su atlas, Warburg pretende activar las propiedades dinámicas que estaban latentes en las imágenes mientras permanecían aisladas unas de otras. Para elaborar esta técnica de activación se inspira en un concepto forjado por el psicólogo alemán Richard Semon, quien define la memoria como la función encargada de preservar y transmitir la energía en el tiempo y que permite que se la reconduzca a un hecho del pasado: todo evento que afecta al ser vivo deja una huella en la memoria, a la que Semon denomina “engrama” y que describe como la reproducción de un original. Las imágenes de *Mnemosyne* son “engramas” capaces de hacer resurgir una experiencia del pasado en una configuración espacial; conforman un archivo de figuras arcaicas sedimentadas por la cultura moderna que recuperan su energía expresiva original. Como los engramas de Semon, las imágenes de las planchas de *Mnemosyne* son reproducciones fotográficas, es decir, literalmente –como señala Michaud- son “fotogramas”.

Las planchas de Warburg se articulan a partir de la comparación y el *découpage*. Funcionan a la manera de secuencias discontinuas que exhiben su verdadera condición solamente a partir de su encadenamiento sobre un dispositivo. Los paneles no funcionan tanto como cuadros estáticos, sino más bien como pantallas que reproducen en simultaneidad los fenómenos que el cine produce en la sucesión. Michaud encuentra que los intentos warburgianos se pueden vincular con las ciencias humanas de fines del siglo XIX, pero especula con que posiblemente sea en la historia del cine contemporáneo donde es posible encontrar un equivalente más adecuado de la puesta en tensión de las imágenes y la puesta en movimiento de las superficies que Warburg produce en *Mnemosyne*:

Jean-Luc Godard, en las *Histoire(s) du cinéma*, buscando “aproximar las cosas que no están dispuestas a hacerlo”, trabaja el material filmico como Warburg el suyo en la historia del arte, haciendo surgir el sentido de actualización de las imágenes a partir de la revelación recíproca que sólo permite la técnica del montaje. En sus *Histoire(s)*, quedesciben, de una forma muy mallarmeana, “una saturación de signos magníficos que se bañan en la luz de su ausencia de explicación”, Godard busca seguir las huellas de la migración de las imágenes a través del tiempo del cine usando la imagen misma como un revelador descriptivo y crítico: las sobreimpresiones y las yuxtaposiciones que el video permite tienen la misma función que la fragmentación de la cabeza de Holopherne y de la golfa esbozada por Warburg<sup>1</sup> y responde a la superposición propuesta por Gordard de la silueta de Lilian Gish, azorada en la niebla en *Huérfanos de la tormenta* (David W. Griffith, 1921) y una histérica de Charcot (MICHAUD, 2006, p. 22).

La historia del arte entendida como historia de las imágenes y la historia del cine se abren a una dimensión no puramente artística (o no exclusivamente) vinculada al tiempo. Tal como lo explica Michaud, el atlas es un instrumento de orientación destinado a seguir la migración de las figuras a lo largo de la historia de las representaciones hasta los estratos más prosaicos de la cultura moderna. Rechaza deliberadamente las jerarquías normativas del arte habilitando una definición extra-artística de las imágenes.

En el archivo de Warburg, la fotografía no es simplemente un soporte ilustrativo, sino un “equivalente plástico general al que son llevadas todas las figuras antes de ser dispuestas en el espacio de la plancha” (MICHAUD, 2006, p. 42). En primer lugar, la operación fotográfica unifica los objetos de naturaleza diversa; luego, son ensamblados sobre las planchas nuevamente fotografiadas para crear una imagen única que, finalmente, se inserta en una seguidilla destinada a tomar la forma de un libro interminable que da cuenta de un conocimiento en movimiento. El atlas no se limita a describir las migraciones de las imágenes a través de la historia de las representaciones, sino que las reproduce introduciendo en la historia del arte una forma de pensamiento “archivista” que utiliza las figuras para articular efectos más que significaciones.

## PATHOSFORMELN CINEMATOGRÁFICAS

Sesenta años después de Warburg, Jean-Luc Godard planteaba en las *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) una suerte de atlas cinematográfico sobre la historia del siglo a partir de un uso similar del montaje. A partir de ambas experiencias, se comprueba un intento desmaterializador de la historia, que ya no concibe diferencia entre sincronía y sucesión, sino que piensa a la historia como superficie que escapa a la lógica progresiva y propone la relación entre pasado y presente a partir de la condición de recuperar las voces inaudibles en los relatos hegemónicos. Esta relación entre historia, espacio y tiempo puede revisarse especialmente en dos trabajos herederos de las *Histoire(s)*: *The Old Place* (1999) y *Dans le Noir du temps* (2002). Se trata de ejercicios sobre el tiempo y epifanías espaciales sobre el nexo entre literatura, música, pintura e historia del arte, para entrevistar los sueños y horrores del siglo.

---

<sup>1</sup> La referencia corresponde a la plancha 77 del Atlas *Mnemosyne*.

El primero de estos trabajos, realizado en colaboración con Anne-Marie Miéville, fue encargado por el MoMA de Nueva York para pensar el rol de las artes en el enfrentamiento con el fin del siglo. Con este ensayo, los cineastas vuelven al video-espectáculo para hacer aparecer a Simone de Beauvoir, Thomas Mann, Henri Bergson y Jorge Luis Borges, entre muchos otros. El segundo film forma parte de la película colectiva *Ten Minutes Older: The Cello* y constituye una suerte de poema sobre “las últimas imágenes”, imágenes arrancadas de su contexto para iluminar momentáneamente la pantalla y volver a sumirse en la oscuridad resultando, de algún modo, una metáfora del funcionamiento propiamente cinematográfico.

Tanto en los ejercicios godardianos como en la premisa de Warburg a partir de la cual leerlos, la historia se proyecta sobre lazos afectivos entre la materialidad de las imágenes y la inmaterialidad de las relaciones mentales que se producen a partir de ellas. En ambos casos, es el montaje el que habilita un espacio de pensamiento (una suerte de *Denkraum* warburgiano) a partir de la descontextualización y la relocalización, que parece operar en ambos como un mecanismo de resistencia a las historias convencionales. La potencia heurística de la lógica intersticial warburgiana permite atravesar los films de Godard rastreando las conexiones afectivas que le permiten medirse con la historia y las supervivencias que se yuxtaponen con urgencia “anacronizante”.

La imagen-video se transforma en un entramado a partir del cual rastrear las motivaciones afectivas que escanden la *Bildraum* godardiana desde Auschwitz hasta la guerra de Argelia pasando por el Mateo de Pasolini para terminar imaginando un museo como André Malraux, en un contexto donde la estetización de la vida y la tecnología de la guerra traban indisoluble relación. En ambos casos, mostrar la potencia de los nexos afectivos implica reconocer su intensidad en la economía de las imágenes que configuran la realidad contemporánea. El arte en general y el cine en particular constituyen inextricables campos de la política y la vida cotidiana donde se pone a prueba la importancia del acercamiento afectivo.

Si bien el principio archivístico de Godard y Warburg es diferente, podría decirse que se sostiene en ambos casos en que las imágenes son “afectos congelados en el tiempo y el espacio” (O’SULLIVAN, 2001, p. 26), a la espera de ser activados por el espectador, es decir, dan lugar a la aparición de un acontecimiento, de una experiencia: una búsqueda de cierta experiencia histórica en Warburg y una reflexión sobre la vocación política del cine en Godard. En ambos, el arte ejerce una función crítica a partir de algo diferente de la preocupación semántica por la estabilización del sentido, es decir, “un portal, un punto de acceso a otro mundo (nuestro mundo experimentado de modo diferente), un mundo de impermanencia e interpenetración, un mundo molecular del devenir” (O’SULLIVAN, 2001, p. 28).

Las *Pathosformeln* constituyen en Warburg la clave para desvelar conexiones entre el pasado, la memoria y la disrupción. Explorar el archivo a partir de estas conexiones afectivas implica en Godard interrogar la cognición propiciada por la *aisthesis*, una combinación de afectos e intensidades. El montaje constituye el principio que pone en funcionamiento estas relaciones. Así parece haber sido en las *Histoire(s) du cinéma*, con las que Godard se empeña en profanar las historiografías hegemónicas para “servirse” de la historia del cine y reescribir performativamente su propia historia del siglo. En las ocho



entregas de *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) se habilitan las yuxtaposiciones, los contrastes, los montajes paralelos, las interrupciones, los abusos de la imagen, entre otras operaciones que los relatos profesionales del pasado no siempre se pueden permitir. Godard vuelve evidente la necesidad de que el cine “se mire en su propio pasado” (AMADO, 2009, párr. 2) y configura una matriz para dar cuenta de la/su memoria del siglo XX. En el tercer capítulo, “La moneda de lo absoluto”, hace explícita la herencia estética de Malraux. Así como éste consideraba a la cultura una colección de obras sacadas de contexto y puesta en un diálogo infinito de formas, Godard propone museos imaginarios que le permiten volver a alinear los objetos en una operación motivada por el afecto, los deseos y los reproches hechos a la historia.

También Warburg ponía en funcionamiento el “museo imaginario” relevando a las imágenes de su función original apelando a lo que Malraux llamó metamorfosis, que desarmaban las relaciones de uso y propiedad. Naturalmente, el verdadero lugar para el museo imaginario era para Malraux el espacio de la mente, un espacio cargado de intensidades que movilizan afectos y emociones para quien asiste a la configuración de series imprecisas y siempre cambiantes. Sin embargo, no parece extraño asumir el intento de concretizarlo a través de la materialidad en diálogo con un espacio cultural complejo en el que la institucionalización de la imagen está ligada a discursos hegemónicos que se apropian de su funcionamiento y operatividad de la imagen. Lo tenía claro Malraux cuando proponía el museo imaginario como resistencia, como inapropiabilidad respecto de los discursos del poder.

En su libro *Performing the Archive* (2009), Simone Osthoff asegura que se asiste a un “cambio ontológico” en la noción de archivo, pues se estaría pasando del archivo como un “repositorio de documentos” al archivo “como una dinámica y una herramienta de producción generativa” (OSTHOFF, 2009, p. 11). Para la autora, este cambio se puede datar a partir de las “disrupciones actuales de la representación producidas por los artistas, críticos y curadores contemporáneos” (p. 11) y se produce por lo que caracteriza como una contaminación entre obra de arte y documentación, que obliga a pensar que la teoría y la historia no están ni completamente afuera ni completamente adentro del arte, y que pueden funcionar como esferas dinámicas. En este sentido, el archivo ya no puede pensarse como un “archivo retroactivo, sino más frecuentemente como uno generativo” (Osthoff 2009, 12) en el que proliferan los elementos performativos y visuales que constituyen un desafío metodológico para la historia.

El paradigma del archivo encuentra en *La arqueología del saber* (1969) de Michel Foucault su prehistoria ineludible. Allí se establecen los fundamentos contemporáneos sobre la noción de archivo: no se trata ni de un conjunto de documentos, registros o datos que se guardan como memoria o testimonios sobre el pasado, sino que es para Foucault lo que permite establecer la legalidad de lo que puede ser dicho. Los enunciados pueden ser pronunciados en tanto acontecimientos singulares a partir de las regularidades instauradas por el archivo, es decir, las reglas que caracterizan y posibilitan la práctica discursiva. Los documentos del archivo no deben ser estrictamente –o exclusivamente– interpretados, sino que deben interrogar lo dicho en su propia existencia, a fin de construir la historia en función de “episodios del pasado como si fueran del presente” (Foucault 1969, 234-235).

En el “giro archivístico” (*archival turn*) preconizado por Hal Foster -que constituye precisamente una crítica al archivo entendido en los términos de Foucault-, los artistas descontextualizan imágenes y objetos y conforman obras incluso como “contra-archivo privado que emerge de la vida cotidiana y la cultura popular” (HIRSCH, 2012, p. 227). Esta descontextualización parece ser precisamente la operación fundamental puesta en funcionamiento en los trabajos de Godard. El cineasta hace de la desconexión entre imagen, texto y sonido una constante de transformación de las citas cinematográficas y literarias, produciendo una espacialidad crítica nueva, que interrumpe tanto la referencia del homenaje como la potencia de representación convencional, que ya no se guía por una temporalidad progresiva, sino por una lógica ligada a la contingencia afectiva y la fragmentación.

Refiriéndose a las estrategias godardianas, Didi-Huberman sugiere que los “pasados citados” por el cineasta dan cuenta a la vez de un gesto respetuoso y uno irrespetuoso, “constituyen al mismo tiempo un acto de referencia y un acto de irreverencia” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15). Se trata de una cita “porque no se inventa nada” –insiste el autor-, pero una que se transforma. Esta transformación implica tanto una apelación a la autoridad como un rechazo de ella y ambas conforman una coherencia estética que parece apoyada sobre la potencia de la “libre circulación de las imágenes y las palabras que las *Histoire(s) du cinéma* llevarán hasta la incandescencia” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 19). Se trata de una transformación de la imagen en afecto, en pura intensidad que (des)configura toda idea de autoridad, posibilitando un espacio de pensamiento que no clausura en sentidos, sino que hace de la pausa y la repetición la estructura permanente del significante.

Godard elabora en estos trabajos archivos de sus propias conexiones afectivas con los acontecimientos. De este modo, el abordaje de la historia adquiere un carácter de auto-construcción, pues el cineasta indaga tanto sobre el uso del material para construir la propia memoria, como sobre la producción del archivo para articular la historia y configurarse a sí mismo como cineasta. Los films poseen las características que normalmente se atribuye a los archivos visuales, esto es, se convierten en huellas del tiempo, ordenan espacios de persistencia del pasado hasta su cristalización, modulan migraciones mediáticas de la historia en diversos soportes. No obstante, la particularidad del archivo godardiano está en que el sustrato no es (sólo) la espectralidad de la memoria y los recuerdos, sino la materialidad de la imagen y su capacidad de sedimentación.

Estos trabajos son el producto modélico arrojado por la “era del archivo” que impone al cine contemporáneo una suerte de “hechizo”, según la propuesta de Vicente Sánchez-Biosca (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2014, p. 96). Sus series proponen una superficie fascinada por el material que el pasado arroja con sus lagunas y fisuras, y las incertezas propias de cualquier narración sobre el tiempo. Por eso cabe preguntarse ¿dónde está la potencia archivística de Godard? ¿En la reutilización de las imágenes de la historia del cine para re-narrar la historia del siglo? ¿En la lectura de la historia a través del cine? ¿O en la lectura del cine a partir del pasado?

Benjamin Buchloh señala que el archivo implica “una creación artística basada en una secuencia mecánica, en una repetitiva letanía sin fin de la reproducción, que desarrolla con estricto rigor formal y coherencia estructural una ‘estética de organización

legal-administrativa” (GUASCH, 2011, p. 9). Leer los archivos godardianos en esta clave implica comprender que no se trata de “asignar” un lugar en la colección o depositar algo en coordenadas de clasificación, sino consignar, agrupar, unificar, identificar, clasificar y configurar un corpus para leer la relación entre cine, historia y afectos de acuerdo a unas particulares relaciones de temporalidad cuyo único fundamento está en las intensidades que se producen entre imagen y lectura.

Los trabajos de Godard permiten volver sobre algunos de los problemas de la representación histórica en un doble sentido: en primer lugar, al pensarlos como archivo, es decir, partiendo del supuesto de la relación entre las huellas de los acontecimientos y los poderes hegemónicos que tienen la capacidad de activar o desactivar su potencia para configurar relatos sobre la historia; en segundo lugar, al proponer una deconstrucción del archivo en su trabajo con “imágenes-fuentes” en el mismo acto de serialización. Si frente al problema de las fuentes, todo historiador debe evaluar las estrategias para abordarlas, en el caso del cineasta, son sometidas al doble proceso de archivo descentrado y teorización en una autobiografía visual: las “historias” de Godard son historias de “*cinemol*” a través de las cuales conjura la deuda del cine con la historia y la reescribe a expensas de la primera persona del singular y “el sujeto esencial considerado como una ilusión” (GUASCH, 2009, p. 57) inscripto en el modelo del lugar, la localización adonde van a parar las palabras y las cosas.

Warburg describe *Mnemosyne* como una “historia del arte sin texto”, que comprende 1000 fotografías ordenadas según un sentido de afinidad. Desde piezas del Renacimiento hasta fotografías de publicidades de las primeras décadas del siglo XX, se “apilan” como los estratos del tiempo sobre un dispositivo de almacenamiento de la memoria socio-cultural. Estas imágenes “no estructura[n] una historia discursiva, sino imágenes o *pathosformel*, en tanto que formas *-formulae-* portadoras de sentimientos – *pathos-*, que funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir y concebir la realidad” (GUASCH, 2011, pp. 24-25).

Buchloh sugiere que el de Warburg es el más importante ejemplo de una tendencia anti-positivista de la historia. En este sentido, *Mnemosyne* sería

un modelo mnemónico en el que el pensamiento humanista de Europa occidental reconocería una vez más, tal vez por última vez, sus orígenes, y rastrearía sus continuidades latentes en el presente alcanzando espacialmente a través de los confines de la cultura humanista europea y situándose temporalmente en los parámetros de la historia europea desde la antigüedad clásica hasta el presente (BUCHLOH, 2004, p. 122).

El archivo warburgiano parece hacer especial hincapié en la construcción de la memoria histórica colectiva focalizando en la relación entre lo mnemónico y lo traumático. Este vínculo puede pensarse a partir de una particular afinidad con el ejercicio de Godard, quien configura la relación entre la historia y el siglo XX a partir del devenir catastrófico. Estos archivos componen heterogeneidades y discontinuidades sin el establecimiento preciso de cronologías o linealidades. Ambas resultan de estructuras descentradas en las que no se eluden ni las contradicciones, ni las series evidentes. A partir de un modelo de temporalidad que entrama supervivencias, Warburg exige leer el anacronismo en la historia y la superposición de tiempos que se contradicen como síntomas a partir de imágenes que desvelan relatos no-convencionales del pasado.

En Warburg, la imagen se revela como elemento histórico decisivo, como “lugar de la actividad cognitiva humana en su confrontación vital con el pasado” (AGAMBEN, 2007, p. 185). Siguiendo estas intuiciones, es posible asumir que Warburg transformó la imagen en un “elemento decisivamente histórico y dinámico” (AGAMBEN, 2001, p. 52) y que una de sus mayores aspiraciones haya sido comprender y describir las energías inherentes a las imágenes de la cultura, esto es, las energías “guardadas” en esas imágenes, que esperan ser revividas en la fantasía sobre otras épocas, re-afectadas por las vivencias de distintos tiempos.

La gramática (y la técnica) propia del cine hace imposible concebir la temporalidad de la imagen más que a partir de la interrupción. De modo similar al intento de Warburg, las imágenes de Godard dislocan intempestivamente el presente con mecanismos puramente imaginales de intelección del pasado. La temporalidad que construye el archivo de Godard no es del orden de la sucesión, sino de un tipo de montaje. En esta clave, así como la estrategia warburgiana pretende desocultar la lógica dominante en la historia teleológica a fin de consolidar un relato basado en las motivaciones emocionales del historiador o el artista, Godard repiensa el vínculo entre cine y filosofía reafirmando el gesto cinematográfico como destino privilegiado de la memoria histórica.

El archivo toma la forma de un ensayo donde imagen y afecto configuran un dispositivo que deviene un “montaje de proposiciones” –tal el rasgo fundamental que Antonio Weinrichter atribuye al film-ensayo. Estas proposiciones –imágenes solas o imágenes en una tensión permanente con el texto- configuran lo que con Didi-Huberman se podría definir como una historia del arte (cinematográfico) radical, es decir, una que diluye las fronteras disciplinares para disponer un espacio-tiempo sobre la idea eisensteniana de montaje, esto es, a partir del choque y el conflicto.

Sergei Eisenstein proponía una relación entre la toma y el montaje desde la colisión. En efecto, aseguraba que el sentido se producía por el choque entre dos piezas “dado que la base de todo arte es el conflicto (una transformación ‘imaginista’ del principio dialéctico). La toma... debe ser considerada desde el punto de vista del conflicto” (EISENSTEIN, 1949, pp. 37-38). *The Old Place* y *Dans le Noir du temps* parecen herederas de un uso similar del montaje y arremeten contra una convencional relación espacio/tiempo. *Dans le noir du temps* encierra once epifanías que entretejen una trama temporal que captura una/la “última imagen” –los últimos minutos de la juventud, del coraje, del pensamiento, del amor, entre otros- y pone en tensión el espacio audiovisual que surge de los ejercicios de *The Old Place*. Como sugiere Didi-Huberman para las *Histoire(s)*, en estos casos también es posible leer el trabajo de figurabilidad que se pone en funcionamiento. Es decir, un trabajo “que engendra por así decir un estado de ‘revolución permanente’ donde cada imagen devendrá capaz de criticar a todas las precedentes” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 45). Este principio de figurabilidad permite rastrear las variadas formas que adquiere lo político en las imágenes. El agonismo y su inherente irresolución constituyen las operaciones principales de un montaje que se sustenta en la tensión entre las imágenes, en el vacío que propicia el pensamiento, en la intensidad de la emoción.

Godard quiebra con una concepción lineal de la historia proponiendo un archivo fragmentario a partir de la manipulación de la imagen, el montaje de heterogeneidades y

el intento deliberado de volver a contar la historia de los trazos que se pierden en las historizaciones hegemónicas. Los ejercicios de *The Old Place* lo hacen con una colección de fragmentos que apuntan a saber si el arte es leyenda o realidad. Para abordar la cuestión, Godard va de las viejas estrellas a las memorias de Van Gogh, pasando por Boltanski, la guerra de Yugoslavia y Goya preguntándose si deben –y de qué modo– continuar entre la decepción y la magia, la utopías y el enamoramiento, las películas hechas con un dólar, el arte como leyenda, la *Muchacha con pendiente de perla* de Vermeer (1665), los films de Griffith y la pasión de Cristo. Godard se pregunta por el destino de las cosas a partir de los objetos de una casa que portan su temporalidad, los muebles y el jardín benjaminiano como apelación al tiempo es la que hace *desejar* el pasado para hacer algo con él. Por eso pasan Kosovo, Argelia y hasta la Italia del Renacimiento tanto como las 19 personas que estuvieron presentes en la crucifixión de Cristo y los dos mil millones que acudieron a la Copa del Mundo.

El ángel de la historia atraviesa el “No trespassing” de *El ciudadano* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles para vincularlo semánticamente con un cartel que amenaza: “Prohibido entrar. Propiedad del Estado”. Por eso en *Dans le noir du temps* se intenta atrapar los últimos minutos de la libertad y el pensamiento, desde la memoria con las topadoras en Auschwitz, el silencio imposible de guardar en la escena de la tortura en *La batalla de Argelia* (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo, 1966), las últimas imágenes del miedo y la guerra de Yugoslavia, las de la eternidad de *El evangelio según San Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964) de Pier Paolo Pasolini. Godard encuentra en estas imágenes los últimos minutos de la vida, que no se vinculan a la muerte, sino al cine, su cine. Por eso aparecen imágenes de *Vivir su vida* (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, 1962) para dar lugar a la tela blanca de una performance que se deshace en su propio mecanismo como el cine y la historia referidos en estas páginas.

Una lógica intersticial warburgiana gobierna el montaje de Godard. Este se configura a partir de supervivencias, es decir, de imágenes del “vivir-después”, esto es, después de su aparición original; después de su pasaje por la memoria con urgencia “anacronizante”; después de la desterritorialización de la imagen y el tiempo como paradójica indicación de la historia.

Warburg proponía rearmar la historia restituyendo “timbres de voz inaudibles”, voces replegadas en los pliegues de los archivos canonizados. Como en los films de Godard, se produce una reaparición fantasmal en la que las imágenes sobreviven a la sedimentación antropológica que las hizo devenir parciales o inexistentes por parte de cierta mirada sobre la historia. Lo que hace Warburg es reconstruir un “pueblo de fantasmas” con huellas apenas visibles, diseminadas como los fantasmas de Godard. Warburg quiere activar en las planchas de su atlas “los efectos latentes en las imágenes, organizando su confrontación siempre sobre fondos negros, que utiliza como ‘medio conductor’” (AMADO, 2009, párr. 9), logrando una iconografía del afecto, del *pathos* que resiste la historización. La supuesta homogeneidad de la historia se disuelve en una cartografía afectiva plagada de intensidades que obliga a una mirada sincrónica, ligada a la simultaneidad del estallido más que a la sucesión del relato.

*Mnemosyne* había sido considerado en su época como un intento fundador de conciliar una visión histórica y una visión filosófica de las imágenes. El proyecto de un



atlas de imágenes remitía a la idea de las *Pathosformel* como formas arquetípicas ligadas a la expresión del *pathos* (dolor, deseo, duelo). Estos gestos que traducen las pasiones (brazos levantados, bocas abiertas, torsiones del cuerpo, etc.) resurgen de época en época y constituyen un “fondo gestual” del que se alimentan los artistas. Con el montaje, la “bella preocupación” de las *Histoire(s)*, Godard también restituye el movimiento a las expresiones patéticas de una historia tan contingente como las voces que la cuentan. Tal como Warburg la entiende, la supervivencia de esos afectos conduce a pensar que el presente lleva la signatura de múltiples pasados haciendo evidente la indestructibilidad del tiempo sobre las formas y los espacios a los que se puede acceder desde la imagen. Se trata de abrir en la actualidad de una imagen “la brecha de las supervivencias” (DIDI-HUBERMAN, 2009, 51) para oír la voz de los fantasmas que malviven en los objetos históricos y las pulsiones del futuro.

### ÚLTIMOS AFECTOS DE ESTE ARCHIVO

Warburg sustituye el modelo natural de los ciclos “vida y muerte” y “grandeza y decadencia” por un modelo simbólico, un *modelo cultural* de la historia en el cual los tiempos se expresan por “estratos, bloques, híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos inesperados y objetivos siempre desbaratados” (DIDI-HUBERMAN, 2009, pp. 24-25). Reemplaza los modelos anteriores por uno de la historia al que llama “fantasmal”, dado que los tiempos no se montan sobre la transmisión académica, sino por obsesiones, supervivencias y reapariciones de las formas, es decir, “por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo” (2009, p. 25). Se trata de un modelo psíquico en el sentido de la posibilidad de descomposición teórico. Este giro en el pensamiento de la historia y el arte produce una modificación radical en el modo de situarse frente a las imágenes y el tiempo. La historia del arte se inquieta convirtiéndose en “un torbellino en el río de la disciplina, un torbellino –un momento-perturbador- más allá del cual el curso de las cosas se inflexiona e incluso se trastorna en su profundidad” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 26).

El atlas *Mnemosyne* constituye un archivo visual que repiensa la historia del arte en la forma de un archivo icónico articulado sobre heterogeneidades y discontinuidades, en base al valor intrínseco de la imagen y el valor relacional de la que se ha “obviado cualquier jerarquía, límite o frontera de orden cronológico o temático –aunque no de significación- que responde a un pensamiento histórico ‘subjetivo’ y en buena medida rizomático, activado desde el presente” (GUASCH, 2011, p. 25).

Existe cierto acuerdo en que la revitalización de las ideas de Warburg se liga a la desilusión, en el siglo XX, causada por las mayor parte de las narrativas históricas. En este contexto, sus intuiciones proveen una perspectiva que combina el estudio de los microfenómenos y la información detallada sobre períodos breves de tiempo, a la vez que reafirma la articulación de modelos explicativos (provenientes de la sociología y la antropología) con aproximaciones empíricas ligadas a las imágenes.

En la concepción warburgiana del arte que subyace a estas consideraciones radica el supuesto de que la obra no es monumento, sino un documento que se abre a la interpretación permanente, es decir, una “obra abierta” que elide su pertenencia al tiempo

cronológico. El método de Warburg ayuda a pensar el abordaje de la imagen como caracterizado por un rechazo de todo método estilístico-formal convencional, identificándolo más bien con un desplazamiento del foco de interés desde la historia de los estilos a la valoración de “los aspectos programáticos e iconográficos de la obra de arte, tal como resultan del estudio de las fuentes literarias y del examen de la tradición cultural” (AGAMBEN, 2007, p. 158). Lo esencial de una aproximación como la de Warburg es advertir que un acercamiento desde el punto de vista formal es insuficiente para conocer la mente de un pintor del Renacimiento. De ahí también que el concepto de *Pathosformel* que implica la indistinguibilidad entre forma y contenido, pues “designa un entramado indisoluble de carga emotiva y fórmula iconográfica” y, además, “suficiente testimonio de que su pensamiento no se deja de ninguna manera interpretar en términos de una contraposición tan poco genuina como la forma/contenido, o la de historia de los estilos/historia de la cultura” (AGAMBEN, 2007, p. 159). Se trata de un nuevo modo de hacer historia del arte, una dilución de la disciplina tradicional en documentos e imagen.

Con esta desmaterilización de la historia queda planteado el desafío de tirar abajo el principio fundamental del historiador ingenuo –el de no “proyectar” realidades de un tiempo actual sobre realidades pasadas intentando comprender las imágenes en una concordancia eucrónica. Pensando en los dispositivos planteados por Warburg y Godard, es posible apropiarse de la propuesta de Didi-Huberman quien sugiere taxativamente no rechazar el anacronismo en el estudio de las imágenes y pensar el sentido histórico como un tejido complejo en el que las imágenes se proyectan, dispersan, diseminan, entrecruzan y solidarizan.

Didi-Huberman llama “soberanía del anacronismo” al intento de atravesar las imágenes con herramientas que no concuerdan con el momento de producción de la obra reubicándola en una temporalidad que no rehúye de nuevas asociaciones y contextos. Esta descontextualización permite que el historiador se acerque al pasado (contenido en una imagen) no sólo de modo “eucrónico” -porque entonces perdería el sentido del gesto artístico que configuró esa obra en el entrecruzamiento de dimensiones heterogéneas del tiempo-. El anacronismo es, entonces, deseable cuando la “ida al pasado” es insuficiente y constituye muchas veces un obstáculo para la comprensión de la imagen. En este sentido, quedarse en la dimensión de “el artista y su tiempo” es perderse las manipulaciones del tiempo con las que pudo haber sido construida la obra. Examinar la imagen en una perspectiva anacrónica -“el artista contra su tiempo”- permite trazar constelaciones temporales que escapan a la linealidad y la homogeneidad y se apoyan en la discontinuidad de permanentes presentes y, para decirlo con Benjamin, de permanentes “ahoras”:

Para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado mnésico, es necesario el *más-que-presente* de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo, aquello de lo cual hablaron tan bien Proust y Benjamin bajo la denominación de ‘memoria involuntaria’ (DIDI-HUBERMAN, 2007, pp. 23-24).

En esta valoración del anacronismo, se vuelve a hacer presente la matriz conceptual que guía este trabajo, el tiempo de la memoria involuntaria sumado a la ineludible



determinación histórica de la imagen sobre una desterritorialización de la estética y la filosofía de la historia. Esto implica pensar a la imagen como el punto de reunión de múltiples tiempos y voluntades y a la imagen cinematográfica como la instauración de la duración a relatos sobre la articulación de pasado, presente y futuro.

Godard y Warburg podrían pensarse como el coleccionista de Benjamin que inaugura siempre el tiempo en direccionalidades múltiples y movibles: “Lo que su arqueología material actualiza no es otra cosa que una estructura mítica y genealógica: una estructura de supervivencias y anacronismos (donde todos los tiempos genealógicos conviven en el mismo presente)” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 143). Las cosas no transforman su tiempo en un pasado fijo y desaparecido, sino que se transforman en supervivencias. Los archivos de Godard y Warburg hacen de la supervivencia un concepto en el que se juega el fondo último de la historicidad y sienta las bases para que la comprensión histórica en su conjunto pueda ser concebida como una supervivencia.

Como todo archivo tiene una última imagen, podría volverse sobre las láminas 78 y 79 de *Mnemosyne*. Allí están concentradas la mayoría de las referencias warburgianas a su contemporaneidad sugiriendo al espectador que se (des)orienta libremente entre la *Misa de Bolsena* y el pacto entre el fascismo y la iglesia católica pasando por los primeros pogromos y artistas del Renacimiento italiano. Warburg propone atravesar una experiencia itinerante, circulando a través de la historia que se abre delante de sus ojos en imágenes que proponen metamorfosis, inversiones, travestimientos crípticos y alusiones explícitas. El intersticio warburgiano propone un pasaje complejo de la ferocidad del ritual del sacrificio a la sublimación de la eucaristía, de las estampas propagandísticas de la cultura popular indicando la polaridad entre lo lógico-racional y lo mágico-patético.

Godard, por su parte, elige las últimas imágenes. Allí se combinan esos instantes que se encienden y sumen en la bruma de un mecanismo propiamente tan mágico y patético como la revisión de una historia del arte que se auto-construye en cada espectador.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estancias*. La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Valencia: Pre-Textos, 1995.

\_\_\_\_\_. *Medios sin fin*. Valencia: Pre-Textos, 2001.

\_\_\_\_\_. “La potencia del pensamiento.” En *La potencia del pensamiento*. Ensayos y conferencias, 351-368. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007.

\_\_\_\_\_. *Signatura rerum*. Sobre el método. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.

AMADO, Ana. “Cine, historia, memoria: Notas sobre Histoire(s) du cinema, de J.-L. Godard”. *Salon Kritik*, abril 2009.

BUCHLOH, Benjamin. “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo”. En: *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

DE LA DURANTAYE, Leland. *Giorgio Agamben*. A Critical Introduction. Stanford: Stanford University Press, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Aby Warburg et l’archive des intensités. En: *Études photographiques* 10, 2001, pp. 144-160.

\_\_\_\_\_. *L’image survivante*. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris: Les éditions de Minuit, 2002.

TACCETTA, Natalia. La desmaterialización de la historia en la era del archivo (cinematográfico) de Aby Warburg a Jean-Luc Godard. *Crítica Cultural* – Critic, Palhoça, SC, v. 11, n. 1, p. 29-48, jan./jun. 2016.

- \_\_\_\_\_. **Ante el tiempo.** Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.
- \_\_\_\_\_. **La ressemblance par contact.** Anchéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte. Paris: Les éditions de Minuit, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Passés Cités par JLG. L’œil de l’histoire, 5.** Paris : Les Éditions de Minuit, 2015.
- EISENSTEIN, Sergei. **Film Form: Essays in Film Theory,** New York: Harcourt, 1949.
- FOUCAULT, Michel. **L’Archéologie du savoir.** Paris: Gallimard, 1969.
- GUASCH, Anna Maria. **Autobiografías visuales:** del archive al índice. Madrid: Siruela, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Arte y archivo, 1920-2010.** Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal, 2011.
- HAGELSTEIN, MAUD. «Mnemosyne et le *Denkraum* renaissant. Pratique du document visuel chez Aby Warburg». En: MethIS [online], Volume 2 – 2009. Pratiques du document, 87-111. URL: <http://popups.ulg.ac.be/2030-1456/index.php?id=271>.
- HIRSCH, Marianne. **The Generation of Postmemory.** Writing and Visual Culture After the Holocaust, Nueva York: Columbia University Press, 2012.
- MICHAUD, Philippe-Alain. « Zwischenreich. Mnemosyne, ou l’expressivité sans sujet ». En **Sketches.** Histoire de l’art, cinéma. Paris: Kargo & L’Éclat, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida.** Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999.
- O’SULLIVAN, Simon. “The Aesthetics of Affect. Thinking Art Beyond Representation”. En: **Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities,** vol. 6, nº. 3, 2001, pp. 25-35.
- OSTHOFF, Simone. **Performing the Archive: The Transformation of the Archives in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium.** Nueva York: Atropos Press, 2009.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Un archive insomne: producción y migración de imágenes cinematográficas del ghetto de Varsovia.” **História: Questões & Debates,** Curitiba 61, Editora UFPR, 2014, pp. 79-103.
- SIEREK, Karl. **Images oiseaux.** Aby Warburg et la théorie des médias. Paris: Klincksieck, 2009.

**Recebido em 14/03/2016. Aprovado em 23/06/2016.**

**Title:** *Dematerialization of history in the era of the (cinematographic) archive. From Aby Warburg to Jean-Luc Godard*

**Abstract:** *Aby Warburg's Mnemosyne proposes a writing of art history that escaped from chrono-normativities of historiography that crystallized before their eyes. In his atlas, he sought an anachronistic point of view where past and present transform each other to configure what Walter Benjamin could call “constellation”. Both Warburgian experience and some cinematographic archives of Jean-Luc Godard pose epistemological problems very contemporary: how configure an archive about the past and how to restore to (visual) documents a place in the historical process? This article explores how the Warburg’s method illuminates contemporary productions on the relationship between film and history and how it continues functioning as a matrix to think the dematerialization of the historical discipline.*

**Keywords:** *Aby Warburg. Jean-Luc Godard. Archive. Dematerialization of history.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1101201649-56>

## UNA VISIÓN ANTIMODERNISTA Y ANTIAUTONOMIZANTE: LA BELLEZA DE BEATRIZ MILHAZES

Florescia Malbrán\*

**Resumen:** Hoy las convenciones que caracterizaban al artista están devaluadas: se cuestiona la autonomía artística mediante obras que cruzan las barreras entre disciplinas y se enfatiza la repetición más que la originalidad, entre otros cambios notables. Sostenemos que es posible vincular la práctica pictórica de ciertos artistas con estas nuevas condiciones de experimentación. Centraremos nuestro análisis en Beatriz Milhazes (Río de Janeiro, 1960) quien, si bien trabaja desde la pintura, coloca, simultáneamente, a la pintura en la mira. Ella reconoce la tradición pictórica pero testea sus límites, para cruzarlos, reconsiderarlos, otorgarles nuevos sentidos. Subvierte la especificidad de la pintura (el valor de la superficie y el original, la jerarquización de la vista en detrimento del cuerpo). Así, aún cuando “pinta”, esto es, trabaja con el gran medio artístico por antonomasia, propone una reconceptualización de la noción misma del “arte” o de la “alta cultura”.

**Palabras-clave:** Arte contemporáneo. Antimodernidad. Pintura. Repetición. Originalidad.

En la obra de Beatriz Milhazes, una de las grandes artistas contemporáneas, no hay originalidad, sino repetición. Se trata de una repetición que anida ya en su proceso creativo, en la factura misma de las obras, debido al método que ella utiliza para “pintar”, una invención única y propia.

El pincel de Milhazes nunca toca el lienzo para pintar las flores, las formas, los frutos que caracterizan su obra. Milhazes emplea una técnica indirecta: pinta las imágenes sobre láminas plásticas que luego transfiere a la superficie de la tela, como si trabajara con estampas o calcos. Es decir, el soporte que contiene la imagen definitiva (el lienzo) es distinto de aquel en el cual intervino la mano del artista (lámina de plástico). Los motivos de sus telas son, entonces, copias, huellas o vestigios de los originales.

La de Milhazes es una pintura que se distancia de la tradición pictórica. Entre ella y sus obras no hay una relación visceral, orgánica, gestual. El pincel no es una extensión natural de la mano ni del cuerpo de la artista. Milhazes no crea moviéndose al azar sobre el lienzo, como sugiere el mito que rodea a Jackson Pollock o Roberto Matta, por nombrar dos grandes figuras de la pintura del siglo XX. Además, importa apuntar que su técnica asocia también la pintura al grabado y el *collage*. Primero, guarda similitud con el grabado porque apropia procedimientos de impresión o estampado, aunque los aprovecha en la creación de un único original (en vez de crear una matriz para producir múltiples). Luego, la técnica de Milhazes se asimila al *collage* porque consiste en la aplicación de capas, recortes, papeles sobre las telas.

Atender al método de trabajo de Milhazes es central para comprender la relevancia de su obra y, también, para contemplar el modo en que muchos pintores contemporáneos

---

\* Doctora en Humanidades y Artes con mención en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. M.A. in Curatorial Studies, The Center for Curatorial Studies, Bard College, New York. Profesora en New York University, Buenos Aires y New York. E-mail: Fmm234@nyu.edu

ponen en entredicho la teoría del arte moderno y sus vertientes contemporáneas. Si bien Milhazes reconoce la importancia de la tradición pictórica, pone a prueba sus límites, para cruzarlos, reconsiderarlos, otorgarles otra dimensión. Subvierte la especificidad de la pintura, anclada en valor de la superficie y el original, e invita así al cuestionamiento de la narrativa moderna de un progreso constante y lineal para el arte. Ella pinta, esto es, trabaja con el gran medio de la historia del arte, protagonista por antonomasia del canon, pero propone una reconceptualización de la cultura, oponiéndose al aislamiento del arte y de lo visual.

Milhazes hace un dibujo sobre plástico, lo pinta en reverso y lo pega al lienzo. Una vez seco, arranca el plástico, y la imagen queda en el lienzo. Ella creó esta técnica en 1989, solo cuatro años después de que una célebre edición de la Bienal de São Paulo, recordada como la “Grande Tela”, hubiera cuestionado el valor de la pintura y, aún más, hubiera destruido el “retorno de la pintura” acontecido en los albores de la década. Esto es, Milhazes sentó las bases de su práctica en un momento histórico en el cual la pintura, como medio o disciplina, estaba en la mira.

En efecto, la pintura resurgía con el neoexpresionismo alemán o la transvanguardia italiana. En el Brasil de la redemocratización rebrotaba en la exhibición “Como vai você, geração 80?”, realizada en la Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), Río de Janeiro, en 1984. En medio de la apertura y la alegría que significaban las campañas electorales, más de cien artistas emergentes mostraban sus obras, incluidas pinturas de la propia Milhazes, y de Leda Catunda, Leonilson, Nuno Ramos y Daniel Senise, quienes serían luego protagonistas del arte de su país<sup>1</sup>.

Pero solo un año después de esa primavera pictórica, vino la Bienal de 1985, que dio por tierra con el retorno de la pintura. La curadora Sheila Leirner hizo de los lienzos contemporáneos el núcleo de la exposición, ya que les dedicó un inmenso espacio en el Pavilhão Cicillo Matarazzo. Se construyeron en el nivel central del pabellón tres extensos pasillos compuestos por muros blancos de cien metros de largo. Allí, en esos corredores, se mostraron las pinturas burlando las convenciones habituales de exhibición. Se las ubicó en secuencia lineal, una al lado de otra, dejando un muy magro espacio de apenas treinta centímetros entre cada una de las obras. En virtud de su proximidad física, así dispuestas, se fundían unas con otras, sugiriendo al espectador la existencia de única pintura, interminable, una “gran tela”. Leirner mezcló en esa prolongada secuencia obras de artistas nacionales e internacionales, establecidos y emergentes. Al exhibir sus pinturas en simultáneo, reveló que eran demasiado parecidas (con consonancias en el gran formato y la pincelada gestual, matérica). Leirner mostró que todo era igual a lo mismo, es decir, nada<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> “Como vai você, geração 80?” marcó un hito en la historia del arte brasileño. Participaron en la exhibición 123 artistas jóvenes que se manifestaron de modos diversos, aunque sobresalieron sus pinturas. Es importante anotar, también, que Milhazes había estudiado en la EAV entre 1980 y 1982.

<sup>2</sup> Esta edición de la bienal se tituló “O Homem e a Vida”, pero pasó a la historia como “Grande Tela”, subtítulo de una de sus secciones, debido a la polémica que generó el proyecto de Leirner. Según explicaba la curadora, en relación con esta sección y la concepción general de la bienal: “Lo que se pretende es la creación de un espacio perturbador, una zona de turbulencia análoga a la que encontramos en el arte contemporáneo [...]. Una zona que es la principal razón de ser de la gran exposición” (LEIRNER, 1985, p. 12).

La puesta en crisis de la pintura conmovió a Milhazes. Frente a la Bienal, ella respondió al desafío de que la pintura podía ser relevante. En sus palabras:

A Bienal. Foi triste. Monótona. Destrutiva. Cruel. Quiseram acabar com a pintura. Quase conseguiram. A montagem foi intencionalmente em cima da moda. Uma Bienal expressionista que não quis ressaltar ninguém e sim mostrar que “a individualidade está no fim” (palavras da curadora). A moda da pintura está passando. A moda do expressionismo principalmente. Parece que estamos falando de um *hit parade*. Prefiro não acreditar que as coisas estão nesse nível, já. Pose ser ingenuidade; fico com ela (MILHAZES, 1985, p. 83).

Milhazes debió emprender una profunda investigación de transformaciones y soluciones. Una respuesta fue salirse del marco del lienzo. Ella produce, en medio de la crisis de la pintura, su primera gran obra en el espacio, fuera de la tela; participó con una instalación en la exposición “Território ocupado” realizada en la EAV en 1986<sup>3</sup>. Otra respuesta fue dotar a sus lienzos de la precisión y la sistematicidad de la retícula, a contrapelo de la gestualidad expresionista. Dividió progresivamente la superficie pictórica en pequeños cuadrados. No obstante, la cuadrícula modular no satisfizo a la artista. Es que cabe suponer que la apelación histórica de la retícula a la “idea pura” del arte o a un “arte fuera del tiempo” se oponía a las intenciones de Milhazes de crear una pintura de y para su tiempo, una obra con pertinencia contemporánea<sup>4</sup>. Ella retendrá la repetición como táctica fundamental, pero no será una repetición fundada en la multiplicación de estructuras geométricas como habla el idioma de la retícula.

Finalmente, en 1989 alcanzó el proceso creativo que utiliza hasta hoy. Para comprenderlo, me concentraré en la obra *Beleza Pura* (2006), importante no solo porque en ella la artista despliega sus estrategias características, sino también porque el título de esta pintura responde a una canción de Caetano Veloso (incluida en el álbum *Cinema Transcendental*, 1979), y exhibe así los vínculos de Milhazes con la cultura popular, y su visión antimodernista y antiautonomizante<sup>5</sup>.

En este último sentido, interesa advertir las relaciones que podrían trazarse, además, entre la práctica pictórica de Milhazes y el Tropicalismo. Ella recurre a la apropiación (abreva en todo el universo a su alrededor: del “*luxo ao lixo*”) tanto como Veloso evocaba en la legendaria letra de *Tropicália* (1967) la emisión de “acordes disonantes” que a pesar

<sup>3</sup> Milhazes trabajó junto al artista Chico Cunha en la creación de una obra para “Território Ocupado”, realizada en la EAV, que ocupa la mansión que el empresario Henrique Lage proyectó en los años veinte como residencia para él y su esposa, la cantante lírica italiana Gabriela Besanzoni. El magnífico palacio, ubicado a los pies del Morro do Corcovado, abunda en mármoles. Milhazes y Cunha crearon un telón dorado para un escenario teatral, cuyos destellos se veían reflejados en el mármol circundante.

<sup>4</sup> Piénsese, por ejemplo, en Ad Reinhardt y las pinturas negras que realizó entre 1960 y 1964 fusionando la cuadrícula y el monocromo en pos de una reducción, con la intención de distinguir el “arte en tanto que arte” de cualquier otra manifestación cultural. Por otra parte, Paulo Herkenhoff propone una sugestiva explicación del empleo que Milhazes hizo de la retícula: “Por volta de 1984, o Brasil saía da ditadura anistiando o terrorismo de Estado, diferentemente da Argentina e do Chile, que fazem reflexão coletiva sobre seus regimes militares. A uma irresponsabilidade política diante do Estado de direito (*rule of law*) corresponderia uma pintura hedonista, sem projeto racional. Milhazes reage a isto. Com uma paleta rebaixada e econômica, a artista aponta para a malha geométrica. Seu espaço tem regras (*rules*), embora não fossem cânones” (HERKENHOFF, 2006, p. 21).

<sup>5</sup> La reproducción de la obra *Beleza Pura* puede contemplarse en el siguiente link: <http://www.maxhetzler.com/exhibitions/beatriz-milhazes-2006/zoom-w/1>



de su heterogeneidad sonaban juntos en la misma composición musical<sup>6</sup>. Él había tomado el título de su canción de la instalación homónima de Hélio Oiticica, expuesta ese mismo año en la muestra “Nova Objetividade Brasileira”, realizada en el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro. Oiticica aseveraba ahí, en uno de los *Penetráveis* que constituían su instalación: “Pureza é um Mito”. Como sugiere esta afirmación, la música del tropicalismo propuso una revisión de los valores culturales dominantes sin alinearse ni con la MPB (la *Música Popular Brasileira* defensora de las composiciones “auténticas”) ni con la *Jovem Guarda* (vinculada al *rock* y la importación de sonidos electrónicos). Los tropicalistas, en sus discos, actuaciones y la parafernalia visual usada en sus clips, cuestionaron los dualismos excluyentes entre lo nacional y lo extranjero; la cultura de masas y la alta cultura; el sur y el norte; el colonizado y el colonialista. La solución frente a estos pares polares puros era desbaratarlos devorándolos. La yuxtaposición resultante, la convivencia de oposiciones en apariencia contradictorias, llenó sus experimentaciones de ambivalencia e indeterminación. Es esta la “contradição afirmativa” que el propio Oiticica percibía en la obra de Veloso. Observaba la fusión de imágenes dicotómicas, para refutar sus apreciaciones dominantes, vaciándolas de sus significados habituales pero “não querendo ‘doutrinar’, mas dar elementos semânticos abertos à imaginação” (OITICICA, 1964). En la pintura de Milhazes también hay ambivalencia, aunque, más allá de esta similitud, existen divergencias con el tropicalismo<sup>7</sup>.

El tropicalismo realizó negociaciones entre lo endógeno y lo exógeno en pos de una revisión de la diferencia brasileña<sup>8</sup>. Pero la obra de Milhazes excede los problemas de la *brasilidade*. Su pintura apunta hacia el Brasil, sí, mas también lo supera. Ivo Mesquita, curador de una gran exhibición panorámica de Milhazes, describió su obra como “uno de los más potentes proyectos de pintura contemporánea”. Esto es, afirmó que su pintura no atañe solo al Brasil, sino que tiene resonancia global. Mesquita puntualizó:

Nas obras de Milhazes, busca-se articular uma reflexão sistemática e profunda sobre a natureza da pintura, o sentido da sua prática e suas possibilidades na construção da percepção contemporânea. O projeto quer mostrar uma pintura posta a serviço do olhar, para que ele nunca se acomode e possa continuar vendo para além da sedução das aparências, e da mente, que pode percorrer longos itinerários pelas referências cartografadas pela pintura de Milhazes (MESQUITA, 2008, p. 13).

<sup>6</sup> En la redacción de esta oración, apropio el título del disco *Universo ao Meu Redor* (2006) de Marisa Monte, del cual Milhazes diseñó la portada. Uno de los modos en los que Milhazes puso a prueba los límites de la pintura fue examinando sus vínculos con la música.

<sup>7</sup> La diferencia obvia yace en la radicalidad política. Los tropicalistas emergieron y se afianzaron durante el álgido período marcado por el golpe militar de 1964 que depuso al presidente João Goulart y el decreto del “Ato Institucional número 5” de 1968 que endureció el régimen dictatorial y suspendió garantías constitucionales. Gritar la inconformidad era urgente. La política de Milhazes, en cambio, no se sostiene en la confrontación directa (su política se advierte en la recuperación de lo popular y lo femenino, y en críticas sutiles al capitalismo tardío).

<sup>8</sup> Charles A. Perrone y Cristopher Dunn estudiaron el tropicalismo en términos (geo)políticos y los definieron como “la crítica al nacionalismo ortodoxo y la renovación de la canción brasileña mediante el trabajo creativo con la experimentación vanguardista y las contraculturas internacionales [...]. Los tropicalistas, siguiendo la *antropofagia* propuesta por el iconoclasta radical Oswald de Andrade, devoraron con agresión información y estilos extranjeros, especialmente el rock, pero también el tango, el bolero y el mambo” (PERRONE; DUNN, 2002, p. 19). Por otra parte, ¿propone la pintura de Milhazes articulaciones que se restringen a su nacionalidad o, por el contrario, exceden el campo de lo brasileño y intervienen en la práctica pictórica global? La disyuntiva entre la inscripción nacional o universal de su pintura concentra el mayor debate entre la crítica.

Milhazes cuestiona directamente las operaciones axiales de la pintura: vuelve sobre las bases de la pintura y presenta un desajuste. Importa recordar que, a mediados del siglo pasado, Clement Greenberg pugnó en forma decisiva por la autonomía del arte y trazó para la pintura una trayectoria de desarrollo progresiva y lineal. Según Greenberg, las artes visuales debían alcanzar un lenguaje exclusivo para probar su valor moderno e intrínseco y distinguirse de las restantes expresiones culturales. La pintura, para él, estaba sometida a un constante proceso de depuración. Greenberg se había erigido en el auspicio de lo original e irreducible, propiciando la búsqueda de una pureza imposible de traducir en ninguna otra expresión de la cultura. Milhazes, en cambio, deconstruye las oposiciones binarias autenticidad/copia, originalidad/repetición o único/múltiple. Como señalaba, evaluaré estas dislocaciones a través del análisis de *Beleza Pura*.

Si se considera el arreglo total de la superficie de esta obra, a la derecha, en el extremo superior, se ubica el cuadrado negro, apagado y grande, cuyos ángulos rectos generan estabilidad. Contrasta con la enorme flor violeta, a la izquierda, cerca del extremo inferior, de color vibrante, compuesta por pétalos curvos. La combinación del cuadrado y la flor brinda solidez a la propuesta compositiva. Milhazes contrapesó dos elementos, el cuadrado, que expresa firmeza, y el círculo de la flor, que expresa movimiento orgánico. Esta organización brinda un marco de contención a la abundancia de motivos coloridos, abigarrados y traslapados, que están colocados en el primer plano y crean la ilusión de profundidad.

Hay una flor que se repite seis veces. Hay círculos con cuentas que se repiten tres veces. Aparece el “círculo pucci”, al menos, diez veces. Hay círculos dentro de círculos, formas más transparentes estampadas sobre otras más oscuras, oscilaciones cromáticas, juegos con el espacio positivo y negativo. El lienzo acotado, plano y estático, libera volumen y movimiento virtual. Para paliar el mareo, Oswaldo Corrêa da Costa estudió todas las pinturas de Milhazes e identificó motivos recurrentes, cuya repetición es diacrónica. Los aisló y los ordenó en una tabla o catálogo que permite visualizar cuáles son los motivos que se reiteran tanto dentro de *Beleza Pura* como en otras obras, y evidencian un repertorio, un banco de imágenes que Milhazes tiene preparado para su posible presentación<sup>9</sup>.

Las láminas de plástico enfatizan la repetición de modo exponencial. Ella las archiva, y puede usar en un lienzo un motivo mucho tiempo después de haberlo pintado. Puede reaprovechar también las láminas una vez que ya transfirió los motivos. Muchas hojas tienen más de diez años de uso y, como la transferencia no es perfecta, acumulan residuos, memoria.

Para abordar el significado de los motivos que se repiten en *Beleza Pura*, es necesario reparar en que la pintura de Milhazes, en general, desbarata los polos de la “abstracción” y la “representación”, comprendidos como el retiro del mundo y el compromiso con el mundo, respectivamente. En cambio, su obra ocupa un lugar ambivalente: no se narran situaciones o se describen eventos en comunión con la realidad

---

<sup>9</sup> En conversaciones con la artista, ella me confió que prefiere referirse a sus motivos como un “repertorio” y no como un “archivo”. Usa siempre los mismos motivos, aunque también va añadiendo nuevos. En cuanto a la conservación de las láminas de plástico, en la mayoría de las ocasiones las emplea una vez y las tira, pero en otros casos percibe que puede llegar a reutilizar los diseños y los guarda (también conserva planchas con diseños empleados en el pasado que ya no reaprovechará). La reutilización de las planchas le permite variar el color del motivo. Visita al taller de la artista, julio de 2010.



exterior a las pinturas, pero tampoco se rompe con todo sistema representativo o referencia externa a las obras (esto es, Milhazes no se aventura por el sendero que abrieron en la Argentina y Brasil los artistas concretos). En *Beleza Pura* se ven círculos y cuadrados, formas geométricas que no se corresponden directamente con la realidad empírica. En *Beleza Pura* se ven también flores y hojas, imágenes empáticas con el bodegón (composición típica de la historia del arte) o con paisajes de la primavera y la abundancia de la naturaleza (dice Paulo Herkenhoff que “*Beleza Pura* é um buquê botticelliano de flores soltas”, HERKENHOFF, 2006, p. 86.)<sup>10</sup>.

Tal vez los círculos concéntricos con cuentas sean collares de perlas o piedras preciosas. Tal vez los compongan los frutos agrídulces de la jaboticaba. Tal vez el apoderamiento de flores y frutas conforme, en efecto, un bodegón, aunque si las clásicas naturalezas muertas presentan un universo contenido, un momento de estasis y silencio, esta obra incorpora fragmentos muy diferentes que estimulan el movimiento y la producción de interpretaciones múltiples, plurales. El silencio se resquebraja (hay más vale un *maelstrom* de posibilidades).

Los motivos no tienen significados determinados pero sí connotaciones que permitirían afirmar, por ejemplo, que la inclusión y la repetición del “círculo pucci”, con su relación con la indumentaria, hace caso omiso a la división entre “artes aplicadas” y “bellas artes”, estas últimas entendidas como manifestaciones sin remisión a un fin práctico, sin utilidad alguna. Milhazes refuta la lógica del “alto arte”, aquel arte puro que se representa solo a sí mismo y está vaciado de sentidos que no sean específicamente plásticos. Por eso, ella nunca creará una “última pintura”, es decir, la obra final que culminará un proceso de purificación progresiva. Y así Milhazes, al descartar la noción de unidad, tanto como la de pureza, otorgaría nueva actualidad a un texto clásico de Silviano Santiago sobre el “entrelugar” del discurso latinoamericano que se podría ahora desplazar y extender al “entrelugar” de la pintura o el arte en general. De acuerdo con Santiago:

La mayor contribución de América Latina a la cultura occidental viene de la destrucción sistemática de los conceptos de *unidad* y *pureza*: estos dos conceptos pierden el contorno exacto de su significado, pierden su peso opresor, su significado de superioridad cultural, a medida que el trabajo de contaminación de los latinoamericanos se afirma, se muestra cada vez más eficaz (SANTIAGO, 2000, p. 67).

Este trabajo de “contaminación” se podría explicar como una práctica con la incongruencia, con la diseminación de motivos por el campo de la obra como ocurre en *Beleza Pura*, cuyas imágenes se expanden de acuerdo con un principio de distribución no jerárquico (además, pensando en la contaminación, Veloso, en la canción *Beleza Pura* – cuyo título traducido al castellano sería “solo belleza” porque el término “pura” funciona como intensificador y no como la expresión de la cualidad de libre de mezcla con otra cosa – canta que todo se trenza y todo se transa).

Los motivos de Milhazes introducen en cada lienzo realidades dispares, actúan como fragmentos que producen descalces, mensajes extraños, y dismantelan la

<sup>10</sup> Esta pintura de Milhazes podría pensarse en relación con la *Alegoría de la Primavera*, de Sandro Botticelli, o la naturaleza exuberante de Paul Gauguin, aunque sus círculos también refieren a Bridget Riley o a Sonya y Robert Delaunay.

representación límpida, común, lineal. El objetivo de la dislocación parecería ser el rechazo de la pasividad. Estas pinturas, en las cuales residen la heterogeneidad y la duplicación, subrayan la discontinuidad de las formas de la experiencia espacial y temporal. Presentarían a los espectadores una suerte de juego semántico. Dado que sus motivos son densos e invocan un alto grado de significados, cada uno es libre de seguir una u otra de las trayectorias de sentido ofrecidas. Si retornamos a Santiago, el espectador se radicaliza. Como no hay “original” al cual referirse (como los motivos ya no se desglosan pasivamente en una secuencia lineal), este autor concluye:

La lectura, en lugar de tranquilizar al lector, de garantizarle su lugar de cliente que paga en la sociedad burguesa, lo despierta, lo transforma, lo radicaliza y sirve finalmente para acelerar el proceso de expresión de la propia experiencia (SANTIAGO, 2000, p. 71).

Las pinturas de Milhazes proponen espectadores emancipados, porque reclaman de su público la elaboración dinámica de la incertidumbre. Por ello, es viable afirmar que la inmersión del espectador en la obra (obvia en instalaciones como *Bailinho*, 2008, realizada en los ventanales de la Estação Pinacoteca en San Pablo, donde la luz coloreada de los vinilos pegados en los vidrios caía directamente sobre los cuerpos de quienes ingresaban allí) está presente ya en las telas de la artista. Esta apelación orgánica, física, no solo rebate el desiderátum de lo “óptico” que el formalismo asignó a la pintura, sino que plantea la obra de arte en fusión con el deseo y la contemplación individual, unida a la fuerza vital. Conforme con Mesquita:

Ela parece dar continuidade ao programa enunciado pela modernidade –do qual talvez Mondrian seja o maior expoente– de levar a arte à vida cotidiana, aproximando-a do cidadão comum e liberando-a de qualquer espaço institucional e hierarquizado (MESQUITA, 2008, p. 19).

La “liberación” de la cual habla Mesquita, no obstante, puede generar incomodidad. Frente a la ausencia de fijación de los lienzos de Milhazes, frente a sus rasgos inacabados, los espectadores quedan suspendidos en el sigilo. Se extingue su *jouissance*.

La falta de gozo se puede materializar también en las superficies laceradas de las pinturas de la artista. La textura de *Beleza Pura* es irregular. Su superficie áspera da cuenta de la técnica de Milhazes, en especial en el extremo superior, donde quedaron líneas del proceso de trabajo, marcas de las láminas de plástico e incluso arranques o manchones de color (la cualidad insuave, desapacible, es obvia al observar la pintura en vivo, pero pierde evidencia en sus reproducciones). La seducción se revela como un ardid para atraer y atrapar. Una vez cautivos, los espectadores deberán vérselas con la distorsión, la mezcla y la apertura.

*Beleza Pura*, como todas las pinturas de Milhazes, propone repeticiones y retornos. Ella reescribe sus motivos en nuevas obras impulsada por desplazamientos que no parecen apuntar a la perfección, sino alcanzar soluciones siempre provisionales, susceptibles de expandirse en una nueva iteración.

El devenir resultante pulveriza toda teleología y manifiesta, además, que las obras no poseen un sentido único, fijo, sino que apuntan a la construcción de múltiples interpretaciones, animadas por una revalorización de las diferencias y de lo impuro.

## REFERÊNCIAS

- GREENBERG, Clement. Modernist Painting. En: **Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism**, v. 4. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- HERKENHOFF, Paulo. **Beatriz Milhazes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. **A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition**. New York: Thames and Hudson, 1999.
- LEIRNER, Sheila. Introdução. En: **18 Bienal de São Paulo. Catálogo Geral**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.
- MESQUITA, Ivo. **Beatriz Milhazes. Pintura, colagem**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.
- MILHAZES, Beatriz. "Christian Lacroix in conversation with Beatriz Milhazes". En: **Beatriz Milhazes**. Paris: Domaine de Kerguéhennec, 2004.
- \_\_\_\_\_. Musical Expression. Beatriz Milhazes in conversation with Arto Lindsay. **Parkett**. December 2008.
- OITICICA, Helio. O Sentido da Vanguarda do Grupo Baiano. **Correio da Manhã**, 24 nov. 1964.
- PAUL, Frédéric. Beatriz Milhazes, o la ventaja de no salir nunca del laberinto en pintura. En: **Panamericano. Beatriz Milhazes: Pinturas 1999-2012**. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2012.
- PEDROSA, Adriano. **Beatriz Milhazes. Lagoa**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Cream 3. Contemporary Art in Culture**. London: Phaidon, 2003.
- \_\_\_\_\_. Gloss. En: **Beatriz Milhazes**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996.
- \_\_\_\_\_. Gloss expandido. En: **Mares do Sul**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher. Chiclete com Banana. En: **Brazilian Popular Music and Globalization**. New York: Routledge, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. El entrelugar del discurso latinoamericano. En: **Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña**, Adriana Amante y Florencia Garramuño, eds. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- SCHWABSKY, Barry. Beatriz Milhazes-Living Color. En: **Mares do Sul**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- \_\_\_\_\_. Openings. Beatriz Milhazes. **Artforum**. May 1996.
- WALLIS, Simon. Beatriz Milhazes: Polyhythmic Painting. En: **Beatriz Milhazes**. Paris: Domaine de Kerguéhennec, 2004.

**Recebido em 14/03/2016. Aprovado em 04/06/2016**Diversos studios

**Title:** *An antimodern vision: Beatriz Milhazes's beauty*

**Abstract:** *Today, the conventions and stereotypes that characterized artists are eroded and have been debased. Current changes include, among others: a progressive questioning of artistic autonomy through a desire to create artworks that cross the boundaries of disciplines, and an emphasis on repetition rather than on originality. We live in a time in which art is radically transformed, and it is possible to link the practices of many contemporary painters with these new conditions. This article is centered on Beatriz Milhazes (Rio de Janeiro, 1960) who, while still painting, expands and puts her very medium at stake. She acknowledges the long and important tradition of painting, yet tests its limits, either to cross them, revise them, or reshape them. She subverts the specificity of painting (flatness and originality; the creation of a purely optical experience). Therefore, even when she "paints," that is, she employs the greatest medium of Art History, she still proposes a reconsideration of the notion of "art" or "high culture."*

**Keywords:** *Contemporary art. Antimodern. Painting. Repetition. Originality.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e120162-15>

## A POÉTICA DA CATÁSTROFE NA OBRA DE ROSÂNGELA RENNÓ: ENTRE REAL E IMAGINÁRIO

Gabriela Pereira de Freitas\*

**Resumo:** *A partir de um diálogo com a autora Annie Le Brun a respeito do imaginário contemporâneo da catástrofe, procuramos compreender como sua espetacularização acaba por banalizar as imagens de catástrofes reais. Aí onde podemos imaginar que não exista contemplação, voltamos nosso olhar para o ínfimo; para o que há de poético na catástrofe e a aproxima do trágico Nietzscheano. Nesse sentido, encontramos na obra de Rosângela Rennó uma poética da catástrofe que procuramos observar na análise de algumas de suas obras.*

**Palavras-chave:** *Catástrofe. Trágico. Estética. Rosângela Rennó. Fotografia.*

O imaginário contemporâneo da catástrofe nos remete aos grandes desastres naturais ou a tragédias relacionadas a acontecimentos funestos de vastas proporções como uma guerra ou massacre. Diante de sua espetacularização, principalmente pela abordagem dos meios de comunicação ao tema, acabamos deixando de lado as pequenas catástrofes do cotidiano, gerando uma “miopia” que, segundo Annie Le Brun (2011), cria uma espécie de pane no próprio imaginário da catástrofe, jogando-nos na dimensão do absurdo. Nesse cenário, acabamos invertendo, segundo a autora, as próprias noções de real e imaginário acerca dos acontecimentos e nos distanciamos cada vez mais da dimensão sensível, o que pode nos levar a uma perda da capacidade de imaginação.

Para Le Brun, no século XVIII o espetáculo da catástrofe natural incitou o imaginário (tal como se passou com o terremoto que devastou a cidade de Lisboa em 1755), fomentando um lirismo negativo que, desde a época das luzes à nossa o envolve (LEBRUN, 2011, p. 51). Nas últimas décadas, a banalização das catástrofes reais noticiadas diariamente pelos meios de comunicação parecem deslocar esse imaginário para a dimensão do possível ou do tangível, o que leva a um declínio do aspecto lírico e nos incita a assumir uma postura meramente de gerenciamento dos estragos visíveis e resultantes dos acontecimentos (LEBRUN, 2011, p. 63).

Le Brun retoma a “teoria da catástrofe”, de René Thom, de forma a subtrair do conceito seu valor de evento excepcional. Para Thom, “todas as coisas só existem senão como coisa única e individuada na medida em que ela é capaz de resistir ao tempo — um certo tempo” (THOM, 1982 apud LE BRUN, 2011, p. 23). Dessa forma, tanto a *catástrofe* pode se inserir em nosso cotidiano como o cotidiano na catástrofe, deslocando nossa atenção do excesso aos pequenos fenômenos.

Somos levados a inverter o olhar, ou seja, a “ver as coisas onde elas não estão” (LE BRUN, 2011, p. 13), afastando-nos do imaginário da catástrofe trágica que persegue o

---

\* Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília. Professora adjunta da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. E-mail: [gabriela.freitas@gmail.com](mailto:gabriela.freitas@gmail.com).

espírito humano desde sempre. Dessa forma, acabamos buscando uma relação do humano ao inumano, principalmente a partir do Iluminismo, quando passamos a desvincular a concepção religiosa da catástrofe — até então uma catástrofe apocalíptica.

Existe no fundo do homem um sentimento assombroso de catástrofe, assombroso como um eco longínquo de pulsões há muito trazidas, as quais, estupefatos, percebemos de vez em quando a amplitude, mas cuja origem nos escapa. Pode ser mesmo que vivamos ao ritmo de erupções internas, manifestando-se tais como linhas de fraturas que estão tanto em nós quanto fora de nós (LE BRUN, 2011, p. 18).

Ora, o que Le Brun afirma nos remete diretamente ao âmbito estético, mais precisamente, ao sublime. A experiência do sublime encontra-se entre o horror e o prazer e, para Kant, estaria ligada à percepção da falta de limites, ou ao “absolutamente grande” (2008, p. 93). No entanto, o sublime, segundo o filósofo, não deve ser procurado nas coisas da natureza, mas em nossa disposição de espírito e ideias (Ibidem, p. 96). Assim, vemos que o sentimento arrebatador de assombro, tal como se passa com a catástrofe, não precisa, necessariamente, estar vinculado a grandes acontecimentos ou desastres naturais, mas pode, ao contrário, encontrar sua força nas coisas do cotidiano, a partir do olhar de quem observa e vivencia tais acontecimentos. Trata-se de desmistificar o grandioso, o monumental (LOPES, 2007, p. 44). Desloquemos, então, nosso olhar para o ínfimo, assim como nos sugere a poesia de Francis Ponge ou de Manoel de Barros<sup>1</sup>.

Se nos voltarmos à teoria da catástrofe de Thom, podemos encontrar um princípio matemático, ou uma metafísica matemática, conforme defende Jean-Michel Salanskis, que se volta a todas as coisas e seres, numa concepção de individuação e devir, pois tais coisas e seres se alteram e se identificam com o passar do tempo (2012, p. 687), numa relação dialética tanto do estável e do instável quanto da contemplação poética e do dinamismo do acontecimento catastrófico (SALANSKIS, 2012, p. 689).

Estamos diante de uma ideia de trágico que remete ao pensamento nietzschiano acerca de Heráclito (conhecido como o filósofo obscuro e trágico). Em seu livro *A filosofia na época trágica dos gregos* (2012) Nietzsche se volta várias vezes a Heráclito. Ele nos conta como o filósofo grego olhou para a mesma questão do vir-a-ser — ou devir — sem encontrar ali injustiça ou encará-la como uma situação atormentadora, como tanto alardeava outro filósofo conterrâneo e anterior a Heráclito, Anaximandro (610 a.C. — 547 a.C.) — segundo quem tudo o que alguma vez veio a ser logo volta a perecer. Nietzsche atribuía essa “visão maravilhosa” de Heráclito à sua capacidade intuitiva, pois somente dessa forma acreditava ser possível exercer um desapego em relação às convenções e opiniões gerais, guiando-se por uma noção própria extraída da experiência individual.

Para Nietzsche a intuição é estética por natureza, pois ela não julga ou condena, mas contempla e admira. Ao contrário da razão, que age por meio de conceitos fixos, a

---

<sup>1</sup> Francis Ponge (1899 – 1988) foi um poeta francês cuja obra tem como preocupação literária principal a própria linguagem. Manoel de Barros (1916 – 2014) foi um poeta brasileiro cuja obra poética aborda a relação entre o homem, a natureza e as linguagens escrita e oral. Ambos voltaram seu olhar aos pequenos detalhes do cotidiano e dos objetos, procurando dar visibilidade às miudências.



intuição se desenrola no âmbito do devir. Nietzsche admira a forma como Heráclito encarava esse estado de eterna mudança de maneira diferente em relação a Anaximandro, por exemplo — para quem o devir implicava também em decadência.

Um vir a ser e perecer, um construir e destruir, sem qualquer acréscimo moral, numa inocência eternamente idêntica, neste mundo existe apenas no jogo do artista e da criança. E do mesmo modo que a criança ou o artista brincam, brinca também o fogo eternamente vivo, construindo e destruindo sem culpa (NIETZSCHE, 2012, p. 68).

Segundo Nietzsche, apenas o homem estético poderia ver o mundo a partir de uma postura contemplativa (2012, p. 69). Assim como Heráclito, o filósofo alemão também voltou seu olhar à unidade dos opostos, constituinte do próprio devir. Em sua visão, essa unidade se constituiria por um embate, ou uma guerra que, segundo ele, em Heráclito representava ‘travar uma guerra’ contra si mesmo — processo necessário no vir-a-ser (ou tornar-se) de cada indivíduo. A instabilidade contida na noção de guerra representa, em Nietzsche e em Heráclito, a conjuntura de estados provisórios de cada homem, bem como de todas as outras coisas do mundo, o que leva o *eu* a estar submetido a um contínuo devir.

Tanto em Heráclito quanto em Nietzsche, a discórdia é motivo de harmonia. Aqueles que vêem Heráclito como taciturno ou obscuro, segundo o filósofo alemão, é porque não estão satisfeitos com a descrição da natureza do homem dada pelo efésio. Ao longo do tempo Heráclito continuou sendo visto como sombrio e pessimista, o que o levou a ser conhecido como *O obscuro*. Nietzsche discorda: “É provável que nenhum homem jamais tenha escrito mais clara e luminosamente que Heráclito. Ele é, decerto, bastante breve, e, justamente por isso, obscuro para o leitor-maratonista” (NIETZSCHE, 2012, p. 71).

Podemos dizer, portanto, que o olhar sobre a catástrofe contemporânea, como propõe Annie Le Brun, seria do tipo que, ao invés de inverter real por imaginário, pode unir em si tanto um aspecto quando o outro por meio do viés estético ou, como propõe a própria autora, pela poesia: “[...] no que ela nos faz sistematicamente ver as coisas onde elas não estão, a poesia é a catástrofe que gera sentido” (BRUN, 2011, p. 80). Ao invés de conceber a relação entre a contemplação poética e o dinamismo do acontecimento catastrófico de forma a ressaltar suas características contrárias, podemos encontrar aí uma associação ao contínuo devir que leva à harmonia.

Dessa forma as fronteiras entre real e imaginário tornam-se indistintas e os sentidos gerados a partir da vivência dessa catástrofe anamórfica, múltiplos: “no lugar de uma redução progressiva a seus limites visíveis, dá-se uma dilatação, uma projeção de formas além delas mesmas, conduzidas de modo que elas se destinam a um ponto de vista determinado: uma destruição para um restabelecimento” (BALTRUSAITIS, 1985 apud LE BRUN, 2011, p. 79).

É essa poética da catástrofe que podemos encontrar nas obras da artista brasileira Rosângela Rennó. Ela se apropria de fotografias encontradas em acervos públicos, outras em feiras de antiguidades ou arquivos antigos de cine-fotos e as ressignifica, tirando-as de seu contexto original ou, muitas vezes, até mesmo problematizando tal contexto. O

tema da catástrofe se apresenta em suas imagens não como o acontecimento em si, mas como uma relação não objetiva, não completamente significada, que se constrói subjetivamente na contemplação proposta pelas obras numa oscilação entre real e imaginário.

Para André Rouillé (2009), podemos perceber uma mudança na forma como a fotografia aborda a catástrofe ao longo das décadas a partir de uma transição do que ele chama de fotografia humanista à fotografia humanitária, essa última “surgida com o inusitado aumento dos excluídos, dos deserdados, de homens reduzidos ao estado de ‘coisas’” (2009, p. 146). Enquanto os grandes nomes da fotografia humanista, como Cartier-Bresson, Sebastião Salgado ou Robert Doisneau<sup>2</sup> abordavam temas como o trabalho, a família ou a solidariedade, o registro humanitário se voltou ao sofrimento, à catástrofe, à penúria. O povo retratado pelas fotografias humanistas estava sempre trabalhando e lutando, enquanto aqueles que protagonizam as imagens humanitárias seriam apenas os excluídos da sociedade de consumo, vítimas entregues ao sofrimento e marginalizados socialmente.

Rouillé chega a analisar a composição e enquadramento dessas imagens. Segundo o autor, a perspectiva da fotografia humanista era concebida a partir de uma profundidade de campo que permitia a sobreposição de planos e a visualização do personagem humano dentro de um contexto. Já a fotografia humanitária se aproxima, achata os planos, acaba com as profundidades e, conseqüentemente, descontextualiza o fotografado, tido como vítima (ROUILLÉ, 2009, p. 147) — assim como podemos ver nas fotos veiculadas pela mídia de grande circulação.

Nas obras de Rosângela Rennó (1992, 1994, 2000), que analisaremos adiante, veremos que a artista se apropria de imagens da mídia, imagens de antigos acervos pessoais, bem como de arquivos públicos, para resgatar ou até mesmo criar uma memória, procurando devolver a elas o contexto retirado no momento do clique num diálogo entre real e imaginário. Essa ressignificação não é imposta, não fecha as possibilidades de leitura da imagem. Rennó realiza interferências sobre as imagens, as amplia, as dispõe numa instalação, chamando atenção para outros aspectos que devem ser construídos pelo observador da obra, convidado a participar dessa construção simbólica e semântica por meio de sua própria interpretação.

A ressignificação, segundo David Jurado (2014), faz a catástrofe reencontrar seu ato poético, trazendo a dimensão do testemunho para tornar evidente a ruptura do deslocamento de sentido. O autor cita como o cinema hollywoodiano tem experimentado com essa dinâmica, apropriando-se do contexto da catástrofe a partir do que Cyrill Neyrat<sup>3</sup> chama de “cinema de desastre”. Nesse cenário, a catástrofe se torna o ponto de

---

<sup>2</sup>Cartier-Bresson (1908 – 2004) foi um fotógrafo francês considerado por muitos o pai do fotojornalismo e um dos fundadores da agência *Magnum*. Sebastião Salgado (1944-) é um fotógrafo brasileiro com trabalho internacionalmente reconhecido no âmbito da fotografia documental. Também trabalhou como fotojornalista na agência *Magnum*. Robert Doisneau (1912-1994) foi um fotógrafo francês que se voltou principalmente à *street photography* e à fotografia documental. Ficou mundialmente famoso pela foto *O Beijo do Hotel de Ville* (1950).

<sup>3</sup> NEYRAT, Cyril. L’arche et le Titanic. Films-catastrophe et cinéma du désastre. In: Penser La Catastrophe. **CRITIQUE Revue générale des publications françaises et étrangères**. Ano 65, volume LXVIII, número 783-784, ago./set. 2012, p.741-753.



partida da própria trama cinematográfica. É o tipo de cinema que precisa efetuar um trabalho de memória para embasar o pensamento sobre o presente. O espectador torna-se a testemunha desse resgate de uma lembrança determinada que irá conferir novas relações de sentido à imagem em questão, bem como ao ato em si, a partir de um distanciamento proposto pelo cineasta.

Jurado, no entanto, diz que o testemunho da catástrofe a princípio seria impossível, pois ninguém pode testemunhar sua própria morte, por exemplo. E o sobrevivente da catástrofe seria emissor de um testemunho incompleto que permaneceria entre o dito e o não dito. Somente a poesia, na potência da palavra, poderia dar conta desse tipo de testemunho distanciado, indo de encontro ao pensamento de Le Brun, para quem a poesia seria capaz de testemunhar até mesmo a própria catástrofe da impossibilidade de testemunhar.

Nesse sentido, retomamos a obra de Rosângela Rennó. Ao se apropriar de imagens já existentes e conferir a elas novos significados, buscando um diálogo híbrido em que o espectador é convidado a participar, a catástrofe é abordada de forma poética na relação entre imagem, tempo e memória. Essa é uma característica que perpassa toda a obra da artista, mas que aqui procuraremos observar em três delas, especificamente: *Atentado ao poder* (1992), *Imemorial* (1994) e *Série Vermelha (Militares)* (2000).

Em *Atentado ao poder* (1992), vemos uma instalação constituída de 13 fotografias em médio formato, tiradas de jornais populares publicadas durante os 13 dias em que a conferência ECO 92 aconteceu no Rio de Janeiro. Elas mostram imagens de homens cruelmente assassinados, divulgadas em jornais de pequeno alcance. O intuito era de denunciar a mudança da cobertura dos jornais de grande circulação, que na época se voltavam apenas ao tema da conferência e ignoravam a violência cotidiana que continuava presente na cidade — intensificada ainda mais pelo desfalque de policiamento nas ruas, deslocado para garantir a segurança das autoridades que participavam do grande evento.

A artista mostra nessa obra seu lado de denúncia social por meio da apropriação das imagens da mídia sensacionalista (que continuava a cobrir a violência urbana), trazendo a memória daqueles que foram esquecidos e ainda nos levando a um questionamento sobre a abordagem de tais crimes por meio da fotografia divulgada nos meios impressos. Também a frase que se encontra acima as fotos “*The Earth Summit*”, ou “A Cúpula da Terra”, deixa clara a referência ao contexto da época, voltado à conferência ecológica, reforçando a leitura da artista.

A imagem, originalmente no contexto de circulação em jornais impressos de pouca circulação, representa a postura humanitária sobre a qual fala Rouillé, inserindo-se numa lógica editorial que visa o aumento de vendas por meio da espetacularização da catástrofe. A perspectiva sem profundidade, o primeiro plano tomado pelo corpo ensanguentado e descontextualizado de seu cenário, tal como podemos verificar nas figuras 2 e 3, deixam clara a abordagem sensacionalista. Rennó muda essa relação ao escolher apresentar as imagens ampliadas em formato vertical e iluminadas por uma luz verde na parte de trás dos painéis, como mostra a figura 1. Ao expor totens imagéticos que testemunham o assassinato dos personagens que os compõem, a artista também nos posiciona como testemunhas do crime, tendo em vista que as imagens não escondem o detalhe da cena.

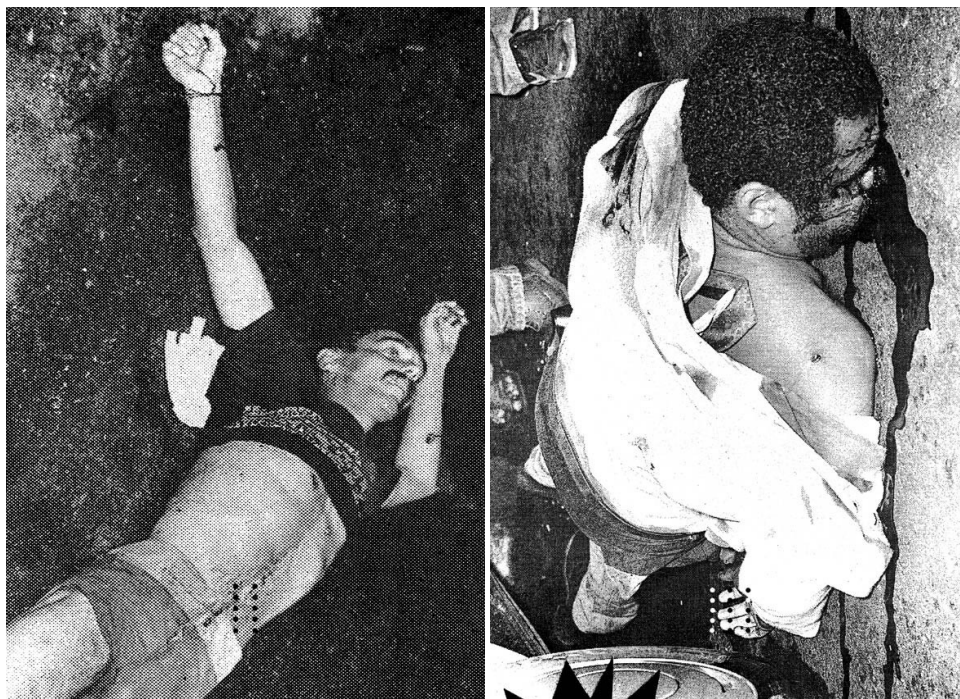
A disposição vertical por si só já causa um estranhamento, pois parece desafiar a gravidade do corpo caído, sem vida, conferindo movimento ao que deveria ser inerte. A luz verde que escapa ao redor de cada quadro dá ainda mais destaque para a imagem, trazendo uma relação com a temática ecológica em pauta no momento e com o imaginário da natureza, por sua vez também ligado à vida que se esvai daqueles mesmos corpos. Para Rennó, discutir a catástrofe natural não implica em deixar de lado as demais catástrofes, principalmente a catástrofe humana que acontece no violento dia-a-dia das cidades brasileiras, numa guerra velada que ela não nos quer deixar esquecer. Ela ressignifica essa pequena catástrofe cotidiana ao apropriar-se da real imagem do acontecimento e, por meio da instalação, a confere uma leitura imaginária e subjetiva, levando-nos a recontextualizar e a refletir não apenas sobre a imagem em si, mas sobre a própria catástrofe e as pessoas envolvidas.

**Figura 1: Instalação da obra *Atentado ao poder* (1992)**



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/>

Figuras 2 e 3: Detalhe de duas das fotos que compõem a instalação



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/>

Na série *Imemorial* (1994), Rosângela Rennó se apropriou de fotografias encontradas no Arquivo Público do Distrito Federal relativas a empregados da companhia Novacap, que então administrava a construção da cidade. Eram imagens de trabalhadores e até mesmo crianças que ajudaram a construir Brasília e que morreram durante o processo, muitos sendo enterrados nas fundações dos canteiros de obras. Nos arquivos, esses trabalhadores foram classificados como “dispensados por motivo de morte.” Ao resgatar essa memória, Rennó, além de atestar seu posicionamento social, nos faz lembrar da falida promessa de modernidade ligada à construção da cidade. A coragem de desbravar o meio do país, a arquitetura futurista, tudo isso fazia parte desse imaginário de uma utopia que não se concretizou. Encontramos em *Imemorial* a catástrofe humana daqueles que, mortos e esquecidos, não apenas ajudaram a construir as fundações da cidade-sonho, mas viram suas vidas terminar também junto a elas.

Ao observar a obra de Rosângela Rennó podemos relacioná-la às imagens de outra catástrofe humana, tão conhecida e já parte do imaginário da catástrofe do século XX: a de pilhas de corpos enterrados nos campos de concentração durante a segunda guerra mundial. Guardadas as devidas proporções e contextos, obviamente, o paralelo que fazemos aqui se refere ao descaso com a vida humana, facilmente descartada depois que não tem mais serventia. Um exemplo de ressignificação poética da catástrofe do holocausto pode ser encontrado na obra do artista iraquiano-canadense, Edward Hillel, que procura abordar esse contexto a partir de um testemunho posterior, quando já se pôde fazer um distanciamento que permita lançar outro olhar ao acontecimento.

Essa temática está presente em grande parte de suas obras. Ele coleciona fotografias da segunda guerra mundial e as relaciona a fotografias contemporâneas tiradas por ele de outras paisagens ou, às vezes, de testemunhas e sobreviventes da catástrofe. Na exposição



*Façades* (1995 – 1997) ele constitui montagens a partir de duas imagens sobrepostas, uma do holocausto e outra contemporânea, criando camadas de transparência e de significação. As montagens são impressas em grande formato sobre material brilhante, o que permite a visualização do reflexo do ambiente em que se encontram bem como do observador da obra sobre a imagem, formando uma terceira camada de significado e testemunho, que se mantém apenas durante o momento de contemplação, como podemos ver nas figuras abaixo.

**Fig. 4: Wall Façade VII. 100 x 128cm. 1997.**



Fonte: <http://chgs.umn.edu/museum/responses/hillel/gallery2.html>

**Fig. 5: Geneology/Facade X. 116 x 127cm.1995-97.**



Fonte: <http://chgs.umn.edu/museum/responses/hillel/gallery2.html>

Voltando à instalação *Imemorial* de Rennó, podemos observar que a artista, assim como Edward Hillel, também proporciona um momento de contemplação das imagens por parte do espectador, conferindo valor às vidas arquivadas de maneira tão indiferente. Ela as apresenta em formato maior que o original, enegrecidas, algumas dispostas em quadros que se situam na parede e outras, a maioria, no chão, uma ao lado da outra, semelhantes a lápides de um cemitério (como podemos ver nas figuras 6 e 7). Como se ali, em sua releitura, essas pessoas finalmente pudessem ser lembradas e, de certa forma, veladas com a dignidade que lhes foi privada.

Como observadores e participantes da obra testemunhamos, tardiamente, uma homenagem que até então não havia sido feita. Aí também podemos verificar a

possibilidade de que elas se tornem testemunhas da própria morte, denunciando uma situação que antes permanecia no esquecimento. Imagem real e memória imaginária que se confundem e constroem uma história *post mortem* de cada um desses funcionários, revisitando a catástrofe de forma poética.

**Figura 6: Instalação da obra *Imemorial* (1994)**



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/>

**Figura 7: Detalhes da Instalação**



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/>

**Figura 8: Detalhe de uma das fotos**



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/>

Por fim, trazemos a obra *Série Vermelha (Militares)* (2000 – 2003), em que Rosângela Rennó trabalha imagens digitais em grande formato em papel fotográfico sob uma superfície vermelha cor de sangue. Num primeiro contato com a obra, mal percebemos que ali existe uma imagem. O vermelho toma conta do ambiente, cujas paredes estão tomadas pelos quadros. No entanto, ao nos aproximarmos, descobrimos que existe uma retícula de imagem, algo como uma transparência sutil, onde podemos desvendar uma forma. Somos levados a nos movimentarmos diante do quadro, a procurar o melhor ângulo, a dialogar com a iluminação ambiente e sobre a tela, na tentativa de decifrar melhor que imagem é essa. A camada vermelho-sangue representa um véu sobre as figuras desses homens, adolescentes e crianças que posam diante da câmera em trajes militares e ganham um aspecto fantasmagórico.

O uso da transparência na imagem é recorrente na obra da artista — como percebemos tanto em *Série Vermelha* quanto em *Imemorial* —, justamente por proporcionar o efeito visual da sobreposição, seja de cores ou de outras imagens, tal como podemos encontrar na obra de Edward Hillel também. Esse recurso remete à justaposição de significados para possibilitar uma leitura poética ou um testemunho distanciado da catástrofe por parte do observador. Karl Sierek irá categorizar essas imagens como “imagens de sobrevivência”, a partir do pensamento de Aby Warburg:

“Série vermelha”, de Rosângela Rennó está entre a visibilidade e o desaparecimento e encarna a categoria de sobrevivência da qual fala Warburg: hesitando entre presença e ausência, as imagens integram isso que é e isso que foi, no instante do olhar e revelam figuras que pertencem a esse reino intermediário: um mundo de fantasmas (SIEREK, 2009, p.76)

Dessa maneira, a combinação de significados atribuídos pela artista à imagem, a partir da escolha da cor, da transparência quase imperceptível das imagens e do grande formato, nos remete mais uma vez a pensar a catástrofe humana daqueles que foram mortos em combates militares, mesmo quando muito jovens para tanto. Interessante observar que as imagens são compostas por um plano aberto, quase sempre enquadrando todo o corpo do personagem e deixando vislumbrar um pouco da paisagem ao redor. Os homens se posicionam especialmente para a tomada, como se faz numa fotografia oficial, no entanto, eles não se encontram em circunstâncias de trabalho, mas sim diante de paisagens campestres, caseiras ou turísticas, como podemos observar nas figuras 9 e 10. Isso configura uma valorização das posições militares por eles ocupadas ou representadas, pois usam a vestimenta e a postura mesmo durante um momento de lazer.

Já na apropriação realizada por Rennó, o objetivo é de denúncia, crítica e reflexão. Ela nos leva a criar uma história inexistente para cada um dos personagens a partir dos elementos que a imagem nos apresenta e nos tornamos testemunhas imaginárias de uma possível catástrofe que pode nunca ter acontecido, mas que nos é sugerida. Mais uma vez a artista propõe um diálogo com a memória denunciando de forma sutil uma tragédia que remete o imaginário da guerra. A catástrofe aqui é construída a partir de uma relação de fatos reais anteriormente testemunhados pelo espectador, seja por outras imagens, filmes, livros, entre outros, que compõem esse imaginário de guerra revisitado no momento da contemplação, gerando uma releitura plural e híbrida entre real e imaginário.

Figuras 9 e 10: Dois painéis que compõem *Série Vermelha (Militares)* (2000 – 2003)

Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/>

Vemos, portanto, que a catástrofe é, muitas vezes, o ponto de partida para a criação da narrativa híbrida e aberta ao diálogo com o observador da obra de Rosângela Rennó. Esse é “ferido” ou pungido pela imagem, para usar o termo barthesiano quando se refere ao *punctum* fotográfico. E a artista tece essa dinâmica por meio de uma poesia que se encontra na tragédia (tal como a compreendem Heráclito e Nietzsche); uma poesia da catástrofe que resgata a memória e o testemunho tardio do observador e daqueles que em algum momento foram silenciados ou esquecidos, interferindo na percepção desses mesmos fatos bem como conferindo novos significados a eles, no trânsito entre catástrofe real e imaginária a partir da leitura estética e individual de quem contempla a imagem.

## REFERÊNCIAS

- BARROS, Manoel. **Retrato do artista quando coisa**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do juízo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- LOPES, Denilson. **Delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: Editora UnB: Finatec, 2007.
- LE BRUN, Annie. **Perspective Dépravée**. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire. Paris: Éditions du Sandre, 2011.

FREITAS, Gabriela Pereira de. A poética da catástrofe na obra de Rosângela Rennó: entre real e imaginário. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 11, n. 1, p. 57-68, jan./jun. 2016.



- NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia na era trágica dos gregos**. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- JURADO, David. **Pratiques d'un pensée de la catastrophe**, abril/2014. Disponível em <<http://catnotes.hypotheses.org/285>>. Acessado em 23/08/2014.
- RENNÓ, Rosângela. **O arquivo universal e outros arquivos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.
- SALANSKIS, Jean-Michel. *Metaphysique et épistémologie de la catastrophe*. In: Penser La Catastrophe. **CRITIQUE Revue générale des publications françaises et étrangères**. Ano 65, volume LXVIII, número 783-784, Agosto-Setembro/2012, pp. 687-698.
- SIEREK, Karl. **Images oiseaux**. Aby Warburg et la théorie des medias. Paris: Klincksieck: 2009.

## SITES PESQUISADOS:

- Center for Holocaust and Genocide Studies. University of Minnesota. Disponível em:  
< <http://www.chgs.umn.edu/museum/responses/hillel/> > Acessado em 07.09.2014
- Site da artista Rosângela Rennó. Disponível em: < [www.rosangelarenno.com.br](http://www.rosangelarenno.com.br) >. Acessado em 07.09.2014

**Recebido em 18/01/2016. Aprovado em 10/06/2016.**

**Title:** *The poetics of catastrophe in the work of Rosângela Rennó: between real and imaginary.*

**Abstract:** *From a dialogue with Annie Le Brun, author on the contemporary imagery of catastrophe, we search to understand how its spectacularization ends up trivializing the real catastrophe images. There where we can imagine that there is no contemplation at all, we turn our attention to the smallest; for what is poetic in the catastrophe and approaches the tragic as in Nietzsche. In this sense, we find in the work of Rosângela Rennó a poetics of the catastrophe we can observe in the analysis of some of her works.*

**Keywords:** *Catastrophe. Tragic. Aesthetics. Rosângela Rennó. Photography.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1101201669-83>

## AS NOÇÕES CURATORIAIS DA EXPOSIÇÃO OCUPAÇÃO ARTE SONORA REALIZADA POR FRANZ MANATA E SAULO LAUDARES NO CASTELINHO DO FLAMENGO

José Maurício Saldanha Alvarez\*  
Priscilla Porto Nascimento Fasani\*\*

**Resumo:** *Visando pensar sobre o processo curatorial da exposição Ocupação Arte Sonora, realizado pelos artistas Franz Manata e Saulo Laudares no Castelinho do Flamengo, em 2015, realizamos uma breve genealogia da história da curadoria. A intempestividade da obra de Manata e Laudares se refere à invisibilidade da própria obra que, através desta imaterialidade, dá visibilidade à problemática contemporânea de gerenciamento do tempo e da liquidez dos encontros afetivos.*

**Palavras-chave:** *Arte contemporânea brasileira. Arte relacional. Curadoria.*

A forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica. Nicolas Bourriaud

A arte contemporânea comporta diversas possibilidades de concepções curatoriais, visando compor múltiplas poéticas em diferentes espaços. A curadoria do século XXI é realizada tanto nos espaços institucionais, como os museus e galerias, quanto nos espaços underground, que se encontram fora dos espaços expositivos tradicionais e se manifestam, por exemplo, através de intervenções urbanas.

De acordo com Georgina Adam (2014, p. 25), o curador no século XXI desenvolve uma faceta múltipla, plural e de alta mobilidade, circulando no mundo das galerias e na proliferação de eventos bienais. Alguns inclusive transitam entre instituições plurais e do mundo comercial, pertencentes a categoria de super curadores.

A forma moderna de curadoria se realiza predominantemente no Brasil, em ambientes fechados, divide as obras por temas e, de acordo com o objetivo da Mostra em questão, as obras serão selecionadas e dispostas de determinado modo no espaço. Há também as curatorias baseadas em teses acadêmicas, nas quais o curador seleciona os artistas que possam ilustrar melhor os conceitos estudados. A curadoria realizada em ambientes abertos (outdoors), busca espaços alternativos que repensem o lugar do museu e a forma do público se relacionar com a obra de arte<sup>1</sup>.

As vanguardas modernas experimentaram uma grande aversão aos museus e à institucionalização devido a estes espaços serem considerados o lugar da sedimentação

---

\* Universidade Federal Fluminense. Professor Associado I. Centro de Estudos Gerais, Instituto de Artes e Comunicação Social. E-mail: [saldanhaalvarez@hotmail.com](mailto:saldanhaalvarez@hotmail.com)

\*\* Doutoranda em Cultura e Sociedade, no Instituto de Humanidades Professor Milton Santos (IHAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: [priscillafasani@hotmail.com](mailto:priscillafasani@hotmail.com)

<sup>1</sup> Franz Manata, em entrevista concedida via skype no dia 6 de agosto de 2015.

da cultura. Ainda hoje é comum a idéia de que o próprio circuito de arte poderia neutralizar a força de um trabalho. A rua, como sabemos, apesar de ser considerada um espaço alternativo, não está fora do circuito e do mercado, que está presente em todos os campos (ALVES, 2010, p. 47). Conforme Zanini (2010, p. 59), as críticas à estrutura desse museu “receptáculo e de propósitos inventariais” intensificaram-se a partir de 1968, quando se reivindicou um espaço menos formal e condicionado a uma política cultural. Desejava-se que o museu pudesse ser não somente um templo, mas também um fórum.

Walter Zanini, cujas exposições compuseram um marco do início da atividade curatorial no Brasil e autor da obra-referência *História Geral da Arte no Brasil* (1983), cita sua experiência como curador no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), instituição que dirigiu de 1963 a 1978. Em 1972, durante a exposição anual destinada às novas gerações, a *Jovem Arte Contemporânea* (JAC-72), o regulamento anterior foi alterado, transferindo-se a ênfase na obra para o processo, propondo aos participantes um programa de atividades que transformava o próprio museu em centro dessas atividades. Neste procedimento curatorial não houve a seleção de trabalhos por um júri, pois a seleção dos artistas se deu através de um sorteio. No final, houve um debate entre os participantes sobre o processo de criação. Muitas das proposições dos artistas eram de ordem conceitual, e esta movimentação proporcionou ao museu uma maior vitalidade. Ainda durante a sua gestão, em 1974, o MAC-USP foi o primeiro museu brasileiro a desenvolver um setor de videoarte, sinalizando a emergência do uso de outros suportes.

O trabalho realizado por Zanini nas curadorias da 16<sup>a</sup> (1981) e 17<sup>a</sup> (1983) Bienais Internacionais de São Paulo delinearum um estilo curatorial que explorava a analogia de linguagens e propiciava uma abertura para novas experimentações artísticas. Na 16<sup>a</sup> Bienal, como curador geral da mostra, procurou permitir tanto a apreciação de obras históricas quanto das produções contemporâneas. Enquanto na 16<sup>a</sup> Bienal o destaque foi a seção de arte postal com a curadoria de Julio Plaza, na 17<sup>a</sup> foi a participação do grupo Fluxus. Esta troca de obras de arte entre artistas foi inicialmente uma prática comum nos círculos Fluxus. Para Zanini, a arte postal tornou-se um dos fenômenos mais importantes da desmaterialização do objeto artístico, através do recurso às novas mídias (OBRIST, 2010, p. 192). Organizando seu trabalho com múltiplas curadorias e abrindo espaço para diferentes perspectivas, abriu as portas para o abandono do formato expositivo que a Bienal de São Paulo adotava, que tinha como modelo institucional a Bienal de Veneza, organizada por núcleo de países que selecionavam suas obras separadamente através de representações nacionais. Este formato só seria abolido em 2006, na 27<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, curada por Lisette Lagnado, intitulada *Como Viver Junto*, mais de meio século depois da criação da I Bienal em 1951 (CARVALHO, 2013, p. 6).

Se na década de 60, quando Zanini inaugurou a curadoria no país, esta era uma atividade somente associada às artes plásticas, atualmente, a figura do curador se disseminou de tal forma que qualquer evento cultural, seja um festival de teatro, dança ou cinema, tem à sua frente um curador (TEJO, 2010, p. 149). Por outro lado, o aumento da demanda por curadores de arte qualificados gerou o surgimento de pós-graduações em curadoria desde 2006 (TEJO, 2010, p. 151). No entanto, a formação do curador, que não

é apenas um organizador de exposições, envolve o desenvolvimento de uma capacidade crítica, que contempla diversas variáveis.

A fim de pensarmos os processos da curadoria contemporânea, realizaremos uma breve genealogia da história da curadoria. O termo curadoria foi cunhado recentemente, surgiu em meados do século XX, por volta de 1950. O desaparecimento do uso da moldura nesta década foi um fator que contribuiu para a atenção ter sido voltada para o espaço expositivo, tornando o curador uma figura central para o êxito de uma exposição (RAMOS, 2012, p. 10). Entretanto, como afirma Christophe Cherix (OBRIST, 2010), se a figura moderna do crítico é reconhecida desde Diderot e Baudelaire, a verdadeira razão de ser do curador permanece indefinida. A palavra curador vem do latim *curare* e significa cuidar, zelar e, apesar de a função de conservar e preservar as obras de arte preceder esta denominação que se refere a um antigo ofício, a profissionalização do curador é relativamente nova, ou seja, trata-se de uma profissão moderna, segundo Nessia Leonzini (OBRIST, 2010). Até o surgimento da arte moderna, a pintura era vista como uma janela para outro mundo, cujo limite era dado pela moldura e, por este motivo, as pinturas eram montadas lado a lado, ocupando praticamente toda a superfície das paredes, seguindo o modelo dos salões parisienses surgidos no século XVII e que influenciaram a forma curatorial até o início do século XX. Havia uma hierarquia na distribuição das obras, que eram divididas em ordem de importância. A pintura histórica, que continha cenas bíblicas, mitológicas ou grandes feitos, era seguida dos retratos, das pinturas de gênero, comprometidas com cenas rotineiras, das naturezas-mortas e das paisagens (CINTRÃO, 2010, p. 15).

De acordo com a curadora Rejane Cintrão, a principal função do curador é criar métodos de apresentar um determinado grupo de obras de maneira a facilitar a compreensão do espectador, objetivando acessar todo tipo de público.

Um marco na história da arte foi a exposição individual de Courbet, intitulada Pavilhão do Realismo, que foi organizada pelo próprio artista em 1855, durante a Exposição Universal de Paris. Apesar de o artista não ter inovado na maneira de expor seus trabalhos, recusou-se a participar da Exposição Universal por não concordar com a disposição espacial de suas obras, que ficariam em meio a centenas de outros objetos que, no seu ponto de vista, atrapalhariam a fruição de seus trabalhos. Lançando mão de uma forma alternativa para a concepção e realização de suas exposições, acabou atuando de acordo com a acepção moderna do termo curadoria (CINTRÃO, 2010, p. 23).

Outra importante contribuição para a concepção da curadoria ocorreu em 1924, durante o Salão das Tulherias, onde foram utilizados painéis na montagem da exposição, procedimento que passou a ser adotado posteriormente em muitas mostras no Brasil. Ainda assim a distribuição das obras nos painéis continuava se dando de forma agrupada. Foi somente na Alemanha, no início do século XX, que ocorreram mudanças significativas na expografia das salas de museus e galerias. Embora Paris tenha sido a capital mundial das artes, a Alemanha foi o primeiro país a inaugurar um museu de arte moderna. Alexander Dornier (1893-1957), que foi diretor do Landesmuseum em Hanover, é considerado um pioneiro no campo da curadoria. Com as grandes inovações que realizou durante sua gestão (1922-1937), o museu de Hanover tornou-se o primeiro museu do mundo a adquirir um grande número de obras abstratas (CINTRÃO, 2010, p.

29). Dorner buscou uma ambientação especial para cada época e passou a reunir as obras criando salas com unidade narrativa, que eram acompanhadas de um guia impresso por meio do qual o visitante podia obter mais informações sobre as obras e o roteiro da exposição. Além disso, Dorner providenciou a instalação de um espaço dedicado especialmente à arte moderna, se antecipando à criação do MoMA em Nova York, em 1929, sob a direção de Alfred Barr e à criação da galeria Art of this Century, de Peggy Guggenheim, realizada em 1942 (CINTRÃO, 2010, p. 34). A exposição inaugural do MoMA intitulava-se *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh* e sua montagem foi feita por Alfred Barr, que era o responsável pelo projeto curatorial do museu. Barr cobriu as paredes do edifício do MoMA com tecido de algodão grosso da cor natural, buscando criar um ambiente neutro para as obras. Barr localizou as obras um pouco abaixo da linha dos olhos do visitante e pendurou as obras lado a lado, como havia feito Dorner em 1922 (CINTRÃO, 2010, p. 40-41). Um dos maiores desafios do MoMA era promover a divulgação da arte moderna e sua aceitação junto ao público norte-americano. Em 1939, para a mostra *Art of our time*, Barr introduziu grandes painéis construídos especialmente para o espaço, o que permitiu um percurso mais dinâmico para a exposição.

O cenário inicial para a exposição da arte moderna foi o espaço interior do século XIX, em geral a residência burguesa e os primeiros museus dedicados a esta arte. Este modelo foi sendo substituído por outro. O curador holandês Willem Sandberg (1897-1984) foi o criador do cubo branco, o dispositivo expositivo da arte moderna. Sandberg desejou criar um espaço neutro a fim de espelhar a condição da arte moderna, que era destituída de um lar. O intuito era a padronização do ambiente expositivo que, por ser composto por paredes brancas, propiciava uma experiência estética sem poluição visual. Apesar disso, em consonância com a afirmação da curadora Marisa Flório Cesar (BUENO, 2011, p. 126), sabemos que o cubo branco nunca foi neutro, já que toda obra sempre está inscrita em alguma circunstância e está referida a uma trama de relações de força e discursos. Sandberg era diretor do Stedelijk Museum, localizado em Amsterdã. Após a segunda guerra mundial, as obras de arte começaram a expandir suas dimensões físicas e a demandar diferentes suportes. A caixa preta surge para que exista uma área obscurecida própria para a projeção de imagens das vídeo-artes. As caixas cinzas e a *art bay* são os novos espaços que estão sendo construídos para expor as obras contemporâneas e parecem, segundo Hal Foster, ser áreas para a realização de performance, danças e eventos (FOSTER, 2015, p. 27).

O curador Pontus Hülten definiu o museu como um espaço elástico e moderno e, como diretor do Museu Moderno de Estocolmo por quinze anos (1958-1973), recebeu palestras, ciclos de filmes, concertos e debates. Segundo Hülten, na década de 60 o museu se tornou um lugar de encontro para toda uma geração. Na perspectiva de Hülten, a primeira tarefa de um diretor de museu não é fazer grandes exposições, mas criar um público (OBRIST, 2010, p. 53). Para o curador alemão Johannes Cladders, responsável pela divulgação internacional de Joseph Beuys, a principal função dos museus seria transformar uma obra em obra de arte (OBRIST, 2010, p. 87). A problematização da formalidade que envolve a instituição inibir a presença do público foi feita por Sandberg quando criou uma exposição na qual as pessoas podiam ver a exposição do lado de fora ficando em pé em andaimes.



Outra experiência marcante foi a realizada pelo curador norte-americano Walter Hops em um museu de Washington D.C., em 1978, quando organizou a exposição *Thirty-Six Hours* num pequeno espaço alternativo, o Museu de Arte Temporária (MOTA). O espaço era composto de um subsolo e quatro andares, mas as exposições eram geralmente montadas em dois andares. Hops propôs utilizar todo o prédio, a partir da idéia de montar uma exposição em que qualquer um poderia trazer algo para ser exposto. Assim, propôs a participação coletiva de artistas. A divulgação foi feita através de cartazes nas ruas e algumas menções no rádio. Na abertura, teve a apresentação de alguns *djs* (*disc jockeys*). Essas ações deram a certeza ao curador que teria público o suficiente para lotar os quatro andares, além do subsolo. Outro projeto neste estilo curatorial foi o *P.S.I.*, realizado em Nova York, que tinha a intenção de comportar cem mil itens num prédio. Por outro lado, também buscou pensar exposições apresentando duas ou três obras ou mesmo uma só (OBRIST, 2010, p. 103).

O curador suíço Harald Szeemann foi um dos pioneiros e se definia como um organizador de exposições. Durante a sua gestão na direção da Kunsthalle de Berna (1961- 1969), transformou esta instituição num local de encontro para artistas emergentes da Europa e dos Estados Unidos e, após demitir-se em 1969, tornou-se curador independente (OBRIST, 2010, p. 103). Quando ainda dirigia a Kunsthalle de Berna organizou a exposição *Quando as atitudes se tornam forma* (1969), reunindo pela primeira vez na Europa artistas pós-minimalistas e conceituais e provocando muitas reações dos moradores de Berna devido a seu posicionamento estético. Szeemann destacava nesta mostra uma nova forma desmaterializada de trabalho, em que o processo era a obra de arte. Já como um curador *freelancer*, na Kunstverein, na exposição *Happening e Fluxus* (1970), realizou uma abordagem em que o tempo era mais importante que o espaço. Szeemann dividiu a exposição em três partes. A primeira consistia numa parede de documentos, com convites, filipetas e outros materiais impressos relacionados com os *happenings* e eventos da história da arte recente. Na segunda e terceira partes da exposição os artistas podiam apresentar seus trabalhos e era possível todo tipo de gesto (OBRIST, 2010, p. 115). Segundo Szeemann a coisa mais importante sobre curadoria é “faze-la com entusiasmo, amor e um pouco de obsessão” (OBRIST, 2010, p. 130).

É importante ressaltar que o curador se torna gradativamente apenas mais um agente no mercado das artes, assim como o colecionador e o galerista. Este foi o ponto de vista defendido pelo curador americano Seth Siegelauub quando propôs em seu projeto curatorial desmistificar o papel do curador (OBRIST, 2010, p. 162). Segundo as palavras de Andrew Renton, falando no painel da ICA, em 2010, a curadoria tornou-se uma das forcas dominantes no mundo da arte contemporânea (ADAM, 2014, p. 50).

Para a curadora Anne D’Harconcourt, o curador é alguém que cria conexões entre a arte e o público, embora existam artistas que fazem isso muito bem e não precisam de curadores (OBRIST, 2010, p. 219). Em contrapartida, existem pontos de vista que consideram que a prática curatorial não apenas é composta pela colaboração entre curadores e artistas, mas que a obra de arte contemporânea contempla igualmente uma forma de ajuda do curador para o artista (The Producers, 2002, 71). Para alguns autores,



a parceria envolve uma oportunidade única para um curador/organizador desenvolver um incrível trabalho criativo (The producers, 2002, p. 75).

A curadoria objetiva, assim, selecionar o conteúdo da exposição, estabelecendo relações formais ou conceituais entre as peças expostas e localizando-as de forma estratégica no espaço (CINTRÃO, 2010, p.15). Mais do que preservar as obras, o curador atua desde a seleção dos trabalhos artísticos dentro de um recorte proposto, articulando as obras com o espaço da mostra, estabelecendo um diálogo entre as próprias obras, problematizando conceitos presentes nos trabalhos, responsabilizando-se por supervisionar a montagem da exposição, pela manutenção das obras e pela elaboração de textos de apresentação e divulgação, a fim de proporcionar maior proximidade obras-público. O curador deve, assim, organizar a exposição e pensá-la criticamente, estabelecendo um ponto de vista sobre a questão abordada. Para chegar à exposição montada, inúmeras e difíceis decisões foram tomadas (OBRIST, 2010). Além de pensar na unidade da obra e na sua conceituação, o curador deve planejar de acordo com a verba disponível, assim como considerar as limitações e restrições das instituições promotoras da exposição.

Conceber uma exposição implica em uma adequação de demandas conceituais e das características das obras selecionadas aliadas às especificidades do espaço. Em uma galeria, por exemplo, será levada em consideração a luminosidade do espaço, a dimensão das salas, os recursos para isolamento ou integração de ambientes, a arquitetura do local, explorando-a de modo a torná-la mais marcante ou não (SANTOS, 2009). O *ciberespaço* é frequentemente utilizado como espaço de divulgação, atua como registro dos acontecimentos, divulgando informações e a programação de exposições.

De acordo com a curadora Solange Farkas (SANTOS, 2009) deve-se entender que os antigos paradigmas presentes até o modernismo se modificaram, que as fronteiras foram diluídas, e conceitos como autoria, propriedade e participação, assim como as novas relações entre autor e espectador, denominado interator, são questionados e revistos. Segundo Cauê Alves, curador e professor do Departamento de Arte da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da PUC-SP, a arte contemporânea feita no Brasil não faz tanta questão de afirmar uma identidade brasileira como fazia a arte moderna, além disso não é possível pensar arte hoje sem uma compreensão da arte conceitual (BUENO, 2011, p. 246).

O curador é o profissional que organiza, supervisiona ou dirige as exposições seja em museus ou nas ruas, em espaços culturais ou galerias profissionais. Essa função tem sido desempenhada por artistas, críticos, jornalistas, professores, historiadores, galeristas ou por profissionais especializados em curadoria. Trata-se de um campo interdisciplinar que envolve, além de noções conceituais, produção, montagem da exposição, contabilidade, iluminação etc. (ALVES, 2010, p. 43).

Para Rugg e Sedgewick (2007, 19), pode-se falar no surgimento de um curador global, que providencia para as exposições de arte um painel que se transforma num aparato discursivo. E seu fazer se torna uma prática, e a função do curador, uma parte estruturada no nível de um discurso.

Como afirma Márcio Fainziliber (2015, p. 76-77), presidente do conselho do Museu de Arte do Rio

[...] ao artista importa ter suas obras em museus importantes, ser representado por galerias respeitadas e fazer boas exposições a fim de que possa obter reconhecimento. Enquanto os curadores estão preocupados com a obra física e a estética.

Foi a partir dos anos 1980 que apareceu o curador de arte contemporânea no Brasil. Nesse momento o processo envolve uma relação de colaboração entre o curador e o artista. Antes disso, o curador era uma figura dentro do museu, especializada em história da arte, que se encarregava de cuidar da coleção (MESQUITA, 2011, p.13). De acordo com o curador da Fundaj, Moacir dos Anjos, não existe rigidez em relação as formas de atuação do curador, que pode se colocar como pesquisador, crítico ou como um curador independente (TEJO, 2011, p.35). Conforme Marisa Flório, a figura do curador surge em contrapartida ao declínio da autoridade do crítico. No lugar de grandes verdades, o curador abre campos provisórios de significação (TEJO, 2011, p. 39). É importante ressaltar, acordando com o posicionamento da curadora independente Daniela Labra, a respeito da precariedade do meio cultural no país, questão que afeta a prática dos curadores, que enfrentam diversos desafios (TEJO, 2011, p.65). Para a curadora e crítica de arte Fernanda Lopes, a diferença entre o crítico e o curador é que um faz no papel o que o outro faz no espaço (BUENO, 2011, p. 185). Para a curadora independente, Cristiana Tejo, o curador, ao contrário do crítico, está vinculado a instâncias de poder e não é tão independente assim, já que é uma mistura entre diplomata, negociador, psicanalista e teórico da arte (BUENO, 2011, p. 275).

A figura do curador independente, tão comum nos dias atuais, se tornou cada vez mais presente a partir de meados dos anos 90 quando museus e instituições, por motivos principalmente econômicos, passaram a ter um diretor com responsabilidades sobretudo administrativas, encarregado também de arrecadar fundos, enquanto aos curadores convidados caberia sugerir e desenvolver projetos artísticos específicos (SARDENBERG, 2011, p. 21-22). De acordo com Felipe Scovino, curador e professor da Escola de Belas Artes da UFRJ, na América Latina, há uma confluência dos papéis de artista, crítico, curador e professor, que é uma condição de origem econômica. Além disso, coloca que as funções de crítica e curadoria ainda não são bem definidas no Brasil, talvez devido à história da arte no país ser ainda muito recente, contando com apenas dois livros de referência que são *História Geral da Arte no Brasil*, de Walter Zanini, e *A Forma Difícil*, de Rodrigo Naves (BUENO; REZENDE, 2011, p.18).

Segundo HUO, o curador Hans Ulrich Obrist, ser curador hoje significa preservar, no sentido de salvaguardar, o patrimônio artístico; ser o seletor de novos trabalhos; fazer a ligação com a história da arte; expor ou arranjar trabalhos, além de buscar transformar a ida a uma exposição numa experiência extraordinária. Obrist tenta ampliar a noção de curadoria, partindo do princípio de que as exposições não precisam acontecer somente em galerias e envolver unicamente a exposição de objetos. “A arte pode aparecer onde menos a esperamos” (GROVES, 2014). O estilo curatorial de Obrist é delineado por exposições realizadas em ambientes domésticos, como a primeira mostra que realizou na cozinha de sua casa (CYPRIANO, 2013). Obrist se inspirou, assim como outros curadores, na curadoria feita pelo filósofo Jean François-Lyotard, em 1985, durante a exposição *Les Immatériaux*, realizada no Centro Pompidou, em Paris. A mostra tratava

de como as novas tecnologias de informação moldavam a condição humana. O que interessou a Obrist foi que, em vez de Lyotard publicar um livro, deu forma a sua problematização realizando um labirinto. De acordo com o curador Philippe Parreno, o título da exposição refletiu não apenas a mudança nos materiais empregados, mas uma mudança no próprio sentido do termo “material”. Além da estrutura aberta proposta pelo labirinto, as paredes eram teias cinzentas que se estendiam do chão ao teto. Os visitantes usavam fones de ouvido para ouvir as transmissões de rádio que sumiam e reapareciam a medida em que percorriam a exposição. Lyotard definia a arte como forças resistentes que tornam as coisas não inteiramente como pensamos que elas são (GROVES, 2014). Ivo Mesquita, assim como a curadora Luisa Duarte, pensam a curadoria como uma forma de detectar uma série de sintomas do mundo de hoje, problematizados pelas próprias obras.

A exposição *Ocupação Arte Sonora*, realizada de 6 de março a 26 de abril de 2015, no Centro Cultural Municipal Oduvaldo Vianna Filho, teve a curadoria feita por Franz Manata, artista e curador independente, cujo projeto Arte Sonora, realizado em parceria com Saulo Laudares, realizou mais uma edição durante esta mostra. Arte sonora é parte da prática artística do dueto desde 2009, quando foi realizado um workshop sobre a confluência entre som e arte durante o século XX. A partir de então, o projeto já assumiu diversos formatos como happenings, programas de rádio, podcasts e seu conteúdo é disponibilizado no site [exst.net/artesonora](http://exst.net/artesonora). Já participaram dos programas artistas consagrados como Cildo Meirelles, Leonora Barros e o coletivo Chelipa Ferro. O formato assumido em 2015, durante a exposição *Ocupação Arte Sonora*, propõe a transferência das atividades de ateliê de Manata e Laudares para o centro cultural, que convida o público para compartilhar. A programação da exposição determinava que as quartas-feiras seriam dedicadas as conversas e depoimentos de artistas, críticos e pesquisadores de arte e som, enquanto as sextas seriam dedicadas ao projeto *The Place*, prática desenvolvida pelo duo desse 1998, que consiste em um espaço coletivo de experiências sonoras, onde artistas, DJs, músicos e o público compartilham seus interesses e experiências em torno do som.

A exposição *Ocupação Arte Sonora* foi financiada, parcialmente, pela Secretaria da Cultura do Estado do Rio de Janeiro, após o projeto ter sido selecionado em edital. Foi a primeira vez que os artistas concorreram num edital e receberam a quantia de 15 mil reais. A realização foi feita pela empresa Exst, propriedade dos artistas. De acordo com Manata<sup>2</sup>, foram gastos cerca de 30 mil reais, sem contar com as despesas de transporte e alimentação. Por ter sido executada com verba do governo, o artista deve oferecer uma contrapartida social, cobrando preços populares ou gratuidade na entrada, opção esta que foi escolhida por Manata e Laudares. Manata ainda revela que o dinheiro que sobra do que ganham com a venda de obras na galeria Artur Fidalgo, retirando a comissão e os gastos com material, é investido em seus projetos independentes. Suas obras chegam a valer 25 mil reais no mercado de arte. De acordo com o dono da galeria, localizada em

<sup>2</sup> Comunicação pessoal de Franz Manata, em entrevista via skype, no dia 6 de agosto de 2015, e em entrevista realizada durante a exposição *Ocupação Arte Sonora*, no dia 24 de abril de 2015.

Copacabana, Saulo Laudares e Franz Manata são considerados artistas emergentes. A galeria expõe em seu espaço outros artistas desta mesma categoria, mas também figuras renomadas como Hildebrando de Castro e Iran do Espírito Santo.

Manata e Laudares passaram a ser representados pela Galeria Artur Fidalgo em 2013, quando se apresentaram oficialmente ao circuito de arte durante a exposição *Em Cartaz*, no Armazém Fidalgo. A estratégia de institucionalização do trabalho do duo foi iniciada com a exposição individual realizada na Casa de Cultura Laura Alvim, em 2012.

As galerias dividem a tarefa de sustentação do sistema da arte e circulação da obra com a pesquisa, o fazer artístico e o museu. Exposta em uma galeria, a obra de arte envolve-se no tecido da mercadoria, mas quando é vendida para um acervo institucional ou para uma coleção particular passa a ser vista pelo seu suposto valor inerente, constituindo-se em um ciclo (BRAGA, 2010, p. 65). A representação das galerias consiste, além de expor o trabalho dos artistas, promover suas obras junto a instituições internacionais, apresentá-lo constantemente em feiras e mencioná-lo aos críticos e colecionadores que circulam pela galeria (BRAGA, 2010, p. 72). A galeria prioriza a aceitação de um artista que já tem mercado, que possui grandes exposições no currículo e uma rede de relacionamentos com críticos e curadores. Há ainda galerias internacionais dispostas a estabelecer convênios com galerias brasileiras (BRAGA, 2010, p. 73).

Os artistas, além de participarem de exposições coletivas e individuais, também participam de feiras importantes. Em 2012 e 2013, estabeleceram uma parceria com a Feira ArtRio<sup>3</sup>, através do projeto Arte Sonora, desenvolvido junto aos alunos do Parque Lage. Franz Manata e Saulo Laudares, apesar de se apresentarem num circuito “independente”, têm a ciência de não existir vida para a arte fora do mercado. Pode ser o mercado de galerias e feiras de arte, que é o mais glamoroso e que movimentava cifras milionárias; o mercado das instituições acadêmicas que repousa nas universidades; o mercado das fundações e instituições que disponibilizam bolsas e residências; além de uma rede de apoio público com uma infinidade de editais nos mais diversos formatos, que, juntos, viabilizam a movimentação do sistema para além das galerias comerciais (MANATA, 2014, p. 13). Mas a dupla tem como objetivo principal atuar nos “mercados não monetários”, que têm ajudado a construir ao longo dos anos, formando pensamento, público e consumidores (MANATA, 2014, p. 14).

Em *Verbos* (2011), uma “trilha verbal” composta de depoimentos sonoros individuais de Manata e de Laudares, exposta durante exposição individual na Casa de Cultura Laura Alvim em 2012, a dupla declara que o afeto é o amálgama de todos os seus trabalhos. Nesta instalação audiovisual, a dupla depõe sobre seu processo criativo, sobre suas operações conceituais e a ética presente em seus posicionamentos. Parafraseando Robert Morris, eles dizem: “O objeto não se tornou menos importante. Ele só não é mais o problema central da arte.” O curador desta exposição, Fernando Cocchiarale, explica

---

<sup>3</sup> Feira internacional que acontece desde 2011 no Píer Mauá, no Rio de Janeiro, reunindo as principais galerias do Brasil e do mundo, tendo como objetivo fomentar a produção, a divulgação e a distribuição da arte brasileira no país e no exterior.

que os artistas privilegiam processos a estrita contemplação de um objeto e seu destino ao mercado de arte<sup>4</sup>.

Esse foco no processo artístico está em consonância com o olhar do curador suíço Hans Ulrich Obrist, que comanda ao lado de Julia Peyton-Jones a Serpentine Gallery, localizada no Hyde Park de Londres, considerada uma das principais galerias do mundo. Obrist dá preferência à obra “desmaterializada” e gosta de trabalhos que não podem ser dissociados de sua recepção pelo público das galerias e que, por não terem forma física, praticamente desaparecem quando os espectadores vão para casa (COOKE, 2015).

O espaço eleito para receber a mostra *Ocupação Arte Sonora* (2015), mais conhecido como o Castelinho do Flamengo, foi projetado em 1916 pelo arquiteto italiano Gino Copede para ser a residência do português Joaquim Silva Cardoso e transformado, em 1992, no centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho. Em 1992, a prefeitura entregou o Castelinho do Flamengo à população e deu o nome em homenagem ao dramaturgo, mais conhecido como Vianninha (1936-1974).

O Castelinho sempre chamou a atenção por sua arquitetura, mas a programação restrita e a falta de divulgação o deixavam quase invisível na cena cultural carioca. Em fevereiro de 2014, a curadora Kenya Van de Beuque assumiu a gestão do espaço com a missão de atrair público para o local, que integra a rede da secretaria municipal de cultura (OLIVEIRA, 2015). A exposição *Ocupação Arte Sonora* faz parte desse momento de revitalização do espaço que, por estar mais movimentado, tem trazido mais segurança para os moradores do bairro carioca.

O castelinho, que era originalmente uma casa, é composto do térreo, dois andares e a torre. No primeiro andar ficavam as antigas salas de visita, a cozinha e as varandas; no segundo andar ficavam os quartos e, na torre, há um mirante de onde se pode vislumbrar uma bela vista do pão de açúcar, um dos cartões-postais da cidade. A exposição dialoga conceitualmente com a arquitetura do Castelinho, que é uma edificação eclética, que mistura elementos de estilos e épocas diversificados como o barroco, o renascentista, o neogótico e o *art nouveau*.

Há uma lenda contada sobre o espaço que diz que, na década de 30, após a morte dos donos do imóvel, atropelados em frente ao Castelinho, a filha do casal, Maria de Lourdes, passou a ser criada por um tutor, que roubou seus bens e a mantinha presa na torre. Na década de 70, o castelinho se transformou num cortiço habitado por moradores de rua, que passaram a ser assombrados pelo espírito da menina<sup>5</sup>. Essa história sobre as assombrações da menina acrescenta uma atmosfera misteriosa e enigmática ao lugar. São tempos dentro de outros tempos e lugares dentro de outros lugares. O Castelinho se configura como um teatro que encena uma possibilidade trágica na arte contemporânea. O próprio conceito que carrega o termo ocupação, título da exposição, sugere uma experiência foucaultiana de habitar um espaço sem se fixar num lugar. Durante as ocupações, onde há uma convivência coletiva entre os artistas e o público, há uma

<sup>4</sup> Cf.: <http://www.cultura.rj.gov.br/espaco-evento/casa-de-cultura-laura-alvim/franz-manata-e-saulo-laudares-na-galeria-laura-alvim>

<sup>5</sup> Cf.: PESSOA, Daniela. *Rio mal assombrado*. Publicado na Veja Rio no dia 31 de outubro de 2012. Disponível em: <<http://vejario.abril.com.br/materia/cidade/lugares-ma;-assombrados-2/>>. Acesso: 11 de julho de 2015.



preocupação do artista em provocar reflexões sobre os seus meios de produção e sobre as linguagens adotadas.

Segundo a arquiteta, crítica e curadora independente Marisa Flórido Cesar, que realizou um mapeamento da nova produção artística do estado do Rio em 2001, assim como do circuito de arte, que inclui centros culturais, mercado e instituições de ensino, os artistas do Rio estavam realizando ações e intervenções fora do espaço expositivo convencional em duas frentes, que seriam nas ruas da cidade e na criação de espaços alternativos como Agora/Capacete, Rés do Chão, Zona Franca, Atrocidades Maravilhosas, o prêmio Interferências Urbanas, Orândia e Galeria do Poste. Surge uma tendência dos artistas viajarem por conta própria, um hospedando o outro. A casa deixa de ter somente a função de moradia e passa a ser hospedagem, ateliê e lugar expositivo (BUENO, 2011, p. 125). Essas mudanças na configuração e função do ateliê, assim como sua dissolução, expansão ou deslocamentos estão relacionadas às profundas transformações dos sentidos de obra, autor e expectador (CESAR, p. 129). Essa tendência do circuito de arte contemporânea do Rio buscar espaços alternativos e também do artista expandir e deslocar o ateliê, ou seja, a sua casa, pode ser observada também no trabalho dos artistas Franz Manata e Saulo Laudares, especialmente nesta exposição *Ocupação Arte Sonora*, no Castelinho.

Chegamos à exposição, no dia 24 de abril de 2015, uma sexta-feira, às 14h. Era um belo dia de sol. Logo no primeiro andar havia a instalação *Dancing* (2007-2012), de Manata e Laudares, um letreiro em néon, funcionando como pano de fundo do *Encontro Canto e Poesia*, um encontro da terceira idade, onde os idosos cantam, recitam poesias e tocam instrumentos. Esse encontro faz parte da programação do centro cultural.

Nos quartos do segundo andar, encontramos a instalação *Panopticon* (2015), de Caio César Loures; as chaves em *My Mistake* (2015) de Vivian Caccuri; os tapa-ouvidos e os vidros de remédio e perfume, de Leandra Lambert e os vídeos *Ato Retrato* (2010-2011) de Lara Leal; *Urutal* (2009-2010) de Liliane Rodrigues; *Opnet=tempo* (2015), de Taís Monteiro; *Observações sobre o Cotidiano I* e *Veículos*, de Luiza Puterman. Entretanto, não se trata de uma exposição coletiva, mas de um trabalho colaborativo, no qual os curadores ou organizadores, chamados na ficha técnica de coordenadores, não exercem a função moderna de curadoria, mas se utilizam de noções curatoriais para realizar a exposição. Os demais artistas foram convidados a participar e a colaborar com essa experiência artística proposta pela Arte Sonora. Manata teve sua atividade curatorial influenciada pelo estilo dos curadores Fernando Cocchiarale e Frederico Moraes. Para Cocchiarale, o curador assume a função do crítico de arte na contemporaneidade, realizando textos que auxiliem na produção de sentido das obras e não mais atuando como um porta-voz das vanguardas modernas<sup>6</sup>.

Na torre, estavam alguns *DJs* vindos de Brasília testando o som a ser compartilhado à noite, durante a apresentação do *The Place*, no térreo. O *The Place* foi o primeiro trabalho que Manata e Laudares fizeram ligado ao som, em 1998. Este trabalho, que já foi exposto na Bienal de Praga, na França e na Alemanha, consiste num espaço, sinalizado

<sup>6</sup> Comunicação de Fernando Cocchiarale em entrevista concedida a alunos do Instituto de Artes da UERG, em 15 de julho de 2010. A entrevista sobre o conceito de crítica de arte está disponibilizada no Youtube. Acesso: 26 de agosto de 2015.



por uma malha de quebra-cabeças projetado na parede, onde artistas, intelectuais e público compartilham experiências de áudio, conversam e se divertem.

A instalação *Dancing* (2007-2012), de Manata e Laudares, colocada logo no primeiro andar, faz menção à emergência da conceituação do principal projeto dos artistas que é o *SoundSystem*. A idéia inicial do *The Place* (“local” onde se realiza o projeto) foi compartilhar a experiência da pista de dança e foi inspirada no multifacetado Roland Barthes. Saulo Laudares e Franz Manata leram a obra *Au Palace ce Soir*, texto em forma de aforismos, no qual Barthes descreve a experiência que teve na boate francesa Le Palace que, na época, era considerada o templo da dança. Barthes, através de sua escritura, descreve a potência desse encontro. A partir de então, reproduzir a intensidade da experiência vivida e descrita por Barthes passou a ser o foco da dupla.

Confesso que sou incapaz de me interessar pela beleza de um lugar, se ali não houver pessoas (não gosto de museus vazios); e, reciprocamente, para descobrir o interesse de um rosto, de uma silhueta, de uma roupa, para saborear-lhe o encontro, é preciso que o lugar desse encontro tenha, também ele, seu interesse e seu sabor (BARTHES, 2004, p. 53).

O método de escrita e reescrita de Barthes consistia numa espécie de quebra-cabeças. Barthes organizava os fragmentos de anotações que ele fazia nas ruas em fichas e quando ia escrever um texto, fazia uma costura de partes dessas diversas fichas (PINO, 2015, p. 41). A malha de quebra-cabeças, projetada na parede ou no chão nas diferentes configurações de *The Place*, ao longo dos anos, tem inspiração na metodologia criativa de Barthes.

As instalações e vídeos dos artistas expostas no segundo andar estabelecem uma conversa com a instalação *Dancing* do primeiro pavimento e com o dinamismo dos ensaios dos *DJs* na torre. A instalação *Panopticon* de Caio César é um panóptico às avessas, pois propõe o controle dos próprios sons da casa. A obra faz referência ao termo utilizado por Foucault para designar a sociedade disciplinar e de controle, do século XIX, cujo modelo fora inspirado no filósofo Jeremy Bentham. Nesta sociedade, há uma gestão dos corpos dos indivíduos que sofrem uma constante vigilância. Foucault denunciava a existência de relações de poder que atuavam através de mecanismos de adestramento em instituições como prisões, hospitais e fábricas. Há em *Panopticon* (2015) uma pergunta implícita: ainda são possíveis formas de resistência? Nós nos auto-vigiamos? Talvez a multiplicidade de chaves de Vivian Caccuri sejam buscas por possíveis respostas. Pois, como afirma Felipe Scovino, não há mais uma chave de compreensão (2011, p. 19). Os vidros de remédio e perfume de Leandra Lambert remetem à medicalização da existência e da prática de um cuidado de si, necessários para a realização de uma boa performance dos indivíduos dentro da sociedade contemporânea. Segundo Manata há uma materialização do silêncio. Alexandre Mandarin produziu poemas com fábulas da torre. Dois vídeos tratam de ruídos produzidos no cotidiano de um prédio e dos efeitos do vento num tronco de árvore, no decorrer de um dia. Essas diferentes perspectivas foram eleitas para compor a *Ocupação Arte Sonora* e, talvez, para torná-la mais inteligível, na medida em que, como afirmou Manata, trabalham ainda com os mecanismos de exposição próprias da tradição.

Quanto aos aspectos curatoriais da exposição *Ocupação Arte Sonora* realizada no Castelinho, estes se baseiam na proposta inversa de Obrist que seria transformar o imóvel Castelinho na casa dos artistas, em seu ateliê, como um “museu-casa”. O Castelinho, por ter sido originalmente uma moradia, não é um espaço neutro, não se configura como sendo a situação do cubo branco. A fim de realizar esta familiarização do espaço, os artistas investiram na produção, levando tapetes, mesas, alguns objetos pessoais, trocaram lâmpadas e convidaram os amigos.

Segundo Manata, essa experiência proposta pela Arte Sonora começou em 2008, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, quando poucas pessoas praticavam essa relação entre arte e som. O objetivo era dar visibilidade ao som enquanto dispositivo social. Os trabalhos passaram a ser disponibilizados e divulgados no site Exst.net. Segundo Laudares, Exst, nome da empresa que coordena todos os projetos de Manata e Laudares, é um neologismo entre exist e exit (existir e saída), dando uma pista do que seria a proposta conceitual da dupla. Sete anos depois da experiência no Parque Lage, mais um desdobramento é feito nesta *Ocupação no Castelinho*.

Durante os dois meses da exposição, as quartas eram dedicadas a receber pesquisadores de arte e som como Fausto Facet, o maestro Gilberto Mendes e Eduardo Licet e as sextas dedicadas ao *The Place*, apresentando a cena de música eletrônica contemporânea. Durante o *The Place*, as pessoas ouvem música eletrônica, bebem cerveja e dançam. Nestes encontros são compartilhadas gravações de discos, fitas, pequenos concertos, apresentações curtas, uma infinidade de atividades, que não são comunicadas formalmente, mas que estão sendo produzidas. Estas atividades obedecem a um outro rito, que não corresponde ao rito da tradição, onde o artista expõe e mostra, como as salas da *Ocupação Arte Sonora* que expunham instalações e vídeos. “O *The Place* se configura como uma experiência mais fluida, em rede, rizomática, onde as pessoas agregam e desagregam, conectam e desconectam, compatível ao novos paradigmas contemporâneos”. O objetivo da *Ocupação Arte Sonora* foi colocar o som no centro da questão, assim como proporcionar encontros afetivos, durante dois meses.

Segundo a curadora e crítica Fernanda Lopes, apesar desses movimentos alternativos no circuito, não há uma arte independente, já que tudo está dentro do mercado. Até mesmo trabalhos que não tenham uma apresentação física, como os trabalhos sonoros apresentados por Manata e Laudares, trazem resultados como “objetos mentais”. Independente da forma ou materialidade, os trabalhos tem que ter uma presença, seja física ou não (BUENO; REZENDE, 2011, p. 189). De qualquer maneira, como pontuou a crítica e curadora Luisa Duarte, filha do curador Paulo Sérgio Duarte, existe um campo de possibilidades no qual podemos atuar e fazer transformações (BUENO; REZENDE, 2011, p. 218).

Como discutimos, o que se dá na exposição *Ocupação Arte Sonora*, pertinente ao âmbito da arte contemporânea, são produções aparentemente inapreensíveis, processuais ou comportamentais que se desenvolvem em função de noções interativas, conviviais e relacionais. A arte contemporânea não mais utiliza o novo como um critério, ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para uma discussão ilimitada. Assim sendo, esta “arte relacional” (BOURRIAUD, 2009) tem como tema central o encontro, o estar junto, possibilitando uma elaboração coletiva do sentido. E,

quando se propõe a investir e problematizar a esfera das relações, desenvolve um projeto político. A forma da obra contemporânea vai além de sua forma material, pois configura-se como um elemento de ligação. Dessa maneira, a aura das obras de arte desloca-se para seu público. A tese do crítico de arte Nicolas Bourriaud se baseia no argumento do situacionista Guy Debord, em *A Sociedade do Espetáculo* ([1967] 1997), obra de referência na qual argumenta que nesta sociedade a relação social entre as pessoas é intermediada por imagens, e propõe como uma linha de fuga a este processo de união a partir de uma separação, a produção de novos modos de relações entre as pessoas através da arte. Depois que Marcel Duchamp redefiniu o papel do artista no sistema de arte, recusando a noção romântica de gênio criador, levou a uma progressiva desmaterialização da obra de arte e à construção de obras que trocam com os fluxos sociais. Durante a sua conferência, em 1957, sobre o processo criativo, Duchamp afirma o espectador como co-autor da obra, participando da criação através do “coeficiente de arte”, que é a diferença entre o que o artista havia projetado realizar e o que realizou. A obra de arte já não mais possui autonomia, é um objeto parcial, que tem uma autonomização relativa.

Além da pesquisa do som, os artistas têm como principal intenção proporcionar uma experiência de dilatação do tempo instigada por algum signo sonoro. Isso fica ainda mais evidente na interferência urbana “*After: Nature*”, realizada em 2008 (e premiada pelo Interferências Urbanas no mesmo ano), no Recanto dos Animais, no Aterro do Flamengo. Uma instalação sonora acusmática (em que não se vê a fonte do som) foi instalada numa árvore, reproduzindo uma trilha composta por sons de pássaros e animais durante um amanhecer no inverno. Nesta obra, os artistas propõem uma desaceleração, instigam o passante a desfrutar dos sons dos pássaros e até permitem aos mais desatentos descobrir, através de “falhas” na trilha e outros ruídos, que se trata de um artifício. São essas fraturas que os artistas introduzem no tempo, que os permitem realizar novas suturas, trazendo um olhar singular para a arte contemporânea. Apesar da consonância com os fenômenos que envolvem a era digital, especialmente no que tange a experiência do tempo – profundamente alterada pelo uso da internet, do skype, das redes sociais, dos iphones, do whatsapp – Manata e Laudares propõem uma vivência da intensidade do encontro com o outro, promovendo conexões num processo colaborativo. Esse tempo labiríntico da era digital, relacionado à experiência em rede, que se refere a um tempo em múltiplas direções, paradoxalmente é um tempo comprimido pelas novas tecnologias. Os artistas atuam como catalisadores, como caixas de ressonância que permitem dar visibilidade a essas questões contemporâneas e, ao mesmo tempo, propor alternativas.

## BIBLIOGRAFIA

ADAM, Georgina. **Big Buks**. The explosion of the Art Market in the 21<sup>st</sup> Century. Ashgate Publishing, 2014.

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: **Sobre o ofício do curador**. São Paulo: editora Zouk, 2010.

BARTHES, Roland. **Incidentes**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAGA, Paula. O curador e a galeria. In: **Sobre o ofício do curador**. São Paulo: editora Zouk, 2010.

ALVAREZ, José Maurício Saldanha; FASANI, Priscilla Porto Nascimento. As noções curatoriais da exposição ocupação arte sonora realizada por Franz Manata e Saulo Laudares no Castelinho do Flamengo. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 11, n. 1, p. 69-83, jan./jun. 2016.

- BUENO, Guilherme; REZENDE, Renato (ORG). **Conversas com curadores e críticos de arte**. Rio de Janeiro: editora circuito, 2011.
- CARVALHO, Ananda. **Walter Zanini: experimentações e procedimentos curatoriais**, 2013. Disponível em: <<https://art.medialab.ufg.br>>. Acesso: 18 de agosto de 2015.
- CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos salões de Paris ao MoMA. In: **Sobre o ofício do curador**. São Paulo: editora Zouk, 2010.
- CYPRIANO, Fabio. Crítica: exposição “O interior está no interior” se revela muito barulho por nada. **Folha de São Paulo**, Ilustríssima, 9 abr. 2013. Disponível em: <<http://app.folha.uol.com.br/#noticia/237068>>. Acesso: 26 de agosto de 2015.
- COOKE, Rachel. Hans Ulrich Obrist: tudo o que eu faço está ligado à velocidade. **Folha de São Paulo**, Ilustríssima, 16 mar. 2015. Disponível em: <<http://app.folha.uol.com.br/#noticia/531315>>. Acesso: 25 de agosto de 2015.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1997.
- GROVES, Nancy; JEFFRIES, Stuart. Hans Ulrich Obrist: a arte da curadoria. Entrevista. **Folha de São Paulo**, Ilustríssima, 4 abr. 2014. Disponível em: <<http://app.folha.uol.com.br/#noticia/392370>>.
- MESQUITA, Ivo. **Panorama do pensamento emergente**. São Paulo: editora Zouk, 2011.
- OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.
- OLIVEIRA, Luccas. Castelinho Espaço Nobre. **O Globo**, 12 abr. 2015.
- PINO, Claudia Amigo. A última aventura. **Revista Cult**, n. 200, abril de 2015, p. 40-43.
- MARTIN, Sarah. The Producers. **Contemporary Curators in Conversation**. Newcastle: University of Newcastle, Baltic Center of Contemporary Arts, 2002.
- RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. São Paulo: editora Zouk, 2010.
- Revista Arte! Brasileiros**, n. 29, maio-jun. 20015.
- SANTOS, Franciele Filipini dos. **A concepção artística/curatorial na arte em diálogo com as tecnologias digitais**. Encontros Funarte: tecnologias para as artes, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Arte Contemporânea em Diálogo com as Mídias Digitais: concepção artística/curatorial e crítica**. Santa Maria: Gráfica Editora Pallotti, 2009.
- TEJO, Cristiana. Não se nasce curador, torna-se curador. In: **Sobre o ofício do curador**. São Paulo: editora Zouk, 2010.
- TEJO, Cristiana (Org.). **Panorama do pensamento emergente**. São Paulo: editora Zouk, 2011.
- ZANINI, Walter. Novo comportamento do museu de arte contemporânea. In: **Sobre o ofício do curador**. São Paulo: editora Zouk, 2010.

**Recebido em 28/01/2016. Aprovado em 22/05/2016.**

**Title:** *Curatorial notions of the exhibition Sound Art Occupation performed by Franz Manata and Saulo Laudares in Castelinho do Flamengo*

**Abstract:** *Aiming to think about the curatorial process of the Exhibition Sound Art Occupation, performed by Franz Manata and Saulo Laudares in Castelinho do Flamengo, in 2015, we perform one brief genealogy from trusteeship history. The Manata's and Laudares untimeliness art work refers to the invisibility of the work itself, through its immateriality, gives visibility to the contemporary problematic of time management and the liquidity of affective meetings.*

**Keywords:** *Brazilian Contemporary Art. Relational Art. Trusteeship.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1101201685-95>

## MULTIPLICIDADES DA IMAGEM: A ARTE E OS AFETOS

Aurélia Regina de Souza Honorato\*

**Resumo:** Este texto é um recorte de meu estudo para doutoramento que teve como problema de pesquisa a seguinte questão: é possível, por meio do sensível, promover uma formação de professores e professoras de Artes com potencial crítico e político? Uma formação para um novo professor e professora que a partir da experiência cria modos de vida e assim cria uma nova aula de Artes? Nele trago reflexões acerca da imagem, especialmente a imagem na arte como exercício do olhar, buscando avançar os limites da cronologia para alcançar a imagem em sua multiplicidade. A partir de autores como Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Emanuelle Coccia, Gilles Deleuze e Félix Guattari, o texto tem também como objetivo pensar a mobilização que a arte promove como afeto que, de modo reflexivo, promove um novo olhar, um novo ouvir, um novo sentir sobre as coisas do mundo.

**Palavras-chave:** Imagem. Afeto. Arte.

A imagem é ao mesmo tempo um objeto, uma figura e um lugar de experiência. Ela pode te atravessar sem deixar marcas, mas ela pode te penetrar e te modificar. Pode promover em ti uma mudança no modo de olhar para a vida, pode te afetar. E é olhando para esse panorama que busco entender os conceitos de imagem a partir de pensadores contemporâneos da filosofia, da arte, da cultura e da história da arte.

Escolho, aqui, para iniciar uma reflexão sobre a imagem, um diálogo com Nicola Abbagnano (2007) a partir de seu *Dicionário de Filosofia*, onde o conceito de Imagem<sup>1</sup> é semelhança ou sinal das coisas que pode conservar-se independentemente das coisas. Na filosofia antiga, consideravam-se as imagens como as coisas sensíveis, só que sem matéria, produto da imaginação. Assim como também, num segundo significado, imagem é sensação ou percepção, vista por quem a recebe. Para os estoicos, imagem é a marca que a coisa deixa na alma, marca que é uma mudança da própria alma. A imagem propriamente dita é "aquilo que é impresso, formado e distinto do objeto existente, que se conforma à sua existência e por isso é o que não seria se o objeto não existisse" (DIÓG. L, VII, 50 *apud* ABBAGNANO, 2007, p. 537).

Esses conceitos passaram para a Idade Média e foram utilizados com fins teológicos para esclarecer a relação entre a natureza divina e a humana. Na filosofia moderna, estes conceitos foram retomados por Francis Bacon (1561 – 1626) e Thomas Hobbes (1588 – 1679). Para este último, a imagem "é ato de sentir e só difere da sensação assim como o fazer difere do fato" (*De corp.*, 25, § 3 *apud* ABBAGNANO 2007, p. 537). Na filosofia geral, o termo imagem começou a perder espaço para o termo *ideia*, a partir de René Descartes<sup>2</sup> e também para o termo *representação* a partir de Christian Wolff<sup>3</sup>. Na filosofia

\* Doutora em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina. Professora na Universidade do Extremo Sul Catarinense. E-mail: [ars.honorato@gmail.com](mailto:ars.honorato@gmail.com).

<sup>1</sup> Do latim *Imago*; inglês *Image*; francês *Image*; italiano *Immagine*.

<sup>2</sup> René Descartes (1596 – 1650): filósofo, matemático e físico francês do século XVII. Fez estudos na área da Epistemologia e Metafísica. É considerado o pioneiro no pensamento filosófico moderno.

<sup>3</sup> Christian Wolff (1679 – 1754): filósofo alemão que popularizou o Deísmo, posição filosófica que aceita a existência e a natureza de Deus através da razão e do livre pensamento.



moderna, Henri Bergson é um marco quando substitui pela visão biológica a visão materializante da ciência e da metafísica representando o fim da era cartesiana. Seu pensamento inova, fundamentalmente, no tipo de ruptura que introduz no racionalismo do século XVII a partir de sua visão da dialética e da existência. Um dos primeiros conceitos que discute em seu livro *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* é o de imagem. Para ele, não se pode reduzir a matéria à representação que temos dela, assim como não se pode entender a matéria como aquilo que produz em nós representações.

[...] por "imagem" entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação" (BERGSON, 1999, p. 2).

Na filosofia contemporânea, o termo representação persiste, mas em alguns casos esta filosofia adota um segundo significado para a imagem quando quer acentuar o caráter ou a origem sensível das ideias ou representações de que o homem dispõe. Bergson já apontava isso em seu pensamento:

Iremos fingir por um instante, que não conhecemos nada das teorias da matéria e das teorias do espírito, nada das discussões sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior. Eis-me, portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, não percebidas quando os fecho. (BERGSON, 1999, p. 11).

A forma como Bergson trata a imagem, nesta fala, vem coincidir com a forma com que muitos teóricos da arte e filósofos contemporâneos vêm se referindo a ela, pois estudos sobre a imagem vêm sendo recorrentes em diversas pesquisas voltadas para as questões dos Estudos Culturais e o mundo contemporâneo tem apresentado formas diversas de relação do homem com as imagens. Dessa forma, percebemos que os estudos, especialmente no âmbito acadêmico da História da Arte que vivenciamos desde a década de 80, deslocam-se para o campo da Cultura Visual.

Um dos importantes autores da recente Teoria Francesa das Artes Plásticas, George Didi-Huberman (1998; 2013) avança nesse campo e é expoente nos estudos da imagem. Ele nos impulsiona a olhar para as imagens como sendo ao mesmo tempo paixões e questões, e orienta que façamos delas os “olhos da história” e com elas tomemos posições. Trata com ironia a tese de “[q]ue ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31), que é a premissa da fenomenologia da percepção em Merleau-Ponty, como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil. A fenomenologia sempre foi bem recebida no campo da arte, mas Didi-Huberman quebra com ela quando diz que “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (*ibid*, 1998, p. 31).

Para Rancière (2012), o termo imagem estabelece duas coisas diferentes: a relação simples que produz a semelhança de um original e a alteração da semelhança, que é um

jogo de operações chamada arte. A alteração pode assumir diversas formas como “a visibilidade conferida a pinceladas inúteis para nos fazer saber o que é representado num retrato” (RANCIÈRE, 2012, p. 15), um alongamento de corpos, uma locução exagerada que atrapalha a compreensão de uma ideia. E é nesse sentido que Rancière aponta:

[...] a arte é feita de imagens, seja ela figurativa ou não, quer reconhecamos ou não a forma de personagens e espetáculos identificáveis. As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia. Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem. Um movimento de câmera antecipa um espetáculo e descobre outro, um pianista inicia uma frase musical “atrás” de uma tela escura. Todas essas relações definem imagens. Isso quer dizer duas coisas. Em primeiro lugar as imagens da arte, enquanto tais, são dessemelhanças. Em segundo lugar, a imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras (RANCIÈRE, 2012, p. 15-16).

E para Emanuele Coccia, a imagem produz efeitos perfeitamente isomórficos, e, dessa forma, suscita a imitação, gera semelhanças. “Se a eficácia da imagem coincide com a sua multiplicação, com a sua reprodução em sujeitos estranhos, ao reproduzir-se a imagem não constitui um novo sujeito, porém é objeto de imitação espontânea” (COCCIA, 2010, p. 74), mas apenas segundo a forma, não segundo a matéria. Ser influenciado significa ter acolhido uma forma que vem do exterior sem ser alterado. Imitação e influência são a vida própria do sensível que para o filósofo é a imagem. Nos apropriamos da imagem e a percebemos por meio das sensações.

São olhares diferentes para a imagem. Multiplicidades que acabam por constituir paradoxos e nos chamam a atenção para o lugar da imagem em nossa constituição de sujeitos no mundo e também para o significado dela no campo da arte e do ensino.

O paradoxo da imagem para Didi-Huberman é operado pela chave do olhar na relação com o outro, manifesto por duas posturas dicotômicas de um sujeito cindido diante da imagem: o homem da crença – aquele que sempre quer ver algo além do que se vê - e o homem da tautologia – que nega ver algo além da imagem, além do que é visto. Estas posturas que o autor cria, representam, a certo modo, as abordagens tradicionais do saber sobre as obras de arte. Esta discussão sobre tautologia e crença é um dos pontos de discussão dessa pesquisa no que se refere às imagens. Como superar essas perspectivas no trabalho com os professores e professoras? Como fazê-los criar além da tautologia e da crença? Essas questões me reportam ao cotidiano da escola e das aulas de Artes, que tratam as imagens a partir dessas duas atitudes – a da crença e a da tautologia. Às vezes a imagem é posta diante do aluno como algo que remete tão somente ao visível, sem produzir nenhum sentido. Outras vezes ela é apresentada numa determinada representação onde sua variabilidade é anulada, eliminando assim as possibilidades de distância e preenchimento entre ela e o observador.

Na sua teoria sobre crença e tautologia, Didi-Huberman (1998) busca encontrar um exemplo para o extremo da atitude do homem da tautologia e então apresenta a Minimal-Art. A arte minimalista é aquela dotada, como dizia Ad Reinhardt, de “mínimo conteúdo de arte” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 49). Uma arte produzida por puros e simples volumes, “volumes sem sintomas e sem latências, portanto objetos tautológicos” (*ibid*,

1998, p. 50). A estética deste movimento poderia ser sintetizada nesta expressão: *What you see is what you see* (O que você vê é o que você vê) (*ibid*, 1998, p. 55). Dois artistas americanos minimalistas, Donald Judd e Robert Morris tinham como objetivo em suas produções entender o que seria ilusão na arte. Judd afirmava que “tudo o que está sobre uma superfície tem um espaço atrás de si” (*ibid*, 1998, p. 52). Sua busca era a de produzir um objeto visual despido de ilusionismo; um objeto em três dimensões, produtor de sua própria espacialidade *específica*, pois para ele a pintura e a escultura inventam espaços além delas mesmas. Os minimalistas apresentados no texto de Didi-Huberman, por meio de seus objetos visuais, rejeitam toda a ilusão, todo o detalhe, toda a temporalidade, todos os jogos de significações, toda a forma de antropomorfismo na busca da especificidade do objeto.

Por mais que os artistas minimalistas tentassem defender a especificidade de seus objetos visuais, a sua própria fala contradiz os preceitos construídos por eles. Didi-Huberman desconstrói a teoria do objeto específico que os minimalistas apresentam a partir de um olhar mais atento aos enunciados tautológicos que Donald Judd e Frank Stella trazem. A palavra *presença*, por exemplo, é dita por Stella em ocasião de uma entrevista com o crítico de arte Bruce Glaser, num contexto onde ela não caberia no universo teórico da arte minimalista. Isto demonstrou fragilidade na teoria e apontou diversos outros adjetivos, referentes ao objeto visual e sua simplicidade, colocando-o no mundo da qualidade. Numa defesa sobre a simplicidade da arte minimalista, Judd diz: “As formas, a unidade, [...] a ordem, a cor são específicas, agressivas e fortes” (*ibid*, 1998, p. 62); estes adjetivos, para Didi-Huberman são carregados de ressonâncias estranhas, e, especialmente as palavras *agressivas* e *fortes*, para ele, “evocam um universo da experiência intersubjetiva, portanto um propósito relacional” (*ibid*, 1998, p. 62) apresentam uma contradição. “Esse apelo à qualidade de ser, à força, à eficácia de um objeto, constitui, no entanto, uma deriva lógica – na realidade fenomenológica – em relação à reivindicação inicial de especificidade formal” (*ibid*, 1998, p. 62). Esta consideração, para o autor, demonstra que ao mesmo tempo em que o objeto minimalista foi pensado como “específico, abrupto, forte, incontrolável e desconcertante”, ele tornou-se frente a seu espectador “uma espécie de sujeito” (*ibid*, 1998, p. 63). O objeto aqui acaba por tentar ser representado e desta forma desconstrói aquilo que Didi-Huberman considera como imagem.

Robert Morris, também artista minimalista, traz em sua produção uma experiência fenomenológica na qual apresenta três objetos formalmente iguais em posições diferentes na sua relação com o espectador. Nesta experiência “há, portanto, tempos, durações atuando em ou diante desses objetos supostos instantaneamente reconhecíveis. Há relações que envolvem presenças [...]” (*ibid*, 1998, p. 66). Instala-se aqui o paradoxo dos objetos minimalistas. De um lado, a especificidade da forma e do volume e, de outro, a presença e a relação. No olhar do autor, a experiência de Morris derruba a tentativa dos minimalistas de eliminar o antropomorfismo. E é neste momento que o autor abre espaço para dizer que não dá para escolhermos entre o que vemos e o que nos olha, mas sim nos inquietarmos com o entre. É o momento de pensar as contradições e buscar a dialética que estas proporcionam. Com a experiência de Tony Smith e seu cubo, Didi-Huberman amplia seu olhar sobre o antropomorfismo presente nas esculturas minimalistas e traz para a reflexão a questão da dupla distância.

É a partir daqui que o autor integra duas redes conceituais benjaminianas: a da *aura* e a da *imagem dialética*. Para Benjamin, um primeiro aspecto que confere à *aura* é o *poder da distância*. Aquilo que nos permite estar ao mesmo tempo próximo e distante é chamado por ele de experiência dialética, que se apresenta como um paradoxo e que nos coloca diante de um segundo aspecto da *aura*: o *poder do olhar*. Para Didi-Huberman, “Sentir a *aura* de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos [...] esta é uma das fontes mesmas da poesia” (1998, p. 148). Esse olhar é tratado aqui como aquele que deixa essa visão do objeto se desdobrar como pensamento, de tornar a se converter em tempo. E é ainda nessa experiência que Benjamin reconhece um *poder da memória* onde “todos os tempos nela serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados” (*ibid*, 1998, p. 149). O cubo preto de Tony Smith se mostra a quem o olha não somente como um *objeto específico*, mas dá a compreender que pulsa entre a simples forma e a presença. Pode-se dizer então que é um objeto *aurático* aquele “cuja aparição desdobra para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens* em constelações ou em nuvens, que se impõe a nós como outras tantas figuras associadas [...]” (*ibid*, 1998, p. 149). Constelação e cartografia: vejo aqui uma possibilidade de conexão metodológica relevante para minha pesquisa a partir do entendimento de que uma imagem nunca está só. Dela explode uma constelação. Para Benjamin (1984), a estrutura constelar que ele apresenta em seus escritos pode também ser observada em diferentes contextos, inclusive no contexto das imagens, pois ao invés de pensarmos as imagens como uma progressão linear da história, podemos pensá-las como fragmentos em um grande território de estrelas que se cruzam, apagam e aparecem iluminando diferentes elementos de diferentes épocas. Imagens que se repetem num sempre recomeço considerando-se as várias formas de significação que elas promovem. A esta perspectiva também aliamos o contexto do pensamento

Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade. Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da vontade. O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde [...] (BENJAMIN, 1984, p. 50-51).

Pensar em imagem e constelações implica em pensar a imagem como algo que forma e pode transformar, e nos faz questionar aquilo que somos. O importante é a relação que se tem com a imagem. É o espaço que existe entre a imagem e nós, espaço esse que nos invade, que nos derruba e nos modifica. Como lidar, na pesquisa, com a experiência de construir constelações? São os conceitos de imagem crítica e imagem dialética que me ajudam a refletir e construir caminhos para essa indagação.

O ver, o crer e o olhar são pontos debatidos na teoria da imagem na qual se debruça Didi-Huberman (1998). E é em Benjamin que ele busca elucidação iniciando pelo conceito de *culto*, onde vai abrindo as dimensões do conceito de *aura* e dizendo que ela

deve ser secularizada, dispensada de votos religiosos, dando à aparição o caráter da “imanência visual e fantasmática dos fenômenos e objetos”, eliminando assim sua “fictícia região de transcendência” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 157-158).

Quando fala sobre a imagem crítica, Didi-Huberman se apoia também em Benjamin e em sua teoria da imagem dialética. Tem-se, então, uma relação muito pertinente entre uma dimensão histórico-crítica anacrônica que atravessa a produção e a recepção de imagens e a dialética do ver que se faz corpo e espaço imaginativos. “Falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos *sentidos* (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos *sentidos* (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios)” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 169). Nesse processo, a relação dialética permite a leitura do instante presente e o reconhecimento do tempo histórico no qual se vive. E partindo desta questão é que Didi-Huberman discute a presença pensando o conceito de forma na imagem, na obra de arte.

O que é uma forma com presença? Esta é a pergunta que impulsiona Didi-Huberman na busca de uma conceituação da forma. Para tanto ele propõe que se produza uma “crise de palavras – uma crise portadora, se possível, de efeitos críticos e construtivos” (*ibid*, 1998, p. 201). Retoma o cubo de Tony Smith e compara os conceitos de presença advindos das críticas de Michael Fried, que rejeita a presença, e de George Steiner, que reivindica a presença. Didi-Huberman vê nestas duas posições a manutenção do dilema entre a tautologia e a crença. E é no decorrer de suas pesquisas que o autor vai investindo nesta “crise” de palavras e apresenta um conceito de que a forma seria apenas um corolário do fechamento já operado pela palavra presença durante diferentes momentos da história da arte e da filosofia. Mas o objetivo de Didi-Huberman não é de fechar um conceito, e sim de abri-lo, e abrir no sentido de processo e não em termos de coisas fixas recolocando a relação em sua prioridade nos objetos mesmos e devolvendo às palavras, aos conceitos, sua dimensão inicial.

A ideia do autor não é a de formar um conceito técnico, mas sim abrir um campo de reflexão onde a imagem possua uma dimensão cognitiva, histórica e de pensamento, e possa ser tratada como um espaço aberto, multidimensional. Um espaço de tempo acumulado, de rememoração, de impressões revistas, de dialética a uma história revisitada no “agora”. Fala de forma quase poética sobre o aspecto fenomenológico do conceito de imagem em seus diferentes matizes, dando valor ao espaço tecido entre o observador e a obra de arte como um lugar no qual se abre o incomensurável que poderá ser completado e interpretado, ou não, pelo olhante. E é nessa possibilidade, nessa discussão, que a recepção e a produção de imagens podem ser pensadas como um campo de tensões dialéticas. Um campo que atravessa a história e sobrevive.

A história da arte existe? A história da arte nasceu? Essas são perguntas feitas por Didi-Huberman (2013) em seu estudo sobre a sobrevivência das imagens. A palavra sobrevivência é discutida, conceituada e reconceituada a partir de Aby Warburg, historiador da arte nascido em Hamburgo, na Alemanha, no ano de 1866 e que apresenta um modelo cultural da história que se exprime por “obsessões, remanências e reaparições das formas” (*ibid*, 2013, p. 25).

Voltando às duas perguntas do parágrafo anterior, Didi-Huberman arrisca dizer que a história da arte como o discurso histórico que não nasce nunca. Sempre recomeça. E



constata que “a história da arte, como disciplina, recomeça vez após outra. Toda vez, ao que parece, que seu próprio objeto é vivenciado como morto...e como renascendo” (*ibid*, 2013, p. 13).

Para o autor existe no *continuum* cronológico, a partir da *História Natural* de Plínio, indícios historiográficos gregos. E em meados do século XVI, Vasari<sup>4</sup> produz escritos históricos e estéticos apontando a morte da arte antiga, causada pela Idade Média, e resgatada por um importante movimento denominado renascimento, que inicia com Giotto<sup>5</sup> e chega a seu ápice com Michelângelo<sup>6</sup>, o grande gênio neste processo de ressurreição. “A partir daí – a partir desse renascimento, ele próprio surgido de um luto – parece ter podido existir algo a que se chama história da arte” (*ibid*, 2013, p. 13).

Por volta da metade do século XVIII, em um contexto que já não era do renascimento humanista, mas sim do renascimento neoclássico, Winckelmann – (175 - 1564) historiador e arqueólogo alemão – inventa a história da arte no sentido moderno da palavra história. Foi o primeiro a aplicar de forma sistemática categorias de estilo à história.

Winckelmann [...] representaria, no campo da cultura e da beleza, a virada epistemológica de um pensamento sobre a *arte* para a era – autêntica, já “científica” – da *história*. A história de que se trata já era “moderna”, já era “científica”, no sentido de ultrapassar a simples *crônica* de tipo pliniano ou vasariano [...] Winckelmann teria inventado a história da arte, começando por construir, para além da simples *curiosidade* dos antiquários, algo como um *método histórico*. Deste ponto em diante, o historiador da arte já não se contentou em colecionar e admirar seus objetos: como escreveu Quatremère, ele analisou e decompôs, exerceu seu espírito de observação e de crítica, classificou, aproximou e comparou, “voltou da análise para a síntese”, a fim de “descobrir as características seguras” que dariam a qualquer *analogia* sua lei de *sucesso*. Foi assim que a história da arte se constituiu como um “corpo”, como saber metódico e como uma verdadeira “análise dos tempos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 14-15).

Olhando para essa produção de Winckelmann, que é apresentada sob o título *História da arte entre os antigos*, Didi-Huberman aponta diferentes contradições e questiona essa história da arte inventada e que muitos historiadores e professores replicam em seus estudos e em suas aulas hoje. Para ele, as imagens não são um modelo de transmissão pressuposto pela imitação em que transforma a estética clássica, e nem as simples crônicas representativas - figuras de contextos numa sucessão cronológica e linear – tal como propunha a história positivista da arte. Ao olhar para a história da arte, nos faz repensar os modos de conduzir a sua temporalidade, e a considerar movimentos e ritmos que formam anacronismos nesta história. E é neste sentido que seus estudos se aproximam do pensamento de Aby Warburg, que um século e meio depois de Winckelmann publicou um pequeno texto intitulado *Dürer e a Antiguidade italiana* e nele analisou a imagem da obra *A morte de Orfeu* (Figura 1).

<sup>4</sup> Giorgio Vasari (1511-1574): pintor e arquiteto italiano conhecido pelos seus escritos de biografias de artistas italianos.

<sup>5</sup> Giotto de Bondone (-1337): intor e arquiteto italiano mais conhecido pela introdução da perspectiva na pintura. É considerado o precursor do renascimento italiano.

<sup>6</sup> Michelângelo (1475-1564): pintor, escultor, poeta e arquiteto italiano. Considerado um dos maiores artistas do ocidente.



Figura 1- A morte de Orfeu – Albrecht Dürer, 1494. Bico de pena sobre papel.



Fonte <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/576>

Nessa análise, Warburg decompôs, desconstruiu todos os modelos de conhecimento usados na história da arte de Vasari e de Winckelmann e também desfez o que a história da arte ainda hoje toma como seu início.

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um *modelo cultural* da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reaparições das formas. Ou seja, por não-saberes, irreflexões, por inconscientes do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

Segundo Didi-Huberman, a história da arte, para Warburg, é “o contrário de um começo absoluto, de uma tábula rasa” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27). Esta é uma

forma de olhar para essa disciplina que afronta os elementos estéticos clássicos e que, de certa forma, transtorna as coisas já estabelecidas e bem aceitas pelos “leitores modernos”. Warburg, “nosso fantasma: em algum lugar dentro de nós, mas em nós inapreensível, desconhecido” (*ibid*, 2013, p. 27). Ele tinha aversão à história da arte estetizante e para reagir a esse descontentamento, essa insatisfação, ele se pôs em constante movimento recusando a imobilidade infecunda. Pôs em prática um permanente deslocamento - nos pontos de vista filosóficos estabelecidos, nos campos de saber conformados, nas hierarquias culturais, nos tempos históricos, nos lugares geográficos. Em seu contínuo movimento, quase como um nômade, constrói uma subjetividade desterritorializada, assim como o esquizo apresentado por Deleuze e Guattari (1995). Esses autores dizem existir uma semelhança entre o nômade e o esquizo: “o nômade, como o esquizo, é o desterritorializado por excelência, aquele que foge e faz tudo fugir. E que faz da própria desterritorialização um território subjetivo” (PELBART, 2002, p. 34).

Esse jeito de ser esquizo, de Warburg, se apresenta desde sua juventude. Estudou arqueologia e filosofia clássicas, antropologia, psicologia social, teorias da arte, que para Didi-Huberman foi “mais do que um saber em formação, foi antes um saber em movimento que aos poucos se constituiu, pela ação – aparentemente errática – de todos esses deslocamentos metodológicos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 32-33).

Nesse aspecto, vejo Warburg como um historiador da arte rizomático. Aponto aqui um paradoxo: história e rizoma, quase um oxímoro, pois enquanto a história, mesmo anacrônica e não linear, considera o presente, o passado e o futuro, ordem que nos leva a pensar em um movimento arborescente, sequencial, o rizoma que Deleuze e Guattari (1995) apresentam parte dos princípios de conexão e heterogeneidade, isso significa que ele pode e deve ser conectado a qualquer outro. É uma postura que nos permite, assim como o estudo de Warburg para a história da arte, desconstruir nosso olhar estruturante.

A biblioteca imaginada por Warburg em 1889 e erguida entre 1900 e 1906 (Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg) tem características rizomáticas pelo princípio de *cartografia*, onde rizoma é mapa e não decalque. E, como mapa, constrói o inconsciente e é passível de ser desmontável, reversível, suscetível de receber modificações a todo o momento. E pelo princípio da *multiplicidade*. Esse princípio mostra que o rizoma é constituído por linhas de segmentaridade que permitem que ele seja estratificado, territorializado, organizado, mas constitui-se também por linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Dessa forma, se percebe que o rizoma pode ser rompido em um lugar qualquer ao mesmo tempo em que ele pode retomar a outros lugares seguindo outras linhas. O sistema rizomático não compreende o dualismo ou a dicotomia. Faço essas aproximações nas características por ver que a biblioteca de Warburg foi pensada e construída como “espaço do pensamento” onde “a história da arte como disciplina acadêmica foi posta à prova de uma desorientação organizada: em todos os pontos em que havia *fronteiras* entre disciplinas, a biblioteca procurava estabelecer *ligações*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35).

Na incessante busca de uma forma original que desse conta de expor seus deslocamentos, em especial sobre as imagens, a partir de teorias fundamentadas que não fossem esquemáticas ou empobrecedoras e que respeitassem as singularidades, é que Warburg trabalhou até sua morte, em 1929, em um projeto chamado *Mnemosyne*<sup>7</sup>, o atlas

<sup>7</sup> Na mitologia grega, a personificação clássica da memória, mãe das nove Musas.

de imagens. Este atlas consistia em uma exposição fotográfica com fotos das imagens de obras existentes na grande coleção reunida por ele em sua biblioteca. As fotografias eram fixas com pequenos prendedores, fáceis de manipular, em telas de tecido preto esticados sobre estrados de madeira que mediam um metro e meio por dois. O conjunto do atlas tornava-se um material imagético extremamente diversificado que abria diferentes possibilidades de construção do conhecimento em história da arte, história da cultura, história das imagens por caminhos rizomáticos e desterritorializados.

Assim, *Mnemosyne*, segundo Didi-Huberman, é uma espécie de autorretrato estilizado do pensamento de Warburg, que se reconhece no relacionamento das imagens entre si, que se perfaz numa nova teoria da função memorativa das imagens. Esta função memorativa é que desenha o conceito warburgiano de sobrevivência. Uma maneira pela qual as imagens retornam, reaparecem, sobrevivem num movimento que constitui o movimento do sintoma que em Warburg se apresenta como a incapacidade de contar a história da arte por meio de uma sequência ordenada de eventos.

[...] entre 1905 e 1911, Warburg havia tentado organizar em *quadros regulares* – com fileiras, abscissas e ordenadas – esse vocabulário das “formas preestabelecidas” do *páthos*. Recordamos também o fracasso de uma tentativa dessa natureza intitulada *Schemata Pathosformeln*. Desde então, Warburg havia compreendido com clareza que não se “esquematiza” a história das imagens, muito menos a história de suas fórmulas patéticas, porque as imagens só se deixam “encaixotar”, se me atrevo a dizê-lo, ao serem privadas de sua própria capacidade de metamorfose e sobre-determinação (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 391).

Encaixotar ou encarcerar a imagem é uma forma de não permitir que seus aspectos de reflexo, de ilusão, de duplos possam abrir espaços de criação de vida, multiplicidades de ações que nos possibilitam ver o universo crítico da imagem. Na educação em arte, trabalha-se com diferentes conhecimentos que são mais ou menos especializados, mais ou menos úteis, deixando o campo sempre mais ou menos. Não seria a hora de se pensar em um conhecimento sensível que abrace a experiência como uma forma de aprender e aprender-se? Um conhecimento que venha atravessado de sensibilidade, de incertezas, de singularidades, de corpo? Que seja um acontecimento provocado pela imagem, pelo sensível, pela arte?

Para Didi-Huberman, só conseguimos ver quando assumimos a inelutável cisão do ver. Esta cisão é que abre o vazio e que se configura no meio. Nesse vazio e nesse meio é que o sensível encontra lugar para a percepção. Este lugar, na perspectiva do afeto, é lugar do movimento. Deleuze (1983) apresenta a ideia de afeto a partir de Espinosa, onde afeto – do latim *affectio* – é uma forma de pensamento vinculada ao nada, a algo não representativo. Deleuze exemplifica isso com o verbo ‘querer’. O que queremos sobrecaí em alguma coisa, entretanto, o fato isolado de querer não se coloca como ideia, mas sim como afeto. Sendo assim, o afeto implica em uma ideia, contudo, são modos diferentes de pensamento. Ele define, a partir de Espinosa, o afeto como: “a variação contínua da força de existir na medida em que essa variação é determinada pelas idéias que se tem” (DELEUZE, 1983, p. 16). Considerando essa variação como uma sucessão de ideias que se afirmam em nós. O afeto é um outro tipo de informação – não apenas intelectual, nem apenas corporal – que move e instiga a perceber ou a pensar tudo de maneira diferente. Ele funciona como um impulso para o pensamento que, de modo reflexivo, promove um

novo olhar, um novo ouvir, um novo sentir sobre as coisas do mundo. Um movimento, uma variação do tom emocional presente em toda percepção, mas que não se confunde com nenhum dado dela e nem é algo da ordem do pensamento, mas que o estimula a reconsiderar o que viu e o que pensou.

Reflijo sobre estas possibilidades aqui, a despeito de suas limitações e de sua contextualização histórica, a fim de aguçar e explicitar minha crítica a toda e qualquer proposta de encarceramento da imagem. Penso que qualquer teoria que busque sistematizar, criar etapas, tem como base aquilo que as pessoas têm de igual e o que me interessa é justamente a diferença, a singularidade. Quando se tem um modo de olhar a imagem, se está se recriando como vida, e a arte agencia as formas de vida já existentes. A virada visual, a virada em si é isso, é quando a arte promove, mobiliza modos de vida. E esta mobilização é o afeto.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 1984.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.
- COCCIA, Emanuele. **A Vida Sensível**. Tradução Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed.34, 1998.
- \_\_\_\_\_, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- PELBART, Peter Pál. Poder sobre a vida, potência da vida. **Lugar Comum: Estudos de Mídia, Cultura e Democracia**. Rio de Janeiro, n. 17, p.33-43, abr. 2002. Disponível em: <<http://uninomade.net/lugarcomum/17/>>. Acesso em: 12 nov 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

**Recebido em 05/02/2016. Aprovado em 22/03/2016.**

**Title:** *Multiplicities of image: art and affects*

**Abstract:** *This text is an excerpt of my doctoral study that had as research problem the following question: is it possible, through the sensitive, promote teacher training and Arts teachers with critical and political potential? Training for new teachers who from experience create ways of living and thus create a new art class? Bring reflections about the image, especially the image in art as an exercise of looking, trying to advance the boundaries of the timeline to achieve the image in its multiplicity. From authors such as Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Emanuele Coccia, Gilles Deleuze and Felix Guattari this text also aims to reflect on how the art mobilizes the affection, promoting, in a reflexive manner, a new look, a new hearing, a new feeling about the world.*

**Keywords:** *Image. Affection. Art.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.





DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1101201697-111>

## ELENA, DE PETRA COSTA, O SENSORIUM NA CORPORIFICAÇÃO DE UMA ELEGIA

Daiany Ferreira Dantas\*

**Resumo:** O presente artigo analisa o filme *Elena* (2013), da cineasta Petra Costa, tomando os seus aspectos memorialistas a partir do paradigma do corpo vivido, presente nos estudos de Sobchack (1991) e Marks (2000, 2002). A perspectiva fenomenológica destas autoras, que entende o cinema como um campo onde os corpos tanto resultam quanto partilham da memória corporal, compreendem a experiência da espectralidade fílmica como uma possibilidade articulada pelo sensorium, capacidade cognitiva de interpretação das sensações. Deste modo, também consideram a experiência subjetiva de quem realiza o filme como algo que interfere na percepção da obra. Observamos de que forma a presença do corpo, material e sensorial, nos permite uma análise que considere aspectos de autoria fílmica.

**Palavras-chave:** Cinema de mulheres. Sensorium. Corpo vivido.

### CINEMA, MEMÓRIA E SENSAÇÕES DO VIVIDO

"As memórias se vão com o tempo, se dissolvem. Mas, algumas não encontram consolo (...). Você é minha memória inconsolável, feita de sombra e de pedra. E é dela que tudo nasce, e dança" (COSTA; ZISKIND, 2013, p. 32). Com estas palavras, Petra Costa se refere à irmã falecida aos 20 anos, em seu filme *Elena* (2013), uma elegíaca carta-poema audiovisual, feita de inúmeras imagens do arquivo familiar, entre fotografias, recortes de jornais e vídeos caseiros, além de depoimentos de pessoas que acompanharam a trajetória dos últimos dias de Elena Andrade. Num relato em que a montagem a partir do arquivo, integrando uma obra nova, constitui também um testemunho da percepção da realizadora, que busca restituir o corpo e a arte da irmã.

A paisagem sensorial de *Elena* é composta de uma matéria afetiva, orgânica e fílmica. Afetiva, pois esboça lacunas e luto, num percurso memorialista ativado pelos arquivos; orgânica, porque a perda de Elena é frequentemente encenada pelos vestígios deixados por ela de sua presença no mundo e seu percurso atribulado rumo a uma identidade artística; e fílmica, porque evidencia o desejo de Petra de integrar esses três mundos na cena cinematográfica, como um relato de perda, resgate e também afirmação de seu próprio lugar como atriz, mulher e realizadora.

Para tanto, levamos em consideração a perspectiva fenomenológica de investigação, que compreende a constituição do campo fílmico a partir do enlace entre o universo sensorial perceptivo dos corpos dos e das espectadoras em sua relação com a dinâmica material dos corpos na tela.

---

\* Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Professora do Departamento de Comunicação Social pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Email: daianyd@gmail.com.



Admitimos uma análise fílmica que parte das contribuições de Sobchack (1991) e Marks (2000, 2002), considerando o paradigma perceptivo do *corpo vivido*<sup>1</sup>, inspirado no trabalho de Maurice Merleau-Ponty em torno de uma fenomenologia da percepção que compreende a experiência de pertencimento ao mundo a partir do corpo, como meio e significado.

O *corpo vivido* sintetiza a dimensão ontológica da experiência vital, sendo, no caso da experiência de espectralidade no cinema, capaz de atrelar o visível na tela às sensações corporais que adquirimos no desenvolvimento de nossa percepção cognitiva das condições de nossa realização enquanto seres no mundo, como sujeitos ou nos deslocando em busca da subjetivação. Atua, portanto, no processo de partilha dessa "carne" de memórias presente na matéria fílmica. Trata-se de um sistema diacrítico em que nossa primeiridade deduz dos gestos na tela a sua mobilidade e existência como ser vivido, sendo a visão do espectador a responsável por alinhar e comutar esses processos.

O *corpo vivido* emerge como uma consciência sensível de si mesmo, de sua potência material e da capacidade de afetar e ser afetado pelo mundo físico. Para Sobchack (1991) esse dialogismo também perpassa as dimensões da experiência cinematográfica como um todo. Ela assinala que a condição de estar diante da tela e endereçar nossa visão às muitas e efusivas formas que desta fluem nos leva também a percorrer o contato com um outro presente naquele espaço, "nós assistimos à experiência expressiva de uma experiência de 'outros', e também expressamos nossa experiência perceptiva" (SOBCHACK, 1991, p. 9)<sup>2</sup>.

Os sentidos de quem presencia a experiência sensível do cinema são parte preponderante na compreensão das formas que dele ressoam. A natureza cinética dos corpos atua nessa intersecção, entre o movimento exterior, dentro da película, e a interioridade física, ou seja, as sensações e tensões ocasionadas pelas fendas dos sentidos – visão, audição, tato. Embora a autora destaque a visão como eixo da potência dos corpos cinematográficos, admite o engajamento de todo o nosso *sensorium*, nos sentidos que apreendem as coisas do mundo.

Organicamente estabelecidos, os sentidos permitem que gestos do "dentro" do filme estabeleçam uma continuidade com os gestos exercidos "fora" da dimensão fílmica, na constituição de uma dimensão subjetiva e material da tela como continuidade da vida. É pelo olho do espectador que esta experiência se completa, este olhar tanto apreende as condições fílmicas quanto elabora acerca do lugar indireto de ocupado pelo/a realizador/a da obra. A relação do espectador com o cinema passa por uma performance do invisível, na qual a consciência do movimento faz com que este se aproprie do que vê, tomando como referência sua própria performance da existência.

As alternâncias entre visível e invisível como mecanismos perceptivos dessa ontologia do cinema são, portanto, o espaço em que a identificação com os corpos fílmicos se compraz e deles extrai uma incorporação da experiência, por intermédio do referente material e das coordenadas diretivas que estas exercem na tela.

<sup>1</sup> No original, Sobchack (1991) grafa o conceito com um hífen: *lived-body*, para dar ênfase à sua constituição diacrítica, aqui apenas utilizamos o itálico.

<sup>2</sup> Tradução livre de: "we watch this expressive projection of an "other's" experience, we, too, express our perceptive experience".

No caso deste filme, essa redefinição entre o dentro e o fora da tela se dá também pela percepção da presença corporal da realizadora. A consciência proporcionada pela visão como eixo centralizador está direcionada pela percepção de elementos do vivido não apenas como um experimento morfofisiológico, mas no reconhecimento dos processos vitais instalados pela articulação entre visível e invisível no dialogismo da expressão fílmica.

Percebemos indistintamente a mobilidade de um corpo fora de campo, assim como os preenchimentos que este promove no interior do campo, pelo endereçamento de seu próprio olhar. Há uma partilha que se instala a partir da visão, no reconhecimento desta ótica comutada. Sobchack compreende que:

Realizadores, filmes e espectadores todos usam concretamente a agência do visual e a experiência cinética para expressar experiência — não apenas para e por si, mas também para os outros. Cada envolvido no gesto visível da visão, realizador, filme e espectador, é capaz de comutar essa "linguagem do ser" no que seria o "ser da linguagem", e vice-versa. (SOBCHACK, 1991, p. 21).<sup>3</sup>

Tal processo transcende o mero fisiologismo da adequação orgânica aos estímulos sensoriais e torna-se político quando dele se permite o entrelaçamento de questões do visível e do invisível, contorna o mundo fílmico de uma perspectiva de alinhamento do corporal e das tensões sobre estes corpos, que fazem circular as noções de sujeito e objeto.

O *corpo vivido* é então aquele capaz de projetar e expressar sua *situação* e perspectiva, reposicionando e endereçando o seu sentido de estar no mundo, sendo tanto um "sujeito de ver e de um objeto para ver" (SOBCHACK, 1991, p. 53)<sup>4</sup>. Sobchack destaca que este entrelaçamento é possível quando reconhecemos o ato de ver como algo que media nossa capacidade de estar no mundo, estruturando o eixo que faz com que passemos de sujeitos do olhar a objetos da visão, pela consciência de que este é um contínuo e cíclico processo de significação. Nesse ínterim está a importância do corpo vivido, que atua como “a ‘abertura’, através da qual a estrutura invariante da consciência ganha acesso ao mundo, mas é também algo que Merleau-Ponty gosta de descrever como uma 'dobra' no mundo (uma boa insistência de que o corpo é parte da materialidade do mundo)” (SOBCHACK, 1991, p. 64)<sup>5</sup>.

A memória de Petra Costa, que tinha apenas sete anos quando do suicídio da irmã, é recobrada por duas vias no campo fílmico. A primeira delas consta da superfície vívida das imagens factuais que reconstituem a cronologia da existência de Elena, desde pouco antes de seu nascimento, quando sua mãe engravida. Esta, composta pelos vídeos caseiros, *clipping* de entrevistas e excertos do vasto repertório que consta do arquivo

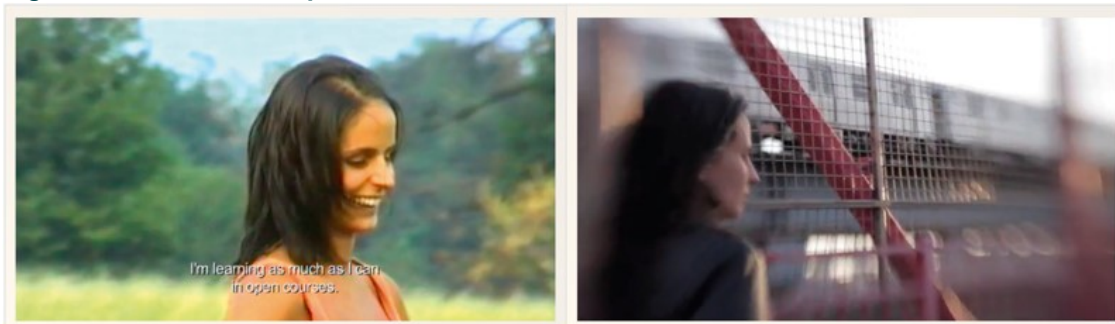
<sup>3</sup> Tradução livre de: “Filmmaker, film, and spectator all concretely use the agency of visual, aural, and kinetic experience to express experience—not only to and for themselves, but also to and for others. Each engaged in the visible gesture of viewing, the filmmaker, film, and spectator are all able to commute the 'language of being' into the 'being of language', and back again”.

<sup>4</sup> Tradução livre de: “subject of seeing and an object for seeing”.

<sup>5</sup> Tradução livre de: “the 'opening' through which the invariant structure of consciousness gains access to the world, but it is also what Merleau-Ponty likes to describe as a “fold” in the world (a nice insistence that the body is part of the world's materiality)”.

privado em audiovisual da jovem que queria ser atriz em Hollywood. A segunda via é o tempo fílmico de Petra Costa no presente, na maior parte das vezes intercalando suas memórias de Elena com tomadas de ruas lotadas, bares e trens, evidenciando a urbanidade e a mescla de rostos e etnias da cidade de Nova Iorque.

Figura 1: Duas Nova Iorques.



Fonte: Captura e manipulação a partir do original.

Enquanto, nesse primeiro momento, Elena surge alegre e luminosa no flashback de seus primeiros anos naquela cidade estrangeira, a irmã que a busca nos rastros de suas pistas trafega séria e silente por imagens turvas (Figura 1), ativando nuances de melancolia por meio do desfocado ou baixa nitidez. A fotografia de *Elena* (2013) se encarrega também de demarcar a distância episódica entre esses dois acontecimentos.

A vida de Elena, em princípio se mostrando autônoma e promissora, revisitada pelos olhos amorosos da irmã, coexiste com a busca de Petra pelos motivos que a fizeram sucumbir, seja nas ruas de Nova Iorque, para onde regressa, ou nos vestígios sensoriais dos arquivos, e até mesmo dentro da própria Petra, que declara o peso de viver entre a sombra da semelhança com a irmã e o temor pela herança de seu destino trágico. Ela descreve o sentimento em suas palavras no *voice over*:

Quatro de setembro de 2003, me matriculei no curso de teatro da Columbia University. Queriam que eu te esquecesse, Elena. Mas eu volto para Nova Iorque na esperança de te encontrar nas ruas. Trago comigo tudo o que você deixou no Brasil. Seus vídeos, diários, fotos e cartas em fitas k7. Porque você sempre teve vergonha da sua letra e preferia gravar suas impressões (...). Eu ando pela cidade ouvindo a sua voz, me vejo tanto nas suas palavras que começo a me perder em você (COSTA; ZISKIND, 2013, p. 3-4).

Assim como neste filme, o curta *Olhos de ressaca* (2009), primeiro trabalho assinado por Costa, também um projeto de cunho memorialístico e familiar, narra, com o mesmo apreço estilístico da câmera pela nitidez das imagens do passado e o desfocado nos planos que retratam o presente, a longevidade e ternura presentes no casamento de seus avós idosos, entremeando imagens muito claras de planos detalhe de seus rostos, céus e oceanos, quase a ponto de serem estouradas<sup>6</sup> pelo excesso de luz, resultando num filme bastante solar.

<sup>6</sup> Do jargão fotográfico, trata-se de uma imagem com demasiada exposição à luz, o que é perceptível por gradações e texturas que modificam o tom da foto.

Já o longa que o sucede, ainda que matizado por tons suaves em várias das sequências filmadas pela realizadora, poderíamos chamar de filme lunar. A sombra é persistente, tanto nos pouco lapidados vídeos de arquivo quanto nos efeitos das imagens recentes. As tomadas noturnas são constantes. As cenas de palco exaltam a contraluz. Em sequências centrais para a transição temporal, bolas de luzes se dispersam na escuridão, ou surgem como pequenos focos coloridos, um trabalho que destaca o brilho que desponta da sombra. É neste território que Elena "nasce e morre", cinematograficamente falando.

A realizadora consegue a proeza de, num filme em que trabalha com grande parte de um material proveniente de arquivos, que fogem a um maior controle de seu manejo e enquadramento, produzir uma atmosfera sensorial repleta de névoa e de luzes, que intercala paisagens frias e quentes, nas quais Elena desaparece e reaparece. Na memória ficcionalizada, a partir das fotografias e vídeos. E na memória incrustada no corpo de Petra.

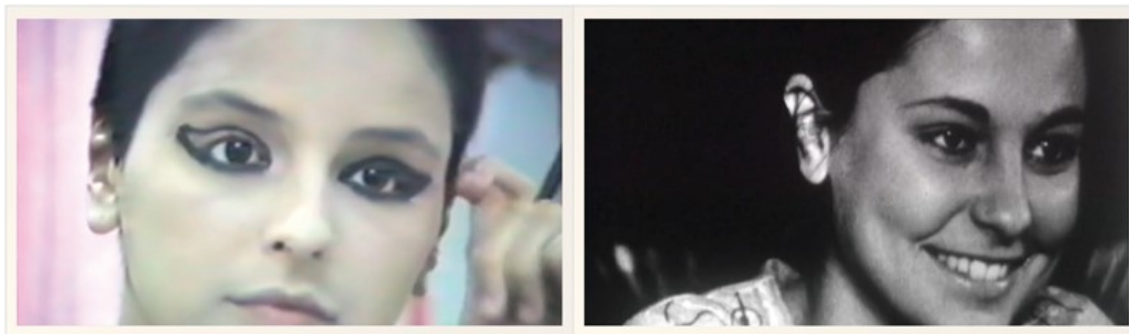
A performance material do corpo fílmico de Elena se destaca em cena pela potência de seus movimentos. Na forma como encarna personagens teatrais e em seus passos de dança, eloquentes mesmo nos vídeos domésticos. E pelo enredo construído por Petra para fazer dela – e também de sua mãe, que ocupa a cena preenchendo as lacunas da história – as atrizes de sua trama.

Petra, de inúmeras maneiras, desde o comedimento dos gestos, no presente, às impossibilidades de protagonismo dadas às limitações da tenra idade, no passado – surge, nos vídeos, ainda bebê – assume uma posição secundária no plano do visível. A sua visão do corpo da irmã, interditado na memória, retido nas imagens, nos áudios e nos textos de seus arquivos visitados, é perseguida não apenas para reparar um trauma, mas dele constrói um mundo no qual ambas possam habitar, feito de pedra e de sombra, mas também da luz do campo cinematográfico e da performance do corpo cinético. Nesse espaço-temporal da tela, o corpo de Petra se inscreve sobre o de Elena, não para repeti-la, mas para que possam se dividir, coexistindo na tela.

### TRÊS ATRIZES, TRÊS SENSORIA

Ao reencenar o corpo de Elena, Petra precisa de dois outros corpos de mulheres: o seu e o da mãe. E de uma outra entidade, que as imanta: a atriz. A realizadora recorda que, segundo o seu pai, ela e a irmã haviam herdado o sonho de "ser atriz de cinema" da mãe. Um sonho que não se concretizou para a primeira, nem para a segunda, cuja vida interrompeu-se tragicamente.

Figura 2: Elena e Li An, atrizes



Fonte: Captura e manipulação.

De sonho, tornara-se um ideal mergulhado em sina, desde a morte de Elena. A mãe diz que pouco antes de morrer, a filha dissera que sem a arte não faria sentido algum continuar viva, lamentando-se pela imobilidade física que a tristeza lhe causava. E pede para que Petra escolha qualquer profissão, menos atriz. E qualquer cidade, menos Nova Iorque. Rumos que, como percebemos na sequência inicial do filme, ela não pôde evitar.

Essa memória é reconstruída na abertura e polimento dos objetos de onde emerge a irmã intacta, bela e bailarina. Petra dá à Elena atriz o protagonismo que ela não teve em vida. Mas também burila essa memória, pelos olhos da arte, recriando uma Elena que vive em seu filme. O que ficará evidente em duas sequências clímax: a restituição do corpo dançarino de Elena e a dança aquática das Ofélias, como veremos mais adiante.

O corpo da atriz, que perpassa as três gerações, se torna um constructo íntegro no mundo fílmico e uma forma de acessar a memória de Elena não pela lembrança da morte, manifestação de uma fisiologia decadente, mas por aquilo que ela tinha de mais intenso e vivo, sua arte. É assim que ela se descorporifica, nos arquivos, e é resgatada dos escombros de seu corpo frágil e vencido. Pela tensão entre arte e matéria, Costa restitui o corpo de Elena.

Percebemos que o trabalho de Costa é construído a partir daquilo que Sobchack (1991) chama de intersubjetividade: em sua visão de realizadora, expressa a experiência do vivido por intermédio do visível, não apenas por si, mas também para os outros e por intermédio dos outros.

E também numa ação de intersensorialidade. Petra ativa a dimensão sensorial e afetiva das imagens, decupando as antigas e construindo as recentes para que habitem um só plano. E se coloca em campo contracenando com os registros de Elena que antecedem e dialogam com aqueles produzidos para o filme. Deste modo, partilha aquilo que vê, compreendendo que "o ato de ver é aquele por intermédio do qual [ela] e o objeto da [sua] visão [se] constituem mutuamente" (MARKS, 2000, p. 183)<sup>7</sup> e também são partilhados.

Tal ato de mútuo engendramento, nesse caso, correspondendo ao presente da Petra atriz-diretora-irmã e ao passado de Elena atriz-protagonista-irmã, ao ser lançado no filme, terá, como consequência, o *sensorium* contido nas visões e emoções da realizadora

<sup>7</sup> Tradução livre de: "the act of viewing is one in which both I and the object of my vision constitute each other".



convertido no *sensorium* do filme, exibindo não a forma como a visão encontrou os objetos, mas as formas nas quais ela os esculpe com o seu olhar, para que esse *corpo vivido* seja também sentido e compartilhado a partir do cinematográfico.

O *sensorium* filmico de Costa nos conduz pela trajetória de três atrizes e seus caminhos entrecortados. As imagens de arquivo aproximadas pelo olhar de Petra são norteadas por esse destino. Ela exhibe um filme em 16mm em preto e branco, no qual a mãe, com apenas 16 anos, é a protagonista (Figura 2). Naquela época, Petra relata por meio do *voice over*, ela gostaria de ser atriz de cinema, fugir da família tradicional e a previsibilidade de um futuro desestimulante no qual se via casada, caseira e membro da sociedade local. No filme dentro do filme, a mãe, Li An, tem uma expressão melancólica e demora-se executando o desenho de um semblante triste.

Os caminhos como atriz não irão se concretizar. Em vez disso, casa com Manoel, recém-chegado dos Estados Unidos, que regressa ao Brasil inspirado pelos livros de Karl Marx e pelas guerrilhas latino-americanas. Com ele, envereda não pelos filmes, mas pela onda de movimentos sociais, passeatas e prisões políticas que marcam o Brasil no período da ditadura. Numa destas manifestações, a mãe é poupada por estar grávida de seis meses da filha mais velha. A partir daí há um lapso temporal em torno da primeira infância de Elena, vista em poucas fotos filmadas. Segundo Petra, ela nasceu e cresceu clandestina. Vamos encontrá-la crescida, já aos 13 anos, no período de abertura política, nos anos 1980, filmando-se com uma câmera VHS, primeira da família.

E Elena surge como um corpo móvel, usando a câmera como experimento e a casa como palco. Cria cenários afastando móveis e posicionando *spots* de luz na sala de casa, interage com seu entorno em passos de dança que parecem coreografados. Data deste período também as primeiras cenas entre as irmãs. Petra, ainda bebê, é embalada nos braços de Elena, entre afagos e rodopios. A mãe, que as filma, se queixa da falta de espontaneidade da mais velha, que não permanece "natural" quando a câmera é ligada. Segundo Petra, desde essa época passa a ser treinada pela irmã para ser atriz (Figura 3).

A partir dos 15 anos, com a separação de seus pais, os vídeos caseiros cessam, segundo Petra, a irmã se distancia. Mas, aos 17, as gravações domésticas serão substituídas por imagens públicas da atriz, que ingressa na companhia de teatro *Boi Voador*, voltada ao desenvolvimento de linguagens experimentais no palco. E surge, como destaque do elenco, em excertos de matérias de revistas culturais, na mídia impressa e televisiva.

Petra utiliza as formas de Elena no palco, dançando de forma repetitiva a coreografia da peça *Corpo de Baile* (1988), na qual executa movimentos circulares, em voltas que atam uma corda a seu corpo, para explicar a extenuante rotina de seus ensaios, que, segundo seus entrevistados, eram constantes e incansáveis – os outros atores a viam como perfeccionista (Figura 3).



Figura 3: arquivos de Elena.



Fonte: Captura e manipulação.

O corpo rodopiante, que busca o giro perfeito, decide que o teatro é pouco, pois o que ela deseja é mesmo ser atriz de cinema – nas palavras de Petra. E as imagens de Elena se tornam a sua voz nos textos extraídos de seus diários e da voz nas fitas cassetes.

Há uma ênfase da câmera de Petra em dar plenitude à Elena por meio desses objetos do passado. Todo o arquivo familiar dispõe à composição de uma *cena* fílmica que se estende a partir de seus movimentos. E também a uma reverência que a realizadora aplica a tudo aquilo que reverbera memória, como se assim aproximasse e restaurasse a irmã. As imagens e os ambientes são revisitados de modo a se apresentarem como objetos recordação ou objetos fetiche, "utilizados para aproximar uma memória distante, estender uma experiência corporal até a memória (...), como uma prótese da memória" (MARKS, 2000, p. 201)<sup>8</sup>.

O *sensorium* do filme recria a distância e o exílio de Elena pelo olhar de Petra, que veste a pele da irmã, e encena a dor da saudade Elena, distendida pela potência de sua própria dor e perda. Para mostrar o desalento da irmã, em sua busca pela arte, em Nova Iorque, Petra é vista nas ruas da cidade, cruzando pontes, dentro de um trem, ao som de Elena, no *voice over*. No processo de cruzar o oceano rumo ao país das fantasias de

<sup>8</sup> Tradução livre de: "used to extend bodily experience into memory (...), a prosthesis for memory".

estrelato das três atrizes de sua família, Petra recria a instabilidade das sensações de Elena, retratando sua primavera eufórica, nas novas aulas de canto, dança e atuação, quando conhece "o Coppola"<sup>9</sup> num bar, até os relatos de solidão e desamparo, quando as apostas iniciais não se concretizam. A voz de Elena nas fitas vai ficando mais e mais triste. As imagens de suas pequenas conquistas, como o primeiro teste gravado, dão lugar a um contínuo sentimento de fracasso, pela ausência de retorno em suas apostas.

Petra, no presente, adorna a voz e as imagens da irmã com o ornamento do fetiche e da nostalgia, em busca de uma sinestesia que corporifique os deslocamentos do vivido. Nós a vemos caminhando e ouvimos diversas vozes em *off* que afirmam a semelhança entre as duas. Petra e Elena se confundem em sua condição de estrangeiras em Nova Iorque e no mundo, em sua condição de mulheres e artistas, deslocadas. Desadaptadas, para utilizar a palavra com a qual Petra descreve sua mãe.

No deslocamento solitário de ambas desde o seu país de origem e nos trâmites públicos que as movem numa busca pela transformação do corpo no espaço dos palcos e das telas, a câmera distorcida mostra Petra solitária, enquanto os áudios mergulham a ambas, Petra e Elena, num processo de não pertencimento, perda de referencial e desvalor:

Será que a minha raiz vai conseguir arrebentar asfalto, canos e prédios para sobreviver e gerar frutos? Sim, se minha raiz fosse forte, grande, mas sinto que minha semente nem chegou a brotar direito ainda. Então, provavelmente numa cidade, ela, se brotasse, miúda e doente viveria. (COSTA; ZISKIND, 2013, p. 17).

Marks (2000) explica que as distâncias construídas, pelo uso de imagens distendidas ou na representação de objetos que ela chama de fetiche ou recordação, dentro de um filme partem de um sentimento de exílio. Analisando o cinema diaspórico, afirma que os cineastas remetem ao seu território recriando a sua paisagem ou traduzindo-a por objetos que remetem a essa ausência, enquadrando coisas que traduzem estados ou tecnologias próprias de sua cultura de origem e proporcionando uma sensação sinestésica nos espectadores, tanto pela identificação, quanto pelo estranhamento daquele *sensorium*.

Marks entende que o cinema de deslocamento cultural geralmente tem seu foco na perda, tentando constituir um passado e uma memória do que ficou para trás: a língua, os traços dos costumes, as referências do lugar, pois “testemunha a reorganização dos sentidos que se repositonam, e os novos tipos de conhecimentos sensoriais que se tornam possíveis quando as pessoas se deslocam entre as culturas” (MARKS, 2000, p. 195)<sup>10</sup>.

Guiada por seus vídeos e sua voz gravada, resíduos remanescentes do passado de Elena, os deslocamentos de Costa vão além de um referente de país ou tradição. Sua busca é pela restituição do seu lugar no mundo, como atriz e como mulher, um lugar que foi erodido pela perda da irmã.

Para isto, ela precisa, antes, restituir o corpo frágil de Elena, dar-lhe uma concretude e um propósito, devassando o *sensorium* de seus indícios e a partir deles erigindo o

<sup>9</sup> Refere-se a Francis Ford Coppola, diretor de cinema estadunidense renomado.

<sup>10</sup> Tradução livre de: “witness to the reorganization of the senses that takes place, and the new kinds of sense knowledges that become possible, when people move between cultures”.

*sensorium* feito do conhecimento do *corpo vivido*. E é este vivido, feito de experiência resgatada entre seus desejos fabulosos e sua fragilidade orgânica, que emerge das sensações e gestos da irmã, explorados até o esgotamento das possibilidades do arquivo. A integralidade da memória de Elena é evocada no despertar de seus sentidos e na inteireza de seu corpo filmico, na reconstituição que Petra alça, numa dimensão sensível capaz de projetar a sua materialidade de atriz, irmã e jovem mulher.

As imagens do filme surgem mais complexas na medida em que se aproxima a sequência que relata a morte de Elena. Sua imagem, antes feliz e sorridente, torna-se uma memória triste nas lembranças evocadas, época de constante choro e reclusão. Petra lembra, desta época, dos sinais de tristeza que a sua percepção imatura encontrava na irmã. O dia em que ela lhe contou a história original da Pequena Sereia, " em que ela sofre pra se tornar mulher, perde a voz e morre" (COSTA; ZISKIND, 2013, p, 21) e a imagem dos olhos tristes do cachorrinho de pelúcia que ela havia lhe induzido a mostrar no jogo escolar de *show and tell*<sup>11</sup>.

A voz em *off* das paisagens de Elena se vão, dando lugar ao *voice over* de Petra, que incorpora o tom da irmã, recitando trechos dos últimos e doídos escritos deixados por ela, sua carta de despedida. O último dia de Elena é reconstituído com obsessiva riqueza de detalhes. Sua mãe surge e ocupa os cenários, elas buscam, nas ruas do bairro, o edifício onde moravam. Costa entrevista a última pessoa a falar com Elena ainda viva, um amigo que desconfiou do estado choroso e da quebra de um compromisso ao telefone. Petra, que não estava quando sua mãe encontrou a irmã desmaiada, e Li An percorrem os cômodos da casa, sombria com seu revestimento de madeira escura. Li An relembra a noite anterior: o pedido de que Elena tentasse não demonstrar tanta tristeza diante da irmã menor, o choro convulsivo dela antes de adormecer, o pôster que ela havia pendurado na parede do quarto – um cartaz da peça Elektra – exibindo um rosto lacrimoso, no qual Li An reconhece feições trágicas semelhantes às de seus desenhos.

Elas refazem os passos até o encontro com o corpo inerte, o sangue nas paredes, a carta presa à bobina da máquina de escrever, a dificuldade de encontrar quem auxiliasse no socorro. Vão até o hospital e revivem os instantes de inquisição quanto às condições de Elena, ainda viva e demandando cuidados, até o desfecho da exibição do laudo, exposto no quadro filmico como se fora uma radiografia. Dele, a câmera extrai a crueza do estado débil do corpo de Elena. Uma imagem borrada aos poucos se afirma num plano fechado. Nela está escrito: O coração pesava 300 gramas (Figura 4). A câmera percorre as letras, exasperada, até a conclusão do perito, exposta numa tomada duradoura: Suicídio.

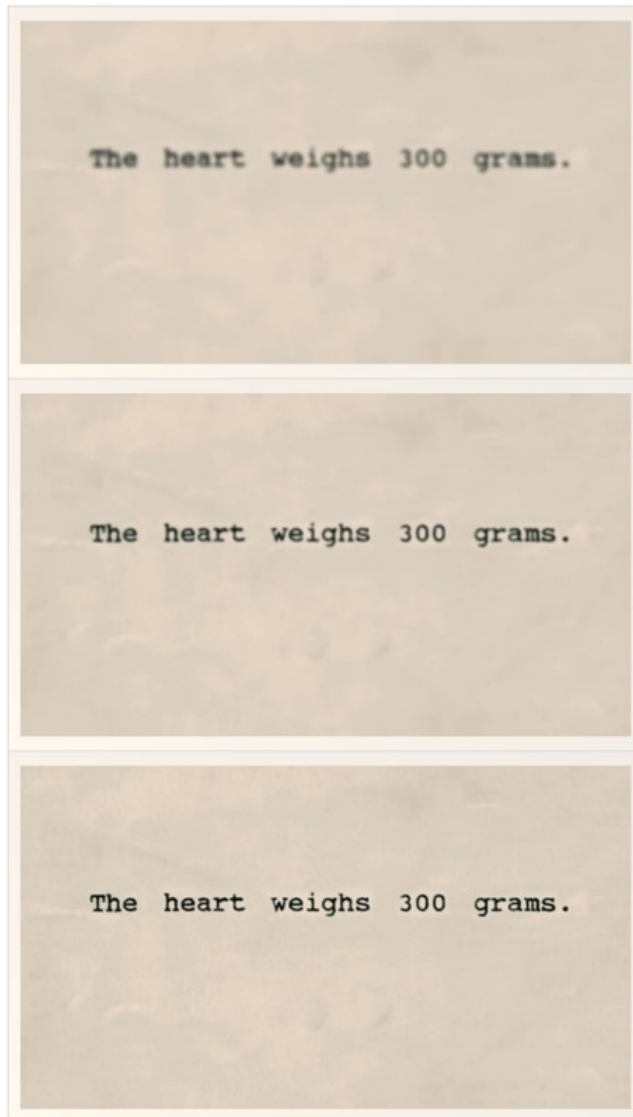
Um silencioso *fade out* é executado. E dele emerge a imagem de Elena, no palco, segurando um spot de luz. Em seguida, movimentando-se vertiginosamente no escuro, ao som de Valsa para a Lua, de Vitor Araújo. Petra realiza toda uma fisiologia da dor, ao restituir o corpo ferido e dissipado da irmã. O coração se partira, frágil e mínimo, na nitidez do texto no laudo. Entretanto, dessa imagem sobressai o corpo da Elena atriz, mágico e desdobrável no palco onde "dança com a lua".

---

<sup>11</sup> Em tradução livre: "mostre e conte uma história".

A atriz, a jovem, a irmã, a filha, o coração miúdo, regrado, a imagem que desaparece, passam a viver no mundo fílmico como um corpo restituído. Descorporificada pelas condições do espaço fílmico. Ganha uma autonomia e uma continuidade no plano das sensações.

**Figura 4: O coração de Elena.**



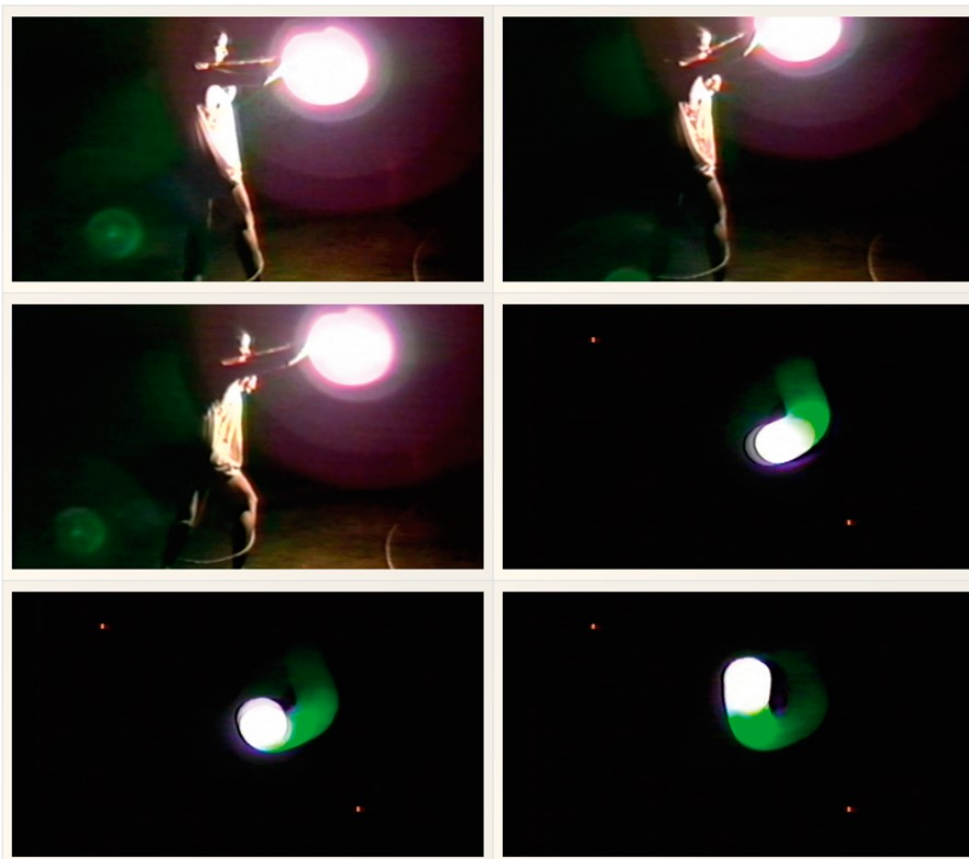
Fonte: Captura e manipulação.

Quando menciona o olhar háptico, aquele que escrutina as imagens a pretexto de tocá-las, como se os olhos fossem um órgão tátil, Marks (2002) diz que a visão háptica frequentemente se mostra pela forma como exhibe imagens que guardam memórias afetuosas de pessoas ou coisas, captadas em estado de quase desaparecimento, retendo seus rastros por intermédio da fugacidade luminosa da película.

A cena do laudo, a letra crua com as descrições orgânicas de Elena, sucedida pela imagem da atriz no palco, desfazendo-se nas sombras até tornar-se uma luminosidade móvel e cíclica, substitui o desaparecimento de seu corpo físico por um corpo

desterritorializado (Figura 5), um rastro de luz que desponta da memória reconstituída por Petra – auxiliada por sua mãe – para tornar-se uma ficção da memória da matéria fílmica. Uma imagem que permanece, sustentada pelo afeto.

**Figura 5: Dançando com a lua.**



Fonte: Captura e manipulação.

Marks (2002) compreende que algumas imagens repletas de indícios de desaparecimento – como os rastros de luzes no palco, deixados pela dança realizada por Elena, com seu corpo submerso na escuridão cênica do palco – são registros melancólicos que buscam deter o desaparecimento de uma imagem, à maneira de um luto. A imagem da irmã amada destitui-se da tenacidade corpórea para tornar-se um vestígio da perda. E, assim, não apenas acalentá-la, a respeito de sua partida, mas permanecer viva na dimensão do filme. Para a autora:

Enlutar-se pela morte de uma imagem é muito menos traumático, claro, do que o luto por uma pessoa amada. No entanto, defendo que o envolvimento com uma imagem que desaparece possui alguns resultados para a formação da subjetividade, ou, precisamente, uma subjetividade que reconhece a sua própria dispersão. Estas obras de imagens que desaparecem incentivam o espectador a construir uma ligação emocional com o próprio meio (MARKS, 2002, p. 109).<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Tradução livre de: “Mourning the death of an image is far less traumatic, of course, than mourning a loved one. Yet I argue that engaging with a disappearing image has some results for the formation of



A carga emocional da morte prematura e trágica de Elena é abrandada pela contemplação de seu desaparecimento na dança com a lua (Figura 5). Como um corpo-luz, que se torna, portanto, perceptível em sua forte carga performativa e sensorial, resignificando a finitude de sua matéria no espaço-temporal cinematográfico, onde a sua imagem é intensa e vívida por sua capacidade de gerar afeto. Entretanto, ela desaparece após ser recuperada, numa memória filmica que dança.

## PRESENÇA E DESAPARECIMENTOS COMO ELEMENTOS DO *SENSORIUM* FÍLMICO

Após o desaparecimento de Elena, finda a exploração arqueológica e afetiva das imagens e vozes deixadas pela irmã. É no corpo de Petra e de Li An que agora Elena irá viver, como luto, saudade e no reconhecimento de uma memória física da dor, partilhada pelas três. Para falar do sentimento de tristeza de Elena, a mãe leva a mão ao peito, gesto que Petra também repete.

As imagens agora estão centradas na infância de Petra, vídeos mostram seu rosto contrariado, sendo deixada na escola. Planos exibem cópias de seus laudos, registrando diagnósticos de depressão e ansiedade. Exibem também a solidão da mãe. Vista numa gravação dos anos noventa caminhando sozinha e mais magra, em meio a árvores. As imagens da infância são substituídas por um plano geral de Petra correndo, já adulta e de costas, rumo a uma imensidão de grama. Petra continua a sua longa carta para a irmã, conta que aos 21 anos se deu conta de que havia ultrapassado a sua idade em vida, como se estivesse comemorando a sobrevivência a um rito de passagem.

Menciona os períodos de incerteza no momento de definir da escolha da profissão. Sua ansiedade ao escolher teatro e se deparar com a sombra da tragédia de Elena. A dor de Petra se mistura ao sentimento de Li An: "se ela me convence que a vida não vale a pena, eu tenho que morrer junto com ela?" (COSTA; ZISKIND, 2013, p. 40) – dizem ambas, de forma sobreposta.

E a sobrevivência de ambas, no filme, surge das mesmas formas de vida que restituíram o corpo de Elena, da construção de uma paisagem sensorial na qual o *corpo vivido* se dilate, como uma experiência da existência que atravessa as condições de ser mãe, filha, mulher e atriz e toma formas fluidas por onde possam escapar do cárcere do luto e do destino.

Sobchack esclarece que o *corpo vivido* cinematográfico passa de privado e invisível, como parte de uma experiência individual a uma ordem da "corporificação para o visível, público e [da] sociabilidade intersubjetiva de uma linguagem direta da experiência corporificada" (SOBCHACK, 1991, p. 11)<sup>13</sup>.

Numa das sequências mais sinestésicas do filme, essa corporificação do invisível num mundo das sensações acessado pela via da arte se faz presente. Petra é vista já adulta e atriz, tendo encenado *Hamlet* diversas vezes. Com sua mãe e outras jovens (Figura 6),

---

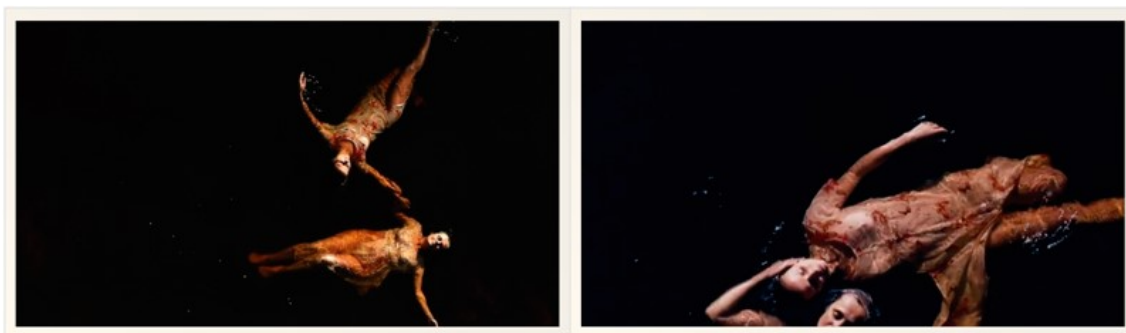
subjectivity, or, precisely, a subjectivity that acknowledges its own dispersion. These works of disappearing images encourage the viewer to build an emotional connection with the medium itself".

<sup>13</sup> Tradução livre de: "embodied into the visible, public, and intersubjective sociality of a language of direct embodied experience".



todas trajando vestidos floridos de tecidos leves, mergulham e se deixam arrastar nas águas claras de um rio. Vistas em tomadas aéreas, experimentam a temperatura diurna e o fluxo da sutil correnteza que as transporta. Petra diz: "Me afogo em você, em Ofélias", ao som da música de Maggie Clifford, *I turn to water*, cuja letra menciona: "I'm sick with love, touch me. I turn to water".

**Figura 6: Balé de Ofélias.**



Fonte: Captura e manipulação.

A experiência aquática de celebrar Ofélia, personagem shakespeariana que encena o suicídio como último recurso de expressão das dores de sua existência, é resignificada nesta sequência, um batismo purgador, no qual os *corpos vividos* de mãe e filha flutuam numa experiência multissensorial na água reparadora, útero e fonte, que conduz a um renascimento.

Renascimento do corpo de Elena, recriado para o mundo da arte. Do corpo criador e objeto fílmico de Petra, em seu experimento de conhecer a irmã para, assim, sobreviver. Renascimento na performance da atriz e realizadora, construindo campos e formas de habitar o visível. Renascimento do corpo maternal de Li An, onde se dissipam as culpas.

Nas últimas imagens do filme, Petra dança, sozinha, nas ruas de Nova Iorque. A sua voz evocando a memória da irmã, que faz com que tudo nasça e dance em sua vida, é sucedida por imagens dançarinas de Elena. Não mais um corpo que moveria a pele de Petra, como uma herança, em seus anseios de uma sina artística, mas, uma *cena* corpórea autônoma.

*Elena* (2013) mostra-se uma obra ímpar para a observação fenomenológica do *corpo vivido* em sua tríade matéria-memória-percepção, permitindo uma análise que evidencie a relação entre a realização de uma obra, a experiência vital e orgânica que conecta as sensações e memórias e a perspectiva de uma espectralidade também movida por identificações viscerais. Deste modo, não perde de vista questões subjetivas e engajamentos pessoais, considerando-os também mobilizadores do campo cinematográfico, o que permite que se volte a pensar a relação entre autoria e obra a partir de novos paradigmas, lançando outros olhares sobre um possível *cinema de mulheres*.

## REFERÊNCIAS

COSTA, Petra; ZISKIND, Carolina. **Elena**. s.d. Roteiro ilustrado. Disponível em: <<http://elenafilme.com/roteiro-ilustrado>>. Acesso em: 07 jan. 2014.

ELENA. Direção: Petra Costa. Produção: Bernardo Bath; Julia Bock; Petra Costa; Sara Dosa; Fernando Meirelles; Caroline Onikute; Moara Passoni; Tiago Pavan; Tim Robbins; Daniela Santos. Brasil: Busca Vida Filmes, 2012. 80 min. Son., Color., 35 mm.

MARKS, Laura U. **The skin of the film**: intercultural cinema, embodiment and the senses. London: Duke University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. **Touch**: sensuous theory and multisensory media. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press, 2002.

OLHOS de ressaca. Direção: Petra Costa. Produção: Petra Costa. Brasil: Aruac Produções, 2008. 20 min. Son., Color., 16 mm.

SOBCHACK, Vivian. *The address of the eye: a phenomenology of film experience*. Nova Iorque: Princeton University Press, 1991.

**Recebido em 06/02/2016. Aprovado em 18/03/2016.**

**Title:** *Petra Costa's documentary Elena, the sensorium in the embodiment of an elegy*

**Abstract:** *This article analyzes the movie Elena (2013) by Petra Costa, taking its memoir aspects from the lived body paradigm, present in the studies of Sobchack (1991) and Marks (2000, 2002). The phenomenological perspective of these authors, which understands cinema as a field where bodies result and share memory, understand the film spectatorship experience as a possibility articulated by the sensorium, cognitive capacity of interpreting sensations. Thereby, also consider the filmmakers' subjective experience as something that interferes in the film perception. We observe how the body presence, material and sensorial allows us an analysis that involves aspects of the film authorship.*

**Keywords:** *Women's Cinema. Sensorium. Lived body.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.11012016113-121>

## AFETOS À SARJETA: O ENTRE-LUGAR DO TEXTO E DA IMAGEM

Alexandre Linck Vargas\*

**Resumo:** *Uma teoria dos afetos à sarjeta. No intuito de apreender com algum rigor a qualidade-potência do afeto, este artigo propõe o estudo de caso da relação entre texto e imagem, sobretudo nas histórias em quadrinhos. Deste modo, procura-se dar suporte para as questões de identificação, saberes e lugares de acontecimento dos afetos no entremeio da palavra escrita e da imagem figurativa. Por essa razão será oferecida a noção de sarjeta, lugar de passagem de alguma coisa a outra, intervalo onde um acontecimento invisível pode ser visualizado. É pelo rosto do afeto impresso à sarjeta da relação texto-imagem que essa investigação partirá.*

**Palavras-chave:** *Afeto. Sarjeta. Quadrinhos.*

Uma teoria dos afetos impõe-se à tarefa de vasculhar a sarjeta. Mas não se trata da sarjeta no sentido chulo — ou, ao menos, não somente. A sarjeta é um entre-lugar, o espaço de acontecimentos que aparentemente se perdem de vista de uma passagem à outra. Por essa razão, caberia a uma teoria dos afetos um apreço à sarjeta: pois é nela que uma ação invisível pode ser visualizada. Essa imagem da ação do afeto, da imagem-afecção, da imagem ela mesma afecção, Gilles Deleuze se ocuparia em *A Imagem-Movimento*, de 1983, a partir de uma investigação do rosto. Isto é, rosto enquanto aparição dos afetos. Contudo, o rosto, seja no seu contorno, seja na sua expressividade, não é uma exclusividade do ser humano — coisa que a procura pela fotogenia cara ao cinema francês dos anos 1920, sobretudo em Jean Epstein, ainda parece ser o exemplo máximo. O afeto é, portanto, segundo Deleuze, uma singularidade, ente único, indivisível, independente de qualquer espaço-tempo determinado ainda que seja criado a partir de um. Afeto enquanto novidade, constituído de qualidades-potências que exibem um rosto. Assim sendo, se o afeto é o rosto, este não é uma parte de um corpo, ele é o próprio corpo.

O risco, contudo, de se supor um rosto para a imagem dos afetos é a fácil associação de que o rosto possui para a ideia de identidade. Em uma época de avatares e fotos de perfil, o rosto é o principal traço identificatório. Por essa razão, é preciso reafirmar o seguinte: o rosto de que Deleuze nos escreve não é uma identidade. Pelo contrário, está para antes da identidade, posto no que seria o conceito semiótico de primeiridade, da qualidade pura ainda aberta, da qualidade ainda preta da indecidibilidade da potência. Desta maneira, a sarjeta seria o nome — sempre provisório e somente metodológico — do lugar onde os afetos ganham rosto, onde aparecem ainda que não sejam identificados, ainda que permaneçam abertos à espera de uma identificação futura mais precisa. Algo que é um desafio, pois parece próprio do afeto justamente a infinidade de relações, de

---

\* Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). E-mail: [linck.alexandre@gmail.com](mailto:linck.alexandre@gmail.com).

correspondências de força que ele põe em jogo. Como então proceder uma análise rigorosa do afeto, como formular um saber a partir da abertura daquilo que ganha rosto pela sarjeta? Quero, portanto, propor neste artigo um estudo de caso específico que, ao mesmo tempo, é bastante abrangente no que se refere às suas implicações. É o caso da relação entre o texto e a imagem, presente em tantas mídias, mas que possui toda uma tradição de discussões no estudo das histórias em quadrinhos. A pergunta que precisa ser feita é: quais os afetos, qual o rosto que aparece na sarjeta pressuposta entre a relação texto e imagem?

Na teoria dos quadrinhos, existe toda uma disputa histórica a respeito da relação imagem e texto como eventual forma de definição do ser da história em quadrinhos. A polarização ocorre entre aqueles que afirmam existir um hibridismo radical definidor dos quadrinhos e aqueles que o descartam por diferentes motivos. Neste ponto, muitas invenções, muitos conceitos forjados sobre os quadrinhos estão em jogo. Aqueles que apelam para a existência de uma natureza híbrida muitas vezes o fazem para ressaltar uma característica supostamente própria – e, por isso, digna de nota – das HQs, de modo a imprimir uma sofisticação. A estes, foge o fato de que jornais, cartazes, embalagens, dadaísmo, poesia concreta, videogames ou mesmo cinema (numa experiência tão pouco debatida que é o afeto de um filme legendado) são reconhecidamente “híbridos” – isto só para citar alguns. Da mesma forma, o argumento do hibridismo é utilizado para explicar a recusa da legitimação cultural e da valorização artística das HQs. Groensteen (2009) aponta que a natureza híbrida dos quadrinhos foi um dos principais fatores da sua histórica baixa autoestima. Esta nota tem como base a “ideologia da pureza” lançada por Lessing em seu *Laocoonte ou Sobre os limites da pintura e da poesia*, de 1766. A distinção categórica entre visual e verbal, ou entre temporal e espacial, de forma a purificar a pintura e a poesia para que estas, em sua autonomia, possam atingir seu próprio desenvolvimento, teria legado a uma arte mista, como os quadrinhos, uma estética corrompida. Mas Beaty (2012) contesta esta hipótese ao lembrar o hibridismo presente também na ópera e no balé, reforçando o argumento de que a explicação está menos no formal e mais no social, afinal, é compreensível que uma popularesca diversão publicada em jornais não obtivesse o mesmo glamour de um espetáculo ligeiramente caro para uma plateia mais restrita.

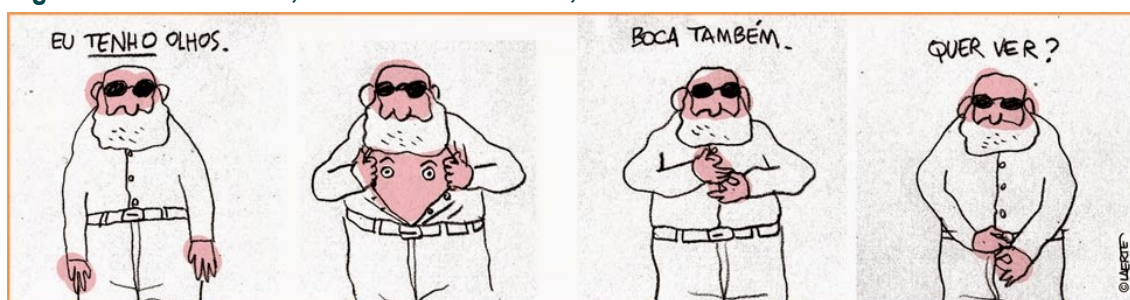
Seja como for, o que tais confrontações deixam em aberto é a afetividade que esse tal hibridismo entre texto e imagem tem com as histórias em quadrinhos. Ou seja, há um hibridismo, mas ele supostamente não afeta em nada a maneira como nos relacionamos com a imagem e o texto ao mesmo tempo. Por isso ocorrerá uma reação que Miodrag (2013) identifica como contraditória: a importância de um hibridismo que é indistinto à maneira coesa com que os quadrinhos são lidos/vistos. Fica a pergunta: ao presumir-se que existe uma interação, ou seja, que existem dois ou mais registros em jogo, qual o sentido de ignorar as distinções que justamente atribuem elementos diferenciados no interior das HQs? A resposta a essa ignorância estratégica que misteriosamente faz dois serem iguais a um, segundo Miodrag, esconde o receio de que se dê munição para o argumento de que os quadrinhos são apenas a soma de prosa literária com arte gráfica, narrativa com decoração, ou qualquer outro amontoado de características que elimine uma tão almejada essência distintiva das HQs. Em parte, disto surge a concepção de



“linguagem dos quadrinhos”, como meio de unificar, exibir uma fala autônoma, que somente às HQs é dado o poder de falar. Cabe então a investigação de que, se existem distinções, é preciso considerar como elas são percebidas e, principalmente, o que afeta tal percepção.

Ocorre algo curioso com a análise dos quadrinhos, um tanto sintomático, mas que ajuda a desestabilizar algumas impressões. Carrier (2000) compara a relação texto-imagem dos quadrinhos como a escultura do Hermafrodita, parte da coleção Borghese, exposta no Louvre. Segundo ele, com esta escultura, existe uma espécie de experiência desconcertante, excitante e/ou ameaçadora, de modo que, independentemente da pessoa do apreciador, o afeto reside na capacidade de trair categorias distintivas que dão chão à normalidade. “Daí a fascinação com, e medo de *cross-dressing*, androgenia, pessoas ‘mestiças’, quadrinhos, e outras formas de inter-valências” (CARRIER, 2000, p. 71, tradução minha). Já Miodrag (2013), ao falar de como a linguagem pode delinear a sensibilidade, sendo esta, posta em jogo pela relação texto-imagem nos quadrinhos, menciona Judith Butler e as questões de gênero. Questões estas que seriam levantadas publicamente no Brasil, nos últimos anos, por Laerte Coutinho, quadrinista que se assumiu *cross-dresser*, engajou-se na causa transgênero e depois fez uma resenha em quadrinhos do livro Judith Butler e a teoria *queer*, de Sara Salih. Além disso, Laerte publica, desde 2008, a tirinha *Manual do Minotauro*. Sem um personagem fixo, o Manual apresenta diferentes histórias, misturando humor, sátira política, autobiografia, fabulação e abstracionismo, sem se prender a um tema ou gênero específico. Porém, existe certa predominância poética sobre a mudança, não a romântica, que faz, em um passe de mágica, o sapo virar príncipe, mas aquela que está ainda em processo, prendendo-se no momento em que aquele corpo não é mais exatamente um sapo, mas também não é um príncipe ainda. Isso faz surgir corpos impermanentes, que deslocam partes, causam estranhamento, mesmo que bem-humorado.

Figura 1. Fonte: Laerte, *Manual do Minotauro*, 2014.



É o caso da tira de 08 de agosto de 2014, na qual um homem velho, careca, de espessa barba branca e óculos escuros, o que pode evidenciar cegueira, mostra seus olhos no lugar dos mamilos e nos desafia a mostrar sua boca no lugar da genitália. Não existe, nestes quatro momentos a marcação dos quadros, embora há muito suavemente uma textura escurecida que separa cada um. A cor rosada que demarca a pele não segue exatamente o contorno do traço, algo que dá a ela fluidez, uma espécie de segunda camada de desenho, e talvez impulse ainda mais a sensação de deslocamento. Outra

característica, nada incomum, mas digna de nota neste momento, é a ausência de balões ainda que reconheçamos a fala como sendo do personagem. Harvey (2009), um dos defensores da articulação texto-imagem como o radical dos quadrinhos, argumenta que a integração do texto com a imagem ocorreu em virtude do humor, pois a piada se tornava mais coesa e certa a partir do momento em que o texto passasse a não ter mais a necessidade de descrever e, ainda que estivesse no rodapé do quadro, fosse dada aos personagens a possibilidade de falar.

O que as alusões ao hermafroditismo, mestiçagem, transgeneridade ou sobreposições têm a ver com o personagem que fala por si próprio, como na tira de Laerte, é a percepção de que a sarjeta entre a escrita e a figuração pode ser, ao contrário do que dizem, o mais forte vínculo de estabilidade diante de entremeios outros como partes do corpo fora do lugar, cores que não obedecem ao contorno ou balões e requadros ausentes. Em outras palavras, se existe um hibridismo, algo que coloca em interação ou junção dois elementos distintos, de forma ainda a deixar o rastro do que outrora foi dois, talvez este hibridismo esteja em outro lugar que não na relação texto-imagem.

Para argumentar a favor da relação texto-imagem como uma distinção inventada, Groensteen (2009) recorre a uma citação de Foucault sobre o caligrama, tradição milenar que “pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler” (FOUCAULT, 1988, p. 23). Desta forma, Groensteen acusa o hibridismo incômodo das HQs da invenção de uma cultura logocêntrica, de modo a resgatar a palavra grega *graphéin*, que significa “escrever” e também “pintar”, assim como a experiência chinesa e a japonesa em que o cursar do pincel une a escrita e o desenho pela mesma mão com o mesmo instrumento. Mitchell (2009, p. 118, tradução minha) complementa que não existe arte ou mídia pura, que todas combinam “diferentes códigos, convenções discursivas, canais, modos sensoriais e cognitivos”. O que costumeiramente sustenta estas argumentações é o caso das onomatopeias nos quadrinhos. Cirne (1977), no apelo poético que lhe era comum, chama esta característica dos quadrinhos de “voltagem onomatopaica”: a intensidade com que palavras são revestidas de sua força gráfica, construindo uma sobreposição de convenções, seja do som motivado, seja de uma palavra estrangeira que se torna sinônimo de abstração sonora para outras culturas (como *click*, *bang*, *crash* etc). Nos anos 1960, houve um enorme interesse por onomatopeias, fosse pela Pop Art, com Ziraldo a elas se dedicando com *Zeróis*, fosse pela academia com análises de Umberto Eco, por um artigo de Naumim Aizen para a coletânea *Shazam!* ou pelo primeiro livro de Cirne sob o exclamativo nome *Bum!*. Isso levaria, principalmente a partir dos anos 1980, com os quadrinhos tornando-se massivamente “adultos”, a uma recusa por diferentes autores da onomatopeia como recurso criativo — Alan Moore e David Lloyd a evitaram por completo em *V de Vingança*. A onomatopeia muitas vezes foi vista como mais um sinal da pobreza literária dos quadrinhos, onde até mesmo sons não podiam ficar no plano da mera sugestão, precisando ser explicitados da maneira mais espalhafatosa possível. Por outro lado, aqueles que queriam afirmar uma sofisticação dos quadrinhos, davam-se ao trabalho de listar uma quantidade interminável de onomatopeias para evidenciar uma riqueza linguística e semântica. Por isso tudo, todos os bens e males

se encontravam na onomatopeia dos quadrinhos cumprindo parte de sua função indicial ao ser indício, ela mesma, de HQs — inclusive da reunião do texto e da imagem.

Porém, Miodrag (2013) sustenta o seguinte ponto: embora todo texto seja também uma inscrição gráfica, sua recepção e seu processamento não são os mesmos da imagem. Ela retoma a oposição de Saussure, *langue/parole*, para falar de texto e imagem. Segundo a autora, o texto é *langue*, existindo por unidades mínimas (morfemas), de modo que seus signos são usados. Já a imagem é *parole*, não possui unidades mínimas, somente contextuais, por tal razão, seus signos são criados. Miodrag insiste que esta distinção, uma fricção entre o icônico e o simbólico, foge do interesse dos teóricos dos quadrinhos em parte por causa de uma “textofobia”, que procura focar na supremacia da imagem, ou de sua iconicidade, evitando qualquer comparação com os livros ilustrados. Apesar de a autora em muito se opor a Scott McCloud (2005), ela edifica sua distinção texto-imagem de forma muito semelhante à do autor da teoria em quadrinhos *Desvendando os quadrinhos*.

Detemo-nos primeiramente na noção de imagem: “Imagens são informações recebidas. Ninguém precisa de educação formal pra ‘entender a mensagem’. Ela é instantânea. A escrita é informação percebida. É preciso conhecimento especializado pra decodificar os símbolos abstratos da linguagem” (MCCLOUD, 2005, p. 49). O autor sustenta a mesma categoria semiótica corrente da imagem como ícone, de maneira a entendê-la como uma afirmação imediata de outra coisa. Por isso, nada mais natural do que a imagem ser somente recebida, sem qualquer intervenção possível do seu espectador, afinal, esse mesmo raciocínio entende que a realidade do ícone é imperativa. McCloud tenta levar isso mais longe, ao propor uma leitura do quadro de Magritte, *A traição das imagens*. Sua fácil solução para a frase “Isto não é um cachimbo” é: a imagem de um cachimbo não é um cachimbo, é um ícone.

Mas o que dizer da frase que nega o cachimbo? Para Foucault, a interação imagem-texto do quadro — e desenho — de Magritte é mais complexa do que isso. Ele sugere que “a figura [retém] em si a paciência da escrita e que o texto [é] apenas uma representação desenhada” (FOUCAULT, 1988, p. 25). Por isso sua alusão ao caligrama, pois enquanto “no caligrama jogavam, um contra o outro, um ‘não dizer ainda’ e um ‘não mais representar’” (FOUCAULT, 1988, p. 28), em Magritte a imagem e o texto, certos do que mostram/dizem, apelam para a identificação por exclusão. Para Foucault, portanto, o caligrama lida, acima de tudo, com uma hesitação da ordem dos registros, de modo a desativar a distinção texto-imagem não por sua desconstrução, mas antes, na sua pré-construção de sentido. O caligrama é a sarjeta que separa o texto e a imagem na diagramação de uma página, lugar este onde acontecem “todas as relações de designação, de denominação, de descrição, de classificação. O caligrama reabsorveu esse interstício” (FOUCAULT, 1988, p. 33), de forma a explicitar não a indistinção da escrita e da figuração, mas de indefinir o que seguramente as dividia. É neste lugar obscuro, da distinção não mais esclarecida, que Magritte faz seu Cachimbo.

Segundo Foucault, dois princípios reinaram sobre a pintura ocidental do século XVI até o XX. “O primeiro afirma a separação entre representação gráfica (que implica a semelhança) e referência linguística (que a exclui)” (FOUCAULT, 1988, p. 39). Este princípio seria abolido por Paul Klee ao fazer do espaço uma incerteza entre tela e folha.

“O segundo princípio que durante muito tempo regeu a pintura coloca a equivalência entre o fato de a semelhança e a afirmação de um laço representativo. [...] O essencial é que não se pode dissociar semelhança e afirmação” (FOUCAULT, 1988, p. 41, 42). A ruptura com isto seria feita por Kandinsky, pelo apagar da semelhança e do laço representativo com linhas, formas e cores dispostas como “coisas”. Magritte, por sua vez, jogaria de forma distinta com esses dois princípios. Primeiro, por tornar seu objeto a explicitação da sarjeta entre a escrita que nega o cachimbo e do desenho do cachimbo que desmente a frase subscrita, segundo, por opor semelhança e similitude, não bastando o desenho de um cachimbo parecer um cachimbo, mas, pela confrontação, fazendo com que o desenho de um cachimbo se pareça com um cachimbo desenhado e que, ele próprio, pareça com a ideia de cachimbo. Da mesma forma, os enunciados verbais serão não afirmativos, o que “isto não é um cachimbo” diz afirmativamente é o que ele parece dizer, é a aparência de uma afirmação que pode ser traidora ou só parecer assim ser. O próprio Magritte (apud FOUCAULT, 1988, p. 82-83) diria: “Existe, há algum tempo, uma curiosa primazia conferida ao ‘invisível’ através de uma literatura confusa, cujo interesse desaparece ao se observar que o visível pode ser escondido, mas que o invisível não esconde nada: pode ser conhecido ou ignorado, sem mais”. Não foi esta similitude do visível a obsessão de Andy Warhol? Da mesma forma, não seria a imagem reproduzida dos quadrinhos de Roy Lichtenstein, sobretudo as onomatopeias, a aparência do que uma HQ pode parecer?

O que interessa para um possível rosto dos quadrinhos em toda esta análise de Foucault sobre Magritte, além do fato de ele perturbar qualquer iconicidade simplista sobre o mesmo objeto evocado por McCloud, são dois tópicos precisos: a sarjeta entre a imagem e o texto, e a imagem da similitude na figuração. Neste artigo, o primeiro tópico será aquele ao qual me aterei mais. Para tanto, uma breve análise do balão dos quadrinhos parece necessária.

Mitchell (2009) chama atenção para o fato de que no mundo pré-cartesiano, a fala representada nas iluminuras dava-se por meio de filactérios que emanavam mais dos gestos do que da boca, da mesma forma que eram tridimensionais. Já o balão dos quadrinhos, que decorre das caricaturas desde o século XVIII – particularmente populares na Inglaterra (GROENSTEEN, 2009) –, tem como característica o vínculo com a boca ou o pensamento – por meio de bolhas – em um espaço bidimensional. Esta “fantasmagórica emanção de um invisível interior” (MITCHELL, 2009, p. 117, tradução minha) não está desvinculada do sujeito do conhecimento cindido na modernidade, na qual a linguagem se destaca de uma “natureza humana” para dela se assenhorar. Como consequência, a imagem encontra sua função no ponto em que supostamente a linguagem declina, isto é, na representação afirmativa de sua substância icônica, e a linguagem, na condição cartesiana de pensamento do mundo, assume a decifração do segredo dos símbolos, dessa coisa misteriosa chamada palavra, tarefa esta que só pertencia a Deus, homens-santos e profetas. É precisamente aqui que o símbolo e o ícone nascem, de modo a subdividir a responsabilidade sobre a verdade, seja ela a da escritura decifrada, seja ela da imagem observada. Por isso, o balão sofreria problemas para se estabelecer nos quadrinhos do século XIX, afinal, de que jeito o observado, imobilizado pela sua apreensão plástica e

translúcido pela sua figura, poderia discursar, articular-se como sujeito da fala? Ademais, como fazer tudo isso sem perder sua beleza, pelo menos quando a beleza interessa?

É preciso considerar que na modernidade, no momento em que coube à escrita (e à leitura) a iniciativa do descobrimento do mundo, a imagem, para não sucumbir diante de uma passividade sepulcral, precisou, pela arte, resgatar o belo como seu próprio termo de empoderamento, exigindo da contemplação o critério de seu trabalho. Desta forma, se no medievo a imagem era a palavra, com a modernidade a imagem, desprovida de palavras, tinha no belo, fosse platônico, fosse aristotélico, a exigência de sua sensibilidade; se pela teleologia medieval o belo está em Deus na pintura, com *A criação de Adão*, de Michelangelo, o belo está na pintura de Deus. Portanto, era de se esperar que um reencontro da palavra com a imagem fosse sinal de desconforto, de poderes ameaçados ao símbolo do conhecimento e ao ícone do belo. Smolderen (2014) chama atenção para esse desconforto, essa tensão traduzida nos quadrinhos, de maneira que a rispidez de um desenho que fala provavelmente fez com que as primeiras HQs declinassem a utilização de balões. Se na caricatura estavam em uso, os balões serviam muito mais ao absurdo, ao comentário sarcástico, ao humor de uma pirraça infantil que dá falas a imagens, vítimas imóveis de qualquer discurso a elas atribuídas. Não por acaso os balões, popularizados nos quadrinhos dos jornais americanos a partir de Yellow Kid, em 1896, avançariam sob a égide do humor, tendo com o Gato Félix, nos anos 1920, o exemplo mais famoso dessa autoconsciência debochada dos recursos das HQs. Nos anos 1930, quando os quadrinhos americanos aspiraram a um maior realismo e à seriedade suficiente de uma história de aventura, Hal Foster não usaria balões em seu Príncipe Valente, e Alex Raymond, depois de algum tempo, evitá-los-ia em seu Flash Gordon. Ainda assim, o balão persistiu como este objeto estranho, este algo bidimensional que costumeiramente é entendido como sobreposto à tridimensionalidade do desenho, dando a imagens estagnadas o movimento da fala.

Opondo ao que se chama “funções escritas” a privilégio de “funções verbais”, Groensteen (2007) entende que o balão está mais ligado à oralidade do cinema do que à escrita da literatura. Este argumento sustenta-se sobre a concepção do diálogo no cinema a serviço de uma equivalência técnica da naturalidade do mundo. Para tanto, Groensteen cita Christian Metz no comentário de que, ao contrário da imagem cinematográfica, que é bidimensional e precisa simular uma tridimensionalidade, o som não possui esta necessidade de conversão. O problema principal desta teorização, e ao mesmo tempo a força de sua estratégia, é a mesma que sustenta a definição de Groensteen sobre os quadrinhos como “solidariedade icônica”. Afinal, no instante em que as HQs se tornam uma “coisa” que se dá, sobretudo, pela iconicidade, é esperado que o som, ou melhor, a escrita, não seja enfatizada como aquela do símbolo, do arbitrário decifrado, mas do ícone da fala, da oralidade reproduzida, espelhada, como seria a do fonógrafo ocupado por um papagaio em 25 de outubro de 1896 em *The Yellow Kid*, imagem mítica do início dos balões (SMOLDEREN, 2014). Com isso, toda a potencialidade da escrita nas histórias em quadrinhos é delegada à funcionalidade de informação adicional de uma imagem icônica, e o balão torna-se apenas o invólucro desta conversão.

O que toda análise do balão no contexto da história da disjunção entre o texto e a imagem nos mostrou foi algo diferente. Não se trata de um reducionismo a categorias



semióticas de ícone ou símbolo, nem de uma operação – impossível – de retorno a uma experiência medieval. O balão, assim como o que Foucault identificou em Magritte, não é a supressão das diferenças, mas o desafio da igualdade dos distintos, a explicitação de uma sobrevivência, de uma sarjeta onde o texto e a imagem caem, cada uma de acordo com seu peso, sobre um registro que os põem eternamente na convivência tensa de seu limiar. Na tira de Laerte analisada não há a presença de um balão, porém isso pouco importa. O que esta ausência nos ajuda a perceber é que a sarjeta que o balão eventualmente dá à imagem está perfeitamente esticada ao corpo dos próprios quadrinhos de maneira que a distinção imagem-texto é posta enquanto suporte. Em outras palavras, não é que exista uma tensão entre a imagem e o texto nos quadrinhos, mas é esta tensão, a própria qualidade desta tensão, dada como assegurada, conhecida, certa para toda uma tradição acostuada com a separação histórica entre texto-imagem que dá chão para a história em quadrinhos. É a sarjeta distendida que dá suporte para que uma HQ possa, então, partir para a busca de outras formas de tensão e sobreposição, como aquelas descritas na tirinha do *Manual do Minotauro*. A relação texto-imagem, ela mesma uma fenda, pode ser um rosto caso se deseje do afeto sua imagem.

É precisamente neste ponto, então, que o saber sobre o afeto ganha seu rigor ainda que na vertigem da indefinição. Pois, a relação texto-imagem que aparece em imagem, o rosto que se dá a um corpo inteiro — corpo do personagem da tira, corpo de toda a tira —, é, metonimicamente nos quadrinhos, o espaço de um acontecimento à sarjeta. Um afeto, afinal, que dá à percepção sua senciência de modo a operar na indistinção dos distintos – texto e imagem, símbolo e ícone, leitura e contemplação, rosto e corpo. É, portanto, por um cruzamento entre a filosofia do afeto e uma teoria da sarjeta que esta investigação deverá prosseguir – naquilo que devolve ao saber à sua capacidade criativa de afetar-se pela experiência de um não-saber.

## REFERÊNCIAS

- BEATY, Bart. **Comics versus art**. Toronto: University Of Toronto Press, 2012.
- CARRIER, David. **The aesthetics of Comics**. Pennsylvania: Penn State Press, 2000.
- CIRNE, Moacy. **Bum! A explosão criativa dos quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- DELEUZE, Gilles. A imagem-afecção. In: **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- GROENSTEEN, Thierry. **The system of comics**. Oxford: University Press of Mississippi, 2007.
- \_\_\_\_\_. Why are comics still in search of cultural legitimization? In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent (Org.). **A comics studies reader**. Oxford: University Press of Mississippi, 2009.
- HARVEY, Robert C. How comics came to be. In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent (Org.). **A comics studies reader**. Oxford: University Press of Mississippi, 2009.
- LAERTE. **Manual do Minotauro**: 08-08-2014. 2014. Disponível em: <<http://manualdominotauro.blogspot.com.br/2014/09/08-08-2014.html>>.
- MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2005.
- MIODRAG, Hannah. **Comics and language: reimagining critical discourse of the form**. Oxford: University Press of Mississippi, 2013.
- MITCHELL, W. J. T. Beyond comparison. In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent (Ed.). **A comics studies reader**. Oxford: University Press of Mississippi, 2009.
- SMOLDEREN, Thierry. **The origins of comics: from William Hogarth to Winsor McCay**. Oxford: University Press of Mississippi, 2014.



Recebido em 04/02/2016. Aprovado em 04/03/2016.

**Title:** *Affects at the gutter: the between place of text and image*

**Abstract:** *A theory of affects at the gutter. In order to understand with some accuracy the quality-potency of the affect, this article presents a case study of the relationship between text and image, especially in comics. Thereby, it seeks to provide support for the questions of identification, knowledge and event, places of affections in the space between written word and figurative image. Therefore, it will be offered the concept of gutter, a place where something passes to another, an interval for which an invisible event can be viewed. It is through the face of the printed affect at the gutter of the relationship text-image that this research will start.*

**Keywords:** *Affect. Gutter. Comics.*



*Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.*



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.11012016123-133>

## “A CIDADE TAL COMO ELA É VISTA POR SEUS HABITANTES”: NOVA YORK COMO ESPAÇO DE MEMÓRIA NO OLHAR DE WILL EISNER

Marcos Paulo Torres Pereira\*

Marcelo Lachat\*\*

**Resumo:** Este estudo objetiva compreender como o espaço urbano da cidade de Nova York, na narrativa de Will Eisner, torna-se matéria de fabulação em constructos narrativos que evocam uma entidade de urbe, matizada pela soma de representações simbólicas que lhe são ulteriores, gerando mecanismos coletivos de identificação e pertencimento, no ato de rememorar e na articulação de signos na conjugação de subjetivismos e coletividade.

**Palavras-chave:** Memória. Cidade. Afetos. Símbolo. Trauma.

"E quantas casas e ruas são necessárias para que uma cidade comece a ser uma cidade?"

Wittgenstein

O título deste estudo é uma citação a Will Eisner, que na introdução de *Nova York: a vida na grande cidade*, obra composta de quatro romances gráficos distintos (*Nova York: a grande cidade*, *O edifício*, *Caderno de tipos urbanos* e *Pessoas invisíveis*) produzidos por Eisner entre 1981 e 1992, explica que errônea é a compreensão das grandes cidades como acúmulos de edifícios, grandes populações e grandes áreas, aludindo à imagem real destas os olhares de seus residentes, que a vivenciam e que a reconhecem: “O real é a cidade tal como ela é vista por seus habitantes. O verdadeiro retrato está nas frestas do chão e em torno dos menores pedaços da arquitetura, onde se faz a vida do dia-a-dia” (EISNER, 2009, p. 19).

Tomando suas palavras como ponto de partida, enveredaremos pela cidade de Nova York tendo lugares de memória como cicerones, a fim de compreender como esse espaço urbano, espaço de memória, torna-se matéria de fabulação em constructos narrativos que evocam uma entidade de urbe, no ato de rememorar e na articulação de signos na conjugação de subjetivismos e coletividade. Ressaltamos que não é a Nova York real que visitaremos, mas o constructo representativo erigido pelo autor, produto de impressões e memórias, que resgata e ressignifica na formação da cidade os anos do pós-guerra, em aproximações e distanciamentos do indivíduo e da coletividade.

Partiremos com a seguinte acepção na bagagem: a cidade não se perfaz apenas no resultado da soma de lugares privados e públicos (que, por sua natureza, evocam a

\* Doutorando em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas. Professor assistente de literaturas de língua portuguesa na Universidade Federal do Amapá. E-mail: marcospaulo@unifap.br.

\*\* Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo. Professor adjunto de literaturas de língua portuguesa na Universidade Federal do Amapá. E-mail: marlachat@hotmail.com.

condição humana de pluralidade), mas na soma de representações simbólicas que lhe são posteriores, gerando mecanismos coletivos de identificação e pertencimento. A cidade, como espaço, como lugar, além de elemento agregador, é portadora de entidade.

O lugar, segundo Milton Santos (SANTOS, 1994, p. 36), é a extensão do acontecer solidário, inter-relações de se viver junto, do coletivo. Essas inter-relações, por sua natureza, geram manifestações simbólicas do espaço numa memória compartilhada, numa memória solidária que, por extensão, passa a ser a memória cidadina. Memória da cidade é memória da urbe e de tudo aquilo que à urbe é relacionada.

“Uma memória que se recorda dos locais (...) aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores de recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos” (ASSMANN, 2011, p. 317). O rememorar em *Nova York...* não é linear, não é um mapa em que os caminhos estão pontilhados até que se encontre o “x” como marcação espacial, é fragmentado, por vezes até disperso, sem que haja uma personagem ou fato que permaneça do início ao fim do relato, entretanto personagens que surgem e desaparecem, como fogo fátuo, como memórias moventes, que antecipam um devir memória que potencializa a entidade cidadina. O que o leitor encontrará serão lugares de memórias demarcados pelo autor que despertam a memória da cidade e o reconhecimento da entidade da urbe.

Nesse romance o autor resgata testemunho dos fatos, tornando explícitas as espécies de reação e/ou adaptação das personas ao ambiente da cidade, que lhes imprime uma circunstância de tempo e espaço e que as condiciona à incorporação na urbe, da mesma maneira que as afasta do outro. A cidade rememorada é um organismo que não suscita, e sim exige organicidade. Na introdução ao *Caderno de Tipos Urbanos*, um dos romances gráficos que compõem *Nova York...*, Eisner assevera:

Viver numa cidade grande pode ser comparado a existir numa selva. Tornamo-nos criaturas do ambiente. A reação aos ritmos e coreografias é visceral, e em pouco tempo a conduta de um morador fica tão singular quanto a de um habitante da selva. Vemos habilidades ancestrais de sobrevivência e mudanças sutis de personalidade afetarem o comportamento. Aqui temos uma espécie de estudo arqueológico de tipos urbanos. Para mim, os tipos urbanos sempre parecem singulares em seu estilo e sensibilidades. É claro, a vida nas entranhas de uma grande cidade é muito diferente daquela de uma pequena comunidade rural. Conforme acumulam-se a astúcia das ruas e as habilidades de sobrevivência, afirma-se o triunfo do meio ambiente sobre todos nós.

Os principais fatores ambientais que caracterizam a cidade são: tempo, cheiro, ritmo e espaço. O tempo da cidade tem uma cadência especial. É afetado pela breve duração dos eventos. O cheiro é uma cacofonia de emissões de um sem-número de empreendimentos. O ritmo é um elemento da velocidade que dita como os habitantes têm de negociar o movimento. E o espaço é a limitada área habitável deixada pelos obstáculos no labirinto de concreto (EISNER, 2009, p. 238-240).

Os lugares que compõem a urbe, em suas inter-relações, no discurso se tornam lugares de memória por adquirem o papel de dispositivos de constituição de subjetividades, em pulsões, pois para a memória a significação do ocorrido matiza-se em experiências pessoais do indivíduo, fazendo com que esses se identifiquem com os espaços eleitos, unifiquem-se e se reconheçam como agentes de seu tempo.

A concepção de experiência é, quiçá, centralidade nos escritos de Walter Benjamin, que desde *Experiência e pobreza* (1986) evoca a necessidade de vinculação desta ao indivíduo, asseverando que o excesso de informações advindos da modernidade acaba por gerar um aniquilamento de experiências. Miríades de informações advêm ao indivíduo, porém elas se tornam inóxias se não lhes são significativas. Benjamin postula, então, um novo conceito de barbárie, com base na carência de experiências do mundo moderno: a escassez de uma e o excesso da outra (informações) impelem indivíduos a “partir para frente”, a um recomeço, a um vivenciar para a construção de um novo mundo, ou seja, a dotação de significados a símbolos.

Dar significado a um símbolo, sob os moldes avocados por Benjamin, é humanizar o simbólico. Assim, Eisner, morador da grande cidade, reconhece os tipos que o cerca, os lugares, imagens e cheiros, reverberando histórias colhidas nas estranhas de Nova York que transformam indivíduos em tipos urbanos. Não se espere na obra alusões a cartões postais, porque a cidade que encontraremos é a dos habitantes, e não a dos turistas... É a cidade daqueles que possuem a potência de reconhecê-la pelo devir memória, e não daqueles que a vêem pela primeira vez ou que simplesmente dela se informam.

“O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 15). As palavras de Ricoeur vêm ao encontro das de Benjamin, a partir de um diálogo cujo tema seja temporalidade e experiência. Nesses termos, constituída em várias temporalidades, a entidade de Nova York é forjada pelos relatos de Eisner mediante registro de um denso acúmulo de memórias, pois que muitas são as personagens que as resgatam, inter-relacionando símbolos e significações oriundos de lugares de memória, revivificando relatos que narram experiências orbitais a lugares de memória, como satélites de corpos celestes, da entidade cidadina que, nesta metáfora, lhes seria o sistema solar. Pesavento, ancora-se nos escritos de Paulo Ricoeur para uma leitura de cidade marcada pela unicidade espaço-temporal:

Lidando com as duas dimensões, do espaço e do tempo, da arquitetura e da narratividade, Paul Ricoeur (1998) nos mostra o princípio através do qual ambas trocam sinais e se relacionam: o espaço se dá a ler, o tempo se dá a ver, com o que retomamos a idéia do cronotopo e a uma postura hermenêutica que se dispõe a decifrar sentidos, sobretudo aqueles que nos chegam do passado. Esta seria, portanto, uma tarefa a ser levada em conta por uma história cultural do urbano: partindo do entendimento antropológico da cultura como um conjunto de sentidos partilhados, o historiador buscaria resgatar a alteridade do passado de uma cidade através das representações de tempo e espaço que ela oferece. Ou, em outras palavras, trataria de abordar a cidade através de um olhar que a contemplasse como uma temporalidade que encontra forma e sentido no espaço, ou como um espaço que abriga múltiplas temporalidades e sentidos (PESAVENTO, 2005, p. 9-10).

O que foi recolhido pelo recordar se torna matéria literária, através de pulsão de ficção, mediante a necessidade de ressignificar lugares de memória. O autor, inebriado pela aura da cidade, tece narrativas em que entidades (não somente das personagens, mas da própria cidade) são envolvidas, misturadas, até que se tornem uma.

A cidade gera interações de subjetividades individuais e referências coletivas, sem esquecer, contudo, da materialidade que desperta dimensão simbólica. Assim, o olhar de Eisner escaneia a cidade de Nova York, guiado por elementos plurais que, no instante ressignificado pela memória, perdem sua funcionalidade, sua existência primária como objeto da urbe, tornando-se sujeito da ação guia do rememorar: lugar de memória.

*Nova York...* fia-se como um devir memória, por não se concentrar numa postura simplesmente nostálgica, cujos fatos se concentrariam em derredor de Eisner, numa função memorialista redutora, e sim na memória do lugar, constituinte da entidade da urbe num fluxo permanente, num movimento ininterrupto de depuração de narrativas à caracterização cidadina. Assim, como a lente de uma polaróide que captura o instante que, depois de fotografado, será constituinte da aura simbólica evocada pelos lugares de memória dessa urbe, Eisner, em tom confessional, explica-nos a necessidade de relato:

Nascido e criado na cidade de Nova York, e tendo sobrevivido e crescido lá, eu carrego comigo uma carga de lembranças, algumas dolorosas e outras alegres, que ficaram trancadas no cárcere da minha mente. Tenho essa necessidade de um velho marinheiro em compartilhar meu acervo de experiência e observações. Se quiser, pode me chamar de uma testemunha gráfica registrando a vida, a morte, o sofrimento e a luta incessante para triunfar... ou, pelo menos, sobreviver (EISNER, 2007, p. 7).

As memórias ficam trancadas, até que gatilhos sensoriais as disparam para que sejam rememoradas. O que aqui chamamos de gatilhos se refere àquilo que se torna capaz de gerar reconhecimento e reavivamento, indo além das marcações geográficas (pois que a elas não estão tão somente presas) e espaciais (à proporção que resgata noções do vivido e já distanciado, em diálogo com o presente, ora sentido). Lugares de memória corporificam tessituras, construções e estruturas simbólicas vivificadas em matéria para a re-elaboração de conceitos ressignificados numa linguagem própria de cidade. Sua linguagem é simbólica porque a memória interpõe significados às partes que integram a cidade, gerando significantes de urbe, tornando possível uma ordenação ideológica.

A cidade, como símbolo, torna-se estabilizadora de rememorações, desenvolvendo sua linguagem através de dois constructos para os quais orbitam os sentidos: o primeiro, de caráter físico, é aquele que o visitante conhece, percebendo os aspectos múltiplos e universais comuns a todas as grandes cidades; o segundo, de caráter identitário, é a cidade dos habitantes, dos tipos urbanos, referente aos elementos caracterizadores particulares somente àquela urbe.

O habitante é dotado de um mapa mental que a linguagem da cidade possibilita interpretar, um guia de percursos a serem seguidos para que se assuma a entidade de tipo urbano e da própria urbanidade. Eisner apresenta àqueles que não habitam a grande cidade, aos visitantes, narrativas plurais (como múltiplas são as constituições de urbe), fragmentos de vivências como micronarrativas que compõem a macronarrativa da cidade, buscando que seu leitor possa assimilar tal mapa mental dos habitantes.

A primeira de suas agregações de micronarrativas de *Nova York...* intitula-se “*O tesouro da avenida “C”*”, cujo lugar de memória, a “marcação cardeal” (para permanecer na metáfora do mapa mental), é um respiradouro do metrô que passa sob essa avenida. À primeira vista, esse seria apenas o espaço no qual as personagens praticariam suas ações,



entretanto, intercalando fatos, além de uma vinheta de abertura e outra de fechamento na qual esse respirador é central, o espaço deixa de ser cenário para tornar-se partícipe da narrativa e lugar de memória à entidade de urbe.

O texto que se apresenta na primeira vinheta denuncia esta entidade, ao fazer referência às “colisões no fluxo da vida”: “Então veio o metrô e os seus respiradouros, com grelhas salpicando a superfície de frestas encardidas, filtrando os dejetos e os inevitáveis destroços de incontáveis destroços de incontáveis colisões no fluxo da vida, para lá ficarem por incontáveis anos à espera dos caçadores de tesouro” (EISNER, 2009, p. 21).

São cinco atos que compõem o drama de *O tesouro da avenida “C”*: “O anel”, “O dinheiro”, “A arma”, “A chave” e “O tesouro”. Como evocação à brevidade e ao recorte de vida observado, os títulos de cada uma se estruturam apenas por um substantivo, acompanhado de artigos que os definem (não é qualquer anel, mas aquele que sinalizou à quebra de esperanças na realização amorosa de Henry e Mary, personagens do primeiro ato; não é qualquer chave, mas aquela que acena para o fim do caso amoroso entre as personagens do quarto ato). Objetos ordinários que passam a ser o cerne sob o qual as ações orbitam, que têm em comum o mesmo destino, o substrato de memórias colhidas pela cidade no respirador do metrô (os objetos caem no respirador por motivos distintos, mas o fim é o mesmo).

Entre “A arma” e “A chave” há uma vinheta de duas páginas que apresenta previamente as personagens do quinto ato, “O tesouro”. O último ato retrata a busca dessas personagens pelo tesouro da cidade, os objetos apresentados anteriormente. As personagens são duas crianças que, após recolherem tais objetos, brigam pela partição do butim. Aceitam dividir o dinheiro igualmente entre eles, um ficaria com o anel e a chave e outro com a faca, porém o segundo garoto recusa essa partição, pois anel e chave não teriam valor. Durante a briga, chave, anel e faca caem novamente no respirador. Os garotos contentam-se com o dinheiro, pois o valor material era o que lhes interessava, contudo ao leitor dá-se uma sensação de perda, pois a esses foram apresentados afetos e traumas que agregam valor aos objetos perdidos, tornando-os bens simbólicos. A última vinheta aumenta essa carga emotiva, ao mostrar esses objetos abandonados que antes tiveram tanta importância a outrem.

O choque é palpável: objetos que servem de gatilhos de rememoração, elementos à compreensão e à entrada na cidade, lugares de memória para se assimilar a visão da urbe das memórias de Eisner, são fadadas ao abandono e ao esquecimento, como que anunciando aos leitores visitantes a não importância dos indivíduos e sim a participação deles na composição da entidade da urbe. Os elementos não importam, podem ser esquecidos ou substituídos, mas o todo orgânico, a grande cidade, como resultado de somatórios de entidades, é o que importa.

A urbe, assim, é um *locus*, um espaço marcado no tempo (um entrelugar que abarca d’O anel a O tesouro) num devir memória que possui a possibilidade de absorção das micronarrativas como representações dos tipos urbanos que vivenciaram os atos. Entretanto, por sua força, seguindo os postulados de Eckert e Rocha (2005, p. 161) acerca das relações entre tempo e cidade, é responsável pela dissolução dos signos culturais que demarcam as personagens, transformando as micronarrativas em pré-textos para que se

narre nova história na qual a cidade é a centralidade. O autor se vê na necessidade de narrar dado devir memória, ficcionalizando seu lembrar em aspectos humanos universais, comuns a pessoas de todas as épocas, culturas e grupos sociais, que serão filtrados pela entidade cidadina, até que a grande cidade surja como substrato.

São marcadores de rememoração em *Nova York: a grande cidade: O tesouro da avenida "C", Degraus, Metrô, Lixo, Música de rua, Sentinelas, Janelas, Paredes e O quarteirão*. Há aqui o uso de maiúsculas por estes serem os títulos das agregações de micronarrativas que compõem a macro. Em outras palavras, a grande cidade é devir memória nestas histórias agregadas que, por sua vez, são lugares de memória para as narrativas que agregam. Em *Sentinelas*, por exemplo, o devir memória realiza-se por intermédio das transfigurações cambiantes entre o comum e o simbólico, figurando encontros e desencontros entre o passado e o presente, nos seguintes objetos que abandonam sua condição ordinária e se tornam lugares de memória: hidrante, meio-fio, manancial, alarme de incêndio, caixa de correio, carta morta, correio de última hora, semáforo, poste de iluminação, esconde-esconde, esgotos e o rio.

“Esgotos” é apenas uma vinheta de uma página, composta por quatro tiras, mas talvez uma das mais significativas se analisada tendo a entidade de urbe como fina lupa: a primeira tira mostra um fluxo de água dirigindo-se a boca de um esgoto. As três tiras seguintes servem como um zoom de câmera, aproximando ao leitor os dejetos que essa água transporta, para, na quarta tira, focalizar-se em uma folha, rasgada e encharcada, com a seguinte mensagem:

Querido Charles,

Sei que você compreenderá quando eu lhe disser que vou me casar no próximo domingo. Espero que você não fique muito magoado, tendo em vista o nosso relacionamento nos últimos meses. Há muito tempo já sei que aquilo que existe entre nós é apenas físico e que não poderia durar mesmo (EISNER, 2009, p. 101).

Na última tira, a mensagem está caindo no esgoto, não se podendo presumir se há outras folhas que já foram tragadas ou se ali naquela página terminava a missiva. Não obstante, não há necessidade desta ciência, pois o que se mostra é suficiente para revelar a brutalidade com a qual os afetos são apagados na urbe. Apesar de ter se dado um relacionamento amoroso entre a emissora e Charles, não houve espaços para nada romântico, tampouco nada suavemente amoroso. Para a emissora fora algo simplesmente carnal, no pragmatismo de se saciar um desejo. Para Charles, muito menos se deu amor, pois que este tipo de missiva seria guardado como instrumento de rememoração por aquele que quisesse manter vivo o que findara. O esgoto se transforma em metáfora não somente de esquecimento, mas de abandono a quaisquer desejos ou possibilidades de memória. O terceiro envolvido nesta micronarrativa, o leitor, não tem elementos suficientes para conhecer as personagens, mas percebe a entidade cidadina de forma acachapante sobre o devir memória entre o esquecimento e a negação do lembrar. “Diferente do dever de memória – que para preservá-la a pensa como inteira – o devir memória sabe que ela já é ausência, esquecimento, por isso aposta no presente, no processo de rememoração como um ato de sempre tornar-se” (VEIGA, 2015, p. 95).

No romance gráfico *O edifício*, Eisner segue com um modelo de narrativa orbital. Enquanto em *Nova York: a grande cidade* tínhamos uma série de micronarrativas circundando lugares de memória, neste temos apenas quatro narrativas, agora mais extensas, sobre quatro fantasmas que ficam em derredor ao edifício que nomeia a obra. As quatro histórias têm em comum a ação de estabilizadores de memória, a afetividade, o símbolo e o trauma.

Apesar de longa, citamos na íntegra a introdução da obra pela importância que esta terá a nossos argumentos:

Após muitos anos vivendo numa cidade grande, desenvolvendo gradualmente uma sensação de assombro – é tanta coisa que acontece por lá sem explicação, como que por mágica.

Enquanto eu crescia em meio à turbulência da vida urbana, bastava apenas um sentido superficial de alerta para lidar com o rebuliço de transformações e experiências que passavam correndo por nós. Havia pouco tempo para refletir a respeito da rápida substituição das pessoas e dos prédios. Eu dava estas coisas como certas.

Conforme envelheci e acumulei recordações, passei a sentir com maior intensidade o desaparecimento de pessoas e referências. Para mim era especialmente inquietante a insensível remoção de edifícios. *Eu sentia que, de alguma maneira, eles tinham um tipo de alma.* [grifo nosso]

Agora sei que estas estruturas, incrustadas de riso e manchadas de lágrimas, são mais do que edificações sem vida. Não é possível que, tendo feito parte da vida, eles não absorvam de alguma forma a radiação proveniente da interação humana.

E imagino o que resta quando um edifício é demolido (Eisner, 2009, p. 159-160).

Halbawachs (*apud* ASSMANN, 2011, p. 273) afirma: “Toda personalidade e todo fato histórico, já por ocasião de sua entrada na memória social, é transposto a uma doutrina, a um conceito, a um símbolo; nessa ocasião já se lhe atribui um sentido e se o transforma em um elemento do sistema de ideias da sociedade”. A cidade, repetimos, é responsável pela constituição de uma memória socialmente mediada e compartilhada. Nestes termos, determinadas partes integrantes da cidade acabam por herdarem um dístico em relação a outros elementos mediante agregação de valor e/ou referência que os habitantes da urbe escolheram, de forma consciente (mediante uma campanha para este fim, por exemplo) ou inconsciente (através de representações caras à comunidade que acabam por se espalhar pelo restante da cidade) apregoar. Seja como for, isso só se pode realizar pela ação de uma negociação entre o individual e o coletivo naquilo que Eisner descreveu como “radiação proveniente da interação humana” e que aqui adotamos na acepção de entidade.

Por mais de oitenta anos o edifício fincou-se no cruzamento de duas grandes avenidas. Era um marco cujas paredes resistiam à chuva de lágrimas e ao golpe de risadas.

Com o tempo, um acúmulo invisível de dramas formou-se ao redor de sua base.

Um dia o prédio foi demolido, deixando em seu lugar um horrível vazio e o resíduo de destroços psíquicos.

Depois de vários meses, um novo edifício ergueu-se de dentro da cratera.

Hoje... Em algum momento durante a manhã, aparecem na entrada quatro fantasmas: Monroe Mensh, Gilda Green, Antonio Tonatti, P.J. Hammond (EISNER, 2009, p. 161-164).

Eisner confessa que os edifícios que eram removidos da cidade para ele, de alguma maneira, tinham um tipo de alma. Isso se deu por seu reconhecimento de que tais elementos serviam como marcadores de lembrança por meio de uma simbolização sob os quais recaía agregação de sentido. Eisner era um daqueles tipos urbanos que referenciamos anteriormente neste estudo, porquanto não é de todo impossível crer que outros que vivenciaram experiências congêneres as do autor também atribuíssem a esses ditos edifícios marcadores de sentido iguais ou aproximados ao que ele atribuía.

Quatro desses tipos humanos, se ficcionalizados não fossem, seriam Monroe Mensh, Gilda Green, Antonio Tonatti e P. J. Hammond, aludidos nas primeiras páginas do romance. Mas, como ficcionalizados são, na obra eles também adquirem o caráter de estabilizadores de memória, assim como o edifício, seja por afeto, seja por trauma. Em comum, tiveram sua vivência demarcada pelo edifício. Na morte, como fantasmas, como entidades, tornaram-se contexto, pois suas histórias se somaram a história do prédio, gerando-lhe valor simbólico, tornando-o símbolo. Individualmente, cada um se prende ao plano físico pelo afeto ou pelo trauma, pelo “golpe de risadas” ou pela “chuva de lágrimas”. A ficcionalização destes tipos urbanos, tivessem ou não existido, não é obstáculo para que a memória evoque a entidade da urbe, ao contrário, possibilita a apreensão de outros caracteres desta.

Assim, ao reler as quatro *graphic novels* originais que compõem este livro (...) fiquei surpreso com a brutalidade de tantas histórias – tão brutais, tão indiferentes quanto uma cidade. Duas trabalhadoras têxteis e um bebê morrem num incêndio; um hidrante que é a única fonte de água de uma imigrante é fechado; uma senhora é assaltada diante de testemunhas que nada fazem além de zombar dela; a vida de um homem é destruída por causa de um erro de digitação do jornal. É verdade, há sentimento aqui, pois o sentimento faz parte do ser humano, e seria tolo o observador da humanidade que deixasse isso de fora (Dickens certamente não o fez), e Eisner era de fato um observador notável, mas há pouco sentimentalismo nessas páginas (GAIMAN, 2009, p.07).

Assmann, acerca da simbolização, escreve:

[...] seria prematuro descrever essa recordação tornada símbolo como ficção e mentira, apenas porque ela declaradamente nada tem a ver com a verdade histórica. Não se deve subestimar a importância dessas recordações formuladas (...). Essa reinterpretação, que (...) não se deve equiparar necessariamente com falsificação, dá uma contribuição importante para a estabilização das recordações no desenvolvimento de uma entidade pessoal (ASSMANN, 2011, p. 275).

Só se fica guardado aquilo que é importante ao coração, sejam golpes de risadas ou chuvas de lágrimas. O contexto no qual se inserem as memórias possibilita um acesso mais profícuo a estas, dada a potência de manipulação de memória que o contexto exerce no desenvolvimento das narrativas, na atribuição significativa e na corporificação da entidade. Entretanto, a forma como essas contextualizações agem na narrativa não é igual.

Afeto e trauma são marcadores de lembrança, requerem um contexto para que se lhe atribua capital simbólico, entretanto são totalmente antagônicas entre si. Enquanto a recordação pelo afeto propicia alento, a que se dá pelo trauma propicia corrosão,

enquanto o afeto serve como instrumento de definição de si, o trauma não é assimilável na estrutura identitária.

O trauma é uma dor contínua que causa uma impossibilidade de movência. A memória do trauma é retomada da impossibilidade de movência, como ferida que não cessa de doer, como corrosão de si. “Embora uma parte inalienável do homem, o trauma não é assimilável na estrutura identitária da pessoa, é um corpo estranho que estoura as categorias da lógica tradicional: ao mesmo tempo interna e externamente, presente e ausente” (ASSMANN, 2011, p. 279).

A narração de traumas é um trabalho de tratamento da dor, quando a linguagem é burilada de forma a se atingir uma catarse: “ante o trauma, a linguagem comporta-se de forma ambivalente. Há a palavra mágica, estética, terapêutica, que é efetiva e vital porque bane o terror, e há a palavra pálida, generalizadora e trivial, que é a casca oca do terror” (ASSMANN, 2011, p. 278). Narrativas que evocam o terror do trauma renunciam às chagas com as quais a lembrança corrói o ente. Sobre o tema, vaticina Bernardo Lewgoy:

Enquanto o trauma remeteria para a compulsão de repetição de uma lembrança congelada como eterno presente – sendo, nesse sentido, inarticulável como experiência narrativa transmissível em sua completude – a narrativa remete para o trabalho de luto que, ao separar passado e presente, permite à vítima da violência elaborar, simbolizar e narrar o seu sofrimento, violência e perdas, libertando-se do peso da lembrança e habilitando o sujeito para a continuação de uma vida normal (LEWGOY, 2010, p. 53).

O primeiro dos fantasmas narrados é Monroe Mensh, descrito como um filho da cidade que cresceu no anonimato por sua habilidade de manter-se à parte, dominando a arte de cuidar, apenas, da própria vida. O que poderia parecer índice de solidão ou de misantropia era, antes, uma forma de se manter na organicidade da urbe, um modo de se manter partícipe da entidade maior. Essa escolha de vida funcionou para ele até o dia em que houve um atentado na frente do edifício: um carro passou metralhando contra os pedestres. Monroe não se mexeu e uma bala ricocheteou próxima a ele e atingiu uma criança.

A imovência em agir custara a vida da criança e Monroe tinha ciência disso. Esse é o momento que o traumatizará durante toda a história. Ele se nega a continuar com seu emprego, a seguir na escolha de vida que fizera, buscando salvar pelo menos uma criança, como forma de pagar um débito que estipulara para si. Entretanto, por conscientemente ter escolhido não fazer parte da vida, mantendo-se a distância do outro, a personagem se vê inapta à quitação, tudo que fazia para esse fim falhava, mas, mesmo ante as falhas, negava-se a ficar em débito.

Anos passaram até que um dia presencia o atropelamento de uma criança. Ele segue a ambulância que a socorre ao hospital. A criança precisava de sangue para uma operação de emergência, porém seu tipo sanguíneo era raro. Para efeito narrativo, era o mesmo tipo de sangue de Monroe. A criança não sobrevive pela gravidade dos ferimentos; Monroe também não, por ter tido uma embolia enquanto doava sangue para tentar salvar o infante. Pela última vez, ele falha.

Gilda Green, outro dos fantasmas, em vida fora estrela da escola e poderia ter casado com qualquer um dos melhores partidos do bairro. Mas ao invés disso, apaixonou-se pelo poeta da turma. A escola acaba e, para surpresa de todos, o namoro continua. Ela começa a trabalhar como auxiliar de dentista, ele passava os dias na biblioteca produzindo suas poesias à espera de uma publicação. Encontravam-se todos os dias na porta do edifício. Gilda um dia decide que o relacionamento não tem futuro e avisa que vai se casar com o dentista. O amor de Gilda pelo poeta é maior e continuam como amantes, encontrando-se todos os dias na hora do almoço no mesmo lugar. Os anos passam. O marido de Gilda descobre o caso e nada faz. Gilda vai se desculpar com ele e descobre que o marido também tinha um caso. Gilda e o marido calam e não tomam nenhuma atitude de rompimento, ao contrário, no decorrer da narrativa há um momento em que o marido diz para deixar as coisas como estavam.

Mais anos passam até que Gilda adoecce e morre. O poeta continuou indo todos os dias para o edifício, mesmo sua amada estando morta. O que faz com que o poeta vá todos os dias para a frente do edifício era o hábito e a memória de Gilda, matizada pelo afeto. O que fez com que Gilda se encontrasse todos os dias com o poeta era o amor que sentia. Seu fantasma permaneceu porque era lembrança de afeto.

Assim como a rememoração motivada pelo afeto é diferente daquela motivada pelo trauma, afeto e símbolo também são. Assmann define:

O que é afeto para as recordações da juventude é o símbolo para as recordações da velhice. Afeto e símbolo são estabilizadores de espécies bem diferentes. A recordação que ganha a força de símbolo é compreendida pelo trabalho interpretativo retrospectivo em face da própria história de vida e situado no contexto de uma configuração de sentido particular (ASSMANN, 2011, p. 271).

Em *O edifício*, afeto, símbolo e trauma estabilizam recordações ao mesmo tempo que constituem uma significação de vida cidadina, mesclando-se nos “resíduos de destroços psíquicos”, incrustando o simbólico de riso e manchas de lágrimas. O que causa o contexto, ou a agregação de valor simbólico às vivências, é o mesmo valor que é substrato das negociações entre o indivíduo e a comunidade, porém o que marca a permanência das personagens como fantasmas é uma tentativa de revolta contra a delimitação destes como tipos urbanos, em busca de uma realização como indivíduo. A urbe venceria o indivíduo, por isso morreriam sem realizações.

Acontece que a história não estava ainda findada e um momento de clímax faz com que as histórias de cada um dos quatro fantasmas, que até então em comum tinham apenas o cenário do edifício, se coadunem, misturem-se em prol do objetivo que lhes era comum: realizarem-se. Um lavador de janelas cai do edifício e é salvo pelos quatro fantasmas, cada um participando da ação com o melhor que tiveram em vida. O salvamento acontece, realizam-se como indivíduos e podem descansar em paz.

A impressão é que o indivíduo vencera a entidade da urbe, porém a realização destes só se deu mediante agrupamento e negociação entre indivíduo e coletivo. A urbe oportunizou-lhes o realizar, contanto que se assumissem na organicidade desta, contanto que se assumissem como tipos urbanos. A entidade da urbe se faz sentir mais uma vez,



por ser ela a responsável por permitir e oportunizar que marcadores de recordação (edifício = símbolo, Gilda Green = afeto, Monroe Mensh = trauma) se complementassem para lhe caracterizar.

O espaço urbano é lugar de intercâmbio material e simbólico do habitante da cidade, porquanto gatilho para a rememoração. Para Aleida Assmann (2011, p. 91), “‘O passado recordado’ não é para ser confundido com o conhecimento geral desinteressado do passado que denominamos “história”. Ele sempre está relacionado com os projetos identitários, com as interpretações do presente e as pretensões de validade”. Palavras que se adéquam em perfeição à análise das polaróides de vida que o romance gráfico de Eisner produz, porque, dada o intercâmbio de representações, tais polaróides validam lugares de memória como entes significantes de carga simbólica pelo reconhecimento e pela assimilação da concepção da entidade de urbe, substrato das inter-relações entre indivíduos e espaço, indivíduos e coletividade.

## REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe (coord.). Campinas: Ed. da Unicamp, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BOLLE, Willi (Org.). **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1986.
- ECKERT, C.; ROCHA, A. L. C. da. **O tempo e a cidade**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2005.
- EISNER, Will. **Um Contrato com Deus e Outras Histórias**. São Paulo: Devir Livraria, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Nova York: a vida na grande cidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GAIMAN, Neil. Uma Introdução. In: EISNER, Will. **Nova York: a vida na grande cidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LEWGOY, Bernardo. Holocausto, trauma e memória. In: **Web Mosaica** – revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall. v.2 n.1 (jan-jun), 2010, p. 50-56.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidade, espaço e tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano. In.: **Cadernos do Lepaarq**. Vol. II, nº 4, Pelotas: UFPel, 2005.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. vol. I. Campinas: Papirus, 1994.
- VEIGA, Roberta. Já visto jamais visto: um filme de filmes ou o devir memória. In: **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 10, n. 1, p. 87-96, jan./jun. 2015. ISSN 1980-6493.

**Recebido em 02/02/2016. Aprovado em 04/03/2016.**

**Title:** “The city how is seen by its inhabitants”: New York as a space of memory in Will Eisner’s eye

**Abstract:** This study aims to understand how the New York’s urban space, in Will Eisner’s narrative, becomes matter of fabulation in narrative constructs that evoke a metropolis entity, nuanced by the sum of symbolic representations that are subsequent to him, generating collective mechanisms of identification and belonging, in the act of remembering and in the articulation of signs in the conjugation of subjectivism and collectivity.

**Keywords:** Memory. City. Affection. Symbol. Trauma.



*Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.*



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.11012016135-144>

## REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE EM “O PINTOR DE RETRATOS” E “A MARGEM IMÓVEL DO RIO”, DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

Fabio Augusto Steyer\*

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é analisar dois livros do escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil cujo objetivo principal é discutir a representação da realidade em diferentes linguagens. “O Pintor de Retratos” (2001) trata do debate entre fotografia e pintura como instrumentos de captação “objetiva” da realidade, a partir de um enredo que se passa no final do século XIX. Em “A Margem Imóvel do Rio” (2004) o problema da representação da realidade volta-se para a Literatura e a História. Também ambientado no final do século XIX, narra a história do cronista oficial da corte de D. Pedro II, que viaja ao Rio Grande do Sul em busca de Francisco da Silva, a quem o imperador teria prometido um título nobiliárquico. Além das temáticas de cada livro, a ideia deste estudo é discutir também as próprias obras literárias do autor como produtoras de sentido(s) para a construção de uma determinada visão sobre a representação das realidades abordadas.

**Palavras-chave:** Literatura. Representação. Realidade.

“Ninguém quer ser retratado como é, mas como gostaria de ser. De qualquer forma, [...] no futuro a real feição do homem passava a ser a do retrato”.

Luiz Antonio de Assis Brasil, em “O Pintor de Retratos”.

“Depois, em dois ou três movimentos da borracha sobre o papel, o Historiador apagou o nome que o martirizara. Francisco da Silva desaparecia da memória, tragado nas paragens do Sul. E a História passava a ser outra”.

Luiz Antonio de Assis Brasil, em “A Margem Imóvel do Rio”.

Este texto trata de dois romances publicados no início do século XXI, mas de largada nos remete a um debate muito caro à literatura e às mais diversas linguagens e formas narrativas em qualquer época que se queira analisar: a questão da representação da realidade. Isso tudo talvez tenha começado com Aristóteles e a sua “Poética”, na remota Antiguidade Clássica, e até hoje nunca se deixou de discutir o assunto.

Para falar apenas da literatura brasileira e de um momento específico em que o tema foi amplamente discutido, façamos referência à segunda metade do século XIX e à virada deste para o século XX. O período, aliás, é tema de “O Pintor de Retratos”, que analisaremos a seguir, e não deixa de ser interessante pensarmos em algumas questões de cem anos atrás quando nossos objetos de estudo fazem parte da virada seguinte, a do século XX para o XXI.

Mas o momento a que gostaríamos de nos referir é o do Realismo/Naturalismo, com todo o embate contra os valores românticos e a tentativa de se escrever uma literatura de

---

\* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor adjunto da Universidade Estadual de Ponta Grossa. E-mail: [fsteyer@uol.com.br](mailto:fsteyer@uol.com.br).

caráter (supostamente) objetivo e quase “científica”. O que nos interessa sublinhar é que, a par desta visão da escola realista/naturalista, em que a representação da realidade assumia essa intenção de “verdade”, de “representação o mais fiel possível”, um dos nossos maiores escritores, Machado de Assis, construía uma postura extremamente crítica e muito mais alinhada à virada do nosso tempo, a do século XX para o XXI – e mais alinhada também àquilo que Assis Brasil descreve em suas obras.

Isso fica claro quando Machado critica Eça de Queirós e seus excessos (no seu famoso ensaio sobre “O Primo Basílio”), ou ainda quando aponta as falhas daquilo que denomina “instinto de nacionalidade” (no ensaio de mesmo nome, um de seus principais textos críticos<sup>1</sup>). Para ele, não bastava romper com os valores românticos e tratar do “nacional” de forma “objetiva e realista”. Era preciso um equilíbrio entre tradição e originalidade, além de que é a qualidade do autor que o faria escrever boa literatura, e não o simples fato de dissertar sobre temas brasileiros.

Como afirma Marta de Senna:

“Notícia da literatura brasileira: instinto de nacionalidade” é uma defesa da ideia de que o bom escritor é, sobretudo, o escritor de talento, e não o escritor que faz do nacionalismo uma bandeira, ou aquele que se limita a cantar as coisas típicas ou exclusivas de sua terra. Dirá, em frase que parece antecipar uma das mais reincidentes (e míopes) críticas que sua própria obra haveria de receber: ‘[...] manifesta-se às vezes uma opinião que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local’ (p. 803). E exemplifica, irrefutavelmente, com Gonçalves Dias, argumentando que, se valesse o critério da “brasilidade”, só se apreciaria a obra nativista, deixar-se-ia de fora a belíssima poesia lírica do maranhense, cujos versos “pertencem [...] pelo assunto, a toda a mais humanidade, cujas aspirações, entusiasmos, fraquezas e dores geralmente cantam” (2009, p. 77-78).

O debate proposto por Machado de Assis é complexo, colocando em xeque a própria classificação que até hoje é feita para sua obra em nossos livros didáticos: a fase romântica e a fase realista. “Enquadrar” sua obra nestas fases se torna complicado, pois o próprio autor procurava, na época, superar esta classificação. Além disso, seu “realismo” não é o da “representação fiel da realidade”. Talvez seja o da “complexidade da realidade”. Seus narradores não são “objetivos e verdadeiros”, mas, sim, “oblíquos e dissimulados”. O mesmo se pode falar de muitas de suas personagens, tanto nos contos como nos romances, além das situações inconclusas, em aberto, propícias a uma pluralidade de interpretações pela parte dos leitores. Não fosse assim os alunos de ensino médio não debateriam até hoje a questão da traição de Capitu!

Aliás, nesta realidade múltipla, complexa, oblíqua, enfim, plural, não há um “quê” da nossa contemporaneidade, ou seja, a da virada do século XX para o XXI? Daquela época que uns denominam pós-modernidade e outros, como Arlindo Machado<sup>2</sup>, preferem chamar de “contemporaneidade” ou “neobarroco”?

<sup>1</sup> Ambos os textos estão referenciados no final deste trabalho.

<sup>2</sup> Refiro-me aqui a diversos textos publicados na coletânea: MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997. Em especial, aquele intitulado “Formas expressivas da contemporaneidade” (p. 236-249).

Pois é lembrando Machado que gostaríamos de começar a falar dos romances que são objeto deste texto.

“O Pintor de Retratos” (2001) e “A Margem Imóvel do Rio” (2003), romances do escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil, são considerados pelo próprio autor como integrantes de um “díptico” que ele batizou de “Visitantes ao Sul”, obras que revelariam um “olhar estrangeiro sobre o pampa”<sup>3</sup>. São livros que marcam uma nova fase na obra de Assis Brasil, que passa do texto um tanto barroco de seus romances anteriores, especialmente “Breviário das Terras do Brasil”, para o uso de uma linguagem mais enxuta, direta, objetiva, embora no que se refere à temática muitos aspectos em comum ainda estejam presentes.

Importante dizer que são duas obras bastante significativas se considerarmos a produção recente de romances brasileiros, especialmente na vertente do romance histórico. E que receberam prêmios importantes: “O Pintor de Retratos” foi agraciado com o Prêmio Machado de Assis, da Biblioteca Nacional (2001); e “A Margem Imóvel do Rio” foi um dos três vencedores do Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira (2004), além de ser um dos três indicados ao Prêmio Jabuti (2003), na categoria Romance.

As referências a momentos importantes da história do Rio Grande do Sul sempre foram temáticas recorrentes na obra de Assis Brasil. Com os dois livros citados acima não poderia deixar de ser diferente. Ambos retratam aspectos da história da capital e do interior do Estado na segunda metade do século XIX, época de grandes transformações sociais, políticas, econômicas e culturais. A República, a abolição da escravatura, a Guerra do Paraguai, a Revolução Federalista, o surgimento do cinema e o realismo, na literatura, fotografia e artes plásticas, são algumas características marcantes deste período de intensa agitação social.

Nos dois livros de Assis Brasil há inúmeras referências à realidade gaúcha da época, sendo que a forma de representar essa realidade é que nos parece ser passível de análise. Em primeiro lugar, cabe um comentário sobre o estilo de Assis Brasil ao escrever cada uma das obras. Em “O Pintor de Retratos” a linguagem é extremamente enxuta, sendo que há uma enormidade de referências a nomes, locais, enfim, dados através dos quais o autor pretende ambientar historicamente a narrativa. Pode-se dizer inclusive que para um texto tão enxuto há até um excesso de referências históricas, o que prejudica a representação da realidade, provocando no leitor, às vezes, ao invés de uma sensação de “realismo”, uma idéia de “artificialismo”. A linguagem de “A Margem Imóvel do Rio” também é enxuta, mas não tanto, e as referências históricas, embora também apareçam em grande quantidade, são em menor número do que na obra anterior. Há, portanto, no segundo livro, um maior equilíbrio entre a utilização da linguagem e o uso das referências históricas, o que, a nosso ver, contribui para a concretização de um texto mais realista e formal, tematicamente falando, que é mais eficiente na aproximação do leitor à realidade que está sendo retratada.

Em “O Pintor de Retratos”, o abuso na utilização de referências à realidade acaba por provocar um certo tom de irrealidade nas descrições feitas pelo narrador. É o que ocorre, por exemplo, nas diversas passagens em que as personagens desfilam pela

---

<sup>3</sup> Segundo nota de Luiz Antonio de Assis Brasil, no final de “A Margem Imóvel do Rio”.

geografia da capital gaúcha ou mesmo do interior. Desta forma, Sandro Lanari, personagem principal do livro, almoça no *Ao Cornudo Galante* ou no *Restaurant Bom Gosto*, cruza o Theatro São Pedro ou a Praça da Alfândega, viaja de barco pelo Jacuí, “o de margens imprecisas” (p. 101), observa um relógio *Regulator*, lê notícias no *Correio do Povo* e recebe balanços financeiros do Banco da Província, entre várias outras coisas. O problema é que todas essas referências parecem um tanto forçadas, ou seja, o fato de serem citadas nominalmente é que fornece ao leitor a idéia de sua existência real. Se ao invés de Rua da Praia estivesse escrito Rua Dr. Flores a descrição seria a mesma. Isso significa que a descrição geográfica/espacial dos locais ou a descrição precisa dos objetos retratados é substituída por meras citações nominais, que poderiam ser trocadas por quaisquer outras, sem alteração de sentido. Ou seja: a Rua da Praia só é Rua da Praia porque está citada nominalmente no livro, e não porque possui determinadas características que a tornam singular. Este tipo de referencial, portanto, acaba por tornar artificial e forçada a tentativa de representar aspectos da realidade gaúcha do final do século XIX, como se isso fosse possível apenas através de citações a fatos, nomes, objetos, pessoas, etc<sup>4</sup>.

Embora os contextos sejam totalmente diferentes e a comparação talvez inapropriada, lembro aqui novamente de Machado de Assis, que em seu famoso texto sobre “O Primo Basílio” criticava os “excessos” da escola realista:

Não peço, decerto, os estafados retratos do Romantismo decadente; pelo contrário, alguma coisa há no Realismo que pode ser colhido, em proveito da imaginação e da arte. Mas sair de um excesso para cair em outro, não é regenerar nada; é trocar o agente da corrupção.

[...] Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética (ASSIS, 1962, p. 910).

A questão aqui remete mesmo ao Realismo/naturalismo e seus excessos, que, lembrando Aristóteles, parece querer se aproximar mais da História (ou da noção de “verdade”) do que da Literatura (ficção), ou seja, mais daquilo “que propriamente aconteceu” do que daquilo que seria “possível” ou “plausível” de acontecer. É claro que, assim como acontece com o cinema, a pintura e com a fotografia, essa separação entre História e ficção se torna extremamente problemática hoje, como bem apontam autores como Hayden White (em sua *Meta-História*) e mesmo André Bazin (citado neste trabalho, sobre o cinema, a pintura e a fotografia). Mas a “febre” do realismo/naturalismo e sua visão um tanto cientificista eram a tônica do final do século XIX, sendo que o cinema e a fotografia eram vistos como “máquinas” de apreensão fidedigna do real (a fotografia, o instante; e o cinema, o movimento), em contraponto com a pintura (mais voltada para a “arte” e para a captura da “alma” do objeto representado, debate que aparece em “O Pintor de Retratos”), assim como a literatura também deveria se aproximar

---

<sup>4</sup> Embora extrapole os objetivos deste texto discutir em profundidade o conceito e as características do romance histórico, sugerimos esse debate como relevante para analisar as obras em questão. É nesse sentido que sugerimos como complemento (em especial para investigar a questão do uso de referências históricas) a leitura e estudo das “técnicas de autenticação do discurso” propostas por Maria Teresa de Freitas na obra citada na bibliografia deste trabalho. É leitura útil que pode servir de aprofundamento para trabalhos futuros sobre o tema deste artigo, em especial o uso de referências históricas na literatura.



o máximo possível da realidade representada, sendo, pois, mais “História” e menos “ficção”. Assis Brasil parece querer debater isso tudo, mas numa proposta mais tradicional, que, um tanto contraditoriamente, lembra o Realismo/naturalismo pelo excesso de referências e porque parece desejar criar uma sensação de realidade e “verdade” no leitor justamente pelo uso dessas referências.

Essa questão do excesso de referências também nos remete a Roland Barthes e seu “efeito de real”, com seus “pormenores inúteis”, sendo que o autor discute, exatamente sobre o realismo/naturalismo, qual seria a “significação dessa insignificância”, gerando o que ele denomina “ilusão referencial”:

O barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet afinal não dizem mais do que o seguinte: nós somos o real; [...] a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um efeito de real (Barthes, 1984, p. 160-164).

Fazendo um paralelo com o cinema, também podemos lembrar de Gilles Deleuze e seu regime de “imagem-tempo”, em que os detalhes, os “vazios” e “excessos” do cotidiano se sobrepõem ao tempo diegético das narrativas convencionais do regime de “imagem-movimento”<sup>5</sup>.

No entanto, em “O Pintor de Retratos” o problema parece ser que a simples menção a nomes de locais, ruas, etc. não consegue criar no leitor essa identificação com o real que o próprio romance realista/naturalista conseguia, talvez pela linguagem um tanto enxuta do texto e pelo excesso de referências. Pensando na questão da “imagem-tempo” de Deleuze, em que o fluxo de consciência de um personagem, por exemplo, pode perfeitamente “preencher” os “vazios” do cotidiano, do “tempo puro” e não diegético (e há várias técnicas cinematográficas para criar esse efeito na narrativa), isso é algo que talvez pudesse ser feito na obra de Assis Brasil. Ou seja: o uso de técnicas literárias para retratar o fluxo de consciência de Sandro Lanari, por exemplo, entremeado com o uso de referências históricas, poderia, talvez, ser mais eficiente nessa aproximação do leitor com o “real”. Mas essa não parece ser a proposta de Assis Brasil...

Outra questão é que em “A Margem Imóvel do Rio” nos parece que o autor evita o excesso de referências meramente nominais, o que confere um maior equilíbrio formal e temático, aproximando o leitor de uma representação mais convincente (talvez a palavra correta seja verossímil) do Rio Grande do Sul daquela época. Podemos dizer que, de certa maneira, Assis Brasil dá mais ênfase às personagens e seus conflitos individuais, deixando o contexto histórico propriamente dito num segundo plano, sem tantas referências diretas. Esse caminho que vai do individual ao social, da personagem ao contexto histórico em que atua, ou seja, de “dentro para fora” contribui, a nosso ver, para uma representação que melhor aproxima o leitor à época retratada. Já em “O Pintor de Retratos”, embora a narrativa também tenha como centro as personagens, seu entrelaçar com o contexto histórico, feito muitas vezes através de referências diretas a nomes, locais, etc., soa artificial, na medida em que em diversos momentos o social se sobrepõe ao

---

<sup>5</sup> Aqui sugerimos tanto a leitura das obras originais de Gilles Deleuze sobre os conceitos de “imagem-tempo” e “imagem- movimento” como também a leitura da obra comentada de Peter Pál Pelbart, seu tradutor no Brasil. Todas estão referenciadas no final deste trabalho.

individual, as personagens se submetem a um contexto histórico construído de “fora para dentro”, de maneira a parecer forçado e inverossímil.

Não se pode esquecer que a temática dos dois romances é exatamente a questão da representação da realidade. Essa é, sem dúvida alguma, uma das principais características que faz deles um “díptico”, em que o olhar estrangeiro sobre o Rio Grande do Sul está intimamente ligado à busca de uma representação o mais “fiel” (mimética) possível da realidade ou à impossibilidade de isso se concretizar.

Em “O Pintor de Retratos” temos a história de Sandro Lanari, um italiano que acaba migrando para o Brasil, após um período de “peregrinação” pela Europa, e que chega a Porto Alegre, no final do século XIX, onde se estabelece e acaba atuando como pintor de retratos. Mais tarde, por uma série de circunstâncias de sua vida, vai para Rio Pardo e se envolve na Revolução Federalista. Em seguida, volta para a capital a passa a atuar como fotógrafo. No livro, a discussão sobre a representação da realidade se refere às possibilidades ou impossibilidades da arte em atingir a perfeição mimética, no caso, a fotografia e a pintura, debate que sem dúvida alguma era uma questão central no final do século XIX e que se acentua com o surgimento do cinema.

Para o pesquisador Ivo Canabarro, no século XIX a fotografia era vista como espelho do real, ou seja, como uma imitação mais do que perfeita da realidade, isso porque o que se pretendia era um discurso decorrente do caráter técnico da foto em contraposição à pintura, por exemplo, considerada como obra de arte<sup>6</sup>.

Segundo Ana Maria Mauad, havia, para boa parte da intelectualidade da época, uma ênfase na:

[...] separação arte/fotografia, concedendo à primeira um lugar na imaginação criativa e na sensibilidade humana, própria à essência da alma, enquanto à segunda é reservado o papel de instrumento de uma memória documental da realidade, concebida em toda a sua amplitude (MAUAD, 1996, p. 76).

André Bazin, importante teórico do cinema, afirma sobre o tema:

[...] a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo (BAZIN, 1983, p. 124).

O cinema, portanto, dando continuidade às tentativas humanas de apreensão do real, aparece como uma possibilidade de representação quase que integral da vida, principalmente devido à reprodução do movimento, algo que a fotografia não possibilitava. O filme, como diz Bazin (1983, p. 126), “não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante [...]”. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas [...]”. O problema é que até hoje o homem ainda não foi capaz de atingir seu objetivo de captação fiel da realidade, seja através da Arte, da

<sup>6</sup> CANABARRO, Ivo. *Possibilidades de Leitura do Real Pelas Imagens: A Fotografia Como Documento Histórico*. Trabalho apresentado no “III Encontro Estadual de História”, realizado na PUCRS, em Porto Alegre-RS, entre os dias 10 e 13 de setembro de 1996.

Filosofia ou de qualquer outra área de conhecimento. Atualmente sabemos que todas essas tentativas não passam de representações de fragmentos isolados da realidade, que envolvem sempre questões problemáticas como a linguagem e a subjetividade, o que não nos permite uma apreensão fidedigna do real. Mas essa não era a mentalidade do século XIX, ávido em descobertas, quando ainda se acreditava nas possibilidades emancipatórias da razão e da técnica, próprias da modernidade.

É nesse sentido que Bazin ironiza aquilo que denomina “mito do cinema total”, ressaltando a impossibilidade de imitação integral da natureza:

Os verdadeiros primitivos do cinema, aqueles que só existiram na imaginação de uns dez homens do século XIX, pensam na imitação integral da natureza. Logo, todos os aperfeiçoamentos acrescentados pelo cinema só podem, paradoxalmente, aproximá-los de suas origens. O cinema ainda não foi inventado! (BAZIN, 1991, p. 31).

O tumultuado relacionamento de Sandro Lanari com o fotógrafo Nadar e o episódio da “Foto do Destino”, ocorrido durante a Revolução Federalista, são momentos em que fica explícita a problemática da arte enquanto representação. Essa discussão é ampliada mais ainda na medida em que o problema da representação passa a ser uma questão existencial para Sandro Lanari, sendo que sua própria vida é posta em conflito diante de tal embate. Os limites da arte são expostos de forma muito inteligente no final do livro, quando Assis Brasil admite que tanto a fotografia quanto a pintura (ou qualquer outra manifestação artística, mesmo o cinema) são capazes apenas de retratar fragmentos da realidade, e nunca a sua total complexidade: “É o retrato de um homem, mas é impossível formá-lo por inteiro. Faltam muitos pedaços, muitos... [...]” (p. 181). A própria citação de Montaigne, uma das epígrafes do livro, é uma pista da interpretação do autor acerca das possibilidades e limites da arte enquanto “mimésis”: “Na verdade, o homem é de natureza pouco definida, extremamente desigual e variado. É difícil julgá-lo de maneira decidida e única”.

Em “A Margem Imóvel do Rio” o problema da representação da realidade volta-se para a Literatura e as Ciências Humanas, especialmente a História e a Geografia. Também ambientado no final do século XIX, narra a história do cronista oficial da corte de D. Pedro II, o “Historiador”, que viaja ao Rio Grande do Sul em busca de um tal Francisco da Silva a quem o imperador teria prometido um título nobiliárquico duas décadas antes. O “Historiador” sai do Rio de Janeiro, passa pela capital gaúcha e visita diversas regiões do interior de nosso Estado, quando discute internamente sua própria existência a partir da percepção dos limites de sua atividade como cronista. Ficam claros no livro os limites da História enquanto ciência, e os intensos processos de ficcionalização que ela sofre. A noção de “verdade” é questionada e até mesmo a representação fiel, objetiva e científica da realidade é posta em dúvida: “Os geógrafos [...] inventam o que não sabem, tal como os historiadores”, diz o Historiador em uma passagem (p. 34). E o narrador do livro complementa: “Aliás, dada a mentira geral, nunca vira um Historiador concordar com outro” (p. 34). As dificuldades para encontrar o tal Francisco da Silva e as dúvidas inclusive sobre a sua real existência são um belo exemplo de como Assis Brasil “brinca” com os limites da História e da noção de “verdade”. As ambigüidades e vazios que o autor

deixa em aberto ao leitor na medida em que são apresentados os diferentes “suspeitos”, ou seja, os vários “Franciscos da Silva”, mostram com acidez as fragilidades da ciência histórica na sua missão de representar objetivamente a realidade. Sábias são as palavras do Historiador: “O pampa é único e perpétuo, e a memória é múltipla e frágil” (p. 72). E ferina é a ironia do narrador: “Historiadores não são dados a mentiras” (p. 24).

Outro aspecto que caracteriza a preocupação de Assis Brasil com a representação da realidade é o conflito “civilização x barbárie”, presente em praticamente toda a sua obra, inclusive nos dois livros de que estamos tratando neste texto. O próprio Assis Brasil, em palestra realizada na PUCRS<sup>7</sup>, afirmou que este conflito é algo que o aflige internamente, o que sempre acaba sendo retratado em sua obra literária, como uma espécie de catarse do autor consigo mesmo e com esse sentimento. Uma das passagens de “O Pintor de Retratos” em que a realidade é apresentada de forma mais artificial é justificada por Assis Brasil<sup>8</sup> como um “momento de raiva” em que o autor não conseguiu se conter diante da contradição entre civilização e barbárie. É um trecho em que Assis Brasil fala das revoluções que assolaram o Rio Grande do Sul no decorrer da sua História e descreve em detalhes a prática da degola. Em seguida, o autor promove um corte brusco no texto para informar o leitor de que enquanto em nosso Estado ocorria esta “barbárie”, em Paris “Rodin esculpia *Le baiser* em mármore finíssimo, e Debussy compunha o delicado *L’Après midi d’un faune*. Nadar consolidava-se como o maior fotógrafo do século, ao retratar Debussy e Rodin” (p. 121). O trecho soa muito artificial no livro devido à bruteza da mudança de assunto e das referências históricas apontadas pelo autor. No entanto, pensando-o a partir desta lógica de contraponto entre civilização e barbárie, pode realmente ser considerado como uma espécie de desabafo existencial de Assis Brasil.

Pensando no enredo e nas personagens dos livros, podemos dizer que Sandro Lanari e o “Historiador” também estão em permanente conflito interior, perambulando pelos diversos níveis de barbárie e civilização a que estão submetidos. A Europa e o Rio de Janeiro, respectivamente, para Sandro e o Historiador, representam a civilização. E o interessante é que para ambos o Rio Grande do Sul, especialmente o interior do Estado, é a barbárie. E esse conflito entre barbárie e civilização é também um conflito existencial, a partir do qual as personagens tentam encontrar um sentido para suas vidas, uma verdade que sustente a sua própria mimésis, enquanto atores que atuam no palco de uma realidade ao mesmo tempo bárbara e civilizada.

Tanto Sandro Lanari quanto o Historiador buscam um sentido existencial e uma representação perfeita, mimética, o mais realista possível, do mundo que os cerca. Um o faz através da arte (fotografia e pintura) e o outro busca seu intento pela ciência (a crônica histórica e seu desejo de “verdade”). Mas ambos, imersos no conflito entre barbárie e civilização, não alcançam resultados satisfatórios. Seus “instrumentos” são falhos. Não são capazes de atingir a perfeição. Representam a realidade de uma forma fragmentada, imperfeita, parcial. Tal como suas próprias vidas e a compreensão que possuem a respeito delas.

<sup>7</sup> No dia 07 de outubro de 2003, em curso sobre “História do Rio Grande do Sul” promovido pela Pró-Reitoria de Extensão Universitária da PUCRS.

<sup>8</sup> Na referida palestra.

De igual modo, Luiz Antonio de Assis Brasil, ao escrever “O Pintor de Retratos” e “A Margem Imóvel do Rio”, tentativas de representação da realidade através da Literatura, também não obtém resultados “perfeitos”. Seu “instrumento” também é falho. Preso na “gaiola da linguagem”, como diria Wittgenstein, Assis Brasil também não consegue escapar de si mesmo, de sua subjetividade, do embate entre civilização e barbárie que o assola e da interminável distância que separa o homem do mundo em que vive. A palavra também é imperfeita. Assis Brasil por vezes escorrega seu texto por caminhos tortuosos, deixando-se levar por uma tentativa de representação realista que acaba se tornando artificial porque excessiva em seus detalhes. Mas o que verdadeiramente importa é que, mesmo fragmentada, parcial, subjetiva, tanto quanto os retratos de Sandro Lanari e as crônicas do Historiador, a obra literária de Assis Brasil nos enche a vida de sentidos. Múltiplos sentidos, aliás. E pelo simples fato de proporcionar a reflexão sobre as possibilidades que tem o ser humano de representar os seus mundos e paixões, também plurais, é que pode ser chamada de “realista”. Não o “realismo” totalizante e maniqueísta, que simplifica a complexidade do mundo. Mas o “realismo” do bom e velho Machado de Assis, ou seja, o “realismo” da multiplicidade, em que é perfeitamente possível e compreensível que “falem pedaços” do retrato de um homem ou que existam “Franciscos da Silva” em abundância perdidos nos cantões mais distantes da imensidão do pampa.

## REFERÊNCIAS

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **A margem imóvel do rio**. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O pintor de retratos**. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- ASSIS, Machado de. **Eça de Queirós: O Primo Basílio**. In: **Obra Completa**, v. 3. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, p. 903-913.
- \_\_\_\_\_. **Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade**. In: **Obra Completa**, v. 3. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, p. 803-815.
- BARTHES, Roland. **O efeito de real**. In: o Rumor da Língua. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BAZIN, André. **O cinema – ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Ontologia da imagem fotográfica**. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- CANABARRO, Ivo. **Possibilidades de leitura do real pelas imagens: a fotografia como documento histórico**. Trabalho apresentado no “III Encontro Estadual de História”, realizado na PUCRS, em Porto Alegre-RS, entre os dias 10 e 13 de setembro de 1996.
- DELEUZE, Gilles. **Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FREITAS, Maria Teresa de. **Literatura e história**. São Paulo: Atual, 1986.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.
- MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem: fotografia e história – Interfaces**. In: Revista “Tempo”. Rio de Janeiro: vol. 1, 1996, p. 75-88.
- PELBART, Peter-Pál. **O tempo não-reconciliado: imagens do tempo em Deleuze**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- SENNA, Marta de. **Machado de Assis: “certo instinto de nacionalidade”**. In: *Escritos*. Revista do Centro de Pesquisa da Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, ano 3, n. 3, 2009, p. 77-90.
- WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. Trad. José. L. De Melo. 2 ed. São Paulo: Edusp, 1995.

Recebido em 22/04/2016. Aprovado em 05/06/2016.

**Title:** *The representation of reality in "O Pintor de Retratos" and "A Margem Imóvel do Rio", Luiz Antonio de Assis Brazil.*

**Abstract:** *The objective of this study is to analyze two books of the writer Luiz Antonio de Assis Brazil whose main objective is to discuss the representation of reality in different languages. "O Pintor de Retratos" (2001) deals with the debate between photography and painting as funding instruments "objective" reality, from a plot that takes place in the late nineteenth century. In "A Margem Imóvel do Rio" (2004) the reality of the representation of the problem back to the Literature and History. Also set in the late nineteenth century, tells the story of the official chronicler of the court of Dom Pedro II, who travels to Rio Grande do Sul in search of Francisco da Silva, whom the emperor had promised a title of nobility. In addition to the themes of each book, the idea of this study is also discuss their own literary works of the author as producers of meaning(s) for the construction of a certain view on the representation of realities addressed.*

**Keywords:** *Literature. Representation. Reality.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.110120161145-152>

## LÍRICA E ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO EM “SAMBA-CANÇÃO” DE ANA CRISTINA CESAR

Aulus Mandagará Martins\*

**Resumo:** O objetivo deste artigo é refletir acerca da dimensão autobiográfica do eu lírico. Para tanto, a partir das noções de pacto autobiográfico, espaço autobiográfico e experiência poética, analisaremos a pertinência das referências biográficas do poema “Samba-canção” de Ana Cristina Cesar.

**Palavras-chave:** Lírica. Autobiografia. Espaço Autobiográfico. Experiência poética. Ana Cristina Cesar.

### INTRODUÇÃO

A poesia de Ana Cristina Cesar é marcada pela “tensão entre a confissão e a literatura [...] através de um uso bastante peculiar dos gêneros confessionais, especialmente a correspondência e o diário íntimo”, segundo Maria Lucia de Barros Camargo (2003, p. 112). Muito embora esses gêneros confessionais sejam simulacros, quer dizer, obras poéticas que assumem a forma e o tom do diário e da correspondência, nada impede que a poesia de Ana Cristina, na opinião da mesma estudiosa, “se contamine de referências autobiográficas” (CAMARGO, 2003, p. 226), configurando aquilo que Camargo denomina de “confissões da intimidade”. A percepção de que a poesia de Ana Cristina é marcada pela confissão é retomada, dentre outros, por Marcos Siscar, que, ao mencionar o “tratamento hiperbólico da experiência pessoal” (SISCAR, 2011, p. 24), alerta para o fato de que essa experiência pessoal é uma “encenação”, ou seja, o poema é “desentranhado da vida”, mas o evento biográfico é “descontextualizado e recontextualizado, em sua condição de linguagem reconhecível pela convenção de poema” (SISCAR, 2011, p. 13. Grifo do Autor). Nesse sentido, vale lembrar que a poesia de Ana Cristina Cesar se vincula a uma geração de poetas que, em linhas gerais, apostava da sinceridade e na espontaneidade como traços distintivos de uma poética que refutava o aspecto construído e intelectual do poema. Se o vínculo à “poesia marginal” propiciou a Ana Cristina o exercício da intimidade, o tom confessional, intimista e autobiográfico, que caracterizam sua obra, é importante destacar que sua poesia ultrapassa “o discurso biográfico em voga na sua geração” (SISCAR, 2011, p. 14). O objetivo deste artigo é refletir sobre o sentido da “recontextualização” das “referências autobiográficas”. Tomemos como ponto de partida o poema “Samba-canção”, publicado em *A teus pés* (1982):

Tantos poemas que perdi

---

\* Doutor em Letras. Professor de Literatura da Universidade Federal de Pelotas. E-mail: [aulus.mm@gmail.com](mailto:aulus.mm@gmail.com)

Tantos que ouvi, de graça,  
pelo telefone — taí,  
eu fiz tudo pra você gostar,  
fui mulher vulgar,  
meia-bruxa, meia-fera,  
risinho modernista  
arranhando na garganta,  
malandra, bicha,  
bem viada, vândala,  
talvez maquiavélica,  
e um dia emburrei-me,  
vali-me de medidas  
(era uma estratégia),  
fiz comércio, avara,  
embora um pouco burra,  
porque inteligente me punha  
logo rubra, ou ao contrário, cara  
pálida que desconhece  
o próprio cor-de-rosa,  
e tantas fiz, talvez  
querendo a glória, a outra  
cena à luz de spots,  
talvez apenas teu carinho,  
mas tantas, tantas fiz...  
(CESAR, 2013, p. 113)

A evidente exposição do eu, o tom confessional, as marcas linguísticas que identificam um sujeito do sexo feminino, colaboram no sentido de uma possível apreensão da “tensão entre a confissão e a literatura”, contaminando o poema de “referências autobiográficas”, de modo que o leitor aceite, por inteiro ou pelo menos em parte, que a voz que nele se expressa é a voz de Ana Cristina Cesar. Cabe, então, perguntar, se, de fato, o eu lírico é um eu autobiográfico.

## O EU LÍRICO É UM EU AUTOBIOGRÁFICO?

Ao definir o gênero autobiográfico em *O pacto autobiográfico* (1975), Philippe Lejeune exclui a poesia, fixando-o nos limites da prosa: "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (LEJEUNE, 2014, p. 16). A polêmica exclusão da poesia da autobiografia obrigou o autor a refinar sua definição, levando-o a reconhecer a natureza autobiográfica do texto poético. De fato, a exclusão do poema tem algo de contraditório na descrição proposta, uma vez que o próprio Lejeune assinalava que o que verdadeiramente definia a autobiografia não era tanto a forma da linguagem (narrativa em prosa), mas a situação do autor e a posição do narrador, elementos que configuram o “pacto autobiográfico”, a célebre identidade autor-narrador-personagem

principal, pedra basilar de sua definição: “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (LEJEUNE, 2014, p. 18). Em um ensaio posterior, “O pacto autobiográfico (bis)”, de 1986, em que faz um balanço da obra de 1975, sobretudo a partir dos debates que ela originou no contexto acadêmico, Lejeune procura encerrar a discussão em torno da exclusão da poesia, reconhecendo seu pleno direito de ser, ela também, autobiográfica, reprisando a tese anteriormente exposta, ou seja, a poesia é autobiográfica pelas mesmas razões que qualquer narrativa: “emprego de um ‘eu’ claramente autobiográfico, garantido pelo nome do próprio autor, em lugar do ‘eu’ lírico tradicional” (LEJEUNE, 2014, p. 75).

Como se observa, a teoria de Lejeune toca em uma questão crucial, a saber, a natureza do eu lírico. O eu lírico é um eu autobiográfico, ou, por outras palavras, o eu lírico é uma “pessoa real”? A resposta de Lejeune é, ao que tudo indica, afirmativa, desde que se estabeleça o pacto autobiográfico e se cumpra a condição da identificação do eu lírico com o autor do poema. Neste sentido, sua posição parece consolidar a percepção talvez ainda dominante, principalmente no imaginário do senso comum, mas não apenas, de que o gênero lírico é essencialmente subjetivo, em virtude do papel central que o “eu” aí desempenha. Assim, na poesia lírica o “eu” que se expressa pode ser entendido como a manifestação do próprio poeta, na acepção de sujeito empírico responsável pela criação do poema. Nesta perspectiva, toda poesia lírica seria fundamentalmente autobiográfica, em decorrência da identidade entre o eu lírico e o autor. No entanto, essa dimensão autobiográfica é posta em crise pela crítica moderna que entende o eu lírico (e toda primeira pessoa que se enuncia em textos literários) como uma ficção, quer dizer, uma entidade que só existe no plano do enunciado e, portanto, sem um nexos necessário e causal entre o que se expressa no poema e sua referencialidade, no caso, a vida do poeta.

O problema da natureza do eu lírico possui uma longa tradição no pensamento crítico, conforme demonstra Dominique Combe (2010) ao historicizar o debate, sobretudo na crítica alemã, que se aplica “essencialmente à descrição e à análise do funcionamento do texto poético e à presença textual do sujeito, confluindo para a exigência de uma crítica interna” (2010, p. 112). O debate (que não se restringe, naturalmente, ao cenário da poesia de língua alemã) estabelece-se a partir das intuições dos poetas românticos, que postulavam, em linhas gerais, o poema como a plena expressão do eu criador, de modo a confundir sujeito lírico e sujeito empírico. Deste amplo debate, gostaríamos, contudo, de sublinhar que a percepção romântica é contestada, como já se disse, pela crítica moderna, que prefere atribuir ao eu lírico uma dimensão mais linguística do que referencial, alegando, conforme Roman Ingarden (apenas para citar uma das posições do pensamento alemão, mencionadas por Combe), que, numa obra literária (e, por extensão, no poema), toda enunciação é “fingida”, o que não permitiria a distinção do “verdadeiro” e do “falso”, anulando, desse modo, a possibilidade de vincular o eu lírico a uma experiência vivida, anterior e exterior ao ato linguístico que consubstancia o poema.

Muito embora o ensaio “A morte do autor” não considere o gênero poético, parece-nos que lança alguns pontos interessantes para a reflexão da natureza autobiográfica ou não do eu lírico. A argumentação de Roland Barthes vai no sentido de subverter o vínculo,

algo perverso, autor-obra, em que o primeiro elo tem supremacia sobre o segundo, de modo a configurar uma tirania do autor: “a cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor” (BARTHES, 2004, p. 58). Barthes postula, inicialmente, que não se pode identificar a voz que se manifesta em um texto nem com o herói da narrativa, nem com o indivíduo empírico responsável pelo texto, nem com o autor que expressa ideias literárias, sabedoria universal ou quaisquer outros princípios. Isto porque “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem”, lugar em que se perde toda identidade, “a começar pela do corpo que escreve” (2004, p. 57). Ao anunciar a morte do autor, e fazendo ruir seu império, Barthes tem como alvo um determinado tipo de crítica que enfatiza justamente a pessoa do autor, “sua história, seus gostos, suas paixões” (2004, p. 58). Trata-se, como se sabe, daquela crítica que lê a obra a partir da biografia do seu autor, que busca uma explicação da obra em quem a produziu, transformando-a em um enigma a ser decifrado pela chave da sua vida, este “autor-presença” que reivindica um nexos necessário e causal com a obra, seu princípio produtor e explicativo, fonte suprema de significado e valor da obra (HANSEN, 1992, pp. 18-19).

É por passar ao largo dessas questões incontornáveis quanto à noção de autor ou, mais especificamente, eu lírico, que julgamos que a análise da dimensão autobiográfica da poesia prevista por Lejeune é problemática, pelo menos nos termos propostos, uma vez que não aprofunda a questão da natureza do eu lírico, contentando-se com a identificação, promovida pelo pacto autobiográfico, entre o eu que se expressa no poema e seu autor – identidade que depende de uma espécie de supremacia do nome próprio do autor sobre o “eu lírico tradicional”. Contudo, o próprio Lejeune fornece uma sugestão que nos parece mais interessante para pensar a dimensão autobiográfica do eu lírico. Trata-se de noção de espaço autobiográfico.

## O PACTO FANTASMÁTICO

A partir de um lugar-comum, repetido por famosos escritores, tais como Gide e Sartre, de que o romance seria mais verdadeiro, profundo e autêntico do que a autobiografia, superficial e esquemática, Lejeune propõe a noção de espaço autobiográfico, uma “forma indireta de pacto autobiográfico”, que ele denomina também de “pacto *fantasmático*” (LEJEUNE, 2014, p. 50. Grifo do Autor). Trata-se não mais de uma explícita identidade do autor com o narrador através de elementos concretos (como os paratextos, por exemplo), mas de perceber na obra de ficção “*fantasmas* reveladores de um indivíduo” (2014, p. 50. Grifo do Autor). Por outras palavras, por conhecer a vida do autor através de suas autobiografias (e talvez biografia e outras informações, tais como entrevistas e relatos), o leitor é convidado a encontrar nas obras de ficção esses resíduos da vida empírica. Ao que parece, essa percepção não decorre apenas de um gesto deliberado do leitor, mas é encorajada, se este é o termo, pelos escritores, que, mesmo escrevendo autobiografias (ou simplesmente narrando suas vidas em entrevistas e relatos), declaram que elas são incompletas, fragmentárias, e que um eu mais verdadeiro e autêntico surgiria nas obras de ficção.

Certamente que a noção de espaço autobiográfico ainda está submetida à lógica do pacto, ou seja, a busca por elementos biográficos que permitam a identificação do autor

com o narrador. No entanto, Lejeune admite que essa identificação pode se estabelecer de um modo mais indireto, propiciando uma abertura para uma relação autor-narrador mais sutil, ainda que dependente de uma concepção de ator que parece remeter à “pessoa real” do produtor da obra. De qualquer forma, a imagem de que a obra é assombrada por “fantasmas reveladores de um indivíduo” é interessante para se redimensionar o sentido da presença do autor empírico. Se, na esteira da sugestão de Lejeune, o indivíduo é fantasmático, não se trata mais de um “autor-presença”, princípio produtor e explicativo do texto, mas de uma presença, por assim dizer, residual, difusa, que permite ao leitor estabelecer uma certa relação com um eu empírico, não no intuito de encontrar uma explicação para a obra, senão de perceber, quanto mais não seja, o quão diluído podem ser os liames que vinculam aquele eu empírico ao sujeito ficcional ou ao eu lírico.

Por este viés, a obra de Ana C. apresenta duas características importantes, que nos permitem considerar a hipótese da pertinência de um espaço autobiográfico: (a) a construção de simulacros de textos autobiográficos (cartas, diários) e (b) a tendência de explicitar (ou seria melhor dizer: “confessar”?), em sua obra poética, sua “fidelidade aos acontecimentos biográficos” — como podemos ler no seguinte texto, incluído em *A teus pés*:

O tempo fecha.

Sou fiel aos acontecimentos biográficos.

Muito mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não largam!

Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que faço aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos? Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional. (CESAR, 2013, p. 79)

A articulação dessas duas características evidencia uma espécie de apelo autobiográfico que não deve ser deixado de lado; ao contrário, os textos autobiográficos fingidos e as declarações de conteúdo confessional indicariam a sugestão de que, de um lado, a autobiografia é sempre um simulacro, no sentido de que é impossível captar o verdadeiro eu de um sujeito, e, de outro, que a ficção (ou, mais propriamente, a lírica) não apaga os traços dos “acontecimentos biográficos”. Assim, a poesia de Ana C. aponta para um espaço autobiográfico em que o eu lírico é uma projeção fantasmática do sujeito empírico, um resíduo da experiência vivida que encontrou no poema sua manifestação. O eu que fala em seus poemas não é a Ana Cristina Cesar, mas um deslocamento desse eu empírico, sua redescrição retórica (para usar a expressão de Paul Ricoeur [2014]) operada pelo eu lírico. É o que Dominique Combe descreve através da figura da metonímia: a significação do sujeito lírico encontra a do sujeito empírico sem se confundir com ela (COMBE, 2010, p. 124).

Dessa maneira, a percepção de que o poema incorpora a experiência do poeta não configura um biografismo redutor, no sentido de procurar uma explicação para o poema apoiando-se nos acontecimentos biográficos do eu empírico. Trata-se, antes, de uma aproximação do poema empenhando-se em fugir da rígida e infrutífera dicotomia, de acordo com a qual ou o eu lírico é a imediata expressão do eu empírico ou o eu lírico só possui existência linguística, sem, portanto, remeter à experiência do poeta. O que

importa não é reconstruir um percurso biográfico do poeta, mas tentar verificar de que modo a experiência vivida do poeta repercute afetiva e intelectualmente no texto poético, ou seja, o encontro do sujeito empírico e do eu lírico, sem que ambos se confundam ou que um se reduza ao outro.

### “TANTAS FIZ...”

O título do poema “Samba-canção” remete ao subgênero musical originário do samba, cuja temática é, geralmente, o amor, a solidão e a dor de cotovelo (DOURADO, 2004, p. 291). Reforçando este aspecto, o poema de Ana C. estabelece um jogo intertextual, pela citação de um de seus versos, com a composição “Pra você gostar de mim” (1930), de Joubert de Carvalho, o grande sucesso na voz de Carmen Miranda:

Taí!  
Eu fiz tudo pra você gostar de mim  
Ó meu bem  
Não faz assim comigo não  
Você tem, você tem  
Que me dar seu coração.

Neste sentido, pensando nos “acontecimentos biográficos”, uma vinculação direta, sem mediações ou deslocamentos retóricos, do sujeito empírico ao eu lírico, imporá ao leitor a explicação da obra pelo fato ou acontecimento biográfico, esgotando, portanto, o significado do poema na percepção de que este dá expressão a uma frustração amorosa de Ana Cristina Cesar. Muito embora os poetas sejam suscetíveis a dores de cotovelo, gostaríamos de propor que o “acontecimento biográfico” não é a frustração amorosa. Logo no primeiro verso, o objeto cuja perda o eu lírico lamenta não é o amor de outra pessoa, mas os “tantos poemas”. Esse não é o único deslocamento que o poema de Ana C. opera sobre a letra de Joubert de Carvalho. Como se observa, o poema de Ana C. suprime o objeto do verbo “gostar”:

[...] – taí  
eu fiz tudo para você gostar  
[...]

Assim, o que se reivindica não é gostar “de mim”, do eu lírico ou da “pessoa” que se expressa no poema, mas de seus poemas. Não se deseja, portanto, o coração do interlocutor, mas sua atenção para os poemas, perdidos, talvez, em decorrência de o eu lírico não ter conseguido o “carinho” desse leitor que se almeja conquistar. Daí os múltiplos desdobramentos do eu lírico, que não mede “medidas” e “estratégias”, e que assume inúmeras e contraditórias máscaras (“mulher vulgar”, “bem viada”), para alcançar seu objetivo.



O conteúdo metalinguístico de “Samba-canção” permite-nos reconsiderar a dimensão autobiográfica do poema. Por certo, é possível identificar, pelos aspectos anteriormente mencionados (tom confessional, exposição do eu, marcas linguísticas que remetem a um sujeito feminino, coincidindo com o nome da autora do poema), uma determinada instância empírica, que não se confunde, entretanto, com a “pessoa real” chamada Ana Cristina Cesar. Por outras palavras, queremos dizer que o eu não é uma pura abstração que só tem forma no enunciado, uma vez que a “presença” de um autor empírico parece evidente ao leitor; contudo, seria problemático vincular essa voz a uma pessoa real, o que levaria a interpretação do poema à apreensão do acontecimento biográfico. Trata-se, antes, de acordo com as palavras de Combe, de um deslocamento do sujeito empírico que encontra no sujeito lírico sua significação (2010, p. 124). Assim, o eu que se expressa no poema não se confunde nem se reduz à “pessoa real” de Ana Cristina Cesar, mas trata-se de uma “redução fenomenológica” do eu empírico, conforme Paul Ricoeur (2014), ou seja, o eu lírico entendido como um sujeito retórico que suspende, de alguma forma, “a referencialidade do sujeito autobiográfico para melhor reencontrá-la” (COMBE, 2010, pp. 125-6).

Por esse viés, o eu que se manifesta no poema “Samba-canção”, não sendo Ana Cristina Cesar, é uma de suas “máscaras”: a poeta, quer dizer, a “pessoa real” que escreve poemas, cuja escrita lhe proporciona uma determinada experiência. Não se trata de um acontecimento biográfico, no sentido de um evento mais ou menos localizável na vida empírica, senão de uma experiência que, vivida por um sujeito empírico, afeta o texto, deixando nele a marca de um percurso intelectual. Experiência que, não se reduzindo à confissão de um fato, ocorre a um sujeito empírico e que, no poema, é matéria que transcende o meramente vivido para se constituir em reflexão acerca da condição do poeta e do poema. Por outras palavras, o eu lírico é inseparável da experiência do eu empírico, posto que a condição de poeta é inerente a sua existência; entretanto, pensando em termos de experiência, o que conta é “apenas a ressonância afetiva dos acontecimentos e dos fatos biográficos, que constitui a própria matéria do poema, muito mais que sua simples evocação, sob o modo descritivo e narrativo” (COMBE, 2010, p. 127), extraindo, pois, “o ‘sentimento’ da esfera psicológica individual, da biografia, para elevá-la ao patamar de categorias *a priori* da sensibilidade” (COMBE, 2010, p. 127) poética, criadora.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A noção de pacto autobiográfico, defendida por Lejeune, parece não dar conta da especificidade do gênero poético, tendo em vista uma reflexão acerca da dimensão autobiográfica do eu lírico. Ao reconsiderar a exclusão da lírica dos gêneros autobiográficos, Lejeune reduz o eu lírico à pessoa empírica do poeta, colocando, muito apressadamente, o eu lírico no mesmo horizonte teórico do narrador das narrativas autobiográficas. Compreendemos que o gênero lírico possui uma dimensão autobiográfica, que não pode ser descrita, contudo, com a simples identificação do eu lírico com o eu empírico, o autor do poema, esquema epistemológico que configura o famoso pacto referencial. Se é certo que o poema possui uma referencialidade, através da qual é possível vincular, de algum modo, a voz do poema a um sujeito empírico, o que

importa não são tantos os acontecimentos ou fatos biográficos na origem do poema, mas, antes, a experiência que o eu lírico eleva a um patamar que não se reduz às contingências anedóticas de sua biografia. No caso analisado, é a experiência da escrita de poemas (e não a vida amorosa ou qualquer outro aspecto da vida de Ana Cristina Cesar) que propicia estabelecer uma identidade entre o eu lírico e o eu empírico. No entanto, não se trata da identidade autor-narrador, conforme as palavras de Lejeune, mas de um deslocamento do eu empírico para o eu lírico, o encontro, conforme postula Combe, do sujeito empírico e do eu lírico, sem que ambos se confundam ou que um se reduza ao outro.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. A morte do autor. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Atrás dos olhos pardos**; uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar. Chapecó: Argos, 2003.
- CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Cia, das Letras, 2013.
- COMBE, Dominique. **A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia**. Trad. Iside Mesquita; Vagner Camilo. Revista USP, n.84, p.112-128, dez/fev. 2009-2010.
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**, Paris: Ed Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**; de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- SISCAR, Marcos. **Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011. (Col. Ciranda da Poesia).

**Recebido em 02/02/2016. Aprovado em 30/02/2016.**

**Title:** Lyric and autobiographical space in "Samba-canção" by Ana Cristina Cesar

**Abstract:** The present paper aims at reflecting upon the autobiographical dimension of the persona. To do so, we analyze the importance of biographical references in the poem "Samba-canção" by Ana Cristina Cesar based on the concepts of autobiographical pact, autobiographical space and poetic experience.

**Keywords:** Lyric. Autobiography. Autobiographical space. Poetic experience. Ana Cristina Cesar.



*Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.*

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.11012016153-162>

## MOCIDADE MORTA: A VIDA NA ARTE DO SÉCULO XIX

Alexandra Filomena Espindola\*

**Resumo:** *Este ensaio pretende ler o romance *Mocidade Morta*, de Gonzaga Duque, e fazer algumas comparações entre a vida e a arte do século XIX. Gonzaga Duque utiliza alguns acontecimentos e personagens de sua época em seu livro, o que confere ao romance um caráter realista na arte. Ao longo dos capítulos, a arte vai se apropriando do “real”; se, como afirma Rancière, o real precisa ser ficcionado para ser pensado, a arte é, por excelência, lugar privilegiado para pensarmos a vida.*

**Palavras-chave:** *Mocidade Morta. Arte. Vida.*

O romance de Gonzaga Duque, *Mocidade Morta* foi publicado em 1899, depois de muitos problemas com a edição, que saiu com vários erros gramaticais, os quais valeram algumas páginas no diário de Gonzaga Duque, publicado por Vera Lins (1991). Também alguns críticos receberam muito mal esse romance, fazendo com que o autor perdesse algumas noites de sono. Esta ilustração abaixo (Figura 1) é de Calixto Cordeiro, caricaturista carioca que também ilustrou o conto “Morte do Palhaço”, de Gonzaga Duque. Calixto sabe da história do autor e do romance e desenha (acima de um “poeminha”) uma situação de salvação, pois, depois de tantos sacrifícios, Gonzaga Duque com o chapéu na mão e seu romance na mala merece o céu. No “poeminha”:

Subiu, coitado, sozinho  
Muito triste e surumbático  
Bateu no Céu de mansinho  
– Todos no Céu acordaram –  
E onze mil virgens gritaram;  
“Entra, sympathico”

*Mocidade Morta* é considerado o primeiro romance simbolista brasileiro. Além do caráter simbolista, esse romance carrega muitos traços da literatura realista/naturalista, com toda uma crítica social direta, um descontentamento com a Academia de Artes, um retrato do final do século XIX. Simbolista ou não, o que já de início nos chama a atenção é a epígrafe que abre o livro:

deixa, um instante, o cuidado cotidiano que te cansa, deixa mesmo as estéticas que louvaram um após o outro *realismo e idealismo*; acredita que nunca houve antagonismo entre Real e o Ideal, mas que é da sua fusão que é feita a Vida... e toma, simplesmente, como eu te dou, este pouco de mim (VIELÉ-GRIFFIN apud DUQUE, 1995)<sup>1</sup>.

\* Doutora em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL).

<sup>1</sup> François Vielé-Griffin (1864-1937), poeta simbolista.

Figura 1 - Ilustração de Calixto Cordeiro



Fonte: *Revista Fon Fon*, nº 1, abril de 1907<sup>2</sup>.

Por hora, deixemos essas palavras de Vielé-Griffin para que possamos retomá-las depois. Alexandre Eulálio, em “Estrutura narrativa de *Mocidade Morta*” (EULÁLIO, 1995, p. 278), observa que o romance de Gonzaga Duque “se apóia nas coordenadas estéticas do Impressionismo naturalista [...]”; o ficcionista procura superar a pulverização narrativa, inseparável da estenografia impressionista, conciliando-a com os procedimentos tradicionais do Realismo verista”. Eulálio vê os capítulos XIV e XVII como passagens pouco resolvidas, fastidiosas e de rasa literalidade, pois se apresentam com estrita obediência naturalista. Para ele, Gonzaga Duque contempla imperativos do determinismo biológico, aparecendo na infraestrutura determinista “que enforma a visão de mundo de Gonzaga Duque [...]. A epígrafe de Vielé-Griffin que ele escolheu para abrir o romance é bem clara a esse respeito” (EULÁLIO, 1995, p. 283).

<sup>2</sup> *Revista Fon Fon*, nº 1, abril de 1907. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_1907/fonfon\\_1907\\_001.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1907/fonfon_1907_001.pdf)>. Acesso em 19 de outubro de 2013.

Em *Gonzaga Duque, a estratégia do franco atirador*, Vera Lins publica o diário de Gonzaga Duque, em que se encontra uma carta que ele recebe em janeiro de 1900 de seu amigo Nestor Victor. Este crítico reserva as seguintes palavras sobre o romance:

já li tua Mocidade Morta. É uma Obra, o teu livro: curiosíssimo, pessoalíssimo representando toda uma honesta vida de emoções, de labor, e de estudo. É um livro-estuário, que neste ponto não tem seu igual em nenhum outro de prosador brasileiro que eu conheça, até hoje. Fazes lembrar o lento, incontestável e nobre Flaubert (VICTOR apud LINS, 1991, p. 142).

Essa analogia já nos leva a ler com os olhos atentos na procura por uma dose de realismo/naturalismo neste livro. O romance abre com a exposição de um quadro imenso, de 14 x 12 metros, pintado por Telésforo de Andrade. A descrição do quadro nos faz vê-lo com nitidez, tamanha a preocupação com os detalhes que a compõe, uma descrição de cunho realista/naturalista:

vasto painel na sua grandeza de catorze metros, enchendo o alto fundo do panteão, de relance — o peso safiroso da abóbada caindo numa gradação lenta para o cinábrio vago das auroras crescentes, e ao demorar da vista — nuanças esbatimentos vaporosos, um calor aéreo de amarelos, panos de muros, numa torre alvejando lá embaixo, violáceas sinuosidades de coxilhas... E para o meio da tela, em disposições intermediárias, na tenuidade de uma fumaraça branca, apareciam listas de lâminas, bonés de soldadesca em pelotões consecutivos, distendendo-se, coleando pelo declive do terreno remoto, diminuindo, confundindo-se, a distância, num tom impreciso de debuxos e esmaecimentos de cor. Agora, nos planos próximos, os relevos se acusavam, brilhavam as tintas: feições pasmadas de infantes a meio corpo, armas esguias de bandeiras frementes de um esquadrão de lanceiros, duas manchas auriverdes de estandartes desfaldados, uma, vaga, atormentada na eterização branda da longitude; outra, perto, mais larga, mais colorida, batendo ao vento sobre a floresta de aço dos batalhões... Dominando a ampla planimetria do fundo erguia-se o grupo principal, sobre um barranco que formava o primeiro plano e esboroava-se num declive brusco, tortuoso e extenso; na curva desse caminho surgia, numa cavalgata de generais, o uniforme vermelho de um chefe inimigo. À frente do grupo dominante, o imperador estacara o seu hidrópico e grande cavalo branco. O sr. d. Pedro, mão à rédea, o braço de espada apoiado pelo pulso do cinturão lavrado, fitava com altivez o prisioneiro de guerra, que se aproximava; o seu corpanzil esganchado na cavalgadura, tinha a eretibilidade dos invencíveis, a que um poncho de gaúcho, atirado pelos ombros, aumentava de arrogância. Guardava-o um simétrico estado-maior, elevadas patentes do exército, nobres nos seus fardões de gala, com a fulguração marchetada de medalhas e insígnias... (DUQUE, 1995, p. 21-22).

Tamara Quirino, no ensaio “Comentários e críticas de Gonzaga Duque a Pedro Américo” (2006), publicado na revista 19&20, supõe que Gonzaga Duque tenha se inspirado em Pedro Américo para criar o personagem Telésforo, pois há alusões à pessoa do pintor da Academia, como: educado na Europa, possui favores do imperador e fez telas com temas bélicos de 1865 a 1870. Eulálio (1995) também reconhece Pedro Américo em Telésforo, mas também Victor Meirelles e outros, como se Telésforo fosse uma espécie de personagem-síntese, em cujos elementos estão fundidos diversos artistas. A literatura e a história se envolvem, se referem, vida e arte, ficção e “realidade”. Nessa relação ou imbricação, caberia uma daquelas acusações simplistas da crítica: o realismo/naturalismo não cria, relata, ou seja, descreve o que estuda, o que observa, não como um trabalho de artista, mas de cientista.

A descrição do quadro e do evento serve de mote para a apresentação de “um pequeno grupo de rapazes. Eram quatro Insubmissos de vestes coçadas e jovialidade boêmia”: Camilo Prado, Franklin, Artur de Almeida e Sabino. O primeiro é tido como alter-ego de Gonzaga Duque, o que faz com que arte e vida se invadam, se misturem novamente. Por mais que literatura não seja documento, a imbricação de arte e vida nos traz incertezas juntamente com a possibilidade de criar “realidades”.

Em *Mocidade Morta*, Gonzaga Duque se descreve tanto fisicamente quanto intelectualmente na figura de Camilo Prado: “era um anêmico escanifrado com ares de fidalguia abastarda, vago olhar cinzento, umedecido pelas dolências das tuberculosos incipientes e pequeno bigode de fios liso, à chim” (DUQUE, 1995, p. 17). Já de antemão, podemos dizer que os personagens de *Mocidade Morta* não são tipos ideais, mas criaturas que vivem e circulam no mundo da arte de maneira muito semelhante ao “mundo-lá-fora”. George Didi-Huberman, em “La imagen-matriz: historia del arte y genealogia de la semejanza”, do livro *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2006, p. 101), arrisca dizer que as relações dão vida e significado aos objetos, mais especificamente, as relações de semelhança. Essas relações são tanto eleições teóricas quanto “filosofia espontânea”. Já Ernest Fischer, em *A necessidade da arte*, após descrever brevemente como a semelhança começa a ter papel funcional na vida do homem primitivo (fabricar um instrumento semelhante a outro também útil), passa a dissertar sobre a semelhança no nível da abstração, das complexidades. Ainda de acordo com Fischer, “a realidade nunca é um acúmulo de unidades separadas, existentes umas ao lado das outras, sem conexão entre elas. Todo ‘algo material’ é conexo a outros ‘algos materiais’; entre os objetos há uma vasta variedade de relações”. A semelhança é uma arma, uma força mágica, que faz com que as relações criem “realidades” (FISCHER, 2002, p. 41). Assim se desenvolve *Mocidade Morta*.

O grupo de *Insubmissos* organiza-se numa pretensão *avant garde* para criar uma “arte nova”, contra as botas acadêmicas<sup>3</sup>. Esse grupo e suas ideias têm uma relação muito forte com os “artistas revolucionários” do final do século, semelhante ao que viveu Gonzaga Duque, que participou ativamente do projeto realista/naturalista e da roda simbolista, juntamente com Raul Pederneiras, Cruz e Sousa entre outros. Ao grupo agrega-se Agrário de Miranda, figura que traz consigo uma crítica aos concursos de viagem e ao sistema de apadrinhamento da Academia. Gonzaga Duque acompanha a constituição tímida do campo da arte no Brasil e está presente no debate sobre o desenvolvimento e os procedimentos das academias. Aqui a literatura rouba a história “real” da vida dos artistas brasileiros e a aproveita para discutir as questões da arte. Clementino Viotti assemelha-se com Cruz e Sousa. No romance, o narrador descreve-o como “arquiteto sem viagem”; na “vida real”, o poeta é um arquiteto das palavras, sem viagem, sem fortuna, sem sorte, também abandonado pela Academia. Clementino Viotti é descrito em meio ao grupo desta maneira:

n’ardência de sua imaginativa de mestiço, combinação de violências coloridas de um italiano de Nápoles com o lirismo contemplativo de uma mulata patricia, se não se arrancava furo, convulsivo, tremendo, em objurgatórias contra a “pobre Academia e a infame Sociedade”, bramava como um João Batista precursor, apostrofando o antiesteticismo arquitetural da metrópole, por ele sonhada em maravilhoso conjunto de soberana graça e gloriosa força –

<sup>3</sup> Bota é o nome dado à tela mal feita, sem valor.



serenidades atenienses e grandezas d'Oriente – a deslumbrar Civilizações na Ribamar da Guanabara encantadora, espumejante d'efervescências céreas<sup>4</sup> sobre o alabastro de escadarias monumentais (DUQUE, 1995, p. 31).

Em *Impressões de um amador*, Gonzaga Duque afirma que Cruz e Sousa sofria de “mal de São Vito” (santo católico que morreu após ser perseguido por imperadores romanos em 303 d.C.), pois o poeta se sentia oprimido por sua condição de negro e “de quando em quando, ele me aparecia nervoso [...] a queixar-se que fugira da Repartição porque o chefe, que era mulato, o perseguia e hostilizava” (DUQUE, 2001, p. 333).

Conhecendo a crítica de Cruz e Sousa à sociedade preconceituosa e beata, já o reconhecemos, então, nestas palavras de Viotti, que pouco aparecem na narrativa: “nesta terra tudo está torto, desde a consciência dos homens até a calçada das ruas” (DUQUE, 2001, p. 32). Gonzaga Duque, participante e defensor do poeta simbolista, utiliza uma linguagem típica dos simbolistas nessa passagem, numa dobra da arte na arte: é a crítica de arte simbolista falando da arte simbolista com a linguagem simbolista. A escrita de Gonzaga Duque, segundo Vera Lins (2009, p. 77), “é uma constatação ultrapassagem dos limites dos gêneros”, uma vez que seu romance traz um tom ensaístico e seus ensaios têm um caráter literário. Além disso, Gonzaga Duque “parece querer realizar com seu romance todas as inovações do final do século, que diz desconhecidas pelo grupo dos Insubmissos, alternando passagens naturalistas, impressionistas e simbolistas” (LINS, 2009, p. 188).

O grito dos Insubmissos é contra a Academia Imperial<sup>5</sup>, pois a narrativa se passa na época do Império, visto que a princesa Isabel compareceu à inauguração da tela de Telésforo, pois estava exercendo, naquele momento, a Regência do Império na ausência de seu pai, que se encontrava na Europa em tratamento de saúde.

É importante observarmos que, na roda dos insubmissos, não encontramos referências aos simbolistas, somente a voz do narrador ao fazer descrição de Viotti transcrita acima. Os Insubmissos se parecem mais com um grupo de artistas do final do século – um grupo híbrido, em que se deixa ver impressionistas, realistas/naturalistas, simbolistas e parnasianistas. O personagem Pereira Lemos é assim caracterizado pelo narrador: “autor de caprichosos sonetos parnasianos, dum fino relevo de cinzel helênico, que imprimia aos preferidos assuntos mitológicos a correção dos perfis clássicos” (DUQUE, 1995, p. 29).

Com o orgulho ferido por não ter conseguido um Prêmio de Viagem e também por não fazer parte da Academia, Agrário faz injúrias contra a Instituição. Já Camilo vê as deficiências do ensino acadêmico e deseja fazer um movimento contra a tradição, sem protestos e sem barulho. Ele então propõe para Agrário iniciar uma “nova arte”, mais especificamente, uma arte impressionista, como na Europa. Para Camilo, os artistas brasileiros não são criadores, mas continuadores da preceptora espiritual – a Europa. Como estava lendo sobre o auge do impressionismo, falava muito “de seus processos, dos seus exageros, das suas vantagens pintorescas (...). Camilo discorria sobre as telas impertinentes de Édouard Manet, sobre as paisagens vernais de Pissarro e os motivos escandalizantes de Caillebotte” (DUQUE, 1995, p. 33).

<sup>4</sup> A partir de cerúleo, que significa azul-celeste, verde-mar.

<sup>5</sup> No Império, Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA), depois, na República, Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA).

Ao mesmo tempo em que palestrava sobre os impressionistas, falava do reformador Zola, defensor da “escola de Manet”, como se lê em *A batalha do impressionismo*. Além de citá-lo, Gonzaga Duque, muitas vezes, segue o modelo de Zola, principalmente quando fala sobre a ligação entre o temperamento do artista e a produção deste, uma vez que, no objeto de arte, está a individualidade do artista. Em conversa com Agrário, Camilo aconselha o colega:

- Oh! senhor... Nada mais simples: aproveita o teu talento, entrega-te à tua própria idiossincrasia. Toma a tua palheta, vai para a natureza, estuda-a, observa, revolve, esmiúça, procura nela o que ela há de ter unicamente para a tua visualidade, fixa essa *nota*, desenvolve-a, vive para ela, dá-lhe a tua alma...

- E depois? [questiona Agrário]

- Depois, terás conseguido a tua arte, nota bem – *a tua arte* – e outros virão fazer com a mesma independência, animados pelo exemplo triunfante do teu lutar. Depois cairão os estafados preceitos do academicismo, o sistema-métrico das concepções guiadas, os dogmas estéticos do ensino oficial. Aí tens tu, é o início da revolução com que sonho (DUQUE, 1995, p. 40).

Essa revolução almejada vai culminar no modernismo paulista, na nossa leitura, uma vez que os processos artísticos do século XIX deram condições para que o XX transformasse a arte a ponto de outras concepções e modos de fazer pudessem surgir. Camilo propõe tudo isso a Agrário porque o considera um Manet brasileiro, assim como Gonzaga Duque se refere a Roberto Mendes, a quem dedica páginas de artigos para periódicos a elogiar esse pintor. No ensaio “Paizagens: Roberto Mendes”, do livro *Contemporâneos: pintores e escultores* (1929), compilação de textos publicados em periódicos, Gonzaga Duque caracteriza Roberto Mendes como um reformador e traz uma frase de Vitruvio Polio: “não se deve estimar a pintura que não se pareça com o real”<sup>6</sup> (POLIO apud DUQUE, 1929, p. 35). Essa habilidade, segundo Gonzaga Duque, Roberto Mendes tem, pois o crítico sente as ervas molhadas na paisagem do pintor.

Logo os Insubmissos enfraquecem. O mais motivado contra a Academia é Agrário, mas começa a se ocupar com a francesa Henriette. Ela é uma moça comum, mulher de um cambista. Rancière afirma que o século XIX é a época da prosa, uma arte que não somente fez uma revolução estética, mas uma mais perturbadora ainda, “as hierarquias tradicionais da ação que haviam dado suas leis e hierarquias às belas letras e às belas artes foram abolidas em benefício da igualdade da vida”<sup>7</sup> (RANCIÈRE, 2013, p. 193). Essa paixão (sentimento comum a qualquer um) faz com que Agrário abandone os assuntos de arte e se deixe levar por essa relação a ponto de fugir com a moça.

Camilo confiava que o único capaz de começar uma revolução na arte de pintar seria Agrário, mas logo percebeu que este tinha apenas interesses particulares, tanto que, após perder o padrinho que o colocaria no concurso de viagem, uniu-se aos Insubmissos. Quando, mais tarde, conseguiu uma oportunidade de estudar em Paris, deixou o grupo, deixou Henriette desamparada e partiu. Dela foi que veio o jargão do grupo: Zut (interjeição francesa), que, segundo Camilo, “nada significava – isto é o que serve”

<sup>6</sup> Tradução nossa. Na transcrição de Gonzaga Duque: “mai non si debbomo stimari pitture quelle che non sono simili al vero”.

<sup>7</sup> Tradução nossa. Em castelhano: “las jerarquías tradicionales de la acción que habían dado sus leyes a las jerarquías de las bellas letras y las bellas artes quedaban abolidas en beneficio de la igualdad de la vida”.

(DUQUE, 1995, p. 79). Já de acordo com Vera Lins (2009, p. 175), zut é “uma interjeição simbolista que significa ‘basta’”. Mesmo com um certo reconhecimento, o Zut, logo que nasce, começa a se desfazer. Telésforo, por exemplo, teme as vozes do grupo. Mas o Zut só trouxe desgraça aos jovens revolucionários. Camilo perde seu emprego no periódico *A Folha*, outros não são aceitos na Academia, e a arte “nova” não floresce.

Camilo, assim como Gonzaga Duque, é um estudioso: lê livros sobre história da arte<sup>8</sup>, escreve passagens sobre cortesãs antigas, “reconstruções de idades remotas, a vida íntima da civilização primitiva do Ocidente” (DUQUE, 1995, p. 64). Em conversa com Agrário, Camilo confessa que partiu da mitologia para o idealismo cristão, argumentando que interpretar a religião cristã, *Os Símbolos na Arte*, título de seu livro, é “penetrar em um novo mundo para a arte futura” (DUQUE, 1995, p. 161).

Para Camilo, a arte “nova” deveria mostrar a alma brasileira e, acima de tudo, ser uma arte idiossincrática e bem estudada no “natural”. Essa arte não era a das Academias, pelo contrário. Contra a Academia, Camilo escreve um artigo destinado ao periódico *A Folha*, o que lhe rendeu a demissão. Essa arte antiacadêmica é denominada pelo narrador de “realidade pura, a eterna Verdade!”. A crítica, porém, não se dá apenas à arte acadêmica, mas à sociedade daquela época, aos próprios brasileiros:

- Somos assim, meu caro senhor Agrário, somos assim. Não temos perseverança nem idéias; quando muito pedimos emprestado à França, a Portugal mesmo, duas idéias que não compreendemos mas que nos trazem o deslumbramento da novidade, e começamos a dançar em derredor dela, como selvagens, em torno de um manipanso<sup>9</sup>. Somos assim, meu amigo, e por isso seremos, eternamente, uns imitadores, minados pela ociosidade, aterrorizados pela obstinação das criações, preteridos pela imbecilidade ovante... (DUQUE, 1995, p. 78).

Lembremos que o realismo/naturalismo já foi tido como um estudo especulativo do social, assim, o local de trabalho do artista deixa de ser o atelier e passa a ser o laboratório. Muitas vezes, Gonzaga Duque vê artistas com muita técnica e pouca sensibilidade, o que os torna imitadores. Como já vimos na epígrafe, Gonzaga Duque acredita que a arte é produto de observação com a idiossincrasia do artista (além de estudo), ou seja, mesmo na arte realista/naturalista, o “real” e o “ideal” estão imbricados. Todas essas referências à “realidade”, como a política da Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA), os pintores dessa instituição, a paisagem carioca e até mesmo as descrições de Camilo que correspondem a Gonzaga Duque dão a essa narrativa o estatuto de semelhança, pois a trama mostra, além de situações possíveis na vida nos últimos anos do Império, semelhanças nítidas com o que aqui se passava no final do século ou, pelo menos, uma versão próxima do que se passou. Temos a impressão de que o realismo/naturalismo pretendeu fazer da história matéria da arte de maneira que o testemunho tivesse lugar privilegiado, e a arte um artifício, em segundo plano, para fazer ver o social e o individual daquele tempo e espaço específicos. Nesse sentido, vale notar que vemos um *mise-en-abyme* no início da narrativa quando, logo após a descrição da tela de Telésforo, aparece o título de uma tela de Pedro Américo – “Rendição de Uruguaiana – 28 de setembro de 1865” – e os espectadores do quadro apontavam para os personagens, reconhecendo-os

<sup>8</sup> É importante lembrar que Gonzaga Duque escreve dois livros de história: *A arte brasileira*, em que fala das primeiras manifestações artísticas no Brasil até o final do século XIX. O outro livro é *Revoluções Brasileiras: resumos históricos*, que disserta sobre as principais, segundo ele, revoluções no Brasil.

<sup>9</sup> Manipanso: feitiço ou ídolo africano.

como pessoas “reais”. Essa identificação com pessoas “reais”, essa semelhança faz com que a vida e a ficção se confundam, deixando ver mais “realidade” do que “ficção”, mais vida do que arte.

Em *Políticas da escrita*, Rancière (1995, p. 7) vê o escritor em seu papel político ao afirmar que “escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação”. No intento de ocupar seu lugar no campo das artes, como um primeiro passo, os Insubmissos planejavam fazer uma exposição de seus trabalhos. Primeiro, foi adiada por falta de local apropriado; depois, pela falta de trabalhos. Podemos fazer uma comparação com a primeira fase do modernismo brasileiro, pois Mário de Andrade diz que, no primeiro momento modernista, houve uma preocupação tão grande com a invenção de uma “arte nova” que a criatividade ficou esquecida. Os Insubmissos até tentaram fazer um abaixo-assinado pedindo um ensino livre de instituições, mas também não deu em nada. Mais tarde, definiram o Zut como um acontecimento, mas que não acontece, pois a própria imprensa barrou. Na voz do personagem Lourival:

- a imprensa! A imprensa entende tudo de arte como eu de sânscrito. Não há muitos dias, encontrei o Conselheiro Costa Vargas extasiado de admiração diante de uns quadrinhos de mais reles, da mais infame carregação de *bazar*, e o chefe deste nosso Camilo, que publicou dous artigos sobre as decorações da Capela Sistina, perguntava-me, uma ocasião, o que vinha a ser pintura *a fresco*! Aí está o que vale essa cousa informe, pegajosa e incolor que se chama crítica de belas-artes no jornalismo indígena. Aqui tem o nosso amigo, diante de seus olhos, um exemplo das habilitações dessa crítica: aqui me tem, a mim, Lourival d’Abreu, que apanhou nos livros umas tintas de arte e prepara neurastenias com o esforço de receptividade das suas células emocionais (DUQUE, 1995, p. 108).

Afinal, como falou Franklin: “que fazer?... Tudo perdido. A Academia estava com a força, tinha a imprensa, tinha a sociedade, tinha o governo” (DUQUE, 1995, p. 118), e os Insubmissos tinham o desalento, o desamparo, não tinham nem mesmo uma proposta de revolução.

Depois que Agrário foi estudar em Paris, Camilo ficou cuidando de Henriette, que adoecera. Ele, já apaixonado, dedica-se integralmente a ela, mas, sem coragem de se declarar, acaba perdendo-a para um político, que a leva para Pernambuco. Camilo cai numa profunda desolação e chega até mesmo a pensar em suicídio. Vera Lins, em “Zola e Gonzaga Duque: o artista e a cidade na virada do século”, entende que é aí que “Gonzaga Duque parece partilhar com Zola o determinismo. Camilo, o personagem principal tem uma história familiar complicada com pai que se suicidou e fica claro que não vai se desvencilhar da situação” (LINS, 2011, p. 17).

Temos a impressão de que Gonzaga Duque, além de querer “registrar” a história da arte de seu século, intenta também “mostrar” a condição pessoal dos artistas, que, em geral, têm dificuldades de se estabelecer naquele campo tão restrito da arte no Brasil, que se restringia à Academia, ou seja: ou se era acadêmico ou não se era artista de importância. Rancière observa que o escritor é

o geólogo ou o arqueólogo que viaja pelos labirintos do mundo social e, mais tarde, pelos labirintos do eu. Ele recolhe os vestígios, exuma os fósseis, transcreve os signos que dão testemunho de um mundo e escrevem a história. A escrita muda das coisas revela, na sua prosa, a verdade de uma civilização ou de um tempo, verdade que recobre a cena outrora gloriosa da “palavra viva” (RANCIÈRE, 2009, p. 38).

Rancière diz ainda que a história da literatura no século XIX é o discurso da agitação e da superfície, pois,

no período naturalista e simbolista, ela [a palavra] se tornará destino impessoal, hereditariedade, cumprimento de um querer-viver destituído de razão, ataque às ilusões da consciência pelo mundo das forças obscuras. A sintomatologia literária mudará então de estatuto nessa literatura das patologias do pensamento, centrada na histeria, no “nervosismo” ou no peso do passado, nessas novas dramaturgias do segredo velado, em que se revela, através de histórias individuais, o segredo mais profundo da hereditariedade e da raça e, em última instância, do fato bruto e insensato da vida (RANCIÈRE, 2009, p. 38-39).

Essa literatura, ainda de acordo com Rancière, reproduz o sem-sentido da vida, em que se encontra a desordem das relações entre o visível e o dizível, entre o saber e a ação, entre a atividade e a passividade, características da revolução estética operada no realismo romanesco, ou seja, a identidade dos contrários, como vemos em *Mocidade Morta*. Voltando ao final da narrativa, após dois anos daquela exposição de Telésforo (agora diretor da AIBA, assim como foi Pedro Américo), os jovens artistas do Zut caem em desgraça, com exceção de Agrário. Um morre, outro enlouquece, outro se subordina a qualquer trabalho e Camilo, desempregado, longe de sua amada, sai pela cidade, questionando a vida, agora assombrada pela tuberculose: “por que lembrar a morte quando se tem mocidade?” (DUQUE, 1995, p. 233). Após muito caminhar, começa a tossir e pigarrear sangue, quando

rápido, o rosto cavou-se-lhe de terror, e arquejou, de olhar doudo, assombrado com a mancha rubra, que estalara nas pedras, todo ele abalado, revolvido numa alucinação que se cingia às contorções agonizantes de duas exaustas forças opostas, a procurarem se desligar e a se estreitarem dolorosamente. Uma, tendendo a abater-se, cansada, desanimada, inerte; outra, impelida para o espaço, resistindo impotente, arfando por se desprender do peso que a levava para uma queda sem termo... E nesse uivante redemoinho glácido, o sopro morno de um derradeiro alento trazia-lhe à confusão do cérebro: notas de uma surdina de harpa que se exala, relâmpagos de pensamentos em que se debuxam cenários de fantascópios, frases entrecortadas, envolvidas na infável tristeza dos murmúrios extremos, nas reticências dos soluços: “... a gente parte, a sorrir e confiada... para o horizonte... sob o claro tempo das boas promessas... E nunca mais volta!... e nunca mais volta !...” (DUQUE, 1995, p. 236-237).

*Mocidade Morta* termina com uma das mais antigas preocupações humanas, como nos diz a filosofia – o fim.

## REFERÊNCIAS

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**: Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Fidalgo editora, 2006.
- DUQUE, Gonzaga. **Mocidade morta**. Apuração do texto (segundo a edição de 1899), notas e o estudo “Linguagem e estilo de Mocidade morta” por Adriano da Gama Kury; notas e o estudo “Estrutura narrativa de Mocidade morta” por Alexandre Eulálio. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Fabricante Typ. Benedicto de Sousa, 1929.
- \_\_\_\_\_. **Impressões de um amador**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- EULÁLIO, Alexandre. “Estrutura narrativa de Mocidade Morta”. In: DUQUE, Gonzaga. **Mocidade morta**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.

- FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9ª ed. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.
- LINS, Vera. **Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Novos pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca**. 2ª ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- \_\_\_\_\_. Zola e Gonzaga Duque: o artista e a cidade na virada do século. **Crítica Cultural**. Santa Catarina, v. 6, n. 1, p. 13-21, jan. 2011. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0601/060101.pdf>>. Acesso em 2 de fevereiro de 2014.
- QUÍRINO, Tamara. Comentários e críticas de Gonzaga Duque a Pedro Américo. **Revista 19&20**, vol. 1, nº1, 2006. Disponível em <[http://www.dezenovevinte.net/criticas/pedro\\_americo.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/pedro_americo.htm)> Acesso em 09 de agosto de 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis – escenas del régimen del arte**. Tradução de Horacio Pons. 1ª ed. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa de Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. **O efeito de realidade e a política da ficção**. Tradução de Carolina Santos. CEBRAP, 2010f. Disponível em: [www.scielo.br/pdf/nec/n86/n86a04.pdf](http://www.scielo.br/pdf/nec/n86/n86a04.pdf) – Acesso em 23 de abril de 2009.
- ZOLA, Émile. **A batalha do impressionismo**. Tradução de Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

**Recebido em 04/02/2016. Aprovado em 04/03/2016.**

**Title:** *Mocidade Morta: life in art of XIX Century*

**Abstract:** *This essay aims to read the novel Mocidade Morta, by Gonzaga Duque, and do some comparisons between life and art of XIX century. Gonzaga Duque uses some events and characters of his time in his book; this gives the novel a realistic character in art. Throughout the chapters the art will appropriating the “real”. If as Rancière (2005) says: the real must be fictionalized to be thought, then the art is a privileged place to think about the life.*

**Keywords:** *Mocidade Morta. Life. Art.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.11012016163-174>

## A RESISTÊNCIA DE ROSSELLINI, DE P. ADAMS SITNEY<sup>1</sup>

Traduzido por Cid Vasconcelos\*

Menos de duas semanas após a invasão Aliada da Sicília e o bombardeio de Roma, o *Gran Consiglio*, essencialmente fascista, deu um voto de não confiança a Mussolini. Na manhã seguinte, 25 de julho de 1943, ele foi preso pelo recém-nomeado governo do General Badoglio e aprisionado na Ilha de Ponza, de onde os alemães o resgataram em setembro, apenas uns poucos dias após Badoglio chegar a um acordo para a Itália se tornar atuante com os aliados.

Esses eventos geraram uma coalizão de antifascistas de longa data, jovens patriotas que resistiram à ocupação da Itália, e figuras de todos os lados da arena política que havia chegado o tempo para uma nação transformada. Seu Comitê Nacional de Libertação (CNL) incluía brigadas de comunistas, socialistas (PSI), e o Partido da Ação (*Partito d'Azione*, movimento radical pela democracia liberal liderado por Ferruccio Parri, que posteriormente serviria como primeiro-ministro do pós-guerra, de junho a novembro de 1945) cooperando com liberais e católicos de extrema-direita no recém-formado Partido da Democracia Cristã (DC).

Muitos dos principais líderes dos partidos do CNL possuíam postos centrais no governo de Badoglio. Esses mesmos homens da Resistência permaneceram as figuras dominantes da vida política italiana, mesmo depois do governo da Frente Unida se estilhar ao final de 1945 sob a pressão tanto de Churchill quanto de Truman e a Democracia Cristã (juntamente com os partidos menores de centro e esquerda) tomarem firmemente o controle da nova república e o assegurá-lo por vinte anos. Palmiro Togliatti retornou de seu exílio em Moscou em março de 1944 para liderar o Partido Comunista (PCI). Pietro Nenni, o líder socialista, continuou a ser a principal oposição à esquerda. O bibliotecário do Vaticano Alcide De Gaspari liderou a DC e permaneceria primeiro ministro da queda de Parri até 1953. O exemplo paradigmático do legado continuado da Resistência e da longevidade política italiana seria o de Giulio Andreotti, que é primeiro ministro no momento que escrevo, e que ocupou essa posição em 1972-73 e 1978-79. Ele foi líder do movimento jovem democrata-cristão durante a Resistência e reapareceu nos anos 50 como o subsecretário do entretenimento que tentou suprimir a exportação de filmes neorrealistas temendo pela imagem internacional da Itália.

---

<sup>1</sup> Sitney ensina na Princeton University e é autor do clássico livro sobre o cinema vanguardista norte-americano *Visionary Film: The American Avant Garde 1943-2000*, publicado originalmente em 1974. O texto em questão se encontra em **Vital Crises in Italian Cinema**, sendo um extrato de capítulo do mesmo nome. Nova York: Oxford U Press, 2013, pp. 27-40.

\* Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. Professor Adjunto da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: [nickmovie@hotmail.com](mailto:nickmovie@hotmail.com).

O sucesso do CNL foi seguido por extremas e sanguinolentas represálias pelos alemães e fascistas de Salò. Talvez mais de um terço dos mais de cem mil combatentes da Resistência morreram no conflito. Outros milhares foram feridos e torturados. Mesmo após os alemães terem se retirado da Itália, muitos outros italianos morreram quando os guerrilheiros (*partisans*) tentaram acertar as contas com colaboradores e fascistas.

As maiores representações literárias da ocupação e da Resistência não surgiram antes de 1947 (*Uomini e No* [1945], de Elio Vittorini é a exceção): *Il Sentiero dei Nidi di Ragno /A Trilha dos Ninhos de Aranha*<sup>2</sup>, 1947), de Ítalo Calvino, *La Casa in Collina* (1947) e *La Luna e i Falò /A Lua e as Fogueiras*,<sup>3</sup> 1950), de Cesare Pavese e *La Agnese va a Morire* (1949), de Renata Vignano.

Já em 1945 e 1946 ao menos sete longas-metragens ficcionais descreveram os movimentos de Resistência e Libertação. Por ordem de seus lançamentos, eles foram: *Roma, Città Aperta* (*Roma: Cidade Aberta*, Roberto Rossellini); *Due Lettere Anonime* (Mario Camerini), *O' Sole Mio* (Giacomo Gentilomo), *Um Giorno nella Vita* (*Um Dia Qualquer*, Alessandro Blasetti), *Paisà* (Roberto Rossellini), *Il Sole Sorge Ancora* (*O Sol Ainda se Levantará*, Aldo Vergano), *Pian dele Stelle* (Giorgio Ferroni) e *Vivere in Pace* (*Viver em Paz*, Luigi Zampa). De todos somente os dois filmes de Rossellini conquistaram o status canônico na história do cinema italiano e internacional.

## ROMA, CITTÀ APERTA

*Roma, Città Aperta* foi não somente o primeiro filme após a guerra a representar o passado recente italiano; foi, ao contrário de todos os filmes sobre a Resistência quando de seus lançamentos, igualmente um grande sucesso comercial. Quase todas as vertentes do espectro político o aclamaram. Em *Il Popolo*, órgão democrata-cristão, Carlo Trabucco escreveu:

Das duas partes, a primeira, na qual nenhum protagonista domina a ação, mas sim Roma, a cidade como um todo, que vive e treme, sofre e conspira, resiste e exalta a si mesma; essa primeira parte é verdadeiramente coral e é representativa de toda a população cujos méritos ocultos e anônimos foram bem registrados, com uma objetividade ausente de retórica.<sup>4</sup>

No diário comunista *L'Unità*, Umberto Barbaro louvou o filme, assim como Alberto Moravia o fez em *La Nuova Europa*. O primeiro reconheceu Eugen Dollmann na figura de Hartmann, o líder da SS e Pietro Caruso no chefe de polícia italiana não nomeado. Moravia, como Trabucco, identificou a figura de Don Morosini, o padre executado por ter ajudado a Resistência, por trás do ficcional Don Pietro. A revista *Star* ainda nomeou as duas mulheres mais velhas que aparecem na sequência de abertura, moradoras da casa onde o comunista Manfredi se refugia, como Signora Ricciari e sua

<sup>2</sup> São Paulo: Cia das Letras, 2004.

<sup>3</sup> São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2003.

<sup>4</sup> Nedo Ivaldi (org.), *Convegno di Studi: La Resistenza nel Cinema Italiano del Dopoguerra* (La Biennale di Venezia, XXXI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, 1970), p. 9.

empregada Nannina no número 51 da Piazza di Spagna, onde os líderes comunistas Alicata e Ingrao corrigiam as provas das impressões do *L'Unita* e Palmiro Togliatti permaneceu tão logo retornou à Roma. Barbaro ecoa a expressão “privado de retórica” de Trabucco em seu elogio a recriação da história recente efetuada pelo filme:

A vida das habitações populares e seu sentimento unanime de ódio em relação aos nazi-fascistas, a casa abominável na Via Tasso [onde a Gestapo torturou aqueles suspeitos de auxiliar a Resistência] com todos seus subterrâneos imundos e sórdidos, palco de corrupção e traição, a miséria das ruas nas noites de toque de recolher e prisões, torturas, crimes, as figuras medonhas de Caruso e Dollman, tudo isso é lembrado com uma objetividade *sem retórica* e com um julgamento político implícito que é sensato e justo, de maneira que o filme indubitavelmente merece o louvor de todos os homens honestos.<sup>5</sup>

A ausência de retórica, louvada no filme, foi recorrentemente citada nas resenhas.

O conceito de “coralita”, utilizado pioneiramente por Trabucco, posteriormente se tornaria um lugar comum na crítica do filme.<sup>6</sup> Também foi utilizado por Alberto Vecchietti em sua resenha negativa publicada três dias após no jornal socialista *Avantii*. Numa das abordagens mais críticas ao filme, Vecchietti focou no sarcasmo posto pelo chefe da Gestapo Bergmann para com sua vítima, Manfredi, que seus aliados capitalistas no movimento antifascista logo se tornariam seus inimigos:

Dessas declarações vem as mais sérias críticas a serem levantadas contra o filme de Rossellini. Um revolucionário, considerado em seu sentido pleno, possui toda a razão para aproveitar a oportunidade de livrar o país de suas autoridades de então, entregando-as em massa aos invasores. Uma resposta esclarecida assim o ditava. Uma resposta que honestamente teria esclarecido o novo espírito que, promovido pelo ethos do Comitê de Libertação, animava esses revolucionários no momento. No entanto, o protagonista do filme permanece silencioso. E juntamente com ele o filme silencia sobre muitos outros problemas, que de forma não menos vibrante são levantados. Assim, somos confrontados com um filme coral (o drama da cidade histórica mais uma vez invadida pelos bárbaros)? Ou um filme católico (tudo teria um sentido especial sobre a grande sombra e a grande luz que São Pedro lança sobre Roma)? Ou, por outro lado, o filme tenta particularmente expressar o espírito espontâneo do povo lutando sob a opressão (por isso é que as crianças e seu heroísmo fazem pensar)? Em outras palavras, não parece para nós que o filme saiba como desenvolver seu tema [...].<sup>7</sup>

A resposta americana mais interessante a *Roma: Cidade Aberta* foi refratada através da perspectiva do partidarismo político. O romancista James T. Farrell, escrevendo regularmente como fazia na publicação mensal trotskista *The New Internationalist*, demonstrava que Manfredi era um “funcionário stalinista” erigido ao status de herói:

Este é precisamente o tipo de mito que os stalinistas desejam que as pessoas engulam. Além do que, Manfredi é estabelecido como o herói principal de *Cidade Aberta*. Ainda que seja verdade, no entanto, que o filme incorpore um conteúdo de colaboracionismo entre o Partido Comunista e a Igreja, esse conteúdo possui um componente especial assim como geral, e é

<sup>5</sup> *Ib.*, p 10.

<sup>6</sup> Ver Peter Brunette, *Roberto Rossellini* (Nova York: Oxford University Press), pp. 28, 50.

<sup>7</sup> Ivaldi, *La Ressintenza*, pp. 10-11.

sobre essa característica especial que essa análise se detém. Omissões que estabelecem que o mito stalinista possa dar crédito, por sua vez, a mitos católicos. A Igreja, como representada por Don Pietro é apresentada somente sob uma luz benevolente.<sup>8</sup>

Ao enfatizar o heroísmo pessoal de Manfredi e deixar suas ideias na obscuridade,

[a] arte é dada uma função prática. Essa função não é cumprida por uma simples e obtusa função didática, mas antes com o auxílio de uma tendenciosa caracterização, organização do enredo e uma tendenciosidade nos detalhes. Essa tendenciosidade serve, igualmente, ao propósito de distorcer e dissimular a política de um filme político.<sup>9</sup>

Hoje, quarenta e cinco anos após a resenha de Farrell, Rossellini parece ter sido tudo menos que um calculado propagandista do PCI. De fato, ele foi o representante da DC junto aos trabalhadores de cinema no Comitê Nacional de Libertação. Citei a forte incompreensão de Farrell do filme em parte por conta de se focar insistentemente em sua mensagem política, mas ainda mais por conta de ter suscitado uma resposta altamente sofisticada do historiador de arte Meyer Schapiro, que de muitas formas prefigura minha análise do filme e, até certo ponto, o método crítico desse livro como um todo.

Citarei a resposta de Schapiro em sua extensão:

A colaboração com a Igreja constitui, em minha opinião, o tema básico do filme. Ela é realizada em muitos detalhes e assume mesmo o padrão de uma familiar lenda cristã. Na conclusão, sempre vital para o efeito de filme ou de uma peça, os dois mártires, Pietro e Manfredi, evocam os mártírios de Pedro e Paulo em Roma. Como Paulo, Manfredi é o apóstolo vibrante e descompromissado; como Paulo, ele inicia como um perseguidor da Igreja, e como Paulo morre sob outro nome, mais cristão que o seu original. O padre, Pietro, emitiu para ele um passaporte falsificado como Giovanni Episcopo [Bispo], e é sobre esse sugestivo nome (o mesmo de um personagem de d'Annunzio) que a Gestapo registra sua morte. Posso me permitir nesse contexto levar a matriz mítica ainda mais longe e observar que assim como São Pedro foi crucificado de cabeça para baixo, o padre Pietro é baleado pelas costas [...].

[...] os sacramentos surgem como instrumentos flexíveis à disposição dos quereres humanos, mas que ritos mágicos administrados sob condições exclusivas. O padre escuta a confissão de Pina enquanto a acompanha pela rua, quando se encontra a missão da Resistência, enquanto um ser humano em relação a outro. O rito da extrema-unção é encenado como um estratégia para enganar a Gestapo e salvar Romoletto, cuja bomba pode ser descoberta pela busca do inimigo à casa [...]. Ao público é dado o sentimento de que a Igreja é tolerante, humana, calorosa, adaptável, superior ao dogma e ao rito [...].

[...] A religiosa Pina, a verdadeira heroína, não somente é uma crente, como se conforma aos ensinamentos da Igreja sobre as condutas e formas de se vestir. Se ela vive em pecado, isso se dá por conta das condições incertas da guerra; ela está prestes a se casar na igreja. Em oposição a ela se encontra a amante do comunista Manfredi e que, em última instância, lhe trai através da espiã alemã, Ingrid. A última, figura sinistra, assemelha em suas características e ações as mulheres cruéis de Beardsley e a literatura dos anos 1890, a vamp ou Salomé do período. Ela é lésbica e odeia os homens. Suas questões políticas emergem de uma deformidade psicológica. [...] De forma similar, o chefe da Gestapo é um homossexual

<sup>8</sup> James T. Farrell, *Literature and Morality* (Nova York: Vanguard Press, 1946). Reimpresso, com extensa revisão, incluindo a passagem citada, de *New International* (agosto de 1946).

<sup>9</sup> *New International* (agosto de 1946), p. 187.

estimulado por uma fria vaidade e sadismo. [...] A polaridade: alemães-italianos, é forte, mais decisiva que as diferenças entre os italianos.

[...] Existem muitos que sinceramente acreditam que a unidade da Resistência poderia ser mantida após a guerra, ainda que fosse pela liderança do Partido Comunista. No filme, o destaque a Pina e ao padre, em termos humanos, dramáticos e artísticos é tal que supus a princípio que o todo fosse obra de homens próximos do povo e do padre, de alguma maneira no sentido de Silone, que do Stalinismo, apesar de certos toques sugerirem uma mão stalinista.<sup>10</sup>

Schapiro reconhece, como nenhum crítico italiano de sua época parece ter feito, o grau através do qual o cinema italiano, ao menos enquanto exemplificado por *Roma: Cidade Aberta*, reflete e reformula a tradição iconográfica da arte renascentista. Talvez tais associações fossem tão óbvias que os críticos nativos não acharam digno de mencioná-las, ou talvez estivessem tão profunda e universalmente interiorizadas que não as tenham percebido conscientemente. Ao longo desse livro pretendo analisar as dimensões iconográficas de alguns dos maiores filmes italianos, fundindo essa perspectiva crítica à discussão de pontos tópicos e históricos, tais como os apontados pelos críticos italianos.

Uma discussão sobre uma alusão localizada pode nos levar a esclarecer as nuances políticas, cuja ausência das quais leva Farrell ao erro, assim como em alguma medida Schapiro. Por exemplo, antes de *Roma: Cidade Aberta* ter sido concebido, quer dizer, tão cedo quanto no verão de 1944, o realizador Giuseppe De Santis preparava o roteiro para um filme a ser intitulado G.A.P. (acrônimo de *Gruppi di Azione Patriottica*, o menor dos grupos urbanos que compunham o CNL) com a colaboração de uma série de guerrilheiros comunistas, incluindo Antonello Trombadori, Franco Calamandrei e Gianni Puccini. Um dos episódios descreveria a morte de Maria Teresa Gullace, uma mulher grávida que tinha cinco filhos, morta por um soldado alemão em frente as barracas onde seu marido estava detido e esperava ser deportado para um campo de trabalhos forçados; diante de uma multidão de mulheres, ela se aproximou de uma das janelas da tenda e jogou ao marido um pacote de comida.<sup>11</sup> Por isso, ela foi morta. O GAP fez uma represália imediata: dois guardas fascistas foram alvejados nas barracas e três caminhões foram explodidos.<sup>12</sup> Além do que, de acordo com Maria Michi, que interpreta Marina Mari (a amante de Manfredi que o trai, em última instância, por drogas), o roteirista Sergio Amidei foi responsável pela narrativa do filme, adaptando das experiências contadas para ele pelos guerrilheiros comunistas, incluindo Togliatti e Celeste Negarville.<sup>13</sup>

Na verdade, *Roma: Cidade Aberta* teve sua gênese em outra direção política: Rossellini havia sido incumbido de realizar um documentário sobre Don Giuseppe Morosini, um veterano capelão militar que foi a Roma em julho de 1943. Trabalhando para o bando de guerrilheiros de “Mosconi”, ele roubou planos sobre as estratégias alemãs em Monte Cassino e os contrabandeou para os aliados. Depois de ter sido denunciado por

<sup>10</sup> Meyer Schapiro, “A Note on the ‘Open City’”, *New International* (dez. 1946), pp. 312-3.

<sup>11</sup> Enzo Piscitelli, *Storia Della Resistenza Romana* (Bari: Laterza, 1965), pp. 285-6.

<sup>12</sup> Gianni Rondolino, *Roberto Rossellini* (Turim: UTET, 1989), pp. 69-75; Piscitelli, *Storia Della Resistenza Romana*, pp. 286-7.

<sup>13</sup> Rondolino, *Rossellini*, p. 76.



recompensa e preso, trabalhou com prisioneiros políticos e judeus na prisão de Regina Coeli até sua execução em Forte Bravella nas cercanias de Roma, em 4 de março de 1944. Rossellini incorporou um detalhe da execução no filme: seja por que não havia balas o suficiente ou pelo esquadrão ter deliberadamente errado o alvo, ele não foi alvejado até um oficial fascista atirar duas balas em suas cabeças.<sup>14</sup>

Quando De Santis abandonou o GAP ele foi trabalhar com Mario Serandrei no documentário *Giorni di Gloria (Dias de Glória)*, que foi lançado um mês após *Roma: Cidade Aberta*, no outono de 1945. Essencialmente Rossellini assumiu aspectos de sua recriação ficcional da Resistência, enquanto De Santis e os colaboradores comunistas concentraram seus esforços num filme factual que recordava o julgamento e as execuções de Pietro Caruso e Piero Koch, o líder da câmara de torturas da Pensione Jaccarino, e recriaram através da montagem a ação mais dramática efetuada pela GAP em Roma – a explosão de uma bomba na Via Rasella que matou 33 alemães. Em retaliação a SS executou 335 prisioneiros, metade deles judeus e selou os corpos num subterrâneo da Via Ardeatine. Luchino Visconti, que se encontrava entre as vítimas de Koch, tanto testemunhou contra ele como dirigiu a filmagem do julgamento. O diretor Marcello Pagliero construiu a sequência do massacre das caves da Via Ardeatine. O mesmo Pagliero interpretou o comunista Manfredi no filme de Rossellini.

Rossellini combinou o que ele “testemunhara” do projeto de De Santis com a comissão Don Morosini. Assim como reteve o suficiente da história de Gullace na personagem de Pina para manter a alusão específica pertinente, baseando a figura de Manfredi na do conhecido herói da Resistência. Roy Armes recorda que o modelo foi Celeste Negarville.<sup>15</sup> Negarville foi um comunista de Turim, preso em Bolonha em 1927 e condenado a 12 anos de prisão por crimes políticos. Em 1934, no entanto, ele foi solto numa anistia que celebrava os dez anos do governo fascista. Ele fugiu para a França e comandou o escritório parisiense do PCI por um ano antes de partir para Moscou e servir no presídio da Internacional de Jovens Comunistas. Entre 1938 e 1943 e se estabeleceu na França. Voltou para a Itália em janeiro de 1943 e foi eleito como representante do PCI para o comando militar do CLN. Na época que Rossellini realizou *Roma: Cidade Aberta*, Negarville era editor de *L'Unità* e subsecretário de estado do gabinete de Parri.<sup>16</sup>

Rossellini e Amidei ficaram próximos demais da história de Negarville para a tornarem reconhecível, porém deram uma torção melodramática na mesma. Quando Bergmann e a figura não nomeada de Caruso descobrem a biografia de Manfredi, pseudônimo para Luigi Ferrara (o nome em código de Negarville na clandestinidade era Gino Ferri), datam seu nascimento e prisão em Bolonha um ano após, respectivamente, aos ocorridos com Negarville; e, ainda mais significativo, o perdão se transforma numa fuga e no filme ele é capturado e torturado até a morte pelos capangas de Bergmann.

*Roma: Cidade Aberta* foi uma produção de baixo orçamento, expressão oportuna de um momento histórico no qual o acabamento dos estúdios não poderia ter sido adquirido ainda que Rossellini e seus colaboradores não estivessem lutando para apenas

<sup>14</sup> *Enciclopedia dell'Antifascismo e della Resistenza* (Milão: La Pietra, 1976), 3: 826. Ver também Brunette, *Rossellini*, p. 364. Nota 5.

<sup>15</sup> Roy Armes. *Patterns of Realism* (South Brunswick, NJ/Nova York: Barnes, 1971), p. 68.

<sup>16</sup> Franco Andreucci e Tomasso Detti, *Movimento Operaio Italiano: Dizionario Biografico, 1853-1943* (Roma: Editora Reuniti, 1977), 3: 656-658.



completar o filme. Além do que, é um lugar comum da crítica que esses meios precários emprestaram ao filme um visual autêntico. Sem querer polemizar com essas verdades, pretendo elaborar um argumento de como ousados lances de diretor aprimoraram o poder desse filme sincero e mesmo simples.<sup>17</sup> O primeiro foi o som. O filme inteiro teve de ser sincronizado após a filmagem ter sido completada. Isso permitiu a Rossellini desenvolver uma abordagem “realística” dos diálogos: os italianos falam sua língua nativa, enquanto os alemães, quando falam entre si, a deles. Contudo, as consequências dessa escolha foram tanto estruturais quanto políticas. Para compreendê-las enquanto tal, precisamos observar a singularidade da representação dos alemães nesse filme e compreender a motivação política por trás dessa singularidade.

O filme efetivamente apela por uma unidade italiana numa época que muitos sentiam a necessidade de punir todos os que haviam cooperado com os fascistas. Os alemães de Rossellini monopolizam a vilania. O sargento italiano fascista olha para o outro lado quando uma mulher faminta assalta uma padaria;<sup>18</sup> posteriormente, ele auxilia o Padre Don Pietro a encobrir as crianças do grupo da Resistência quando os alemães cercam o apartamento onde Pina e Francesco ocultavam Manfredi. Um tipo cômico de policial bem intencionado mas débil, o sargento representa a polícia fascista como objeto de divertimento mais que de vingança. O comissário de polícia, o colaborador mais próximo da SS alemã, não possui características carismáticas. Entretanto, o gordo e calvo burocrata se torna uma figura de *pathos* quando silenciosamente tolera o desprezo de Bergmann pelos italianos. O observamos somente na companhia de Bergmann, onde ele desempenha a função de contraste para a malícia de seu duplo, conduzindo fora da tela a pesquisa que revela a real identidade de Manfredi.

Ao concentrar todo o mal nos alemães, Rossellini descobre um bode expiatório seguramente distante que não desempenhará qualquer papel na situação política de 1945. Um sinal de seu realismo é a incorporação da língua alemã. Isso os distancia do observador italiano, que tem que ler as legendas para saber o que estão dizendo, como se fosse “por trás de suas costas”.

Para provocar um distanciamento ainda maior da Gestapo, ele retrata as duas figuras mais notórias como estereotipados homossexuais. Rossellini escalou Harry Fest, um dançarino de balé, como Bergmann, dirigindo seus gestos para sugerir uma “diva do teatro”. Os gritos e o sangue de suas vítimas torturadas o ofendem esteticamente; à repetição monótona de tais torturas, ele afirma ser “entediante”. Ainda que nunca o vejamos expressando desejo sexual, sua elegante e carniceira agente, Ingrid, evoca uma paródia de Marlene Dietrich num papel explicitamente lésbico. Ela acaricia repetidamente Marina, a namorada de Manfredi, a quem seduz com drogas e peles. É sugerido que ela tenha sido a fonte original do vício agora incurável de Marina.

Um terceiro alemão, o oficial aristocrata e heterossexual, Hartmann, reconhece em meio a drinques, o fracasso da ideia de uma raça superior. Ainda que ele não possa executar calmamente Don Pietro na cena final do filme. Aqui o vemos fora do trabalho,

<sup>17</sup> Ver Brunette, *Rossellini*, p.44, para um sumário da crítica de Amidei da “absoluta convencionalidade” dos “elementos de narrativa popular” do filme.

<sup>18</sup> Giorgio Amendola, *Lettere a Milano: Ricordi e Documenti, 1939-1945* (Roma: Editora Riuniti, 1974), p. 185. Amendola lembra que o esforço guerrilheiro na Roma ocupada frequentemente tomou a forma de convulsões espontâneas a partir de motivos pequenos. Ele menciona a cena do filme de Rossellini como ilustrativa de seu argumento.

na luz mais severa através da qual o realizador implicitamente dotou como teatro da realidade. Ainda que um italiano tenha terminado a execução do Morosini real e um italiano o tenha traído a Gestapo por 70 mil liras, a representação ficcional recria esses eventos para reforçar a germanização do mal no filme.

A maior parte do tempo, encontramos os alemães em interiores, nos locais de interrogatórios, onde a música de piano não pode encobrir os gritos dos prisioneiros. É uma façanha notável do filme de Rossellini disfarçar esse drama de moralidade melodramática e alegoria política como realismo. Uma das condições de nossa aceitação do comportamento teatral dos alemães é sua diferença dos italianos.

Planos e sons sugestivos de instrumentos e maçaricos efetivamente condensam as cenas de tortura. Os gritos que podem ser escutados no escritório de Bergmann através das portas abertas, sempre que seus assessores entram ou saem acentuam a crueldade de seus maneirismos hiper-estilizados e sugerem, por conta de ser deixado demasiado para nossa imaginação, um círculo de terror ao redor do limitado teatro de postura nazista. Portanto, as limitações econômicas de um palco de som improvisado (onde a sede nazista foi construída) e os problemas com mixagem de som, forçaram Rossellini a uma situação onde sua imaginação triunfou: a pontuação compassada dos sons da tortura nos distrai dos banais e cinematograficamente convencionais diálogos dos aposentos e, mais profundamente, criam o contexto no qual as cenas alemãs grandemente encenadas podem ser absorvidas numa retórica do realismo.

O mito que o cinema italiano neorrealista surgiu com a realização de *Roma: Cidade Aberta* testemunha, em última instância, o poder senão do caráter único do filme de Roberto Rossellini, já que em termos estilísticos e políticos ele continua a obra anterior de Rossellini e outros realizadores, como Brunette elabora em sua análise sobre o realizador e James Hay argumenta, de forma mais ampla, em seu *Popular Film Culture in Fascist Italy*. Sua produção se beneficiou de uma quase causalidade temporal: como o primeiro filme sério da Itália Libertada, atraiu atenção internacional como um drama moral que purga o Fascismo. A aparente ambivalência de Rossellini sobre as opções políticas de renovação do Estado italiano pode, de fato, ter fortalecido o filme, afastando-o da esfera das ideologias conflitantes do movimento de Libertação italiano. Uma ambivalência semelhante ocorre no domínio da política eleitoral tomando a forma de um desejo por um cenário político completamente novo, manifestado ele próprio no sucesso do Partido da Ação; sem falar que *Roma: Cidade Aberta* não reflete diretamente a plataforma do Partido da Ação, mas meramente que tanto o filme quanto o partido se encontravam prenhes com uma energia de uma visão otimista de um consenso de Centro-Esquerda que iria dirimir de forma clara as ameaças tanto de revolução quanto de um retorno a uma forma modificada de Fascismo.

Naturalmente, a criatividade auditiva não funcionou exclusivamente em retratar os alemães. O bando de crianças que imita as ações da Resistência fala o dialeto romano. A canção de resistência que assobiam ao final do filme, ao testemunhar a execução de Don Pietro, em um campo nos arredores da cidade, contrabalança a canção alemã ouvida no momento imediato de abertura do filme, quando os soldados marcham ao amanhecer pela Piazza di Spagna procurando por Manfredi. Sua presença é introduzida por outra sonoridade: o noticiário ilegal da BBC no rádio, no apartamento onde ele se refugia. A riqueza sonora do filme é ressaltada pela efetiva, ainda que convencional, trilha sonora de Renzo Rossellini, irmão do diretor.

Angela Dalla Vacche, que argumenta em *The Body and the Mirror* que uma dialética entre a ópera e a *commedia dell'arte* animam a imagem do corpo no cinema italiano mais relevante, identifica a obra de Rossellini com a última:

Em contraposição aos heróis de mármore do cinema fascista, o corpo no Neo-Realismo de Rossellini, é o organismo humano habitado pela antítese da pura biologia, a alma, como se a espiritualidade cristã se desenvolvesse próxima a uma abordagem pagã na terra. Ao representar o impacto da história oficial na vida cotidiana e pessoas anônimas, o neo-realismo adotou a escala microscópica da *commedia dell'arte* e voltou às costas ao cenário monumental da ópera.<sup>19</sup>

A dialética entre ópera e *commedia dell'arte* na realidade opera dentro do filme em contraste aos fatos heroicos dos protagonistas que Dalla Vacche chama “vida cotidiana e pessoas anônimas”. A herança da *commedia dell'arte* é exemplificada pela segunda estratégia brilhante que Rossellini utiliza: representar os italianos como figuras cômicas. Rossellini evita a caricatura latente da oposição entre alemães malévolos e italianos benignos, ao desviar o eixo da polaridade para alemães sem senso de humor e, em última instância, ineficientes contra italianos divertidos e bem-humorados cujo heroísmo trapalhão é bem-sucedido.

As velhas senhoras que abrigaram Manfredi, em pânico de um lado para outro quando os nazistas chegam, o avô acamado na casa de Pina, obcecado com a ideia de comer bolo de noiva, o sacristão gentilmente hipócrita que recebe pão roubado e o sargento já mencionado proporcionam um coro cômico. Próximo do centro emocional do filme se encontra a gangue infantil dos rapazes de ideais de Resistência sob a liderança do deficiente Romoletto. Esses rapazes podem explodir um caminhão alemão, mas se encontram temerosos de enfrentar seus parentes ao chegarem tarde em casa. Por fim, no próprio cerne do filme, existe dois esplêndidos comediantes, o clown Aldo Fabrizi que interpreta Don Pietro e Anna Magnani, atriz de cinema mais conhecida como intérprete do teatro de variedades, cuja Pina é uma das grandes interpretações do moderno cinema italiano. Don Pietro, padre efeminado e um personagem cômico de apoio, apresenta irrestrita bravura quando necessário. Porém, primeiro o observamos desajeitadamente jogando futebol com seus estudantes, levando uma bolada na cabeça acidentalmente. Ele é uma mescla de gordo desajeitado e sexualmente ingênuo: quando tem que efetuar uma transferência de dinheiro para a Resistência, vai a uma loja de bugigangas. Enquanto espera, observa uma estátua de São Roque em um mostruário que aparenta olhar o busto de uma vênus despida. Don Pietro vira ao inverso a estátua de São Roque, logo ao perceber que ele havia exposto o traseiro da deusa ao santo de gesso.

Sua atuação cômica por excelência ocorre quando ele corre ao edifício onde se encontra o apartamento de Pina, sob o pretexto de executar uma extrema-unção, para esconder as armas de Romoletto. Primeiro ele faz um salvamento chaplinesco de uma granada que retira da mesa, escondendo um rifle com sua batina. O ritmo é primoroso e pura comédia pastelão, incluindo a captura, com olhos esbugalhados, da bomba. Então, coroando tudo isso, ele tem que acertar o avô com uma panela pois o velho senhor, sem

<sup>19</sup> Angela Della Vacche, *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema* (Princeton: Princeton U Press, 1992), pp. 180-1.

compreender a situação, não se presta a fazer papel de morto. Como toque final, ele o reanima, de forma cômica, encharcando-o com a água benta de seu aspersório.

Pina é uma prática, briguenta e espalhafatosa romana que instantaneamente se transforma em uma figura maternal e dedicada quando um membro da resistência ou padre se aproxima. Quase tão rapidamente ela pode desdenhar de um fascista ou irromper em tapas quando o filho chega tarde em casa. Mais que projetar a instabilidade do personagem dessa maneira, sugere-se dela ser um poço de autoconfiança com tal riqueza pelo amor e pela justiça que o espectador se identifica com seus gestos e os reconhece como apropriados. Mesmo um soldado alemão, um troglodita teutônico próximo de uma representação de desenho animado que a segura pelas mãos quando o apartamento é esvaziado para ser revistado, sujeita-se a sua autoridade moral.

O par romântico do filme, Manfredi e Marina, a bela amiga de sua fútil irmã, não provém do núcleo cômico do filme, mas interpretam papéis menores. Pina e Don Pietro dominam o filme. O noivo de Pina, Francesco, cujo nome reflete sua brandura, não é igualmente um cômico, mas se encontra completamente inserido no universo grandemente espirituoso da família de Pina, onde funciona como pacificador e figura paterna para um filho de pai falecido.

A falta de humor, perversidade e mesmo caráter lúgubre dos alemães – o chefe dos torturadores se assemelha a uma versão hollywoodiana do monstro de Frankenstein – ressaltam o aspecto cômico dos romanos. De forma propagandística, a visão cômica ao mesmo tempo que enfatiza o terreno humanista de uma tendência ao erro e solicita nossa tolerância a ele, esvazia a maldade do Fascismo nativo, como se a bondade de uma Pina ou de um Don Pietro pudesse redimir a fraqueza dos cômicos fascistas. A diferença em tom entre a representação dos italianos e dos alemães previne que a boa vontade induzida pela comicidade se estenda a todas as figuras do filme e, portanto, confunda e dilua a mensagem política.

Ainda que Rossellini faça uso de figuras e esquetes cômicos, seu filme não é de forma alguma uma comédia. Isso pode ser percebido mais claramente em seu uso da ironia, que é consistentemente trágica. No próprio clímax do momento mais cômico do filme – o sábio despiste do padre do assalto da batida ao apartamento – Pina é assassinada. Sua morte é triplamente irônica. Em primeiro lugar, nenhum dos sofrimentos ocorridos em *Roma: Cidade Aberta* precisava ter ocorrido. O título se refere a um local, Roma, e uma época, o período da ocupação alemã da cidade, após o General Kesselring entrar em acordo com o Vaticano que a cidade não seria um campo de batalha; a cidade aberta logo seria abandonada pelos alemães com a chegada dos americanos. Todos os esforços de Bergmann eram em nome de uma causa perdida, como ele admite no filme. Em segundo lugar, a cópia de Resistência da gangue de Romoletto chama a atenção da Gestapo para o edifício onde se encontra refugiado Manfredi. Seu ataque a bomba a um caminhão não desempenha nenhuma função estratégica; foi um ato indisciplinado, sem a sanção da cúpula do movimento organizado da Resistência. E, por fim, e mais importante, não houvesse Pina corrido imprudentemente atrás de Francesco, quando ele é levado em um caminhão, não teria morrido e teria sido capaz de celebrar seu casamento com ele esse dia; a Resistência organizada foi bem-sucedida em emboscar os caminhões de prisioneiros na cena seguinte, libertando todos que se encontravam cativos. Naturalmente, ela não podia saber disso. Ao contrário, ela corre atrás do caminhão que parte, apenas para ser atingida no meio da rua diante dos olhos de seus vizinhos, do padre e de seu filho.

A cena é a montagem mais dramática do filme, intercalando planos do caminhão em movimento, da mulher correndo e das testemunhas. Guardadas as devidas dimensões, é a Escadaria de Odessa de *Roma: Cidade Aberta*.

Mesmo esta cena melodramática foi inspirada por um incidente cômico ocorrido durante as filmagens, de acordo com o roteirista Sergio Amidei. Após uma noite de filmagem, Magnani discutiu com um amigo. Ele foi até um caminhão da produção, que partiu com ela correndo e berrando imprecações obscenas. A explosão temperamental de Magnani, material para comédia, tornou-se algo bastante diferente quando traduzida no filme.

Nada nos prepara para a morte súbita de Pina. Após ela, a comédia finda. O último ato do filme descreve as mortes de Manfredi e Don Pietro nas mãos da Gestapo. Uma ironia a mais poupa Francesco novamente. Marcello, o filho de Pina, o detém por um momento para lhe dar um cachecol como lembrança de sua mãe. Nesse momento, a Gestapo captura Don Pietro e Manfredi. Francesco estaria com eles, caso essa intervenção não houvesse ocorrido. O filme encoraja, dessa maneira, um público católico observar essa cena como uma obra quase milagrosa de uma “mãe no céu”, tanto salvando seu noivo quanto proporcionando um padrasto para seu filho.

O perspicaz artigo de Meyer Schapiro aponta para as funções dos sacramentos no filme. Ele poderia ter levado esse argumento ainda mais longe: na transformação sutil do ritual os sete sacramentos não apenas se tornam “instrumentos flexíveis à disposição dos desejos humanos”, mas assumem igualmente um novo sentido político. Aqui o casamento de Francesco e Pina é a união do Comunismo e do Catolicismo, estimulado pelas provações da guerra, mas também interrompido por sua violência. O filme aponta, de forma otimista, para um período de renovação nacional e justiça social (sem represálias contra aqueles que foram seduzidos pelo Fascismo) que é melhor resumido pelo discurso de Francesco a Pina com o qual ele a consola após um entrevero que ela havia tido com sua irmã: “Não podemos ter medo agora ou no futuro. Porque estamos certos [...]. Talvez o caminho seja difícil, possa levar um longo tempo, mas veremos um mundo melhor! E nossas crianças irão vê-lo!”. O filme termina com a imagem do grupo de meninos que havia imitado a Resistência voltando ao centro de Roma do local na periferia onde Don Pietro foi alvejado. A cidade a qual retornam é dominada pela imagem da cúpula de São Pedro.

Todos os sete sacramentos são submetidos a uma transformação em seus opostos políticos. Pina se encontra grávida de uma relação que antecede o casamento com Francesco; seu feto morre com ela, sem ser batizado. Da mesma forma, o enredo circula ao redor do “batismo” de um jornal, *L'Unità*, órgão clandestino da Resistência comunista; Marcello conta a Don Pietro que ele faltou várias vezes as aulas porque “do jeito que as coisas vão”, fazer catecismo é uma perda de tempo; ele se prepara, ao contrário para sua “comunhão” imitando os que lutam na gangue de Romoletto; Pina tenta se confessar antes do casamento, mas obrigações políticas não permitem que Don Pietro a escute; posteriormente, ele deixará Manfredi morrer reassegurando que “você não falará” quando a Gestapo tenta, através da tortura, arrancar uma confissão sua; Pina e Francesco não tem seu casamento na igreja, mas a entrega do cachecol reassegura a continuação da “família” dela. Por fim, mesmo as Ordens Sagradas possuem seu lugar no filme: Bergmann não quer tornar Manfredi um mártir, então ordena que ele seja enterrado sob seu pseudônimo, Giovanni Episcopo. Esse nome, como muitos na Resistência, era uma



alusão literária, nesse caso a criação ficcional de D'Annunzio. Mas *episcopo* é a palavra italiana para “bispo”; portanto, no final, o herói ateu é ordenado e elevado. Pouco antes de sua morte a câmera enquadra seu torso ensanguentado com os braços estendidos para além do enquadramento, sugerindo a imagem do Cristo crucificado.

Don Pietro dá uma falsa extrema-unção ao avô, após nocauteá-lo; pouco depois, ele efetua o rito verdadeiro para Pina. De fato, observamos a missa da comunhão em seu funeral, mas a celebração eucarística se encontra dispersa ao longo do filme – quando ela oferece comida a Manfredi, quando esse chega, na confusão popular sobre o pão e no abate das ovelhas no mercado negro para um restaurante onde os membros da Resistência se reúnem em segurança.

Na crítica contemporânea de *Roma: Cidade Aberta*, a acusação de retórica era uma séria condenação estética. Já citei duas resenhas positivas ao filme, de tendências políticas opostas, exaltando o filme por sua ausência de retórica. No jornal independente *Il Tempo*, Fabrizio Zarazan elogiou a primeira parte do filme em detrimento do todo: “Rossellini caiu numa retórica de *Grand Guignol* que nem proporciona prazer nem segue as leis puras e fixas da transformação poética”.<sup>20</sup> Mesmo no interior do filme a questão da retórica surge. Suas implicações revelam o mais sutil dos ardis de Rossellini com relação às complexidades da política presente. Bergmann fala a Manfredi: “Vocês italianos, sejam a qual partido pertencem são todos viciados em retórica. Porém, eu estou confiante que você verá as coisas do meu modo antes do amanhecer”. Ele quer dizer, naturalmente, que a consideração de Manfredi que ele tem esperança de que se encontre ao nível de outros membros da Resistência que foram torturados sem confessar é sem fundamento, e que após uma noite de torturas, ele confessará. O filme prova que Bergmann se encontrava errado em sua convicção de que podia dobrar Manfredi, mas isso não refuta a consideração do vício nacional à retórica. Através do personagem de Pina, Rossellini admite o emocionalismo do caráter italiano. Quando ela e Francesco gritam um para o outro após sua detenção, eles são engolfados por um momento operístico que custará a vida de Pina. O filme sugere através desta cena que o emocionalismo que até agora tinha sido visto como uma característica redentora nacional é também um perigo para a construção de uma sociedade no pós-guerra na Itália. Quando recordamos que muitos observadores, em 1945, antecipavam uma revolução armada na Itália, a advertência contra as trágicas consequências da ação melodramática é pertinente. O filme de Rossellini clama por um consenso popular mais amplo, englobando tanto a esquerda quanto a Igreja, baseado numa valorização inquestionável da família nuclear, heterossexualidade e o bem-estar dos italianos. Ao mesclar melodramaticamente versões das histórias de Gullace, Negarville e dos grupos de crianças da Resistência com a biografia de Don Morosini, Rossellini enfatizava a centralidade da misericórdia católica para esse consenso imaginário.

*Recebido em 09/04/2016. Aprovado em 23/06/2016.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

<sup>20</sup> Ivaldi, *La Resistenza*, p. 11.