

**Esta segunda parte** contempla imagens e leituras, surpresas e descobertas que ficaram borbulhando até eu encontrar outros pedacinhos e poder formar uma composição de problemas e assuntos, apresentados em eventos e publicados em anais dos mesmos. Não alterei nem acrescentei nada, pois fazer qualquer modificação me levaria a outro raciocínio e escritura.

**No primeiro bloco** abordei as distâncias e proximidades entre vida e obra. Acabei por compreender que ao historiador da arte cabe pensar a imparidade dos artistas, não para advogar um mero relativismo, mas para chegar o mais perto possível do cerne das inquietações contempladas na obra. **No segundo** considerei o enigmático poder da materialidade figurativa e o que significa olhar para isto. Em determinadas obras vi que certos aspectos apresentavam a mesma força avassaladora de um detalhe onírico. **No terceiro**, reuni textos sobre o arquivo. Num tempo em que tudo parece ser arquivável, desdobrando a invenção de Morel e o Aleph borgeano em possibilidades muito concretas e acessíveis, o que significa para um artista transformar seu repertório e sua bagagem em obra de arte? (RC)

Pensata e tocata são palavras latinas. Enquanto uma remete ao ato de pensar por escrito, a outra se associa ao ato de tocar instrumentos musicais. Em ambas predomina um propósito de pouco rigor temático e improvisação. Algo semelhante ocorre com este livro, cujos afetos explicativos ligam as obras de arte às paixões por certas leituras, preferências por certos enfoques, posições possíveis em torno de certos desacordos e inquietações. O que conta é um princípio de plausibilidades que permite encrustar nos textos as percepções artísticas e sensibilidades estéticas próprias de quem os elaborou.

Distribuídos em duas partes, os capítulos que aqui comparecem podem ser lidos e rearranjados em diferentes ordens, encontrando outras disposições, sendo que algumas formulações cabem como módulos explicativos para pensar outras obras. O desafio desta estrutura consiste em não reduzir nem simplificar, mas em ampliar o horizonte reflexivo, compreendendo a possibilidade móvel da arte em relação ao tempo e da imagem em relação ao arquivo.

O que surge é a ideia de que toda obra é dotada de um caráter de palíndromo temporal, configurando-se num incessante vaivém entre passado e presente. Do mesmo modo, uma imagem nunca está só, pois sendo forma fora de lugar, só se dá a ver como montagem, o que leva ao problema do arquivo, não como uma arquitetura material, mas como um arsenal imagético inextenso e incorpóreo constituído por um incalculável número de experiências humanas vividas e imaginadas.



ISBN: 978-85-5822-002-6



pensatas sobre arte e tempo, imagem e arquivo

Sandra Makowiecky | Rosângela Cherem

## pensatas sobre arte e tempo, imagem e arquivo

**A primeira parte deste livro** considera que o mundo da arte sempre leva em paralelo um componente de autorreflexão. A ideia é trazer ao conhecimento do leitor, alguns textos de aproximação entre passado e presente, bem como expor modos de lidar com imagens. Neste sentido, comparecem cinco artigos apresentados em congressos, de 2010 a 2016. Cabe ressaltar que todos falam de arte, imagem, tempo e também arquivos, buscando compreender a fascinante realidade da ambiguidade visual. Os artigos tratam de lugares das imagens, arquivos e temporalidades diversas, as idades do mar em tema universal, os catarinenses Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros em uma pouco conhecida passagem entre os pesquisadores de história da arte no Brasil e um tema sempre presente: Arte e política. Em todos eles, prepondera um convite para “pensar por imagens”. (SM)



Sandra Makowiecky | Rosângela Cherem

Pensatas sobre  
arte e tempo,  
imagem e arquivo



COLEÇÃO JANDIRA LORENZ DE TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE

#### Conselho Editorial

Dra. Consuelo Alcioni Borba Schlichta – UFPR

Dr. Federico Buján – UNA/UNR

Dra. Gerda Schutz Foerste – UFES

Dra. Isabela Frade do Nascimento – UERJ

Dra. Luana Wedekin – UNESP

Dra. Sandra Makowiecky – UDESC

Dra. Sandra Regina Ramalho e Oliveira – UDESC

Dra. Vera Lúcia Penzo Fernandes – UFMS

Ficha catalográfica elaborada por Iraci Borszcz – CRB 14/372

M235P

Makowiecky, Sandra & Cherem, Rosângela

Pensatas sobre arte e tempo, imagem e arquivo / Sandra Makowiecky ;

Rosângela Cherem – 1. ed. – Florianópolis : AAESC, 2016.

276 p. : il.; 15 cm.

ISBN: 978-85-5822-002-6

1. História da arte – 2. Imagem – 3. Tempo – 4. Arquivo – 5. Arte - I.  
Cherem, Rosângela – II. Título

CDD:709 – 20.ed.

Sandra Makowiecky | Rosângela Cherem

# Pensatas sobre arte e tempo, imagem e arquivo

1ª edição

Florianópolis

AAESC

2016

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC  
Reitor Prof. Dr. Marcus Tomasi

CENTRO DE ARTES – CEART  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV  
Coordenadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

Este trabalho, para sua concretização, recebeu apoio financeiro da UDESC e FAPESC. Recebeu também apoio de bolsas de Iniciação Científica da UDESC e CNPq.

Autoras: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Rosângela Miranda Cherem e Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Sandra Makowiecky

Capa: detalhe da obra de Roberta Tassinari,  
Sem título, 2016, 16 x 16 x 2 cm, tinta polivinílica e encaústica sobre cimento.

© das fotografias: fizeram-se todos os esforços possíveis para identificar e reconhecer os autores das reproduções. Qualquer erro ou omissão, será revisto em reedição futura. © dos textos: seus autores. Os textos dos artigos refletem a opinião dos seus autores e não são necessariamente compartilhadas pelos/as artistas.

A reprodução de imagens de obras nesta publicação tem o caráter pedagógico e científico amparado pelos limites do direito de autor no art. 46 da Lei no 9610/1998, entre elas as previstas no inciso III (a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra), sendo toda reprodução realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.

1ª edição/ Florianópolis AAESC 2016

Sandra Makowiecky | Rosângela Cherem

# Pensatas sobre arte e tempo, imagem e arquivo

1ª edição

Florianópolis

AAESC

2016

# Sumário

## Parte 1

arte – imagem – tempo  
Sandra Makowiecky

Introdução. A obra de arte é uma obra de arte (não um objeto histórico qualquer) e a fascinante realidade da ambiguidade visual .....	8
1. Os lugares das imagens: arte, história, evento .....	17
2. Arquivos: mimetizando discursos de temporalidades diversas .....	41
3. As idades do mar e Florianópolis: <i>Mar ... que falta, Cartas ao mar</i> .....	57
4. Os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil: Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros .....	75
5. Entre territórios: arte e política .....	112

## Parte 2

arte – imagem – arquivo  
Rosângela Cherem

Introdução. A obra de arte em suas conexões, recalcitrâncias e modulações .....	128
<b>Bloco I: Vida e obra, conexões</b>	
1. Notas para pensar uma cartografia na relação vida e obra .....	135
2. Sensibilidades biográficas e percepções temporais na obra de Paulo Gaiad .....	143
<b>Bloco II: Imagem, recalcitrâncias</b>	
3. O pano e o rosto nas telas de Zurbarán .....	171
4. O corpo como imagem, a imagem como corpo .....	181
5. Persistências formais e alterações modernistas nas pinturas latino-americanas .....	195
6. Conexões: Imagem e sagrado, verbo e segredo nas obras de Clara Fernandes .....	211
<b>Bloco III: Arquivo, modulações</b>	
7. Sobre arquivo e montagem em Frans Post .....	221
8. Quatro ponderações para pensar a paisagem .....	239
9. Sobre três maneiras de arquivar e seus inumeráveis modos de experimentar .....	255

# Parte 1

## arte – imagem – tempo

Sandra Makowiecky

Professora de Estética e História da Arte do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, Santa Catarina, Brasil e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte – Seção Brasil (AICA/UNESCO). Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC).

Introdução. A obra de arte é uma obra de arte (não um objeto histórico qualquer) e a fascinante realidade da ambiguidade visual

SANDRA MAKOWIECKY

Existem algumas frases definidoras e lapidares que as vezes encontramos em nossas leituras. Irei destacar nesta apresentação, algumas delas. Outras estarão em cinco textos que foram selecionados para esta publicação, pois acabam por direcionar os caminhos metodológicos que percorro para escrever na área de conhecimento de teoria e história da arte. Alguns deles se repetem propositadamente se repetem, pois reforçam uma metodologia. A historiografia da arte é a ciência que analisa o estudo da história da arte desde um ponto de vista metodológico, ou seja, a forma como o historiador realiza o estudo da arte, as ferramentas, referenciais teóricos e disciplinas que podem ser usadas para esse estudo. O mundo da arte sempre tem levado em paralelo um componente de autorreflexão. Desde antigamente os artistas, e outras pessoas a seu redor, tem escrito diversas reflexões sobre sua atividade. Não irei discorrer sobre esta atividade, mas trazer ao conhecimento do leitor, alguns textos onde este exercício de aproximar passado e presente se apresentam, bem como de lidar com imagens.

Uma destas frases, seleciono aqui: [...] *Para a ciência da arte (kunstwissenschaft) é ao mesmo tempo uma bênção e uma maldição que seus objetos necessariamente reivindicuem ser considerados de outro modo que não somente sob o ângulo histórico. [...] É uma bênção porque mantém a ciência da arte numa tensão contínua, porque não cessa de provocar a reflexão metodológica e, sobretudo, porque nos lembra sempre que a obra de arte é uma obra de arte e não um objeto histórico qualquer. É uma maldição porque teve de introduzir na pesquisa um sentimento de incerteza e de*

dispersão dificilmente suportável, e porque esse esforço para descobrir uma normatividade levou com frequência a resultados que não são compatíveis com a seriedade da atitude científica, ou parecem atentar contra o valor dado à obra de arte individual pelo fato de ser única.<sup>1</sup>

Para lidar com essas imprecisões e incertezas, que nos levam a refletir continuamente sobre nossos próprios métodos de pesquisa, vale lembrar outra frase, onde Didi-Huberman apresenta o necessário arcabouço teórico para uma história da arte:

*Não se faz história da arte sem ferramentas teóricas, implícitas ou explícitas: não se faz história da arte sem suposição fenomenológica (onde reside o ato do sujeito pintor? O que ela dá a olhar?) e sem suposição estética (onde está o ato do sujeito do olhar? O que ele dá a entender?). Não se faz história da arte sem suposição antropológica (em que as imagens servem aos homens? Em que isto “concerne” a eles profundamente?) e sem suposição semiológica (de que maneira um toque de pintura significa?) Melhor, portanto, construir todas essas suposições no decorrer daquilo que o objeto impõe, em vez de se submeter a elas pretendendo proferir nenhuma delas.<sup>2</sup>*

Na sequência destes postulados, muitos serão novamente apresentados nos textos selecionados, posto que se constituem em caminhos epistemológicos centrais. Cabe ressaltar a potência das imagens, pois como potência, a imagem diz, mas a obra não implica apenas o autor, precisa da relação com o espectador, assim como com seus significados. Raul Antelo desdobra as relações entre imagem e contexto, imagem e leitura, imagem e mensagem, arte, vida, identidade e memória: [...] *compreendemos que a história se faz por imagens, mas que essas imagens estão, de fato, carregadas de história. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte. Enquanto ativação de um procedimento de montagem, toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno do idêntico. Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado. Nesse sentido [...], visamos ultrapassar o círculo da subjetividade, potencializando, ao mesmo tempo, a receptividade, que mostra de que modo as formas do passado podem ainda ser novamente equacionadas como ‘problema’. O inacabamento de uns remete-nos às outras, mas a impotência delas carrega-se de renovadas forças de sentido. São essas as Potências da imagem.<sup>3</sup>*

Nos últimos trinta anos, muito se tem questionado os métodos em história da arte, que hoje se constitui em uma área de sólidos fundamentos teóricos e com

uma base empírica de estudos em constante expansão. É um campo vibrante e rico, conectado cada vez mais ao pensamento avançado em áreas de suma importância para os dias de hoje como cultura visual, mídias eletrônicas, filosofia da linguagem, teoria da informação. Rafael Cardoso<sup>4</sup>, em texto elucidativo aponta algumas questões bem atuais. Menciona que a decodificação minuciosa de imagens e objetos talvez seja a maior contribuição a ser difundida da história da arte para outras áreas de conhecimento, pois se trata de algo do qual nos ocupamos coletivamente há pelo menos dois séculos. Possuímos uma riquíssima bagagem de compreensão da visualidade como forma de expressão e constituição de enunciados – enfim, como linguagem. *Se as linguagens visuais são um vasto oceano ainda pouco explorado, os historiadores da arte estão entre seus primeiros navegantes*, completa seu pensamento. Entre os historiadores, destaca o famoso ensaio clássico *Illusion and Visual Deadlock* (1963), onde Gombrich aproxima-se pontualmente dessa questão ao comentar a pretensão de alguns cubistas de terem descoberto uma realidade superior à da representação pictórica convencional:

*Porém, o continente que encontraram em sua viagem de descobrimentos não era a terra do nunca da quarta dimensão, mas antes a fascinante realidade da ambiguidade visual. Corremos perigo de perder de vista esse fascínio por conta de uma excessiva familiaridade com os métodos cubistas. [...] E, portanto, incorremos na tendência de desviar do real problema colocado pelo primeiro dos estilos ‘modernos’ a romper de modo decisivo com a reprodução ‘fotográfica’ da realidade: Como deve ser lida cada forma individual? Como estão inter-relacionadas as formas? Qual a senha para desvendar o código?<sup>5</sup>*

Rafael Cardoso segue seu texto dizendo que com seu pensamento sempre tão elegante quanto fascinante, o velho Gombrich prenuncia um importante caminho para o estudo da arte na era pós-moderna: aquilo que ele descreve como a fascinante realidade da ambiguidade visual. *A compreensão da mesma está na raiz da curiosidade que nos torna bons historiadores da arte e, por extensão, possíveis intérpretes de uma ‘realidade’ outra – virtual – num mundo cada vez mais dominado pelos espaços da representação.<sup>6</sup>* Aliás, Gombrich tentava aproximar mais a cultura das pessoas querendo facilitar o acesso à arte para todos. *Sua obra cristaliza a atitude de uma época desaparecida em que a arte era*

1 PANOFSKY apud DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: 34, 2013, p. 7.

2 DIDI-HUBERMAN apud HUCHET, Stéphane. O prefácio, instância estratégica: alguns exemplos na historiografia francesa da arte. **Anais do XXVI CBHA**. Comitê Brasileiro de História da Arte. 2006., p. 185-191. Disponível em <[http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/23\\_XXVICBHA\\_Stéphane%20Huchet.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/23_XXVICBHA_Stéphane%20Huchet.pdf)> Acesso em 12 abr. 2015, p. 187-8.

3 ANTELO, Raul. **Potências da Imagem**. Chapecó: Argos, 2004, p. 09-12.

4 CARDOSO, Rafael. A história da arte e outras histórias. In: **Cultura Visual**, n. 12, outubro 2009, Salvador: EDUFBA, p. 105-113.

5 GOMBRICH, Ernst Hans. **Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art**. Londres: Phaidon, 1963. p.152.

6 CARDOSO, Rafael. Op. cit., p. 113.

parte da mobília mental das pessoas civilizadas.<sup>7</sup>

Nas atuais revisões metodológicas da história da arte, Didi-Huberman, em seus muitos textos, nos alerta para várias questões. Vamos selecionar mais uma: *Para que serve a história da arte?*, pergunta o filósofo Georges Didi-Huberman na epígrafe escolhida por Raul Antelo, em *Tempos de Babel: Destruição e Anacronismo*. A resposta, pouco trivial: *Para que serve a história da arte? Para muito pouco, se ela se satisfaz com classificar sabiamente objetos já conhecidos, já reconhecidos. Para muito mais, se ela consegue colocar o não-saber no centro de sua problemática e tornar essa problemática a antecipação, a abertura de um novo saber, de uma forma nova do saber, ou até mesmo da ação.*<sup>8</sup>

Para entendermos o que está em questão na prática crítica de Antelo, não só neste livro mas em muitos de seus textos, é importante ler aquilo que se segue ao trecho feito epígrafe: Didi-Huberman observa aí que a grandeza do historiador Carl Einstein (que, em *Devant le temps*, ele examina, a par de Benjamin, como desbravador de uma nova história anacrônica da arte: uma história atenta às heterogêneas temporalidades constitutivas dos próprios objetos artísticos) não estava na habilidade de classificar ou interpretar melhor que outros estudiosos objetos já integrados ao *corpus* da história, mas na capacidade de inventar novos objetos. Palavras que valem do mesmo modo para Antelo, que bem sabe que toda invenção é a contraface de uma destruição. Em seu livro, Raul discorre sobre o saber da história, que como nos diz Didi-Huberman, repousa prioritariamente no não-saber como indispensável abertura ao novo. Estamos sempre tentando na disciplina histórica, fazer das imagens, nossos objetos de estudo. É necessário se identificar os encontros de temporalidades contraditórias na imagem, visto que podem elucidar a intrincada rede de conexões com as quais ela é elaborada.

O objeto da História da Arte não é a unidade do período focalizado, mas a sua dinâmica, o que supõe movimentos em todos os sentidos. *Concluindo com Walter Benjamin, lembrar não significa apenas evocar o passado, ao contrário, nesse ato há um desejo em transformá-lo de modo a acabar o que ficou inacabado*<sup>9</sup>. Parece mesmo que muito rapidamente, mostra-se aqui, que nada permanece por muito tempo na serena luz das evidências.

Esta parte do livro apresenta cinco artigos apresentados em congressos, de

7 ESTENSSORO, Hugo. A equação Gombrich. **Bravo!** São Paulo, ano V, n. 54, p. 20-23, mar. 2002, p. 22.

8 DIDI-HUBERMAN, Georges apud ANTELO, Raul. **Tempos de Babel: anacronismo e destruição**, São Paulo: Lumme Editor, 2007, p. 7.

9 KERN, Maria Lucia. Imagem, historiografia, memória e tempo. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 9-21, jul-dez. 2010, p. 21.

2010 a 2016 e em seus resumos apresentam-se conforme segue. Cabe ressaltar que todos falam de arte, imagem, tempo e também arquivos, sendo que não há um pensamento conceitual mais específico sobre arquivos, como na segunda parte do livro. Assim, existe uma predominância em discutir os três primeiros. Um dos textos, que apresenta Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros. Estes trabalharam com Mestre Valentim nos dois pavilhões quadrangulares do Passeio Público do Rio de Janeiro, inaugurados em 1783, que abrigaram e expuseram o primeiro acervo museológico do Brasil: os painéis ovais de Leandro Joaquim e espécimes naturais ou culturais de uma nação. Por isto e porque ou nasceram em Santa Catarina (Xavier dos Pássaros) ou aqui aprenderam seu ofício e viveram grande parte da vida (Xavier das Conchas), merecem destaque, pois trata de uma pouco conhecida passagem entre os pesquisadores de história da arte no Brasil.

**Os lugares das imagens: arte, história, evento:** Ao lado da circulação atual de textos e imagens, não esqueçamos que subsistem modalidades tradicionais de difusão da cultura e, particularmente, dos conhecimentos em história da arte. Qual pode ser o efeito das mudanças sobre o trabalho dos historiadores da arte e historiadores? Para que as obras vivam, ou seja, para que elas nos intriguem, esclareçam ou atormentem, ainda é preciso que elas não sejam apenas objetos de informação, entendendo que as obras e imagens não são meros documentos históricos nem simples produtos de entretenimento. Com a virada midiática do século XX não tem mais sentido pensar as mídias como formas estanques, pois passamos para o outro lado da margem: não se trata mais de procurar os limites, muito pelo contrário, passamos a valorizar a ruptura das fronteiras entre as mídias e, conseqüentemente, entre as disciplinas, onde ocorre um derretimento do modelo da *imitatio*, uma passagem da *representação* para a *apresentação*, que tende para a *performance* e para se ver a arte e a literatura como *eventos*. E de certa forma, os lugares da imagem estão neste contexto também. Pensamos em Barthes quando fala da eternidade das obras, que elas propõem e o homem dispõe. Giulio Carlo Argan lembra que é enquanto problema dotado de uma perspectiva histórica que a obra se oferece ao juízo contemporâneo. A grande potencialidade da imagem está no fato dela ser sintoma, como presença da sobrevivência de outros tempos e a conjunção da diferença e da repetição. As grandes questões humanas sobrevivem nas imagens, é através delas que se conhecem outras culturas, outros povos, e é na imagem, imagem como noção operatória e não como mero suporte iconográfico, que aparecem as sobrevivências, anacrônicas, atemporais, memórias enterradas que ressurgem.

**Arquivos: mimetizando discursos de temporalidades diversas:** Em muitos textos sobre arte contemporânea, o arquivo constitui-se como elemento hegemônico na contemporaneidade. Todavia, preferimos entender que as obras têm vontade própria e desejos e cabe apresentar outras formas de entender arquivos em imagens, prática que é comum na história da arte através dos tempos entre os artistas, pois se o arquivo constitui-se como elemento hegemônico na contemporaneidade, ele não é uma prerrogativa da contemporaneidade. O simpósio *Visibilidades da arte: modos de ver, exhibir e narrar histórias* fez uma pergunta: diante dos desafios colocados pela arte contemporânea, como enfrentar as obras do presente e do passado sob diferentes paradigmas? Pretende-se discorrer sobre o tema para além do olhar sobre obras de arte contemporâneas, mimetizando discursos de temporalidades diversas.

**As idades do mar e Florianópolis, *Mar ... que falta, Cartas ao mar* :** Partindo de um tema universal como o mar, evidenciado em obras plásticas ao longo do tempo, sob variados enfoques, pretendemos mostrar produções sobre este tema, em Florianópolis, visando compreender enquadramentos interpretativos, cujo vocabulário estético-crítico amplia-se agora para além das já reconhecidas expressões: regional, local, tardio, popular, tradicional. O mar foi o tema central de uma exposição realizada no ano de 2013, na Fundação *Calouste Gulbenkian*, em Lisboa, que recebeu o nome *As idades do mar* e que servirá de ponto de partida para discorrermos sobre o mar e como ele se insere nas representações físicas e simbólicas nas obras de alguns de nossos artistas.

**Os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil, Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros:** A pesquisa apresenta Francisco Xavier Cardoso Caldeira – Xavier dos Pássaros e Francisco dos Santos Xavier – Xavier das Conchas, que trabalharam com Mestre Valentim na execução do Passeio Público no Rio de Janeiro e foram responsáveis pelos primeiros espaços públicos de exposição no país: os dois pavilhões quadrangulares, inaugurados em 1783, que abrigaram e expuseram o primeiro acervo museológico do Brasil: os painéis ovais de Leandro Joaquim e espécimes naturais ou culturais de uma nação. Discorrer sobre este tema pode contribuir com esta pouco conhecida passagem entre os pesquisadores de história da arte no Brasil, o que justifica também o conhecimento de sua inclusão e de suas utopias.

**Entre territórios, arte e política:** Os temas, fatos ou eventos que constantemente pretendem direcionar a arte a outro domínio que não o da arte ela mesma ocupam espaço significativo em meus pensamentos, apesar de não haver dúvidas quanto à verdade humana que permeia a experiência da arte. A respeito do assunto, escrevi alguns artigos que versam sobre este território cada vez mais indefinido. Motivada pelo tema do 19º encontro da ANPAP: *Entre territórios* e pela proximidade da 29ª Bienal Internacional de São Paulo, que apresenta o tema: *Há sempre um copo de mar para um homem navegar*, retorno nesta edição da ANPAP, com o tema *Entre territórios: arte e política*, considerando ser este um viés da Bienal, ou seja a arte política dos anos 60 e 70, conforme os curadores.

**Por uma introdução:** O simpósio *Os lugares das imagens* pretende, em seus objetivos, conforme enunciado pelos organizadores, *possibilitar a abertura de um espaço de reflexão sobre os lugares das imagens, visivas ou não, na história e na historiografia, sem estabelecer um recorte temporal pré-determinado, abordando-as em relação aos vários tempos que as constituem, bem como os lugares que ocupam nas várias concepções de tempo que determinam o desenho da construção e escrita da história, colocando em discussão as lógicas e os poderes das imagens, a imaginação, o imaginário e sua imbricação no enlace entre história e memória.* Dificuldades epistemo-metodológicas relacionadas às articulações entre imagens, história e historiografia estão longe de sua superação, por isso se faz necessário o seu enfrentamento em diálogo com autores que se propuseram ao tema desde o início do século XX, como, por exemplo, Walter Benjamin, Aby Warburg, Hubert Damisch, Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière. Partindo destes enunciados, tentaremos debater neste texto, pontos de concordância com eles, bem como expandir os argumentos, centrando talvez em sub-tema que particularmente me mobiliza: os poderes da imagem, vinculado ao poder da arte.

Ao lado da circulação atual de textos e imagens, não esqueçamos que subsistem modalidades tradicionais de difusão da cultura e, particularmente, dos conhecimentos em história da arte. Qual pode ser o efeito das mudanças sobre o trabalho dos historiadores da arte e historiadores? Para que as obras vivam, ou seja, para que elas nos intriguem, esclareçam ou atormentem, ainda é preciso que elas não sejam

---

<sup>1</sup> Este artigo foi publicado em MAKOWIECKY, Sandra. Os lugares das imagens: Arte, História, evento. **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História de História - Lugares de Historiadores: velhos e novos desafios.** Florianópolis: Anpuh, UFSC e UDESC, 2015. v. 1. p. 1-18.

apenas objetos de informação, entendendo que as obras e imagens não são meros documentos históricos nem simples produtos de entretenimento. Os lugares da imagem estão também neste contexto. Pensamos em Barthes quando fala da eternidade das obras, que elas propõem e o homem dispõe. Giulio Carlo Argan lembra que é enquanto problema dotado de uma perspectiva histórica que a obra se oferece ao juízo contemporâneo. De Jean Galard, concordamos que os próprios historiadores da arte podem introduzir em suas análises, a arte literária da descrição e da interpretação criativa. Ao *What you see is what you see* Frank Stella, em afluente redução do mundo, contrapõe a frase de Nuno Ramos que escreveu: *Digamos melhor: o que você vê não é o que você vê.*<sup>2</sup> A obra é constantemente resignificada, e por isso sobrevive. Os objetos, ou mesmo sentimentos, os quais se procura dotar de uma espécie de imortalidade paradoxalmente só sobrevivem graças a mutação contínua de significados que vão adquirindo junto aos homens. Didi-Huberman, no livro *Ante el Tiempo* questiona a relação da história com o tempo que nos impõe a imagem, propõe um novo modelo de temporalidade, no qual a imagem seria formada por uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que se conectam por um olhar contemporâneo que resignifica o passado num eterno devir. A grande potencialidade da imagem está no fato dela ser sintoma, como presença da sobrevivência de outros tempos e a conjunção da diferença e da repetição. As grandes questões humanas sobrevivem nas imagens, é através delas que se conhecem outras culturas, outros povos, e é na imagem, imagem como noção operatória e não como mero suporte iconográfico, que aparecem as sobrevivências, anacrônicas, atemporais, memórias enterradas que ressurgem. Qual o poder da arte e da imagem que nos interessa?

**O poder da arte e da imagem:** Talvez possamos iniciar este debate, citando Bodei: *Na verdade, a poesia e as outras artes aparecem paradoxalmente como formas de ampliação do sentido da realidade, isto é, como materialização sensível de um mundo mais verdadeiro do que aquele oferecido pela percepção de um ser existente e pelos pensamentos atingidos na prática vivencial. Por isso foi possível declarar, como fez Aristóteles, que a poesia é mais verdadeira do que a história. De fato, descrevendo o possível e verossímil e não aquilo que aconteceu realmente, ela contém uma densidade maior de sentido do que a narração do simples acontecimento. Assim, a*

2 GALARD, Jean. As modalidades atuais de difusão da cultura artística: quais consequências para as direções da história da arte? In: *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2012. Disponível em <[http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/conferencista\\_jeangalard.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/conferencista_jeangalard.pdf)> Acesso em 10 jun. 2015, p. 81.

*obra de arte parece pertencer ao mesmo tempo e de forma enigmática, à realidade e à possibilidade, ou seja, ao que é e àquilo que pode ser.*<sup>3</sup>

Concordando com o autor, tentarei expor argumentos para reforçar o raciocínio de que a arte e as imagens de obras de arte não são redutíveis a nada. Atualmente verificamos uma mistura entre arte e cultura e também imagem e cultura visual. Sabemos que acolhemos diferentes suportes, linguagens e temporalidades, bem como as fronteiras disciplinares entre história da arte e história da imagem, colocando no centro da reflexão acontecimentos artísticos como elementos de cultura visual. E de tão complexas estão se tornando estas práticas, que tanto as exposições de arte, grandes bienais como os congressos de arte começam a se tornar pasteurizados, sem especificidade alguma. Para tal, cabe citar algum dos valores da modernidade, insistindo na clareza de conceitos.

*Os valores da modernidade – a liberdade, a igualdade, a autonomia, a subjetividade, a justiça, a solidariedade – a as antinomias entre eles permanecem, mas estão sujeitos a uma crescente sobrecarga simbólica, ou seja, significam coisas cada vez mais díspares para pessoas ou grupos sociais diferentes, e de tal modo que o excesso de sentido se transforma em paralisia da eficácia e, portanto, em neutralização. [...] A turbulência das escalas destrói sequências e termos de comparação e, ao fazê-lo, reduz alternativas, cria impotência ou promove passividade.*<sup>4</sup>

Sobre os conceitos, cabe uma pergunta de Stephane Huchet: *Por que a História da arte não conheceria de reminiscências deflagradoras, que são sua memória?*<sup>5</sup> O autor recorda Benjamin no *Paris, capital do século XIX*, para quem *um método científico é caracterizado pelo fato de que, ao encontrar novos objetos, ele desenvolve novos métodos. Exatamente como a forma, em arte, caracteriza-se pelo fato de que, ao levar a novos conteúdos, ela desenvolve novas formas apenas.*<sup>6</sup> Com qual conceito de imagem trabalhamos? Como Gilles Deleuze descreveu em *O que é a Filosofia?* (1997), o conceito é *um plano ou um solo de trabalho do sentido*<sup>7</sup>. Todo conceito leva a ser uma geografia e uma geologia do sentido. O conceito é o território de sua faculdade de criação e de estruturação, à medida que se projeta segundo as linhas e as dobras de seu corpo.

Jorge Coli não acredita em métodos aplicáveis para ler a obra, diz que a melhor

3 BODEI, Remo. *As formas da beleza*. Tradução de Antônio Angonese. Bauru: Edusc, 2005, p. 105.

4 SANTOS, Boaventura de Souza. Reinventar a democracia. In: *A crise dos paradigmas em ciências sociais e os desafios pra o século XXI*. Rio de Janeiro, Editora Contraponto, 1999. p. 41-2.

5 HUCHET, Stéphane. *Memória Metodológica*. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/109\\_stephane\\_huchet.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/109_stephane_huchet.pdf) Acesso em 04.abr.2013. Anais CBHA 2004.

6 BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: les éditions de Minuit, 2000, p.122.

7 DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34. 2ª edição, 1997.

forma é interrogá-las: *nada permite melhor entender uma obra do que outra*.<sup>8</sup> Segundo Coli, *dar voz a obra*, comparar imagens, torna possível estabelecer filiações, contatos, reconstituir a cultura visual de um pintor do passado.<sup>9</sup> Ainda para Coli, a obra de arte, como pensamento material e objetivado, deixa de ser objeto e se torna sujeito pensante, ser autônomo em relação a seu próprio criador.<sup>10</sup>

De que imagem e de que poder da imagem da arte estamos falando? O que torna a arte e suas imagens mais importantes no contexto atual e o que define a sua força é justamente seu poder de questionar e de pôr pelo avesso aquilo sobre o que tínhamos dúvidas. A obra de arte parece pertencer ao mesmo tempo e de forma enigmática, à realidade e à possibilidade, ou seja, ao que é e àquilo que pode ser. Esse é o seu poder. É esse poder que nos interessa. O poder do enigma que nos mostra que aquilo que é lido de uma forma, pode também ser lido de outra, o que coloca o leitor em uma posição de absoluta solidão e responsabilidade diante da escolha que faz naquele momento, pois sabe que não há uma certeza, um chão sólido onde colocar seus pés, um fundamento, há apenas o risco de uma aventura. Por isto a arte é irredutível a temas, fatos ou eventos que constantemente pretendem direcionar a arte a outro domínio que não o da arte ela mesma<sup>11</sup>. Se lidamos com imagens, estamos lidando com imaginário também.

*O imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o 'verdadeiro' e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação de ser e parecer.*<sup>12</sup>

Quando alguém escreve, antes de retratar o que há no mundo, o que faz é

8 COLI, Jorge. **O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010a, p. 14

9 Idem, p. 6

10 COLI, Jorge. Reflexões sobre a ideia de semelhança, de artista e de autor nas artes - Exemplos do século XIX. **Revista 19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/ha/coli.htm>>. Acesso em 22 mai.2011.

11 A respeito do assunto, escrevi quatro artigos: *Arte e crítica de arte em cenário indefinido*, apresentado no Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA, realizado em São Paulo, em outubro de 2007 e publicado em 2009. O segundo texto foi apresentado e publicado pela Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, em setembro de 2007, sob o título: *Devolvendo Arte à Arte ou por uma Arte outra vez transcendental* e o terceiro, chamado: *Por uma Política da Arte irredutível: o mundo com maior clareza*, foi apresentado no Iº Simpósio de Integração das artes visuais: arte e política, realizado no Centro de Artes da Udesc, em novembro de 2009 e o quarto: *Entre territórios: Arte e política*, no 19º encontro da Anpap, em outubro de 2010.

12 PESAVENTO, Sandra J. Representações. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, ANPUH. Editora Contexto, v.15, n.29, p.9–27, 1995, p. 24.

acrescentar alguma coisa a ele, interferindo em sua existência, diz Borges, no livro *O fazedor* (2008)<sup>13</sup>. Um escritor, para Borges, é como um ator que encena o texto de um autor outro, de tal modo que o principal ato de um texto é repor os textos anteriores que foram decisivos para a existência do seu. O primeiro sentido acentua um *fazer da representação*, pelo qual a literatura introduz novos objetos no mundo; o segundo ressalta a existência de uma *representação do fazer*, que se liga à descoberta de que cada objeto artístico mimetiza discursos de temporalidades diversas. A respeito do termo representação, diz Ferrara: *Representar é, portanto, tornar o mundo cognoscível e compreensível ao pensamento que é o arquiteto das representações que medeiam as experiências do mundo. Representar é deformar e criar, para o real, mediações parciais, mas reveladoras [...] O real enfrentado na sua dimensão fenomênica e aprisionado em mediações representativas parciais cria a complexa ciência marcada pela imprecisão e pela relatividade do conhecimento que constitui a imagem (outra representação) da ciência no fim do milênio*<sup>14</sup>.

Para Le Goff<sup>15</sup> representação é a tradução mental de uma realidade exterior percebida e liga-se ao processo de abstração. O que leva a crer que a representação é a presentificação de um ausente, que é dado a ver, segundo uma imagem mental ou material, que se distancia de mimetismo puro, e trabalha com atribuição de sentido. O imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade. Mas as imagens e discursos sobre o real não são exatamente o real ou, em outras palavras, não são expressões literais da realidade, como um fiel espelho.

Desta forma, vê-se nas obras o que elas tem a dizer, na percepção de um leitor, um interlocutor que também produz significados, um leitor que de certa forma, recria as imagens apresentadas. A obra de arte deseja isso. Para Mario Perniola, o caráter enigmático da arte e da filosofia está assentado na realidade, que é também enigmática e [...] *abre um espaço suspensivo intermediário que não é destinado a ser preenchido*.<sup>16</sup>

Para Didi-Huberman, este espaço suspensivo, podemos entender como um intervalo. A imagem não é a imitação das coisas, mas um intervalo traduzido de forma visível, a linha de fratura entre as coisas.<sup>17</sup> Entre os modelos hegemônicos de apreensão das obras, como sociologismos, psicologismos e historicismos e uma

13 BORGES, Jorge Luis. **O fazedor**. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

14 FERRARA, L. D'Alessio. **Design em espaços**. São Paulo: Rosari, 2002. [coleção Textos Design], p. 159.

15 LE GOFF, Jacques apud PESAVENTO, Sandra. Op cit, p. 15.

16 PERNIOLA, Mario. **Enigmas: Egípcio, Barroco e Neobarroco na Sociedade e na Arte**. Tradução de Carolina Pizzolo. Chapecó: Argos, 2009, p. 17-31.

17 DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Argentina: Adriana Hidalgo, 2006.

supervalorização dos valores próprios da linguagem específica da arte, se estabelece uma tensão, que para Paul Valéry seria chamado de *hesitação*, quando ao nos surpreender, chocar, inquietar com uma obra, encontramos um intervalo em que o leitor, ao fugir das apreensões vulgares foge também de significados encontrados fora da obra. O que a leitura do intervalo de fato almeja é a apreensão dos significados pela via de sua tradução através da própria obra, por um leitor disposto a decifrar os enigmas. Talvez possamos aqui desenvolver uma ideia tão cara à Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, descrita por Agamben, em *Ninfas*:

*A história da humanidade é sempre a história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram.*<sup>18</sup>

Sobre a especificidade da arte e suas imagens, diz J.A.V. Acker<sup>19</sup>, em um texto breve, diz que o *Próprio e Único* da Arte, aquilo que lhe é específico, aquilo que, digamos, confunde-se com ela é a ficção. A ficção não existe fora da arte. Não existe nas *outras coisas*. As *outras coisas* ou são, ou não são. A Arte (a ficção) é sem ser e, sem ser, é. Fazer Arte é fazer com que seja aquilo que não é; e fazer com que não seja aquilo que é. Toda atividade artística atua sempre nessa região média entre o ser e o não ser. Se a arte é apresentação sensível da ideia, ela é a visibilidade sensível dessa visibilidade inteligível, isto é, invisível. Nos interessa uma história que saiba pensar sua estética, isto é, sua filosofia do sensível. Em *O vestígio da arte*, Jean-Luc Nancy<sup>20</sup> lança a pergunta se o que é próprio da arte não corresponde ao que resta e persiste, sendo que ela manifesta melhor sua natureza quando se converte em vestígio de si mesma, tornando-se presença que permanece quando tudo está passado. Trata-se de um efeito daquilo que resta como a pegada de uma dança, que sobra de um passo, o ser passante do ser. Concluindo que não é possível nomear o ser do vestígio, Jean-Luc Nancy assinala que o vestigial não é uma essência, mas a ressonância de um sensível que se faz sentir. Nesta linha, Raul Antelo<sup>21</sup>, ao fazer uma resenha do livro de Coccia, diz que se a imagem é sobrevivência, a vida póstuma, conforme Coc-

18 AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012, p. 63.

19 ACKER, J.A.V. *Do específico na arte*. Disponível em: <<http://kislansky.blogspot.com.br/2012/01/do-especifico-da-arte.html>> Acesso em 08. set. 2013.

20 NANCY, Jean-Luc. O vestígio da arte. In: HUCHET, Stéphane (org). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 289- 306.

21 ANTELO, Raul. De anjos e imagens. A vida póstuma, diz o filósofo Emanuele Coccia, é o nosso próprio ser enquanto imagem. *Jornal Diário Catarinense*. Florianópolis, 13 mar. 2010 .Nº 8741. Caderno Cultura.

cia,<sup>22</sup> é o nosso próprio ser enquanto imagem, emanada por todos nossos gestos e que atravessa tudo quanto é tocado por nossas imagens. A imagem (o sensível) não é senão a existência de algo fora do próprio lugar. Qualquer forma e coisa fora do próprio lugar se torna imagem. O ser das imagens é o ser da estranheza. A imagem é a forma do que aparece, diz Blanchot, quer dizer, ela é, ambivalentemente, abertura da irrealidade e súbito torrente do exterior, estabelecendo assim uma ponte entre as possibilidades da imaginação e o impossível do real. A imagem é um enigma, mas desde que a façamos surgir para colocá-la em evidência.<sup>23</sup>

*A imagem criada pelo artista é algo completamente diferente de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma marca, um sulco, um vestígio visual do tempo que ela quis tocar, até mesmo daqueles tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos – que ela não pode, enquanto arte da memória, deixar de aglutinar.*<sup>24</sup>

Diz Merleau-Ponty, que se a obra de arte é feitiço e encantamento pelo olhar, se ela é a forma do que aparece, conforme Blanchot, o que amam os olhos? Os olhos olham a formosura física, que é vista porque é da mesma natureza que ela, olham a formosura astral, a espiritual e a divina e veem através delas, porque o mundo é imagem e vestígio do astral, do espiritual e do divino. A pintura é *ruminação do olhar, inspiração, expiração, respiração no Ser*. Essas expressões de Merleau-Ponty<sup>25</sup> não são metáforas e sim descrições rigorosas da pintura como filosofia figurada da visão.

*O que a filosofia da visão ensina à filosofia? Que ver não é pensar e pensar não é ver, mas que sem a visão não podemos pensar [...] Que o conceito não é representação completamente determinada, mas ‘generalidade de horizonte’ e a ideia não é essência, significação completa sem data e sem lugar, mas ‘eixo de equivalências’, constelação provisória e aberta do sentido. Ensina que, assim como o visível é atapetado pelo invisível, também o pensado é habitado pelo impensado. [...] O olhar ensina um pensar generoso que, entrando em si, sai de si pelo pensamento de outrem que o apanha e o prossegue. O olhar, identidade do sair e entrar em si, é a definição mesma do espírito.*<sup>26</sup>

Finaliza Chauí dizendo que agora não é mais cisão do ser, dentro de uma linha da filosofia que defendia que a visão ou depende de nossos olhos (que fazem as

22 COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro: Cultura e Barbárie (coleção PARRHESIA), 2010.

23 BLANCHOT, Maurice. *Vaste comme la nuit* (1959), *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 476.

24 DIDI-HUBERMAN, Georges e JAAR, Alfredo apud ANTELO, Raul. Me arquivo. *Boletim de Pesquisa NELIC*. V.11, n 16, 2011-1, p. 14. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011v11n16p04/18460>. Acesso em 22 abr. 2013.

25 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

26 CHAUI, Marilena. *Janelas da alma, espelhos do mundo*. In: NOVAES, Aduato (org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 60-1.

coisas serem vistas) ou que a visão depende das coisas (que são causas ativas do ser). A filosofia, no afã de decifrar o enigma do olhar, cindiu o que ela e Merleau-Ponty defendem, que é a crença na simultânea passividade e atividade da visão. Assim, passa a *ser fissão do ser: no interior do sensível, um sensível se põe a ver outro sensível, vê-se vendo, e, se for pintor, transforma sua visão em novo visível que, então, nasceu para o mundo, pois o que é dar nascimento senão dar à luz?*<sup>27</sup>

**Imagens como restos e vestígios, representação e apresentação:** Com a virada midiática do século XX não tem mais sentido pensar as mídias como formas estanques, pois passamos para o outro lado da margem: não se trata mais de procurar os limites, muito pelo contrário, passamos a valorizar a ruptura das fronteiras entre as mídias e, conseqüentemente, entre as disciplinas, onde ocorre um derretimento do modelo da *imitatio*, uma passagem da representação para a apresentação, que tende para a performance e para se ver a arte e a literatura como eventos.<sup>28</sup> Esta *apresentação*, para o autor, passa a ser parte integrante da identidade do homem moderno: ele como que precisa da arte para expressar tudo aquilo que a vida social lhe cobra em sacrifícios pulsionais. Diz ainda que os estudos culturais são marcados por uma pulverização das disciplinas tradicionais e abarcaram também novos discursos, como as teorias da sociedade midiática pós-escrita alfabética, que está se gestando em meio à onipresença de imagens que voltam a determinar nossas paisagens culturais depois de séculos de domínio da escrita alfabética.

*A esfera das artes passa a ser, desde o romantismo, uma extensão de nossos corpos e não mais pode ser vista, idealisticamente, como fruto de nosso gênio. Esta arte e literatura cada vez mais corpóreos não por acaso vão inspirar muito do que foi escrito dentro do “gênero” psicanálise no século 20. Freud e Lacan são dois grandes leitores não só de nossas “almas”, mas também de literatura, completa [...] As ciências humanas fazem parte deste jogo biopolítico na medida em que elas promovem a construção de saberes que legitimam – ou contestam – poderes.*<sup>29</sup>

Se um dos lugares da arte e por consequência das imagens, sobretudo da arte, é contestar poderes, deve entrar em cena um *espectador emancipado*, no dizer de Jacques Rancière, para quem a emancipação do espectador é a afirmação de sua capacidade de ver o que vê e de saber o que pensar e fazer a respeito. O autor também defende

27 Ibidem.

28 SELIGMAN-SILVA, Márcio. **Da representação para a apresentação. Como pensar as “ciências humanas” na era da biopolítica e da virada imagética?** Disponível em <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/da-representacao-para-a-apresentacao/>>. Acesso em 23 mai. 2012>.

29 Ibidem.

que as técnicas e suportes novos oferecem possibilidades inéditas de metamorfoses da imagem. O paradoxo, então, tal qual nos apresenta Rancière se constitui e resiste na relação indispensável ao existir da arte – entre o gesto que faz e o olhar que significa, sempre. Para o autor, as novas técnicas e suportes oferecem novas oportunidades de metamorfoses entre os regimes de expressão e, por isso, entende que a imagem continuará sendo pensativa. Para o autor, não se supõe que uma imagem pense, supõe-se que ela é apenas objeto de pensamento. *Imagem pensativa é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este ligue a um objeto determinado.*<sup>30</sup> Ela não é algo da natureza de certas imagens. É um jogo de várias funções-imagens numa mesma imagem, um estado intermediário entre a passividade e a atividade e também entre a arte e a não arte. Essa indeterminação põe em cheque a noção comum de imagem como duplo de uma coisa e a imagem concebida como operação de uma arte. O poder do espectador, argumenta Rancière, é sobretudo o poder de escolher entre uma imagem dominante e uma outra construída a partir de relações individuais. Na criação artística, a questão não é a de representar o mais fielmente possível a realidade, mas a de representar uma certa cartografia do real que não o reproduza. Ou seja, passar de um regime de percepção para outro. O que a arte faz é mudar o estado material das imagens e o estatuto das palavras, defende.

Estamos no terreno das complexidades relativas a história e teoria da arte, notadamente no que diz respeito às implicações temporais e às singularidades imagéticas, expostas na reflexão de Didi-Huberman acerca da sobrevivência póstuma da forma, uma vez que para o autor, a imagem pensa, sendo uma questão infernal, talvez inabordável para o pensamento. O autor fala da capacidade de metamorfose de uma imagem, que revela a expressão de certo paradoxo visual: lugar concreto, material, colorido de uma representação – mancha, fundo em liquefação, acontecimento viscoso da tinta, entre outros, mas igualmente um aglomerado de sentidos, uma deslegitimação mimética, uma habilidade, expansiva e irreduzível.<sup>31</sup>

**Imagens pensativas:** Começemos por uma imagem arrebatadora. A chave para a interpretação da pintura (fig. 1), uma imagem de 1536, *Paisagem com ruínas antigas*, de Herman Posthumus, é o texto que o artista colocou em lugar destacado na composição em primeiro plano, que ele se encarrega de ressaltar com luz. Posthumus

30 RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 103.

31 DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012, p. 9-17.

escolheu como suporte uma referência da *Metamorfosis* de Ovidio (livro XV), em uma lápide que se apoia em um sarcófago e que detalha em sua frente com relevos com a decoração escultórica de estrigilos, característica de certos sepulcros cristãos primitivos que consiste em estrias ondulantes paralelas.

A passagem diz: *Tempus edax rer/um tuque invi/diosa vetustas/o[mn]ia destruitis*, que traduzindo: *Ó, tempo voraz, e tu, idade invejosa/destróis tudo*. Esta frase é uma clara referência ao poder destruidor do tempo que o artista sugere com uma série de ruínas e edifícios que preenchem a superfície pictórica. A acumulação de fragmentos de entablamentos, bases de colunas, relevos, vasos, bustos, cabeças, estátuas, monumentos e edifícios medianamente enterrados, onde nada de conserva por inteiro, aparecem cobertos por terra e vegetação e produzem no espectador, nostalgia e desolação, incitando à meditação sobre o transitório da condição humana. Neste estado de abandono em que percebemos a fragilidade e a brevidade da vida através das ruínas, aparecem outras figuras que transmitem mensagens distintas. Uma delas, em lugar destacado com um compasso nas mãos, mede a base de uma coluna. Outra, mais distante, atrás e ao alto, quase na mesma direção, sentada, toma notas, talvez de um par de esculturas que simbolizam os rios e que apesar de se conservarem inteiras, se expõem completamente desambientadas. Os desenhos que aludem à instrumentos, como o compasso que usa o homem de turbante, junto com um esquadro, é uma referência à formação humanista do artista, assim como do pensamento da época. Mas é também um arquivo de ruínas, inacabado e incompleto, que mostra um tempo extraviado ou confiscado no presente e representado em forma de fragmentos construtivos ou arquiteturas, sempre de olho no seu passado e no seu futuro, de seu inevitável prosseguir e servindo de cenário retórico para argumentos das mais diversas intenções. A figura 2, nos mostra um arquivo de saudades. Como Roma era um dos locais do roteiro de viagens conhecido como *Grand Tour*, que incluía também Veneza e Florença, é natural que tanto naquele época como hoje, desejassem registrar a estada. Foi o que fez Maerten Van Heemskerck, em *Autorretrato com el Coliseo, Roma, 1553*, realizando um arquivo de sua viagem, 15 anos após seu retorno à Haarlem (Holanda). O autorretrato, de pequeno formato, organiza o espaço com seu busto de perfil em primeiro plano à esquerda, que se separa poderosamente do fundo pela massa escura do traje. O artista vira a cabeça ao espectador a quem olha fixamente, parece satisfeito e sua boca esboça um sorriso com um ligeiro gesto. A direita, ao fundo, o Coliseu, símbolo da Roma antiga. Entre o edifício e o busto do pintor, aparece a figura pequena de um artista, identi-

ficado como o próprio Heemskerck, acomodado sobre uma pedra lavrada, pluma e tinteiro na mão, com um papel sobre um suporte rígido que apoia sobre seu colo e que imortaliza o Coliseu. O pintor utiliza o Coliseu com dupla finalidade: uma, mais evidente, é a de registrar que ele estivera ali. Como uma *selfie* contemporânea, marcou seu território. Por outra parte, o edifício que reproduz alude à nobreza da arte e ao processo intelectual em que se inscreve a criação da época e que se condensa em dois processos: o manual/artesanal e o intelectual. Arquivo de viagens, afetivo e rememorativo, a imagem mostra sua porção de emoção e nostalgia que surge ao confrontar ambas etapas de sua vida como se fossem iguais, descontando o tempo transcorrido entre seus anos de juventude em Roma e o momento de maturidade que representa na tela.

A *Vista de Delft* e *A Viela* (ou *Rua de Delft*) (fig. 3 e 4) são as duas únicas pinturas do gênero de paisagem conhecidas, feitas pelo pintor holandês Johannes Vermeer. O pintor holandês preferia as cenas domésticas com poucas personagens, geralmente mulheres simples, de modo que esta é a única grande paisagem pintada pelo artista. Trata-se de uma vista da cidade de Delft topograficamente exata, sendo que o canal divide a composição em duas partes. De um lado está Nieuwe Kerk, sob densas nuvens. Torres octogonais despontam em direção à dupla ponte levadiça, que leva até aos estaleiros. Do outro lado, um grupo de pessoas parece conversar animadamente. O rio, por sua vez, flui calma e imperceptivelmente. A cidade de Delft é vista do sul, majestosamente iluminada pelo sol da tarde. Parece silenciosa, bem-sucedida e calma. Embora a paisagem nos passe uma sensação de calma e monotonia, vemos acima das nuvens brancas, pesadas nuvens de chuva. O horizonte não se encontra visível, o que dimensiona a distância e o tamanho do céu sobre a cidade, que também espelha na água suas torres, telhados, igrejas e casas, com toda a sensação atmosférica da genuína paisagem holandesa. Por outro lado, podemos fazer outra descrição e agora ver o quadro dividido não em duas, mas em quatro bandas horizontais: o areal, a água (do rio Schie), os edifícios da cidade e o céu. No areal algumas pessoas: duas mulheres a caminharem, dois homens e uma mulher à conversa e uma mulher com uma criança no colo. Na água, alguns barcos e o reflexo dos edifícios que, por sua vez, ocupam uma outra das bandas horizontais. Sobre o reflexo na água é provável que Vermeer tenha utilizado uma câmara escura e conseguido a realização do reflexo através da técnica de pontilhismo. Os edifícios se destacam. Alguns telhados e cúpulas têm uma cor mais viva. A última banda é a que ocupa mais espaço da obra e oferece-nos uma sensação de continuidade espacial. O

azul do céu e as nuvens brancas é *interrompido* pelas nuvens escuras que surpreendem e tão bem caracterizam o clima holandês. O local de vista é um local mais elevado que a linha de terra. O pintor não está ao nível nem do areal nem da cidade mas coloca-se num ponto mais alto. Interesse em descrever e para com o pormenor. É o realismo flamengo com descrições que quase se assemelham a fotografias sobre a decoração, usos e funções dos objetos. Seu trabalho é considerado uma *protoideia* da fotografia. No início do século 20, a fotografia colocou os retratos de Vermeer de volta às luzes da discussão, pois sua visão de imagem ajudou a explicar o que seria do mundo cultural com a câmera fotográfica e seu futuro em movimento, o cinema. Mas podemos ver outras formas. Para Svetlana Alpers existem diferença entre a arte italiana e holandesa, pois já não é a janela que se abre e deixa olhar, mas uma descrição que realça a atenção para com os detalhes e a superfície dos objetos que é apresentada na tela, [...] *não era uma janela, segundo o modelo italiano, mas sim, como um mapa, uma superfície sobre a qual se faz uma montagem do mundo.*<sup>32</sup> A pintura italiana era narrativa e a holandesa, descritiva. Um mundo de objetos com a sua colocação no espaço visual. A pintura cartográfica fez nascer um espaço pictórico laicizado e científico onde se verifica uma ruptura com o espaço da perspectiva. Esta obra se liga à tradição de estampas topográficas holandesas. Alpers vai dizer que a *Vista de Delf* é o maior exemplo de vista topográfica, é portanto, como um mapa. Diz ainda a autora que a cidade assim exposta volta-se para si mesma.<sup>33</sup> Abraçada por sua muralha, que encerra árvores e tetos apinhados, ela sugere a intimidade da habitação humana, intimidade preservada na quieta conversa das figuras à beira da água. A ameaçadora mas aconchegante sombra à esquerda, que se estende em todo o comprimento da muralha da cidade, é apresentada contra a luz brilhante que se vê na parte direita da cidade. Uma depende da outra para sobressair-se. É o contraste que se faz entre homens e mulheres nas outras obras de Vermeer. Isto é um fato na percepção da luz, na arte do pintor, mas também na experiência humana. Ele transforma nessa vista da cidade e em seus valores visuais, o senso da experiência humana que inspira todas as suas pinturas. As duas torres – uma ao sol, outra à sombra – estão unidas na pequena ponte. Vermeer convida nossos olhos a demorar-se sobre a ponte como o único lugar onde o canal e o mundo além dele são capazes de penetrar e, portanto, de unir-se com a cidade. Didi-Huberman faz outra análise:

32 ALPERS, Svetlana. **A Arte de Descrever: a arte holandesa no século XVII**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 7.

33 Idem, p. 297.

*A Vista de Delft é ali apresentada não como descrição do mundo tal qual ele era no século XVII – sua captação topográfica ou fotográfica, sua “superfície descritiva”, como diz Alpers –, nem como celebração metafísica de um “paraíso da necessidade” visível. Ao contrário, trata-se de matéria e de camada por um lado: e aí somos reconduzidos ao lastro de cores do qual toda representação de pintura tira seus fundos, ou seu fundo, como quiserem; e, por outro lado, de comoção e abalo mortal – algo que poderíamos chamar um trauma, uma rajada de cor*<sup>34</sup>

Sobre a obra *Rua de Delft*, além de toda a descrição possível, que inclui a de vermos uma pequena rua, um prédio de tijolos vermelhos caído irregularmente à base. Acima, um pequeno sótão de janela única. Ao fundo, sob um golfo de nuvens, o céu. Abaixo à esquerda, vultos de casas vermelhas e mesma silhueta. E dentro dele, a meio-caminho, uma segunda mulher debruçada sobre um tonel, onde vemos vassouras. O que pode ser mais tranquilo que essa pequena rua; esse tempo que é um relâmpago congelado. A quieta felicidade desse lugar e tempo. Espaço convertido em luz e prece. Pintura que fala da felicidade nas pequenas coisas. E se concentrássemos nosso olhar nas pessoas e suas atividades? O que fazem? O que conversam? Ou quem sabe, sobre o silêncio que existe em todas essas cenas? (figs. 5 e 6).

Jean Galard<sup>35</sup> defende que os próprios historiadores da arte que podem introduzir em suas análises a arte literária da descrição e da interpretação criativa. Eles podem fazê-lo, tanto mais porque o saber, em vez de bloquear e enterrar a imaginação, tem a capacidade de reavivá-la e expandi-la.

Diz que é Charles Sterling, por exemplo, quem vê as grandes figuras da *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon*, como *talbadas no xisto e no calcário, banhadas de um ar seco e quente* (fig. 7). É Michel Levey, que em 1987 faz uma descrição do *Davi e Jonathan* de Giovanni Battista Cima onde Davi é *um pastor criança [...], rústico, um pouco bochechudo, que transporta a cabeça de Golias como um saco de mantimentos surrealista.* (fig. 8).

Segue Galard em sua análise, descrevendo sobre o túmulo de Giuliano de Medici, de Michelangelo (fig. 9 e 10), em que utiliza um texto de André Suarès em sua famosa *Voyage du condottiere* (1932), enfatizando que para essa interpretação, não existem documentos que a confirmem ou que a invalidem e que não é suficiente para nos fazer ver, em todos os *gigantes* do escultor, figuras envolvidas pela noite e desejosas de sono. *Todos os gigantes de Michelangelo estão na sombra. A noite é seu lugar e seu plano: quer venham da noite ou para ela se encaminhem. Todos procuram o sono, ou estão saindo do sono. E, quer meditem sobre o dia antes de adormecer, ou que se espantem de aí adentrar,*

34 DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 317-18.

35 GALARD, Jean. Op. cit.

quando reabrem os olhos, estão igualmente nas trevas: a noite os envolve. [...] Criaturas da insônia desesperada, murmuram, com seu criador, dizendo invejar o sono da pedra.<sup>36</sup>

Para Galard, é possível destacar no exemplo abaixo, alguns conceitos: invenção, interpretação, fantasia gratuita, pertinência: *essa interpretação é muito mais uma bela invenção, uma daquelas de que são capazes os escritores de talento. Não é uma verdade verificável, mas também não é uma fantasia gratuita. E também não é um significado preconcebido aplicado a um objeto estranho para torná-lo familiar (ou simplesmente inteligível). Não é uma “superinterpretação”, como dizem, em sua fobia, os adversários de tudo o que é simplesmente interpretação, e que só tem por norma a verdade positivista. Trata-se de um desses casos em que a verdade dos enunciados, quando a arte está em jogo, deve dar lugar à sua pertinência, ou seja à sua eficácia relativa em vista de um sentido apenas sugerido. Por “pertinência”, entendemos também, bem entendido, a qualidade dos enunciados livres de erros materiais.*<sup>37</sup>

A *Madona Sistina* de Rafael Sanzio (fig. 11) é também uma das mais famosas de suas madonas. Ela se parece por demais humana, descalça e sem a tradicional auréola que acompanha a Virgem e os Santos tradicionalmente. Na composição, a Virgem com o Menino nos braços conversa com Santa Bárbara e São Sisto sobre uma grande nuvem, tendo às costas uma nuvem azulada formada com as cabecinhas de vários querubins. Nota-se que estes querubins não despontam ao primeiro olhar desatento. Muito se poderia dizer a respeito da iconologia da obra. Na parte central inferior, dois anjinhos alados assistem descontraidamente a conversação entre a Virgem e os santos, como se estivessem apoiados numa balaustrada. Esses dois sapequinhas tornaram-se extremamente populares. São replicados e vendidos em pequenos quadros que ornamentam, principalmente, quartos de crianças. Estão entre as imagens mais reproduzidas em todo o mundo. Uma suntuosa cortina verde abre-se para os lados, por detrás da Virgem. É uma das pinturas mais admiradas e estudadas por filósofos e poetas. A tela é quase etérea, belíssima, mas só raramente é associada à pintura dos dois anjos que ornaram um dos seus quadrantes. Os querubins mencionados estão, aos jeitos da obra-de-arte-na-era-da-reprodutibilidade-técnica, de Walter Benjamin, entre as imagens mais reproduzidas no mundo, ao lado da *Monalisa* e *Santa Ceia* (de Leonardo da Vinci) e *O Grito* (de Edvard Munch). Os anjos foram desacoplados da tela pela primeira vez em 1803, por conta de duas pinturas de *August von der Embde*, que colocou cada um dos querubins, separados, em uma das duas telas, ambas artefatos decorativos

36 SUARÈS apud GALARD, Jean. Op. cit.

37 GALARD, Jean. Op. cit.

do Castelo de Wilhelmshöhe, na cidade de Kassel. No entanto, foi de última hora que elas acabaram sendo incluídas na composição, pois Rafael pintou os dois anjos só no final, com pinceladas superficiais por sobre as nuvens. Desde o século 19, a cidade de Dresden tira proveito da fascinação provocada pelos anjos para despertar o interesse de visitantes. A experiência de observar a tela inteira é bastante curiosa: os olhos, adestrados pela famosa imagem dos anjos apresentados isoladamente, costumam a apreender o conteúdo pictórico completo da obra. Vemos Madona com Jesus no colo como se fosse a verdadeira obra, e, os querubins, adorno gratuito, contemporâneo, de caráter provocativo. Rafael parece brincar deliciosamente com a camada de humanidade que envolve a alma do mortal comum diante da tela de forte conteúdo celeste. Os anjinhos conferem uma certa concretude à tela, salvando-a, talvez, da canônica ideia de que o que é sagrado é, necessariamente, sisudo ou contido. Os dois querubins são adoráveis, têm um jeito brincalhão, quase oníricos. Mas quem lembra que eles pertencem a esta tela? Eles tem vida independente e no entanto, esta é uma das telas mais famosas de Rafael Sanzio. O que parece então aos nossos olhos são anjos que tomam conta e roubam a cena, no plano inferior e anjos que desaparecem e ressurgem como fantasmas no plano superior (fig. 12).

**Concluindo:** Após percorrermos alguns argumentos e imagens, recorremos a Huchet quando enfatiza que o método *imaginativo* hubermaniano não é deriva ou divagação subjetiva, mas um método heurístico, *um pouco como o restaurador pode arriscar completar as faltas de uma obra de arte danificada através da cultura que ele adquiriu no campo iconográfico específico no qual ele trabalha*<sup>38</sup> e apresenta o necessário arcabouço teórico para uma história da arte que Didi-Huberman respeita: *Não se faz história da arte sem ferramentas teóricas, implícitas ou explícitas: não se faz história da arte sem suposição fenomenológica (onde reside o ato do sujeito pintor? O que ela dá a olhar?) e sem suposição estética (onde está o ato do sujeito do olhar? O que ele dá a entender?). Não se faz história da arte sem suposição antropológica (em que as imagens servem aos homens? Em que isto “concerne” a eles profundamente?) e sem suposição semiológica (de que maneira um toque de pintura significa?) Melhor, portanto, construir todas essas suposições no decorrer daquilo que o objeto impõe, em vez de se submeter a elas pretendendo proferir nenhuma delas.*<sup>39</sup>

38 HUCHET, Stéphane. O prefácio, instância estratégica: alguns exemplos na historiografia francesa da arte. *Anais do XXVI CBHA. Comitê Brasileiro de História da Arte*. 2006. Pag. 185 - 191. Disponível em <[http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/23\\_XXVICBHA\\_Stéphane%20Huchet.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/23_XXVICBHA_Stéphane%20Huchet.pdf)> Acesso em 12 abr. 2015, p. 187.

39 DIDI-HUBERMAN, apud HUCHET, Stéphane. Op. cit., 2006, p. 187-8.

Como potência, a imagem diz, mas a obra não implica apenas o autor, precisa da relação com o espectador, assim como com seus significados. As relações imagem e contexto, imagem e leitura, imagem e mensagem, arte, vida, identidade e memória são descritas e desdobradas por Raul Antelo.

[...] *compreendemos que a história se faz por imagens, mas que essas imagens estão, de fato, carregadas de história. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte. Enquanto ativação de um procedimento de montagem, toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno do idêntico. Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado. Nesse sentido [...], visamos ultrapassar o círculo da subjetividade, potencializando, ao mesmo tempo, a receptividade, que mostra de que modo as formas do passado podem ainda ser novamente equacionadas como 'problema'. O inacabamento de uns remete-nos às outras, mas a impotência delas carrega-se de renovadas forças de sentido. São essas as Potências da imagem.*<sup>40</sup>

Sabemos da *infinita proliferação semântica que forma o tecido da obra de arte.*<sup>41</sup> Precisamos evitar de tratar a imagem da obra de arte como um *documento*, ao invés de *monumento*. Os métodos da história, em sua grande maioria, não tratam do estatuto da imagem nem da experiência artístico-poética. A história da arte constitui um espaço autônomo no âmbito acadêmico e na atuação prática, cujos objetivos e critérios ultrapassam o de tratamento da obra como *documento de época*, o que implica em uma metodologia diferenciada relativamente à do historiador. Para os historiadores da arte, é bem vindo um método pós-estruturalista com menos sujeito estável e mais estrutura móvel, considerando a existência de anacronismo e intempesividade no pensamento, entendendo a arte como linguagem e como a linguagem é um sistema instável de referentes, logo, é sempre impossível captar totalmente o significado de uma ação, de um texto ou de uma intenção, em que o pesquisador busca fragmentos, indícios que levem à compreensão das questões inicialmente abordadas permitindo seu conhecimento mais amplo e detalhado, promovendo a reflexão crítica e argumentativa. *Que possamos encontrar a ocasião, cada qual na medida de suas possibilidades, de introduzir nessa circulação de conhecimentos uma parte do questionamento e até mesmo da inquietação que as próprias obras suscitam, quando não são meros documentos históricos nem simples produtos de entretenimento.*<sup>42</sup>

40 ANTELO, Raul. **Potências da Imagem**. Chapecó: Editora Argos, 2004, p. 9-12.

41 BARTHES Roland apud BOIS, Yve-Alain. **A Pintura como Modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. xxiv.

42 GALARD, Jean. Op. cit. p. 10.



Fig. 1 - Herman Posthumus, *Paisaje com ruínas antigas [tempus Edox rerum]*, 1536, óleo sobre tela, 96 x 141,5 cm. Vaduz-Viena, Sammlungen des Fursten von zu Liechtensein.



Fig. 2 - Maerten Van Heemskerck, *Autorretrato com el Coliseo, Roma*, 1553, óleo sobre tela, 42,2 x 54 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum.



Fig. 3 - Johannes Vermeer, *Vista de Delft*, óleo sobre tela, 98,5 x 115,7 cm., 1660-61, Maurithuis, Haia, Holanda.



Fig. 4 - Johannes Vermeer, *Rua de Delft (Viela)*, 1657-1658, 54 x 44 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 5 - Johannes Vermeer, *Vista de Delft* (detalhe), 1660-61, óleo sobre tela, 98,5 x 115,7 cm, Maurithuis, Haia, Holanda.



Fig. 6 - Johannes Vermeer, *Rua de Delft (Viela)* (detalhe), 1657-1658, 54 x 44 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 7 - Enguerrand Quarton, *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon*, antes de 1457, 162 × 218 cm., Museu do Louvre, Paris.



Fig. 9 - Michelangelo, *Túmulo de Giuliano de Medici*, Capela de San Lorenzo, Florença, 1520-34.



Fig. 8 - Giovanni Battista Cima, *Davi e Jonathan*, 1505-10, National Gallery, Londres.



Fig. 10 - Michelangelo, *Túmulo de Giuliano de Medici*, Capela de San Lorenzo, Florença, 1520-34. Detalhe.



Fig. 11 - Rafael Sanzio, *Madona Sistina*, 1513-1514, óleo sobre tela, 265 cm x 196 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. Alemanha



Fig. 12 - Rafael Sanzio, *Madona Sistina*, detalhes.  
Parte inferior do quadro, anjos reconhecíveis.  
Parte superior, querubins feitos em forma de nuvens.

## 2. Arquivos: mimetizando discursos de temporalidades diversas <sup>1</sup>

SANDRA MAKOWIECKY

*O que, então me incita a escrever sobre uma dada obra ou um conjunto de obras? Preciso gostar delas, eis o primeiro ponto. Ou, talvez, não. 'Gostar' é muito pouco. 'Amar' é termo melhor, apesar de um pouco oblíquo. O que quero dizer é que preciso sentir que a obra me chama. As vezes sou tentado a escrever sobre obras que odeio, mas que também me chamam (...)  
Nunca escrevo sobre obras que me deixam indiferente, posto que o fato mesmo de escrever sobre esta ou aquela obra é em si um sinal de que tenho uma forte relação com ela.<sup>2</sup>*

**Imagens que chamam:** Parto da frase de Thierry De Duve, pois ela é bastante sintomática. Cada vez mais, busco escrever sobre obras que me chamam e imagens de obras que podem me remeter a arquivos constituem muitas delas. Em muitos textos sobre arte contemporânea, o arquivo constitui-se como elemento hegemônico na contemporaneidade. Todavia, preferimos entender que as obras têm vontade própria e desejos e cabe apresentar outras formas de entender arquivos em imagens, prática que é comum na história da arte através dos tempos, entre os artistas. Aliás, não apenas arquivos, mas vários outros conceitos como hibridismo, colagens, montagens, contaminações, entre outros. O simpósio *Visibilidades da arte: modos de ver, exhibir e narrar histórias* fez uma pergunta: diante dos desafios colocados pela arte contemporânea, como enfrentar as obras do presente e do passado sob diferentes paradigmas? A partir desta pergunta e da ideia de arquivo como elemento hegemônico na arte contemporânea, a imagem de arquivos feitos pelos artistas passou a constituir-se em desejo, para perguntar até que ponto o tema tem sido visto para além do olhar sobre obras de arte contemporâneas, bem como refletir sobre modos

<sup>1</sup> Este artigo foi publicado em MAKOWIECKY, Sandra. Arquivos: Mimetizando discursos de temporalidades diversas. **Anais do 23º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP – Ecossistemas Artísticos**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. v. 1. p. 1833-1849.

<sup>2</sup> DE DUVE, Thierry. Na Cama com Madonna. In: **Revista Concinnitas** n. 7. Rio de Janeiro: UERJ, 2004, p. 36.

de ver as obras imbricados com os modos de exibi-las, fruí-las, descrevê-las, histori-cizá-las. Para desenvolver o argumento, utilizei o catálogo da exposição *Arquiteturas pintadas – del renascimento al siglo XVIII*, 2012, Madrid, de onde foram retiradas as imagens para o texto. É bastante difundida a ideia de que *arquivo*, como constructo, permite reflexões a partir de intermeios e estruturas operacionais que variam desde a manipulação de informações até a justaposição de objetos que promovem uma crise de fronteiras. Elemento propício à reapresentação e à reprogramação, o arquivo se justifica como ideia na forma como as coisas são agrupadas para a determinação de sentido. Ao pensar em história da arte vêm à mente à Barthes, quando falava da eternidade das obras, que elas propõem e o homem dispõe e acrescenta que para a fruição nas artes plásticas é preciso que o controle de invariáveis e variáveis das linguagens do tempo e do espaço façam parte do repertório do leitor ou do espectador. Argan lembrava que é enquanto problema dotado de uma perspectiva histórica que a obra se oferece ao juízo contemporâneo. Diz Borges<sup>23</sup> que quando alguém escreve, antes de retratar o que há no mundo, o que *faz* é acrescentar alguma coisa à ele, interferindo em sua existência. Para ele, um escritor é como um ator que encena o texto de um autor outro, de tal modo que o principal *ato* de um texto é repor os textos anteriores que foram decisivos para a existência do seu. O primeiro sentido acentua um *fazer da representação*, pelo qual a literatura introduz novos objetos no mundo; o segundo ressalta a existência de uma *representação do fazer*, que se liga à descoberta de que cada objeto artístico mimetiza discursos de temporalidades diversas. Se a poesia e as outras artes aparecem paradoxalmente como formas de ampliação do sentido da realidade, pois, *a obra de arte parece pertencer ao mesmo tempo e de forma enigmática, à realidade e à possibilidade, ou seja, ao que é e àquilo que pode ser*<sup>4</sup>, o que queremos defender é que se o arquivo constitui-se como elemento hegemônico na contemporaneidade, ele não é uma prerrogativa da contemporaneidade. Entre as referências genealógicas da arte como arquivo, dois projetos intelectuais do começo do século XX sobressaem: *The Arcades Project*, de Walter Benjamin e *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, pois renunciaram à sequencialidade e à linearidade e servem como pressupostos metodológicos. A noção da montagem atinge diretamente a base epistemológica da história e da história da arte em seus alicerces, porque interdita a crença na objetividade da história e de qualquer certeza interpretativa, além

3 BORGES, Jorge Luis. **O fazedor**. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

4 BODEI, Remo. **As formas da beleza**. Tradução de Antônio Angonese. Bauru: Edusc, 2005, p. 105.



Fig. 1 - Herman Posthumus, *Paisaje com ruínas antigas [tempus Edox rerum]*, 1536, óleo sobre tela, 96 x 141,5 cm. Vaduz- Viena, Sammlungen des Fursten von zu Liechtensein.<sup>5</sup>

de incorporar conscientemente o conceito de anacronismo e de abertura dialética da imagem. Através de imagens da história da arte, queremos discorrer sobre uma história da arte que não está submetida ao ideal da certeza e nem restrita ao problema da forma, mas que leve em conta o observador e entenda a história como inevitavelmente anacrônica, partindo da premissa de consciência sobre o uso do anacronismo, sem cair em uma espécie de relativismo, perigo iminente, onde tudo pode ser e tudo é válido. A contemporaneidade tem a ver com a densidade histórica e segundo Agamben<sup>6</sup>, ela é uma *revenant*, onde você projeta uma luz sobre o passado que faz que ele volte, hoje, diferentemente. Ele se constrói também pela projeção e dessa espécie de retroprojeção, já que se entende melhor a pertinência de certas obras do passado com o olhar do presente, produzindo intervalos diferenciais entre as obras, onde talvez resida o sentido.

5 As figuras numeradas de 1 a 9, encontram-se no Catálogo da Exposição *Arquiteturas pintadas – del renascimento al siglo XVIII*. Comisarios Delfín Rodriguez y Mar Borobia. Museo Thyssen-Bornemisza. 18 octubre 2011 a 22 enero 2012. Madrid. Fundación. Caja Madrid.

6 AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.

**Arquivo do tempo:** Começemos por uma imagem arrebatadora. A chave para a interpretação da pintura (fig. 1), uma imagem de 1536, *Paisagem com ruínas antigas*, de Herman Posthumus, é o texto que o artista colocou em lugar destacado na composição em primeiro plano, que ele se encarrega de ressaltar com luz. Posthumus escolheu como suporte uma referência da *Metamorfosis* de Ovidio (livro XV), em uma lápide que se apoia em um sarcófago e que detalha em sua frente com relevos com a decoração escultórica de estrigilos, característica de certos sepulcros cristãos primitivos que consiste em estrias ondulantes paralelas.

A passagem diz: *Tempus edax rer/um tuque inveni/ diosa vetustas/ o[mn]ia destruitis*, que traduzindo, diz: *Ó, tempo voraz, e tu, idade invejosa/ destróis tudo*. Esta frase é uma clara referência ao poder destruidor do tempo que o artista sugere com uma série de ruínas e edifícios que preenchem a superfície pictórica. A acumulação de fragmentos de entablamentos, bases de colunas, relevos, vasos, bustos, cabeças, estátuas, monumentos e edifícios medianamente enterrados, onde nada de conserva por inteiro, aparecem cobertos por terra e vegetação e produzem no espectador, nostalgia e desolação, incitando à meditação sobre o transitório da condição humana. Este conceito é também reforçado com objetos como um relógio de sol, cuja base está decorada com um zodíaco que repete a imagem de Júpiter no monumento central. Para organizar a imagem, o pintor se vale de sucessivas linhas horizontais sobre as quais amontoa os objetos e nos últimos planos ajusta a composição para oferecer um mirante natural com vistas a uma imensa paisagem, de traços flamengos por suas tonalidades, em que se prolonga a acumulação de edifícios e de construções fantásticas. Neste estado de abandono em que percebemos a fragilidade e a brevidade da vida através das ruínas, aparecem outras figuras que transmitem mensagens distintas. Uma delas, em lugar destacado com um compasso nas mãos, mede a base de uma coluna. Outra, mais distante, atrás e ao alto, quase na mesma direção, sentada, toma notas, talvez de um par de esculturas que simbolizam os rios e que apesar de se conservarem inteiras, se expõem completamente desambientadas. Os desenhos que aludem à instrumentos, como o compasso que usa o homem de turbante, junto com um esquadro, é uma referência à formação humanista do artista, assim como do pensamento da época. Mas é também um arquivo de ruínas, inacabado e incompleto, que mostra um tempo extraviado ou confiscado no presente e representado em forma de fragmentos construtivos ou arquiteturas, sempre de olho no seu passado e no seu futuro, de seu inevitável prosseguir e servindo de cenário retórico para argumentos das mais diversas intenções.



Fig. 2 - Hubert Robert, *Vista imaginaria de la Gran galeria del Louvre em ruinas*, 1796, óleo sobre tela, 115 x 145 cm. Paris, Museu do Louvre.

**Arquivo de medo do futuro:** Hubert Robert nos oferece o arquivo de uma ruína projetada, em *Vista imaginaria de la Gran galeria del Louvre em ruinas* (fig. 2), uma premonição em forma de fábula, anunciando um futuro. Ruína que não é arqueológica, não se ampara em estudos, não mira melancolicamente o passado, não fala de grandezas que não irão voltar, nem tampouco deposita na imagem significados morais ou desaparecidos. Como conservador do museu e de suas coleções que foi, o artista em sua ruína projetada não representava apenas o sonho do passado, mas o do futuro, em que havia deixado de ser memória, para ser antecipação. Ele fez um arquivo de medo do futuro, quando os debates sobre arquitetura e cidade, memória e história apareciam sempre recorrentes, com maior ou menor intensidade.

**Arquivos de um museu imaginário:** Giovanni Paolo Panini nos apresenta em *Galeria com vistas de Roma antiga* e *Galeria com vistas de Roma moderna*, 1757, (fig. 3 e 4) um museu imaginário que consiste em um arquivo de Roma antiga e moderna, uma memorável resposta conceitual à memória pintada de Roma, convertendo grande parte de sua produção em duas galerias imaginárias pintadas, quadros dentro de quadros, em que celebra não apenas a memória de uma cidade, com vistas antigas e



Fig. 3 - Giovanni Paolo Panini, *Galeria com vistas de Roma antiga*, 1757, óleo sobre tela, 172,1 x 229,9 cm. Nova York. Metropolitan Museum of Art.



Fig. 4 - Giovanni Paolo Panini, *Galeria com vistas de Roma moderna*, 1757, óleo sobre tela, 172,1 x 229,9 cm. Nova York. Metropolitan Museum of Art.



Fig. 5 - Paul Vredeman de Vries, *Uma cidade ideal*, 1607, óleo sobre madeira, 41,2 x 63,6 cm. Siena, Pinacoteca Nazionale.

modernas, como a si mesmo, em um muito especial autorretrato, como um pintor de arquiteturas e da cidade por excelência.

**Arquivo de perspectivas arquitetônicas:** Em *Uma cidade ideal*, de 1607 (fig. 5), Paul Vredeman de Vries faz um arquivo de perspectivas arquitetônicas. Filho de Hans, pai e filho dedicaram-se a realizar trabalhos com arquiteturas imaginárias e ideais, formando arquivos de cidades com e sem habitantes em que todavia se detectam sinais das atividades de seus moradores pelo mobiliário, pela decoração, onde combinam arcos de distintos materiais, estruturas diversas, plantas, fontes, jardins simétricos, áreas abertas e fechadas entre outros componentes fantásticos.

**Arquivo de cidade:** Em *Vista de Roma*, (cerca de 1538), de artista anônimo (fig. 6), vemos um arquivo da cidade, de verdade. Aliás, um capítulo a parte dentro das vistas da cidade, a representação de plantas, onde os artistas se inclinaram por reproduzir aspectos quase sempre determinantes de seus perfis que os faziam reconhecíveis aos olhos do espectador. Uma das cidades mais representadas desta forma foi Roma, centro da cristandade e da antiguidade, que interessava a artistas

que com o passar do tempo, mais e mais se detiam em questões como a necessidade de destacar inovações, melhorias e reformas que a transformaram. Lá, avistamos o Coliseu, arcos do triunfo, igrejas, vários monumentos históricos ainda hoje reconhecíveis, em bela cartografia.

**Arquivo de viagem, arquivo de saudade:** Como Roma era um dos locais do roteiro de viagens conhecido como *Grand Tour*, que incluía também Veneza e Florença, é natural que tanto naquela época como hoje, desejassem registrar a estada. Foi o que fez Maerten Van Heemskerck, em *Autorretrato com el Coliseo, Roma*, 1553 (fig. 7), realizando um arquivo de sua viagem, 15 anos após seu retorno à Haarlem (Holanda). O autorretrato, de pequeno formato, organiza o espaço com seu busto de perfil em primeiro plano à esquerda, que se separa poderosamente do fundo pela massa escura do traje. O artista vira a cabeça ao espectador a quem olha fixamente, parece satisfeito e sua boca esboça um sorriso com um ligeiro gesto. À direita, ao fundo, o Coliseu, símbolo da Roma antiga. Entre o edifício e o busto do pintor, aparece a figura pequena de um artista, identificado como o próprio Heemskerck, acomodado sobre uma pedra lavrada, pluma e tinteiro na mão, com um papel sobre um suporte rígido que apoia sobre seu colo e que immortaliza o Coliseu. O pintor utiliza o Coliseu com dupla finalidade: uma, mais evidente, é a de registrar que ele estivera ali. Como uma *selfie* contemporânea, marcou seu território. Por outra parte, o edifício que reproduz alude à nobreza da arte e ao processo intelectual em que se inscreve a criação da época e que se condensa em dois processos: o manual/artesanal e o intelectual. Arquivo de viagens, afetivo e rememorativo, a imagem mostra sua porção de emoção e nostalgia que surge ao confrontar ambas etapas de sua vida como se fossem iguais, descontando o tempo transcorrido entre seus anos de juventude em Roma e o momento de maturidade que representa na tela. Arquivo de saudade.

**Arquivos de desejo e fantasia:** Francisco Gutiérrez Cabello, em *Capricho arquitectónico com Moisés sendo salvo das águas*, cerca de 1655-1655 (fig. 8), foi um artista que cultivou a pintura de arquiteturas e realizou um arquivo de fantasias. Nesta obra, ele acomoda uma cena bíblica e as águas do rio Nilo, entre as construções de uma cidade fantástica. O episódio que se dilui na magnitude do cenário, não deixa de mostrar plantas de papiro na caminha de Moisés, que parece mais indefesa do que nunca. Cortada por uma excepcional diagonal, o esquema apresenta, do lado direito, uma fileira de edificações justapõe de enorme ecletismo que justapõe edifícios de distin-



Fig. 6 - Anônimo do século XVI, *Vista de Roma*, depois de 1538, óleo sobre tela., 121 x 236,8 cm. Mântua, Museu della Città, Palazzo San Sebastiano.



Fig. 7 - Maerten Van Heemskerck, *Autorretrato com el Coliseo, Roma*, 1553, óleo sobre tela, 42,2 x 54 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum.



Fig. 8 - Francisco Gutiérrez Cabello, *Capricho arquitetônico com Moisés sendo salvo das águas*, c. 1655-1655, óleo sobre tela, 104 x 163 cm. Bilbao, Museu de Bellas Artes.

tas épocas e estilos. Vemos um palácio renascentista, cúpulas, torres góticas, arcos de triunfo e arremata o cenário, ao fundo, um recinto com muralhas que protege várias torres com afiadas agulhas. Neste contexto, repleto de fantasias, se percebe, próximo ao arco do triunfo, uma construção que se parece e apresenta riscos de projeto da famosa ponte de Segóvia (Espanha). Os caprichos arquitetônicos não respeitavam nada, apenas arquivos de desejos e fantasias.

**Arquivos de irrealidades de cenários teatrais:** François de Nomé, (fig. 9 e 10), de cerca de 1624-25, além de fortes contrastes de cores, nos oferece um arquivo de irrealidades de cenários teatrais que fazem desprender de suas paisagens arquitetônicas, o tom de grandeza trágica que refletem suas composições, o caráter repetitivo de alguns detalhes, como as pequenas cúpulas com agulhas no estilo gótico e as singulares panorâmicas de suas cidades imaginárias, já anunciando aspectos do movimento surrealista e alguma relação com a obra metafísica de Giorgio de Chirico. A mescla de estilos arquitetônicos reais de diferentes épocas, ruínas clássicas e góticas, em cenas aparentemente abandonadas, onde elementos arquitetônicos se repetem de maneira quase obsessiva, vemos bosques de mármore, ruínas, fragmen-



Fig. 9 - François de Nomé, *Arquitetura fantástica e ruínas*, c. 1625, óleo sobre tela, 62,5 x 77,5 cm. Gotemburgo, Konstmuseum.

tos, animais, luz teatral, em pinceladas soltas e empastadas que as vezes resultam em figuras caricaturais.

**Arquivos de imaginação transbordante e de memória:** ao realizar as 56 estampas em 4 volumes de 545 x 430 x 60 mm cada uma, em 1756 (fig. 11), Piranesi queria em esforço titânico, não só demonstrar seus conhecimentos sobre a antiguidade e conhecimentos arqueológicos para mecenas, arquitetos, eruditos e intelectuais, como também, pensou na oportunidade magnífica de dar a conhecer e conservar a memória da Roma antiga, à serviço da utilidade pública, usando de uma riquíssima variedade de estampas e formas de representação de arquiteturas antigas: vistas gerais ou de ruínas e edifícios concretos, restituições imaginárias, desenhos de projeção ortogonal, detalhes arquitetônicos e ornamentais, instrumentos de construção e um sem fim de novidades iconográficas que dominava em sua condição de arquiteto e gravador de vistas de cidade, de sua antiga e possível cartografia das ruínas, de arqueólogo e antiquário dotado de imaginação às vezes visionária e ao mesmo tempo, de uma precisão de erudito. Piranesi incorporou sua distinta forma de gravar e desenhar o tempo e o espaço, inaugurando enquadramentos inéditos,



Fig. 10 - François de Nomé, *Daniel no fosso dos óleos*, 1624, óleo sobre tela, 36,5 x 46 cm. Madrid, Museu Thyssen-Bornemisza.

dramatizando de forma épica a recordação do passado e sua luta com a natureza. Ele interrompe a leitura de quem deseja estabelecer qualquer época, parece um fantasma sentado lendo o tempo, que foi, para Piranesi, uma obsessão a quem contemplou aterrizado ou de forma melancólica. Em qualquer caso, com suas vistas de Roma e com suas gravuras mudou nossa forma de ver e de compreender o espaço, fazendo com que o tempo o atravessasse como um enigma.

**Arquivo como elemento hegemônico na contemporaneidade:** A última Documenta de Kassel em 2011, estabeleceu uma ponte entre artistas profissionais e autodidatas, a Bienal de São Paulo em 2012, refletiu sobre a obsessão em catalogar toda a vida real, a Bienal de Veneza, em 2013, constituiu um *arquivo da imaginação*. Em entrevista<sup>7</sup>, o curador da Bienal de São Paulo, Luis Peres Oramas, discorre sobre *A Iminência das Poéticas*, explicando que partiram do princípio básico no legado moderno sobre a compreensão dos sistemas simbólicos, de que os signos, as formas simbólicas (e a arte é isso, para além de todas as vanguardas) não têm significado em si mesmos a não ser quando estão relacionados entre si e com outras

<sup>7</sup> Entrevista disponível em <<http://casa.abril.com.br/materia/30-bienal-de-sp-uma-entrevista-com-o-curador-luis-perez-oramas>>. Acesso em 29 jul. 2013.



Fig. 11 - Giovanni Battista Piranesi, *Antiguidade romana*, estamparia de Angelo Rotilj nel Palozzo de Massimi, 1756, 56 estampas em 4 volumes, água forte, 545 x 430 x 60 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de Espanha.

formas, símbolos, estratégias expressivas. Disse que imaginaram uma bienal que superasse definitivamente o mito romântico da obra genial, que existe como uma entidade autossustentada e absoluta, levando a privilegiar os vínculos, as relações e o fez necessariamente, falar de constelações. O que nos interessa então são os intervalos diferenciais entre as obras, que é onde reside o sentido. O curador disse que o princípio da Bienal não foi impor diálogos, mas criar uma lógica de distâncias e proximidades. Para ele, a base da analogia é a dessemelhança e a base da proximidade é o distanciamento. Para montar o conjunto expositivo da 30ª Bienal, a curadoria realizou uma arqueologia recente, apresentando vários artistas do início do século. Por exemplo, coleções fotográficas de caráter antropológico, o colecionismo e as montagens, a *arte da terra* ou com os ambientes e instalações. A repetição, a classificação, o ordenamento, o arquivismo tiveram presença garantida, sejam com conjuntos de imagens e objetos apropriados, seja na dinâmica de elaboração do trabalho, o que remete à ideia de repetição e diferença, em que a repetição faz a diferença, realizando na prática as propostas conceituais de Deleuze e Guattari. *Se as obras de arte produzem sentido por relações, o destino delas é ser constelar, isto é, quando alguém entra em contato com a obra, imediatamente pensa em outra. Ninguém olha para ela sem*

criar relações.<sup>8</sup> O curador da Bienal mencionou também que a contemporaneidade tem a ver com a densidade histórica e citou [o filósofo Giorgio] Agamben que diz que a contemporaneidade é uma *revenant*, você projeta uma luz sobre o passado que faz que ele volte, hoje, diferentemente. O entendimento, a partir da produção contemporânea, da pertinência de uma produção passada imediata, é o que o curador chama de arqueologia imediata.

*É assim que o contemporâneo se constrói, não acho que seja apenas na chave da emergência absoluta. Ele se constrói também pela projeção e dessa espécie de retroprojeção, já que se entende melhor a pertinência de certas obras do passado com o olhar do presente.<sup>9</sup>*

A arte contemporânea tende a reivindicar a linguagem artística como uma linguagem ordinária. Por isso as práticas contemporâneas são mais inclusivas, são comentários do mundo. A Bienal Internacional de Veneza de 2013, apostou em que na era virtual, tudo também é sincrônico, o passado é revisto o tempo todo na internet. A tentativa de destrinchar o universo é a essência da mostra. É uma *essência* parecida com a de outras exposições. O título da mostra desta edição é *Il Palazzo Enciclopedico*, que escolhe como emblema o modelo de uma espécie de moderna Torre de Babel. A referência mais pertinente desta mostra é então é a Vertigem das Listas, de Umberto Eco<sup>10</sup>, para quem o ser humano tem uma obsessão pela classificação. Ele reflete sobre como a ideia dos catálogos, listas, enumerações e inventários mudou ao longo dos séculos e como essa mudança foi expressa por meio da literatura e das artes visuais. Eco nos lembra, ainda, que o sonho de toda ciência e toda a filosofia, desde as origens gregas, foi conhecer e definir a essência das coisas. Na mostra, sem dúvida, alternaram-se ambos os tipos de listas: dispositivos como os inventários ou os catálogos dão exemplo disso. E de fato, o poder classificatório do livro nesta concepção, ao lado do poder transformador e às vezes taumatúrgico da imagem, como também o valor da acumulação antes ainda da coleção, estão entre os princípios da exposição. Para Didi-Huberman, o arquivo é sempre *uma história em construção*<sup>11</sup>, pois a cada nova descoberta aparece nele como uma *brecha na história concebida*, uma singularidade que o investigador vai unir com tudo o que já sabe para possivelmente produzir uma história repensada do acontecimento em questão. Uma imagem sem imaginação nada mais é do que uma imagem que ainda não foi trabalhada, ou seja, um mero objeto sobre o qual ainda não foi estabelecida

8 Idem.

9 Idem.

10 ECO, Humberto. **Vertigem das listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

11 DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012, p. 130

a relação *imaginativa e especulativa*<sup>12</sup> entre o que se vê e o que já se sabe. Como diz Derrida, com quem Didi-Huberman concorda, *nada é hoje menos seguro ou claro do que a noção de arquivo*.<sup>13</sup> Assim, por mais que me esforce por olhar os arquivos contemporâneos obsessivos de Hans Peter Feldmann, Gerhard Richter, On Kawara, Rosangela Rennó, Fernando Bryce, The Atlas Group, Christian Boltanski, Hanne Darboven, Susan Hiller e Bernd & Hilla Becker, por exemplo, ainda acho que temos muito por explorar também no passado e que as obsessões arquivistas não são prerrogativa da contemporaneidade. Apenas se expressam a cada tempo, de sua forma. Cada qual com seus enigmas e mistérios, pois como já disse Heródoto (484-425 a. C.), enigma é o que é lido de uma forma, mas que também pode ser lido de outra.<sup>14</sup> O objeto da História da Arte não é a unidade do período descrito, mas sua dinâmica, o que supõe movimentos em todos os sentidos, tensões e contradições. As obras dos artistas devem ser pensadas dentro deste processo em construção e suas práticas permitem ao espectador, comparar e refletir sob outras premissas a respeito do tempo e da memória. Como potência, a imagem diz, mas a obra não implica apenas o autor, precisa da relação com o espectador, assim como com seus significados. As relações imagem e contexto, imagem e leitura, imagem e mensagem, arte, vida, identidade e memória são descritas e desdobradas por Raul Antelo.

*[...] compreendemos que a história se faz por imagens, mas que essas imagens estão, de fato, carregadas de história. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte. Enquanto ativação de um procedimento de montagem, toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno do idêntico. Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado. Nesse sentido [...], visamos ultrapassar o círculo da subjetividade, potencializando, ao mesmo tempo, a receptividade, que mostra de que modo as formas do passado podem ainda ser novamente equacionadas como 'problema'. O inacabamento de uns remete-nos às outras, mas a impotência delas carrega-se de renovadas forças de sentido. São essas as 'Potências da imagem'.<sup>15</sup>*

Obras são lidas e imagens são remontadas em um modo de ler seu tempo. É preciso devolver potências à imagem, devolver potência a uma imagem é dar-lhe uma história e uma crítica. Um pouco disso foi o que tentamos fazer aqui.

12 DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., p. 146.

13 DERRIDA apud DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012, p. 130.

14 MAKOWIECKY, Sandra. Entre territórios: arte e política. In: MARTINS, Maria Virgínia Gordilho e HERNÁNDEZ, Maria Herminia Olivera. (Org.) **Entre territórios**. Ied. Salvador: EDUFBA, 2011, v. 1, p. 65-66.

15 ANTELO, Raul. **Potências da Imagem**. Chapecó: Editora Argos, 2004, p. 9-12.

### 3. As idades do mar e Florianópolis: *Mar... que falta, Cartas ao mar*<sup>1</sup>

SANDRA MAKOWIECKY

*Ó mar anteriores a nós, teus medos  
Tinham corais e praias e arvoredos.*

Fernando Pessoa.

**Introdução:** A exposição *As idades do mar* teve seu projeto apoiado numa sondagem histórica centrada nas representações físicas e simbólicas do Mar ao longo de quatro séculos da pintura ocidental (séculos XVI-XX) e identificou os temas fundadores, fazendo-os corresponder a núcleos temáticos. Contou com uma centena de obras provenientes de 51 instituições nacionais e estrangeiras, nomeando 89 artistas e 108 obras e resultou em excelente catálogo<sup>2</sup>. A pintura portuguesa esteve presente tendo o mar especial significado na sua história e cultura. Florianópolis é uma ilha, situada no Sul do Brasil, com herança açoriana, bem como de outras correntes imigratórias. O mar, com seu lamento, com sua beleza, com seu poder, com seus enigmas, é algo que mobiliza o ilhéu e é referência constante nas artes plásticas. Que conexões podemos estabelecer entre *As idades do mar* e *Florianópolis: Mar... que falta* e *Cartas ao mar*, nomes de exposições realizadas em Florianópolis fazendo uma espécie de continuidade da curadoria iniciada em Lisboa, inserindo Florianópolis e a arte contemporânea neste roteiro?

**As idades do mar:** A exposição contou com nomes como Van Goyen, Lorrain,

<sup>1</sup> Uma versão reduzida deste artigo foi publicada nos anais do CBHA. In: Makowiecky, Sandra. As idades do mar e Florianópolis: *Mar... que falta, Cartas ao mar*. **Anais do XXXIV Comitê Brasileiro de História da Arte- História da arte: territórios da história da Arte**. Uberlândia: CBHA - Universidade Federal de Uberlândia, 2015. v. 2. p. 1047-1058.

<sup>2</sup> Catálogo da exposição **As idades do mar**. Curadoria de João Castel-Branco-Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. 278 p. ISBN: 9789728848866.

Turner, Constable, Friedrich, Courbet, Boudin, Manet, Monet, Signac, Fattori, Sorolla, Klee, De Chirico, Hopper, Ingres, Guardi, Bocklin, Klee, Dufy, entre outros. A relação do homem com o mar formou sociedades e civilizações, mecanismo de desenvolvimento material e de pensamento simbólico no Ocidente, desde a Idade Média. Contudo, mais do que explanar uma história das relações que as sociedades ocidentais estabeleceram com o mar ao longo destes séculos, procurou-se, na exposição, identificar as matrizes do seu imaginário através da pintura dos diferentes territórios e épocas. Reuniram-se representações deste ou a ele associadas e construiu-se o discurso da exposição em seis núcleos estruturados em diacronia e diversidade geográfica, segundo seis eixos temáticos: A Idade dos Mitos; A Idade do Poder; A Idade do Trabalho; A Idade das Tormentas; A Idade Efêmera e A Idade Infinita. A designação *idade*, constante em cada um dos núcleos, introduz o elemento temporal, de novo sem linearidade cronológica, mas identificando momentos metafóricos da vida do homem e do mundo. O que há em comum entre essas obras e outras realizadas em Florianópolis? Luiz Marques, em *A Fábrica do antigo*,<sup>3</sup> desenvolve um raciocínio para outras situações, que por analogia, pode ser aplicado a este trabalho: podemos dizer que há muita coisa, se entendermos que esses artistas e processos históricos não seriam inteligíveis se desligados de suas referências à Antiguidade, a partir da qual se movem. Tal é o significado da noção de tradição clássica, esse tecido de referências comemoradas que possibilitou à história da arte e das letras se constituir como um tenso diálogo entre passado e presente. Como diz Giulio Carlo Argan, é enquanto problema dotado de uma perspectiva histórica que a obra se oferece ao juízo contemporâneo. Talvez possamos aqui desenvolver uma ideia tão cara à Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, descrita por Agamben, em *Ninfas*:

*A história da humanidade é sempre a história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram.*<sup>4</sup>

O mar é um tema que me atrai, particularmente e é bom escrever sobre obras que nos chamam, como diz Thierry de Duve [...] *Nunca escrevo sobre obras que me deixam indiferente, posto que o fato mesmo de escrever sobre esta ou aquela obra é em si um sinal de que tenho uma forte relação com ela*.<sup>5</sup> A imagem do mar é poética e multifacetada. O

3 MARQUES, Luiz (org). *A Fábrica do Antigo*. In: **Apresentação**. Campinas, Ed. Unicamp, 2008, p. 11 a 23.

4 AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012, p. 63.

5 DE DUVE, Thierry. Na Cama com Madonna. In: **Revista Concinnitas**, n. 7. UERJ, 2004, p. 36.



Fig. 1 - Francesco Guardi, *A Largada do Bucentauro*, Veneza, 1765-1780, óleo sobre tela, 61 x 92 cm. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

mar gera atitudes de melancolia e desejo de viagem, que são mecanismos universais de comunicação. A imagem é a forma do que aparece, diz Blanchot, quer dizer, ela é, ambivalentemente, abertura da irrealidade e súbito torrente do exterior, estabelecendo assim uma ponte entre as possibilidades da imaginação e o impossível do real. A imagem é um enigma, mas desde que a façamos surgir para colocá-la em evidência.<sup>6</sup>

*A imagem criada pelo artista é algo completamente diferente de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma marca, um sulco, um vestígio visual do tempo que ela quis tocar, até mesmo daqueles tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos – que ela não pode, enquanto arte da memória, deixar de aglutinar.*<sup>7</sup>

Vamos aos sulcos e vestígios, iniciando pelo prólogo da exposição, em que apenas uma obra foi selecionada: *A Largada do Bucentauro* (fig. 1) de Francesco Guardi, que representa o ritual cumprido anualmente na cidade de Veneza – a travessia do doge desde o embarcadouro frente ao seu palácio até à proximidade da igreja de São Ni-

6 BLANCHOT, Maurice. *Vaste comme la nuit (1959), L'Entretien Infini*. Paris, Gallimard, 1969, p. 476.

7 DIDI-HUBERMAN, Georges e JAAR, Alfredo apud ANTELO, Raul. Me arquivo. **Boletim de Pesquisa NELIC**. V.11, n 16, 2011-1, p. 14. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011v11n16p04/18460>



Fig. 2 - Arnold Böcklin, *A ilha dos mortos* (terceira versão), 1883, óleo sobre tela, 80 x 150 cm. Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlim.

colado do Lido, onde lançava à água uma aliança de ouro, símbolo do casamento entre Veneza e o Mar. Esta obra apresenta e sintetiza a intencionalidade da exposição. A união entre a cidade e o mar, em ato ritual, ganha valor de mito e reporta-nos ao domínio dos espaços do Mediterrâneo desde a civilização cretense, torna pública a afirmação do poder marítimo de Veneza, constitui-se como ato triunfal do trabalho e da coragem no confronto com o mar e institui a imagem como símbolo eterno da Sereníssima, como é conhecida a cidade de Veneza.

**A idade dos mitos:** Ilustram-se algumas das narrativas matriciais do universo e da humanidade, fontes conservadas através de tradições transpostas para a escrita e suporte permanente do imaginário visual. A mitologia clássica divulgou o universo dos deuses e heróis eternizados nos textos gregos atribuídos a Homero e nos romanos de Virgílio e Ovídio – a *Odisséia*, a *Eneida* e as *Metamorfoses*. Os seus mares agitados são povoados por divindades de referência humana, como Vénus, Netuno e Anfitriote. Fantásticos seres, como nereidas, tritões e sereias. No século XIX, muitos dos imaginários perdem a função de alusão direta aos contextos nacionais e assume outra, a de devaneio poético que sugere uma atitude de evasão às realidades contemporâneas, como se pode perceber na obra: *Sirenes*, de Arnold Böcklin, ou ainda, dele, *A ilha dos mortos* (fig. 2) no qual é representado um remador e uma figura



Fig. 3 - William Turner, *A batalha de Trafalgar*, 1822-1824, óleo sobre tela, 261,5 x 386,5 cm. National Maritime Museum, Londres.

branca sobre um pequeno barco, cruzando uma ampla extensão de água em direção a uma ilha rochosa. O objeto que acompanha as figuras no barco se identificam geralmente como um ataúde, e a figura branca com Caronte, o barqueiro que na mitologia clássica conduzia as almas ao Hades.

**A idade do poder:** O mar foi cenário de jogos de poder determinados por ambições econômicas e políticas que obrigaram à formação de grandes esquadras confrontando-se para o seu domínio. Multiplica-se a representação de conjuntos poderosos de navios pertencentes às potências marítimas europeias, tanto em circulações comerciais como em batalhas. Tal figuração desenvolve-se sobretudo a partir da época das grandes navegações oceânicas, quando o conhecimento científico substitui as visões medievais geradas pela imaginação. Citamos a obra *A batalha de Trafalgar*, de William Turner.

**A idade do trabalho:** Trabalhos relacionados com o mar apontam atividades continuadas de resposta à necessidades fundamentais, tanto as de sobrevivência material (a pesca como fonte de alimento) como as das comunicações com outras terras (os comércios que implicam o movimento dos portos como lugares de abrigo e trânsito de pessoas, bens, serviços e culturas). A pesca prolonga-se no comércio, feito nas



Fig. 4 - Julius Porcellis, *Pescadores em terra Puxando a rede*, c. 1640, óleo sobre tela, 39,5 x 54,6 cm. National Maritime Museum, Londres.

periferias ou nos centros urbanos, onde chegam às populações os alimentos do mar. Citamos a obra *Pescadores em terra Puxando a rede*, de Julius Porcellis (fig. 4).

**A idade das tormentas:** A morfologia dos mares agitados e dos acontecimentos meteorológicos a eles associados, matéria de assombro e pavor que os pintores foram registando, relativiza a dimensão humana perante a sua violência destruidora. Num jogo entre objetivos documentais e representações cenicamente fantasiadas, estas pinturas centram-se tanto no motivo das tormentas como no dos naufrágios que delas resultam, numa luta entre a força monumental da Natureza e a audácia humana para nela navegar. O sentimento trágico é acentuado na representação dos naufrágios, com o desaparecimento das embarcações e das pessoas e bens. O barco em ruína de Carlos de Haes *Barco naufragado* (fig. 5) amplifica a ideia da morte como realidade inevitável da existência e o sentido trágico do mar como lugar de morte também.

**A idade efêmera:** Desde finais do século XVII, as elites norte-europeias procuraram, através do *Grand Tour pela Europa*, contactar tanto com a riqueza cultural e artística como com o pitoresco dos lugares. Também o olhar dos pintores vai ser influenciado pela procura destes valores, elegendo motivos curiosos em paisagens selvagens e registando o efêmero. A partir de finais do século XIX, o mar é pretexto



Fig. 5 - Carlos de Haes, *Barco naufragado*, 1883, óleo sobre tela, 59 x 101 cm. Museu do Prado.

para exploração pictórica autônoma, pelas matérias resultantes da pincelada que restituem realidades sensorialmente mais intensas. O mar como objeto preferencial de contemplação gera mimetismos entre os estados anímicos do espectador e o mar nos seus diferentes tempos, originando muitas vezes o impulso da partida e da viagem. Podemos ver em Edward Hooper, *Square Rock* (fig. 6), a dramatização do espaço da terra em denso claro e escuro e colocando em fundo o silêncio dos azuis que separam o céu e o mar. Em Carl Nielsen em *Paisagem com Fiorde, Barcos e figuras* (1884, óleo sobre tela, 68,5 x 110 cm), a procura por lugares mais castos, paisagens mais selvagens, mar dentro da terra sem limite visível entre céu e mar.

**A idade infinita:** As imagens do mar servem a desejos de evasão, procuram-se com melancolia as matrizes dos tempos primeiros e perfeitos, com regressos às referências das culturas clássicas mediterrânicas. Procuram-se também as dimensões simbólicas e místicas do mar, onde a presença humana parece não poder existir, sendo território de criação divina. Tanto apela à infinitude e transcendência, no seu esquematismo simbólico e grandeza física, tendente para uma serenidade que se imagina inicial e convoca o sentimento da eternidade, como nos convulsiona em visões turbulentas, feitas de emoção, sentimento e vertigem. Os mares pintados por Caspar David Friederich *Rochedo junto à praia* (fig. 7) nunca são espaços habitados embora



Fig. 6 - Edward Hooper, *Square Rock, Ogunquit*, 1914, óleo sobre tela, 61,6 x 74,3 cm. Whitney Museu, NY.

sejam objetos de contemplação de personagens solitárias. O mar parece ser uma entidade onde a presença humana não pode existir, território que é da criação divina.

**Devolver potência à imagem, *Mar... que falta e Cartas ao mar*:** Como potência, a imagem diz, mas a obra não implica apenas o autor, precisa da relação com o espectador, assim como com seus significados. Obras são lidas e imagens são remontadas em um modo de ler seu tempo. É preciso devolver potências à imagem, devolver potência a uma imagem é dar-lhe uma história e uma crítica<sup>8</sup>. Para tanto, podemos pensar a imagem como noção operatória, colocando-as em uma constelação de imagens atemporais, dizendo respeito a procedimentos que se metamorfoseiam e persistem na contemporaneidade.

***Mar... que falta:*** A exposição *Mar... Que Falta*, durou uma semana, de 17 a 21 de

8 ANTELO, Raul. **Potências da Imagem**. Chapecó: Editora Argos, 2004.



Fig. 7 - Caspar David Friedrich, *Rochedo junto à praia*, c.1820-25, óleo sobre tela, 22 x 32 cm. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

dezembro de 2012, no Largo Victor Meirelles, Centro de Florianópolis. A rua foi tomada de obras de arte e, à noite, música, projeções de imagens e performances ocuparam o espaço. Com curadoria de Fernando Boppré e Vanessa Schultz, a mostra-evento apresentou vários caminhos a serem trilhados e abordou temas como o espaço urbano, os navegadores, a cidade, as rotas, os jardins e também as viagens, inspirada na aventura francesa do Conde de Lapérouse, cujas fragatas passaram por Florianópolis, então Nossa Senhora do Desterro, em 1785. O mar, as viagens e o tempo foram elementos que agruparam todas as manifestações artísticas. Doze artistas participaram da mostra, além do coletivo Instagramapolis e do grupo Fora. Vamos nos centrar em dois deles: Clara Fernandes e Maurício Muniz. Já na chegada ao local, o Largo Victor Meirelles, centro de toda a mostra, o visitante se deparou com os fragmentos da embarcação fundeada na rua de paralelepípedos. É como se fosse a fragata de Lapérouse chegando a Florianópolis, em pleno século 21, registrando e vivenciando as mudanças. A obra, *Inundação* (fig. 8), de autoria de Maurício

Muniz, foi criada à convite dos curadores. O trabalho foi o mote principal da exposição *Mar... Que Falta* e, em torno dele, estavam posicionados os demais trabalhos, num diálogo com todas as demais questões, incluindo as marítimas e das viagens.

Os fragmentos de uma fragata foram instalados no Largo Victor Meirelles. O mastro da embarcação continha velas onde foram projetados audiovisuais ao longo da programação noturna da exposição. No dia 19 de dezembro, aconteceu uma mistura de performance, vídeo, fotografia e música com a estreia de *Amorphobia*, trabalho de Clara Fernandes, seguida do vídeo homônimo, de Maurício Muniz. Antes do vídeo e das fotografias aconteceu uma performance-procição pelo Centro Histórico da cidade (fig. 9, 10, 11, 12). Parte do texto curatorial da exposição, merece registro. Viagem em torno do Museu – Exposição de longa duração.

Cenário marinho, desastre em terra:

*Uma fragata aproxima-se do Centro de Florianópolis e traz consigo navegador anacrônico (nacionalidade desconhecida, supostamente nascido no século XVIII) que ignora os seguintes fatos: a) a cidade não se chama mais Nossa Senhora do Desterro; b) os contornos da vila foram redesenhados pelos aterros viários: onde antes havia mar, agora terra dura, asfalto quente; c) conclusão: assim, desinformado, acaba invadindo o Centro Histórico com o imenso corpo de sua nau, encalhando-se, solenemente, aos pedaços, defronte à casa onde nasceu o artista Victor Meirelles (1832-1903), que abriga hoje Museu que leva seu nome. O epicentro desse naufrágio-em-terra é, portanto, o frágil tecido dessa cidade contemporânea chamada Florianópolis que se fechou para a navegação, continuando ilhada em relação à mobilidade urbana. Paradoxalmente, se quer aberta às viagens turísticas. Em meio aos fragmentos da embarcação desse navegador desavisado, o público poderá vivenciar trabalhos e programações artísticas especialmente arranjadas para essa exposição. O mar vem até o museu; o museu aproxima-se das bordas d'água. Aqueles que transitam apressados (ou não) pela cidade irão, certamente, deparar-se com outra paisagem, repleta de sentidos e sonhos, em pleno Largo Victor Meirelles. Basta decidir embarcar.<sup>9</sup>*

A curadoria da exposição *Viagem em torno do Museu*, concebida e inspirada na viagem do Conde de Lapérouse, que atracou em 1785, de passagem, na Ilha de Santa Catarina, dizia que para se empreender uma viagem em torno do mundo, no século XVIII, era necessário, primeiro, um *Plano de Viagem* (Módulo 1) que incluísse paradas estratégicas para o abastecimento das naves por meio de *Trocas, Escambos*

9 BOPPRÉ, Fernando; SCHULTZ, Vanessa. Texto curatorial: **Viagem em torno do Museu** – Exposição de longa duração. 17 a 21 de dezembro de 2014. Disponível em < <http://www.museuvictormeirelles.gov.br/mar-que-falta/>>. Acesso em 22 jul.2014.



Fig. 8 - Maurício Muniz, *Mar... que falta, Inundação*, Rua Victor Meirelles, 17 a 21 de Dezembro de 2012. Fonte: Museu Victor Meirelles.

e *Afins* (Módulo 3). A cada expedição cabia recolher informações científicas sendo que, muitas delas, acabaram constituindo um incrível imaginário em torno das *Visões do Novo Mundo* (Módulo 2), tal era a riqueza de detalhes transmitida pelos escritos e desenhos dos *Diários de Bordo* (Módulo 4). Dizia ainda: *Você poderá, se desejar, inventar outros caminhos ao subir a bordo desta embarcação chamada Museu Victor Meirelles. Aqui você encontrará neblina, bestiários, retratos, milagres, batalhas, naufrágios na companhia de artistas acadêmicos, modernos e contemporâneos<sup>10</sup>.*

No blog da exposição<sup>11</sup>, consta um texto de Victor da Rosa que diz que *Maurício Muniz, com a obra 'Inundação', acertou em cheio como poucos foram capazes de fazer na história da arte em Santa Catarina. A realização da escultura foi complicada e impecável, a sua relação com a paisagem urbana é surpreendente e natural e parece que a fragata sempre esteve e ficará para sempre naquela posição, como se pausasse o tempo – e os efeitos, além*

10 Idem.

11 Blog - disponível em <<http://marquefalta.wordpress.com/>>. Acesso em 04 ago. 2014, consta também uma crítica de Victor da Rosa, *Mar que sopra*, crônica originalmente publicada no jornal *Diário Catarinense* de 24 de dezembro de 2012, disponível em < <http://marquefalta.wordpress.com/2012/12/24/mar-que-sobra/>>. Acesso em 04 ago. 2014.

de perturbadores, são leves como o vento que lhe fez chegar até ali. A descrição da obra é pertinente. Escreveu que uma pequena fragata de madeira, antigo navio de guerra, afundou no coração do Centro de Florianópolis, na rua Victor Meirelles, arrancando as lajotas do chão. Ao olhar da esquina, na Praça XV, com certo susto, já era possível avistar um poste inclinado, que na verdade era o mastro da embarcação, enquanto as cordas se confundiam com os fios de luz, anunciando uma improvável catástrofe. A escultura pública permaneceu durante uma semana encalhada, imóvel e enigmática. Completa com: *Desterro não é apenas a ausência de terra. Desterro seria, mesmo hoje, a permanência do mar.* Temos que concordar que a obra, impactante mesmo, por muito tempo mudou minha percepção daquela rua, que jamais será a mesma. Outro trabalho desta exposição, foi a estréia da obra *Amorphobia*, trabalho de Clara Fernandes, seguida do vídeo de mesmo nome, de Mauricio Muniz. *Amorphobia* propõe a exibição do vídeo realizado em diversos locais da ilha de Santa Catarina, com direção geral de Mauricio Muniz, e a projeção de imagens, fotos de Bruno Ropelato. Antes do vídeo e das fotografias, uma *companhia de teatro*, ou seja, as personagens do filme fizeram uma performance-procição, a partir das 19h, pelo Centro Histórico da cidade. Músicos acompanharam o percurso: flauta, violino, contrabaixo, voz. O ambiente foi de uma companhia de teatro do século XVIII-XIX, que chega a cidade após uma longa viagem, por mar, aos nossos dias e convida os moradores para a estreia do filme. Durante a exibição das fotos de Bruno Ropelato, aconteceu a apresentação do músico Ledgroove, com o seu Senóides Oceânicas, que foi convidado pela curadoria para criar uma trilha sonora para a exposição. Guiado pelos sons das marés em gravações randomizadas de algumas praias de Florianópolis, Ledgroove propõe uma audição que traduziu as primeiras grandes navegações na história e que chegaram até Desterro através de colagens de músicas e rituais que já existiam na ilha antes dos europeus, e que por sua vez sobrepõem composições próprias manipuladas por instrumentos eletrônicos. Uma ritualização oceânica dialogando com linguagens tribais, sob camadas de texturas e melodias sintéticas, manipuladas por sequenciadores digitais.

**Cartas ao mar:** A exposição<sup>12</sup>, realizada no Museu de Arte de Santa Catarina, em março de 2013 (fig. 13), apresentou o acervo de obras criadas através de uma ficção.

12 Artista Clara Fernandes abre exposição *Cartas ao Mar*, onde trama o caos contemporâneo. Disponível em <<http://ndonline.com.br/florianopolis/plural/54535-artista-clara-fernandes-abre-exposicao-ldquo-cartas-ao-mar-rdquo-onde-trama-o-caos-contemporaneo.html>>. Publicado em 06/02/2013 e <<http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniocultural/?mod=pagina&cid=14446>>. Acesso em 20 jul.2014



Fig. 9 - Clara Fernandes, *Amorphobia*, 17 a 21 de Dezembro de 2012, Fonte: Museu Victor Meirelles.



Fig. 10 - Clara Fernandes, *Amorphobia*, 17 a 21 de Dezembro de 2012, Fonte: Museu Victor Meirelles.

Protagonizada por um navegador naufragado há centenas de anos, este ser imaginário trafega no tempo e no espaço e alimenta seus contos por meio de cartas e sonhos, trazendo personagens mitológicos que contracenam no fluxo da cidade atual.

Explora o caos, no seu sentido mais primordial, o espaço que existe entre o etéreo e o terreno. Com tramas em metal e linho, *Cartas ao Mar*, da artista Clara Fernandes, nos faz penetrar num universo atemporal onde podemos nos reconhecer como navegantes do tempo e da memória. A despeito de toda fantasia ou mitologia envolvida, essa produção encontra ressonância e identificação com os habitantes da Ilha de Santa Catarina, principalmente com os pensadores, artistas, escritores e pesquisadores que demandam uma itinerância para poder refletir suas criações e as diferenças fundamentais da vida cotidiana em relação ao mundo atual. Eram 72 obras (tramas em metal, linho, vidro ou materiais orgânicos) a maioria produzida entre 2010 e 2012, período que marca o encontro do Navegador com *Amorphobia*, um ente feminino que amplia o acervo de seus objetos, criados entre 2000 e 2007. Em seu trabalho, representado por esculturas criadas especialmente por cobre, fios, metais, sementes, livro-arte ou vídeo-arte, Clara trama. Seus fios de percepções vivem



Fig. 11 - Clara Fernandes.  
*Amorphobia*, 2012.  
Fonte: Museu Victor Meirelles.



Fig. 12 - *Mar que Falta*. Vista da rua. 17 a 21 de  
Dezembro de 2012. Fonte: Museu Victor Meirelles

no espaço que ela chama de Caos, um mundo entre o terreno e universal, despido de qualquer definição e repleto de essências. Entre as obras de destaque da mostra, a homônima *Cartas ao mar*, um livro-arte que Clara começou a fazer após de dedicar por quase dez anos à instalações urbanas. Ele surgiu a partir de um manuscrito que a artista fez ainda no colégio, aos 17 anos, no qual ela reunia textos sobre amor. As cartas são organizadas sem um tempo, sem um espaço. *Se as obras de arte produzem sentido por relações, o destino delas é ser constelar, isto é, quando alguém entra em contato com a obra, imediatamente pensa em outra. Ninguém olha para ela sem criar relações*<sup>13</sup>. A contemporaneidade tem a ver com a densidade histórica e como diz Agamben (2012)<sup>14</sup>, a contemporaneidade é uma *revenant*, você projeta uma luz sobre o passado que faz que ele volte, hoje, diferentemente. O entendimento, a partir da produção contem-

13 Entrevista com curador da Bienal de São Paulo 2012, disponível em <<http://casa.abril.com.br/materia/30-bienal-de-sp-uma-entrevista-com-o-curador-luis-perez-oramas>>. Acesso em 29 jul.2013.

14 AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Coleção Bienal. São Paulo: Hedra, 2012.



Fig. 13 - Clara Fernandes, *Cartas ao mar*, Museu de Arte de Santa Catarina, 2013. Fonte: MASC.

porânea, da pertinência de uma produção passada imediata, é o que o curador da Bienal de São Paulo de 2012, Luis Peres Oramas chama de arqueologia imediata, dizendo que o contemporâneo se constrói, mas não apenas na chave da emergência absoluta. Ele se constrói também pela projeção e dessa espécie de retroprojeção, já que se entende melhor a pertinência de certas obras do passado com o olhar do presente. A imagem não é a imitação das coisas, mas um intervalo traduzido de forma visível, a linha de fratura entre as coisas.<sup>15</sup> O que a leitura do intervalo de fato almeja é a apreensão dos significados pela via de sua tradução através da própria obra. Em *O vestígio da arte*, Jean-Luc Nancy<sup>16</sup> lança a pergunta se o que é próprio da arte não corresponde ao que resta e persiste, sendo que ela manifesta melhor sua natureza quando se converte em vestígio de si mesma, tornando-se presença que permanece quando tudo está passado.

15 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Argentina:Adriana Hidalgo editora, 2006.

16 NANCY, Jean- Luc. O vestígio da arte. In: HUCHET, Stéphane (org). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 289- 306.

**O que permanece, o que o presente nos faz ver no passado:** Percebemos nas exposições do presente, *Cartas ao Mar* e *Mar... que falta*, várias questões como a união entre a cidade e o mar bem como a afirmação do poder marítimo de Florianópolis, que constitui-se no confronto com o mar, permanência do mar e institui a imagem do mar como um dos símbolos da Ilha. Em *Cartas ao mar*, algumas das narrativas matriciais do universo e da humanidade, fontes conservadas através de tradições transpostas para a escrita e suporte permanente do imaginário visual, aparecem, mostrando a idade dos mitos, onde as mitologias nos fazem penetrar num universo atemporal e podemos nos reconhecer como navegantes do tempo e da memória. Apesar de toda fantasia ou mitologia envolvida, essa produção encontra ressonância e identificação com os habitantes da Ilha de Santa Catarina. Em *Mar... que falta-Amorphobia* e em *Cartas ao mar*, percebemos a idade infinita, em que as imagens do mar servem à desejos de evasão, procuram-se com melancolia as matrizes dos tempos primeiros e perfeitos, com regressos às referências das culturas clássicas mediterrânicas. Procuram-se também as dimensões simbólicas e místicas do mar, apelando à infinitude e transcendência no seu esquematismo simbólico e grandeza física, tendente para uma serenidade que se imagina inicial e convoca o sentimento da eternidade, como nos convulsiona em visões turbulentas, feitas de emoção, sentimento e vertigem. O homem, em posição exterior, interroga esta imensidão e os mistérios dos seus silêncios. A idade do trabalho também comparece onde as obras apontam atividades continuadas de resposta à necessidades fundamentais, tanto as de sobrevivência material (as tramas) como as das comunicações com outras terras (as cartas). Por fim, a idade efêmera também é forte em *Mar... que falta-Amorphobia*: onde o mar é pretexto para exploração dos sentidos que restituem realidades sensorialmente mais intensas. O mar como objeto preferencial de contemplação gera mimetismos entre os estados anímicos do espectador e o mar nos seus diferentes tempos e em diferentes locais da ilha: vídeo realizado em diversos locais da ilha de Santa Catarina, a projeção de imagens, fotos, uma *companhia de teatro*, performance-procição, com músicos que acompanharam o percurso com flauta, violino, contrabaixo, voz. O ambiente foi de uma companhia de teatro do século XVIII-XIX, uma trilha sonora criada pelos sons das marés em gravações randomizadas de algumas praias de Florianópolis, propondo uma audição que traduziu as primeiras grandes navegações na história e que chegaram até Desterro através de colagens de músicas e rituais que já existiam na ilha antes dos europeus. Uma ritualização oceânica dialogando com linguagens tribais, sob camadas de texturas e melodias

sintéticas, manipuladas por sequenciadores digitais.

Em *Mar... que falta*, a obra *Inundação*, nos mostra a idade das tormentas, em que a morfologia dos mares agitados e dos acontecimentos meteorológicos a eles associados, matéria de assombro e pavor que os pintores foram registrando, relativiza a dimensão humana perante a sua violência destruidora. Num jogo entre objetivos documentais e representações cenicamente fantasiadas, estas obras centram-se tanto no motivo das tormentas como no dos naufrágios que delas resultam, numa luta entre a força monumental da Natureza e a audácia humana para nela navegar. O sentimento trágico é acentuado na representação dos naufrágios, com o desaparecimento das embarcações e das pessoas e bens. Estas obras amplificam a ideia da morte como realidade inevitável da existência e o sentido trágico do mar como lugar de morte também. Nesta obra também percebemos a Idade do poder, quando revimos a ideia do mar como cenário de jogos de poder com representação de conjuntos poderosos de navios. Com estas imagens, constituímos em certa medida, um atlas.

*O atlas é uma espécie de estação de despolarização e repolarização [...] na qual as imagens do passado, que perderam seu significado e sobrevivem como pesadelos ou espectros, são mantidas em suspenso na penumbra na qual o sujeito histórico, entre o sono e a vigília, se confronta com elas para restituir-lhes a vida, mas também para eventualmente despertar delas.*<sup>17</sup>

Talvez todo estudo de imagens mostre que no confronto com as imagens para restituir-lhes a vida, mas também para eventualmente despertar delas, conclua, mesmo que por alguns instantes que *Desterro não é apenas a ausência de terra. Desterro seria, mesmo hoje, a permanência do mar*, em todas as suas idades, cujo vocabulário estético-crítico amplia-se agora para além das já reconhecidas expressões: regional, local, tardio, popular, tradicional. Como se da imagem cinzenta da obra de Mauricio Muniz, em *Mar... que falta*, confirmássemos que: *a imagem queima pela memória, isto é, queima mesmo que não seja nada além de cinza: é um modo de declarar sua essencial vocação pela sobrevivência, por aquilo apesar de tudo. [...] Como se da imagem cinzenta se elevasse uma voz: “você não vê, por acaso, que estou ardendo?”*<sup>18</sup>

17 AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo:Hedra, 2012.

18 DIDI-HUBERMAN, Georges e JAAR, Alfredo. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, p.51-2

## 4. Os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil: Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros<sup>1 2</sup>

SANDRA MAKOWIECKY

**Problemática e pontos para discussão:** Com o tema *Novos Mundos: Fronteiras, Inclusão, Utopias*, o CBHA propõe a análise de algumas das questões no processo de expansão do campo da história da arte, com explicitação de narrativas que tomem o país como ponto de partida para a discussão dessas relações entre próprio e global, contribuindo para a revisão dos discursos tradicionais que enfatizam a centralidade da Europa nos processos de construção e estruturação de arte e da história da arte na América Latina. Nesta perspectiva, a pesquisa apresenta Francisco Xavier Cardoso Caldeira – conhecido por Xavier dos Pássaros, catarinense e Francisco dos Santos Xavier – conhecido por Xavier das Conchas, que viveu 32 anos em Santa Catarina, onde aprendeu o ofício manual com conchas, artistas que trabalharam com Mestre Valentim na execução do Passeio Público no Rio de Janeiro e foram responsáveis pela ornamentação de dois pavilhões quadrangulares que o progresso demoliu, cada qual ao seu estilo. Em 1998, o Ministério da Cultura, através da Se-

---

1 Este artigo em versão bem reduzida foi publicado em MAKOWIECKY, Sandra. Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros: Passeio Público do Rio de Janeiro e os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil. **Anais do XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte Novos Mundos: fronteiras, inclusão, utopias**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2015. v. 1. p. 129-144.

2 Sobre os dois “Xavier” ver também: MAKOWIECKY, S.; Didoné, Fabiana. M. Passeio Público do Rio de Janeiro e uma história que pode ser revista: os catarinenses Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (orgs.) **Coleções de arte: Formação, exibição e ensino**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015, p. 69-80. Na realidade, na continuação da pesquisa constatou-se que apenas Xavier dos Pássaros é catarinense. Todavia, Xavier das Conchas morou por 32 anos em Santa Catarina, onde aprendeu ofício do trabalho com conchas, pelo qual se tornou conhecido.

cretaria do patrimônio Histórico (Iphan) e da Fundação Nacional, Pró-Memória, promoveu o Prêmio Xavier dos Pássaros, abordando o tema Exposição: Linguagem Museológica, com o objetivo de divulgar a pesquisa, a reflexão e a produção de textos técnicos no setor museológico. O patrono do concurso, Xavier dos Pássaros e seu parceiro, Xavier das Conchas, podem ser considerados os primeiros museólogos brasileiros, pois foram responsáveis pelos primeiros espaços públicos de exposição no país: os dois pavilhões quadrangulares do passeio público, inaugurado em 1783 que abrigaram e expuseram ao público o primeiro acervo museológico do Brasil: os painéis ovais de Leandro Joaquim. Xavier dos Pássaros desenvolveu um trabalho que remete a uma das funções primordiais dos museus: a preservação dos espécimes naturais ou culturais de uma nação. Por outro lado, ao utilizar criativamente penas e plumas na ambientação do pavilhão, indicou o caminho para a museologia brasileira na busca de uma linguagem própria, não submissa a padrões importados<sup>3</sup>. Discorrer sobre este tema pode contribuir para pensarmos sobre a circulação de objetos, práticas e ideias na criação do complexo mapa da arte e de sua história. A história dos Xavier, por sinal, é pouco conhecida entre os pesquisadores de história da arte no Brasil, o que justifica também o conhecimento de sua inclusão e de suas utopias.

**Sobre o Passeio Público e Mestre Valentim – Uma obra e um personagem bem conhecido iniciam este estudo:** A obra de Valentim da Fonseca e Silva, Mestre Valentim (1745-1813), é reconhecidamente considerada pelos estudiosos da cultura brasileira uma das mais significativas produções artísticas do Rio de Janeiro do século XVIII, quando a cidade, elevada à condição de nova capital do vice-reino português, se torna o polo de concentração de poder da colônia e seu grande foco receptor e difusor de padrões estéticos.

*A produção de Valentim – de caráter escultórico, arquitetônico e urbanístico – participou do processo de civilidade e de esclarecimento da sociedade carioca setecentista e destinou-se, quase exclusivamente, às instituições governamentais e laicas, dominantes no período: Valentim projetou e executou monumentais obras civis na cidade, tais como o Passeio Público e imponentes chafarizes, notadamente na gestão do quarto vice-rei, dom Luís de Vasconcelos (1779-1790); projetou e executou ainda importantes obras de talha e imaginária em igrejas de poderosas congregações laicas, além de lampadários, alfaias e objetos sacros<sup>4</sup>.*

3 Fonte: **Boletim do SPHAN** nº44 mês nov/dez ano 1988, p. 21. Disponível em <[http://docvirt.no-ip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bol\\_sphan&pagfis=1205&pesq=>](http://docvirt.no-ip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bol_sphan&pagfis=1205&pesq=>)>. Acesso em 24 mar. 2015.

4 CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. **Mestre Valentim**. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 7.

Segundo Carvalho<sup>5</sup>, a cidade do Rio de Janeiro, como principal porto do país e depois com o *status* de capital, viu-se acrescida, no século XVIII, de monumentos representativos dessa ordem urbana, como o aqueduto da Carioca, chafarizes, as ruas da Vala e do Cano, largos, o Paço dos Governadores, a Casa de Recolhimento, a Casa do Trem (para fundição de materiais bélicos), hospícios, cemitérios, mata-douros, entre outros. Mas foi somente no último quartel do século XVIII, durante a gestão de Dom Luís de Vasconcelos, que a cidade conheceu seu primeiro grande surto de racionalização urbana do período colonial. O vice-rei de ideias iluministas priorizou, em seu programa governamental, além do saneamento básico e do abastecimento de água, o lazer e o embelezamento urbano, numa tentativa de adequar a cidade ao moderno conceito de imagem das Luzes das capitais europeias. O site do Passeio Público<sup>6</sup> fornece informações variadas sobre a história do passeio, desde a sua construção e inauguração, passando pelas reformas que sofreu, chegando aos dias de hoje. O Passeio Público foi construído entre os anos de 1779 e 1783, sendo o primeiro jardim público (ou parque ajardinado) da cidade e do país. Logo nos primeiros anos após a sua construção, valorizou a região de entorno e se tornou um dos principais pontos de encontro da sociedade carioca que ali se reunia para ler poemas, ouvir música e praticar o *footing*.

Naquele local existia a lagoa do Boqueirão que, assim como diversas lagoas da cidade, era utilizada para despejo dos dejetos da população, tornando-a insalubre e foco de doenças. Após uma forte epidemia de gripe e febre que atingiu grande parte da população carioca em meados do século XVIII, D. Luís de Vasconcelos, ordenou o aterro da lagoa sobre o aterro, mandou construir um jardim público. O aterramento da lagoa gerou uma área total de 20 hectares que foi ocupada não só pelo Passeio Público, mas também por residências, ruas de acesso ao parque e um cais, para proteger o jardim das ondas do mar. A tarefa de projetar e construir o Passeio Público foi atribuída ao *glorioso arquiteto nacional*<sup>7</sup> Valentim da Fonseca e Silva, conhecido como Mestre Valentim, um dos maiores artistas do período colonial brasileiro.

O Passeio Público foi projetado por Mestre Valentim seguindo o estilo francês, pautado na linearidade, regularidade e geometrização, características assimiladas do

5 Idem, p. 9-10.

6 **Site Passeio Público do Rio de Janeiro**. Disponível em <<http://www.passeiopublico.com/index2.htm>>. Acesso em 22 jun. 2014

7 BOITEUX, Henrique. Mestre Valentim e a arte catarinense. **Revista trimestral do IHGSC**. Volume VII – 1918. Primeiro trimestre, p. 98

modelo iluminista que despontava na Europa (fig. 1, 3). Conforme afirma Silva<sup>8</sup>, *a inserção do ideal de cidade iluminista, com seus aspectos racionais, salutar e estéticos* vinha sendo intensificada desde 1763, quando a cidade foi elevada à condição de sede do vice-reinado. O pensamento iluminista, baseado no racionalismo, propunha uma nova relação do homem com a natureza, sendo que esta se apresentava como fonte de conhecimento e deleite (fig. 2, 4, 6, 9, 10 e 11). As figuras 5, 7, e 8 mostram a situação espacial nos tempos atuais (2015).

Mestre Valentim desenhou um jardim totalmente plano, com planta em forma de trapézio, ruas em linhas retas e uma praça central (ver fig. 1, 3). O jardim era cercado por um muro alto com grades de ferro. Na entrada, dois pilares de pedra firmavam um vistoso portão de ferro, concebido por Mestre Valentim, apresentando elementos típicos da obra do artista, como guirlandas, margaridas, plumas, folhagens estilizadas e rocalhas (ver fig. 13).

Em seu interior podia-se contemplar, além de variadas espécies da flora nacional e estrangeira, obras de arte confeccionadas por Mestre Valentim, como chafarizes, esculturas e pirâmides. Das obras originais, existe atualmente no Passeio, o Portão principal (fig. 12), a Fonte dos Amores (com estátuas de jacarés em bronze, conhecido também por Chafariz dos Jacarés), (fig.15) o Chafariz do Menino (a escultura atual do menino não é a original - já desaparecida) (fig. 14 e 16) e os dois Obeliscos (fig. 16 e 17).

No fundo do jardim, quatro escadas de pedra levavam a um terraço sobre a Baía de Guanabara. O terraço possuía cerca de 10 metros de largura com piso de mármore policromado e cercado por uma balaustrada de bronze com lampiões à base de óleo de peixe. Junto ao parapeito, havia bancos de alvenaria revestidos com azulejos de inspiração mourisca (ver fig. 10). Para ornamentar o terraço do passeio, Mestre Valentim construiu dois pavilhões quadrangulares (fig. 18) que foram constantemente atingidos pelas ressacas e demolidos completamente no ano de 1817, para a ampliação do espaço do terraço. Mais precisamente no ano de 1841, o Passeio sofre uma pequena reforma de manutenção e os antigos pavilhões quadrangulares, já destruídos em 1817, foram substituídos por torreões octogonais (fig. 19)<sup>9</sup>, que foram definitivamente destruídos em 1922. Os pavilhões do terraço apre-

8 SILVA, Denise Maria Deodato. Em busca de uma cidade ideal: Representações de poder no Rio de Janeiro do Vice-Reinado. **História, imagem e narrativas**. N.º.2, ano 1, abril/2006. Pag. 32 – ISSN 1808-9895. Disponível em <<http://www.historiaimagem.com.br/edicao2abril2006/cidadeideal.pdf>> Acesso em 15 jun.2014

9 VILLAS-BOAS, Naylor Barbosa. **A Reconstrução Virtual do Antigo Passeio Público de Mestre Valentim: Metodologia de Pesquisa**. Disponível em <<http://cumincades.scix.net/data/works/att/e142.content>>



Fig. 1 - Maquete eletrônica elaborada por Naylor Barbosa Villas-Boas reconstrução digital do traçado de Mestre Valentim para o Passeio Público.



Fig. 2 - Avenida beira Mar na altura do passeio Público. Foto: Augusto Malta, 1906.

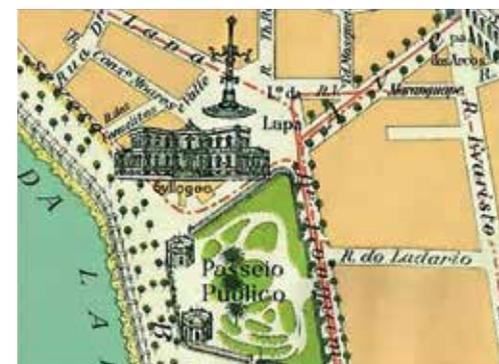


Fig. 3 - Detalhe do mapa ilustrado *Rio de Janeiro: Central Monumental*, de Carlos Aenishanslin, 1915.



Fig. 4 - Antiga Praia, Janeiro Antiga, Passeio Público. Rara foto da antiga Praia da Lapa, por volta de 1890 e ao fundo o passeio público.



Fig. 5 - Vista atual, onde antes se via o mar. Os pavilhões localizavam-se à extrema direita e extrema esquerda dos obeliscos. Foto: Sandra Makowiecky, 2015.



Fig. 6 - Pavilhão Octogonal. Terraço e Pavilhão. Observe o piso decorado e à direita o Pavilhão com os vasos de flores acima. Ao fundo a Igreja da Glória. Joseph Alfred Martinet, meados do século XIX.



Fig. 7 - Alfred Martinet, *O Passeio Público*, gravura, 1847. *O Brasil pittoresco, histórico e monumental*. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional.



Fig. 8 - Jardim do Passeio Público. Vista satélite Google. À sudeste a praça com o Monumento a Deodoro; à nordeste praça com Chafariz do Monroe. A entrada se dá pela Rua do Passeio (parte superior) e os obeliscos se voltam para a Rua Mestre Valentim (parte inferior do desenho acima).

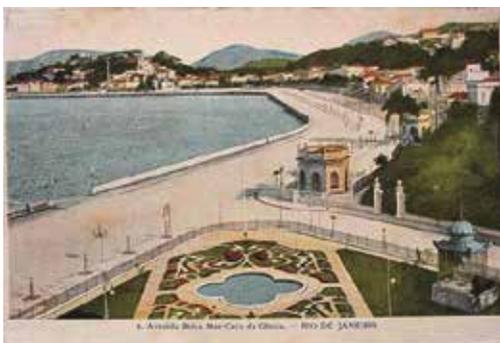


Fig. 9 - Vista aérea Passeio Público. Em primeiro plano os jardins do Palácio Monroe e depois um dos Pavilhões do Passeio Público, 1905.



Fig. 10 - Louis-Julien Jacottet, 1854, gravura. Pavilhão Octogonal, Passeio Público, Terraço e Pavilhão, ao fundo a Igreja da Glória, 1854.



Fig. 11 - Antigo Terraço e pavilhão. Ao fundo a cúpula do Palácio Monroe, 1904. Praça Passeio Público.



Fig. 12 - Portão do passeio Público. Mestre Valentim.



Fig. 13 - Mestre Valentim, portão do Passeio Público. Medalhão de D. Maria I, Rainha de Portugal.



Fig. 14 - Mestre Valentim. Chafariz do menino.



Fig. 15 - Mestre Valentim, chafariz dos Amores (ou dos Jacarés). Jardim do Passeio Público.



Fig. 16 - Mestre Valentim, chafariz do menino e Obeliscos.



Fig. 17 - Mestre Valentim, Obeliscos.

sentavam uma composição arquitetônica e ornamental adequada às amenidades da elite social: convidava ao descanso, a conversação e à contemplação do panorama, como mostra a gravura das figuras 6 e 10. Os dois pavilhões erguiam-se nos dois extremos do terraço, descritos como *dois mirantes de figura quadrada com duas portas de cada lado, e todas com vidraça*, que tinham nos quatro ângulos dos beirais *pés de ananases com seus frutos (considerados reais, todos de metal sobrepintados que pareciam verdadeiros*, conforme descrição de Luís Gonçalves dos Santos<sup>10</sup>, que complementa que no pavilhão do lado direito, via-se, no alto, *a figura de Apolo tocando lira, e no esquerdo, a de Mercúrio com o caduceu*.

No seu aspecto exterior, os pavilhões lembravam singelas capelas coloniais, mas na parte interna<sup>11</sup>, tinham planta barroca movimentada em octógono e eram ricamente decorados. Os mirantes eram considerados então a maior atração da cidade<sup>12</sup>.

#### **A ligação de mestre Valentim com Xavier dos Pássaros e Xavier das Conchas:**

Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813), natural do Serro, no Vale do Jequitinhonha, foi escultor, entalhador, arquiteto e urbanista. Filho de um português contratador de diamantes e de uma negra, o mulato Valentim foi levado pelo pai a Portugal, em 1748, com apenas três anos, onde ficou até os 25 anos. Em terras lusitanas, aprendeu o ofício de escultor e entalhador. Em 1770, retorna ao Brasil e se estabelece no Rio de Janeiro, com loja, oficina e residência, sendo considerado o *Aleijadinho do Rio de Janeiro*, tendo trabalhado em obras públicas e religiosas.

Segundo o texto *Mestre Valentim e a arte catarinense*, escrito em 1918 por Henrique Boiteux e que consta nos arquivos do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina<sup>13</sup>, os três estabeleceram uma fértil associação. Francisco Xavier Cardoso Caldeira, conhecido como *Xavier dos Pássaros* era catarinense, nascido ilhéu (Florianópolis), artista primoroso em trabalhos com penas e escamas, ensinados pela família Silva Mafra e Francisco dos Santos Xavier, conhecido como *Xavier das Conchas*, não menos afamado pela sua habilidade em trabalhos de conchas formaram uma trindade artística encarregada da execução da obra esculpida no Passeio Público que

pdf>. Acesso em 22 jun.2014.

10 SANTOS, Luís Gonçalves dos. *Memória para servir à história do vice-reino do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Valverde, V.I, 1943, p. 30.

11 CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. Op. cit., p. 29.

12 Disponível em <<http://historiasemonumentos.blogspot.com.br/2014/04/passeio-publico-do-rio-de-janeiro1779.html>>. Acesso em 20 jul. 2014.

13 BOITEUX, Henrique. Op. cit., p. 98-104

acalentava um ideal patriótico. *Xavier das Conchas*, natural do Rio de Janeiro<sup>14</sup>, nascido em 1739, sentou praça em 1752 (aos 13 anos) e foi destacado para a ilha de Santa Catarina, onde permaneceu por 32 anos. Indo ao Rio de licença em 1787, foi nomeado pelo vice-rei Luiz de Vasconcellos e Souza para executar trabalhos na obra do Passeio Público, por portaria de 18 de outubro de 1787, em que foi ordenado que lhe pagassem os seus soldos enquanto ele se demorasse na cidade do Rio de Janeiro, ocupado naquele serviço. Assim, foi encarregado de ornar o pavilhão de Apolo com painéis formados de conchas, trabalho em que era habilíssimo. Faleceu no Rio em 1814, aos 75 anos, no posto de tenente coronel e ainda de Governador da Fortaleza da Conceição. Sabe-se que aprendeu a arte em Santa Catarina e que nesta terra serviu como soldado onde se conservou em serviço ativo por mais 32 anos. Casou e ficou viúvo em Santa Catarina e levou para o Rio de Janeiro, os dois filhos dessa união. Os dois artistas saíram de Santa Catarina e foram ao Rio de Janeiro trabalhar com Mestre Valentim, como indica o seguinte trecho: *Eis como a arte, outrora tão cultivada pelos catarinenses e que embora hoje, um tanto desprezada, contribuiu para realce e encanto da obra de Valentim da Fonseca e Silva*<sup>15</sup>. Essa informação é novamente confirmada no livro *Santa Catarina nas Belas Artes*, também escrito por Henrique Boiteux, no capítulo onde trata sobre a *Propensão artística catarinense*. Nele, o autor apresenta, entre outras, citações de Ladislau Neto, antigo diretor do Museu Nacional.

*A propensão artística do catarinense de muito que se manifesta. A sua natureza foi e é sua mestra e bem poucas a igualam em predicados. Assim, pode-se dizer que nele é inata. [...] Começemos por Francisco Xavier Cardoso Caldeira, exímio taxidermista, de quem disse o ilustrado dr. Ladislau Neto: 'deixou na metrópole também, a fama que deixa na terra, uma inteligência produtiva e uma honestidade imaculada. [...] Nessa obra colaborou também um outro, Francisco dos Santos Xavier, que havia se tornado exímio em Santa Catarina, em trabalhos artísticos com conchas.*<sup>16</sup>

Essas duas fontes forneceram relevantes informações sobre os dois artistas, apesar de ter causado leve confusão sobre suas origens. Em primeira leitura, nos fez pensar serem ambos catarinenses. Em pesquisa na Hemeroteca Digital, quanto à jornais de Santa Catarina, não encontramos nenhuma referência ao Passeio Público, ao Mestre Valentim e à Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros. Cabe dizer que o jornal mais antigo de Santa Catarina é *O Catharinense* de 1831, sendo que Xavier dos

14 Anais da biblioteca nacional. *Almanaque para a cidade do Rio de Janeiro de 1792*. Anais 1937 volume 59, p. 201. Disponível em <[http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=anais\\_bn\\_wi&pagfis=13115&pesq=&esrc=s](http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=anais_bn_wi&pagfis=13115&pesq=&esrc=s)>.

15 BOITEUX, Henrique. Op. cit., p. 104

16 BOITEUX, Henrique. *Santa Catarina nas Belas Artes*. Rio de Janeiro: Editora Zelio Valverde, 1940

Pássaros faleceu em 1810 e Xavier das Conchas faleceu em 1814. No texto abaixo consta a ligação com as famílias Silva Mafra e Silveira de Souza, com tradição na arte e cultura catarinense.

*Não se cingiu somente em Francisco Xavier Caldeira, que foi o expoente, aquele gosto artístico que tanto atraiu o seu homônimo, que, durante mais de 30 anos, desde jovem, conviveu entre os catarinenses, despertando-lhe a inclinação para a arte que entre estes havia implantado a família Silva Mafra, sempre lembrada, e de que outra também não esquecida, a de Silveira de Souza, foi afamada cultora.*<sup>17</sup>

Consta em outro documento que o vice-rei, criador do primeiro museu de História Natural do Brasil (a casa dos pássaros – a qual retornaremos mais adiante), entregou a planície aterrada ao Mestre Valentim e seus ajudantes.

*Ajudaram-no Francisco dos Santos Xavier – o Xavier das Conchas, artista que então compunha, com os restos dos molluscos, ornatos de toda especie, e Francisco Xavier Cardoso Caldeira – o Xavier dos Passaros – naturalista amator, encarregado de zelar pelo museu do Vice-Rei. O mesmo artista que entreteceu de papos de tucano o manto imperial, para o que José Bonifácio, em um documento que existe no Archivo do Museu Nacional, mandou em: 1821 fossem entregues todos os tucanos menos dous, escolbendo-se os, que tivessem o papo bem amarello. No terraço do Passeio Público construíram-se dous pavilhões: o de Appollo – decorações de Xavier das Conchas e o Mourisco, entregue à habilidade de Xavier dos Pássaros. Os pavilhões não duraram muito*<sup>18</sup>.

*Para realizar o benfazejo pensamento do vice-rei, foram chamados os dois nomes mais engenhosos da época: o Mestre Valentim e o célebre Xavier das Conchas, assim alcunhado pelos famosos trabalhos que fazia [...]*<sup>19</sup>

**Sobre os pavilhões quadrangulares e seus interiores:** os pavilhões funcionavam como mirantes e tinham em seu interior dezesseis painéis elípticos pintados pelo então destacado artista Leandro Joaquim (1738-1798) retratando cenas marítimas, cotidianas e produtos regionais. Do total das obras, apenas seis chegaram aos dias atuais e fazem parte do acervo do Museu Histórico Nacional (RJ) as seguintes: *Igreja da Glória, Vista da Lagoa do Boqueirão e do Aqueduto de Santa Teresa e Pesca à Baleia na Baía de Guanabara* (fig. 20, 21 e 22) e do Museu de Belas Artes (RJ): *Cena Marítima, Desfile Militar no Largo do Paço do Rio de Janeiro e Procissão ou Romaria marítima*

<sup>17</sup> Idem, p. 13.

<sup>18</sup> Disponível em <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2044711/pg-50-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-20-07-1929>>. Acesso em 21 jul. 2015

<sup>19</sup> *Revista do Instituto Histórico e geográfico do Brasil*. Edição 19. Disponível em <<https://books.google.com.br/books?id=2UGDAAAAMAAJ&pg=PA373&lp=PA373&dq>>. Acesso em 22 jul. 2015.



Fig. 18 - Pavilhão Quadrangular (1783 -1817), Richard Bates. Terraço do Passeio Público visto da Igreja de Nossa senhora da Glória. 1809<sup>1</sup>. Reprodução de álbum de estampas/gravuras. Original na Cornell University.



Fig. 19 - Pavilhão quadrangular em Litogravura, sec. XIX: Pieter Godfred Bertichen, Vista do Rio de Janeiro (Passeio Público), 29,7 x 39,4 cm.

ao *hospital dos Lázaros* (fig. 23, 24 e 25), todas de cerca de 1790. Estas faziam parte do pavilhão decorado por Xavier das Conchas e duas delas desaparecidas, tem nomes conhecidos: *Entrada da Barra* e *Incêndio de uma grande nau holandesa*. As obras de Leandro Joaquim que estavam no pavilhão decorado por Xavier dos Pássaros e que representavam produtos da terra, foram todas perdidas.

Francisco Xavier Cardoso Caldeira, conhecido como *Xavier dos Pássaros* e Francisco dos Santos Xavier, conhecido como *Xavier das Conchas*, foram responsáveis pela ornamentação dos pavilhões, cada qual ao seu estilo. Os dois pavilhões quadrangulares que se levantavam nas extremidades do terraço fronteiro ao mar eram semelhantes no exterior, porém diferiam nos ornamentos do interior. Nas partes externas, eram decorados com vasos de mármore de onde saíam abacaxis de metal, fundidos por Mestre Valentim nas fornalhas da Casa do Trem. Os pavilhões possuíam quatro janelas envidraçadas e duas portas de dobrar. O pavilhão da direita, chamado de *Apollo*, era coroado com uma estátua do deus Apolo tocando lira, em mármore português, foi ornamentado por Xavier dos Pássaros.

Nesta construção, desenhos de árvores adornavam o interior, cujas telas (maiores que as do outro espaço) traziam imagens de produtos da terra como cana-de-açúcar, mandioca e café.<sup>20</sup> Nesse, o teto dividia-se em cinco grandes quadros enfeitados de arabescos, palmas e flores formados por penas de diversas cores, sobre fundo branco, *tudo tão perfeitamente acabado que produzia uma suave ilusão*<sup>21</sup>. As sobre-portas eram decoradas também com penas e possuíam quadros elípticos nas paredes feitos a pincel, representando diferentes fábricas e ofícios do país. O teto decorado com trabalhos de conchas e ornamentado nas cornijas por desenhos de pássaros e penas de aves de diferentes cores,  *fingindo flores* ou mostrando aspectos da cidade. As paredes desse pavilhão exibiam oito painéis elípticos pintados por Leandro Joaquim, que representavam produtos da terra, todos perdidos: minas de ouro e diamantes; plantações de cana-de-açúcar e seu respectivo engenho; cultura e preparação do anil; plantação do cactus *opuntia* com a maneira de extrair a conchonilha; mandioca e seus derivados; pés de cânhamo; manufatura de cordoalha.

Já o pavilhão da esquerda, conhecido como *Mercúrio*, também coroado por uma estátua do deus Mercúrio, em mármore português, ficou a cargo de Xavier das Conchas. Nesse, itens marítimos foram lembrados e os quadros retratavam o coti-

diano carioca e cenas do mar, como a caça às baleias.<sup>22</sup> Os cinco quadros do teto eram ornados com conchas, no lugar das penas, sobre fundo azul. As sobre-portas eram ornamentadas com espécies de peixes dos mares brasileiros, feitos com peles e escamas. As paredes desse pavilhão exibiam oito painéis elípticos pintados por Leandro Joaquim, que representavam cenas marítimas e cotidianas do Rio de Janeiro, dos quais sobram ainda seis, já mencionados. O fundo, em vez de ser branco, tomava a cor azul. Ainda,  *todos estes encantos da arte gozavam-se também de noite, ao clarão de oito lâmpões, trabalhados com esmero e colocados na extensão do terraço*.<sup>23</sup> No lado de fora, vasos com abacaxis de metal complementavam o visual. Para Joaquim Manoel de Macedo,<sup>24</sup> o trabalho executado pelos dois Xavier,  *encantavam pela sua delicadeza e perfeição, chegando os baixos-relevos a parecer antes obras da natureza do que de arte*<sup>25</sup>. John Barrow em 1792 (apud Ferrez), relatando a sua viagem à Conchinchina, nos dá uma detalhada e extensa descrição dos mesmos:

*Em cada extremidade do terraço existe um pavilhão quadrangular cujas paredes internas estão cobertas por pinturas. Como espécimen de arte, não merecem notícias, porém os assuntos pintados longe estão de serem desprezados. As vistas, num destes pavilhões são todas dedicadas a cenas do porto; o teto é coberto com trabalho de conchas; e ao redor da cornija estão representados peixes peculiares à região executados com pequenas conchas. O teto do outro edifício tem a mesma decoração, porém trabalhado com penas, e desenhos de pássaros nativos ornamentam a cornija, cada um com suas respectivas plumagens. Neste, oito pinturas descreviam o que eram, então, consideradas as oito produções mais importantes do Brasil.*<sup>26</sup>

Encontramos também outras descrições:  *Outro viajante inglês, George Staunton, aportado no Rio também em 1792, acrescentou outros dados à descrição dos pavilhões do Passeio feita por Barrow. Segundo Staunton, as telas do pavilhão das penas eram mal-executadas e maiores que a do pavilhão dos peixes. (...) Segundo a descrição de John Lucock, de 1808, os pavilhões possuíam quatro janelas envidraçadas e duas portas de dobrar. O teto era em forma de pirâmide octogonal e nas paredes ficavam os painéis Lucock descreveu todas as telas com cenas do Rio, inclusive as duas hoje desaparecidas: o incêndio de uma grande nau holandesa e a entrada*

20 **Passeio Público**. Disponível em <<http://postoseis.com.br/default.aspx?pagegrid=pages&pagecode=172>>. Acesso em 07 ago. 2014.

21 LADISLAU NETO apud BOITEUX, Henrique. **Santa Catarina nas Belas Artes**. Rio de Janeiro: Editora Zelio Valverde, 1940. p.12

22 Passeio Público. Disponível em <<http://postoseis.com.br/default.aspx?pagegrid=pages&pagecode=172>>. Acesso em 07 ago. 2014.

23 LADISLAU NETO apud BOITEUX, Henrique. Op. cit., p.13

24 MACEDO, Joaquim Manuel de. **Um Passeio pela cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Garnier, 1991.

25 MACEDO, apud BOITEUX, Henrique. Op. cit., p.13

26 FERREZ, Gilberto apud MIGLIACCIO, Luciano. **Perspectivas no estudo da cultura visual brasileira do século XIX**. IN: VALLE, A. e DAZZI, Camila (org). **Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República** - Tomo 2. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. 1 v., p.318.

da barra.<sup>27</sup>

A figura 3 retrata o terraço à beira-mar e um dos torreões octogonais, os segundos pavilhões. É possível observar também outros elementos arquitetônicos do espaço que foram mencionados anteriormente, como os bancos de alvenaria decorados com azulejos, as luminárias, o piso decorado e o jardim do passeio ao fundo. Conforme consta no *site* do passeio público<sup>28</sup>, durante o período colonial, diversos viajantes estrangeiros aportaram no Rio de Janeiro e descreveram os pavilhões como uma grande atração da cidade, chegando a chamá-los de *summer houses*.

**Sobre Leandro Joaquim (1738-1798):** destaca-se, entre os artistas da segunda metade do século XVIII que trabalham de maneira inovadora a tradição artística portuguesa. Trabalhou com Mestre Valentim em desenhos e projetos urbanos. Suas pinturas em painéis impressionam pelo colorido e estão entre as primeiras paisagens, marinhas e vistas de cidade realizadas no país por brasileiros. Nessas telas, Leandro Joaquim mostra diversos aspectos da vida cotidiana no Rio de Janeiro e fixa com cuidado os personagens e tipos humanos e os detalhes das construções: balcões, alpendres, torres e campanários, rodas d'água, fortalezas e fábricas. Para Luciano Migliaccio, os painéis correspondem ao programa de urbanização da cidade do Rio de Janeiro, promovido pelo vice-rei para dotar a nova capital de estruturas adequadas. Colocados em lugar de divertimento público, têm a finalidade didática de exaltar os produtos e a paisagem nacionais.<sup>29</sup> Para o autor os temas das pinturas dos painéis são afinados com a exaltação dos recursos naturais e das riquezas da colônia brasileira que se encontram nos documentos da Academia de Ciências do Rio de Janeiro, fundada pelo marquês do Lavradio. Nas imagens, como nos escritos dos literatos e dos cientistas, fica evidente a percepção de novas relações com Portugal e do novo papel do Brasil e de sua população.

**Sobre Francisco Xavier Cardoso Caldeira (Xavier dos Pássaros):** Francisco Xavier Cardoso Caldeira (Florianópolis, ?-1810), o Xavier dos Pássaros (fig. 26),

27 PAPAVERO, Nelson e TEIXEIRA, Dante Martins. **Remessa de animais de Santa Catarina (1791) para a “casa dos Pássaros” no Rio de Janeiro e para o real Museu da Ajuda (Portugal)**. Arquivos de Zoologia. Museu de Zoologia da USP. volume 44(4) :185-209, 2013 . ISSN online 2176 – 7793, p. 197-198.

28 *Site do Passeio Público do Rio de Janeiro*. Disponível em < <http://www.passeiopublico.com/htm/pavilhoes.asp> > Acesso em 22.jun. 2014

29 MIGLIACCIO, Luciano. Perspectivas no estudo da cultura visual brasileira do século XIX. IN: VALLE, A. e DAZZI, Camila (org). **Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República** - Tomo 2. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. 1 v., p. 315-336.



Fig. 20 - Leandro Joaquim, *Igreja da Glória*, ca.1790, óleo sobre tela, 86 x 105 cm., Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ).



Fig. 21 - Leandro Joaquim, *Vista da Lagoa do Boqueirão e do Aqueduto de Santa Teresa*, ca. 1790, óleo sobre tela, 86 x 105 cm., Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ).



Fig. 22 - Leandro Joaquim, *Pesca à baleia na baía de Guanabara*, óleo sobre tela, 86 x 105 cm., Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ).



Fig. 24 - Leandro Joaquim, *Revista Militar no Largo do Paço*, ca.1790, óleo sobre tela, 86 x 105 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ).



Fig. 23 - Leandro Joaquim, *Cena Marítima*, ca. 1790, óleo sobre tela, 86 x 105 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ).



Fig. 25 - Leandro Joaquim, *Procissão ou Romaria Marítima ao Hospital dos Lázaros*, ca. 1790, óleo sobre tela, 86 x 105 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ).

era um artista primoroso em trabalhos de penas e escamas de peixes, ensinamentos recebidos da família Silva Mafra.

Claudia Beatriz Heynemann, no livro *As culturas do Brasil*,<sup>30</sup> analisa à luz das ideias predominantes na Europa o processo racional que se instalou na Corte Portuguesa pontuado pelas viagens científicas que tinham a intenção de explorar os recursos naturais de forma extensiva e objetiva, quando a colônia brasileira tornou-se um laboratório a céu aberto. A exuberante natureza até então motivo de contemplação e admiração foi analisada, classificada, dissecada, preservada e tratada como ciência, abrindo dessa forma um novo campo do saber – o da História Natural. A pesquisa destaca esta relação de troca de material e conhecimento científico que Portugal usava para se situar no mundo europeu projetando-se e afirmando-se com os recursos naturais de sua própria colônia, integrando brasileiros e portugueses num sentimento comum.

Diz a autora que nas colônias organizavam-se as remessas que deveriam abastecer os gabinetes, museus e jardins botânicos das metrópoles. Para que esses objetos pudessem ser vistos, complementarmente ao olhar da ciência, expunham-se os métodos, *antigos e modernos*, de preparação das coleções. No Rio de Janeiro, o desenvolvimento dessas técnicas e a divulgação do conhecimento mereceram a criação, pelo Vice-Rei Luís de Vasconcelos, de um gabinete de história natural que ficaria conhecido como Casa dos Pássaros, com o intuito de preparar animais exóticos brasileiros, através da taxidermia, para que fossem enviados aos museus europeus, onde seriam pesquisados.<sup>31</sup>

Após a finalização dos trabalhos no Passeio Público, Xavier dos Pássaros foi indicado por D. Luís de Vasconcelos, vice-rei do Brasil, para criar e dirigir o Museu de História Natural no Rio de Janeiro. Junto à obra da edificação do Museu, Caldeira improvisou um depósito de produtos zoológicos do Brasil, destinado a enriquecer as coleções brasileiras do futuro museu. Para tanto, encomendou aos governadores das capitanias a remessa de espécies raras. O dito depósito passou a se chamar oficialmente de Casa de História Natural e ficou conhecido da população como Casa dos Pássaros. Ele recebeu o título de Inspetor e foi responsável pela direção do incipiente museu. Entre suas funções, incluía-se o ensino da história natural, e no caso do museu, das práticas aplicadas às coleções. Seu trabalho durou mais de

30 HEYNEMANN, Claudia B. *As culturas do Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2010.

31 LOPES, Maria Margareth. A Formação de museus nacionais na América Latina Independente. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, Vol. 30. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1998, p. 121 a 133.

uma década e, em 1797 determinava-se que recebesse pensão vitalícia de 400\$000, a obrigação de continuar nos trabalhos de recolher, preparar e remeter as produções naturais do país e de continuar a formar alunos.<sup>32</sup> Como cientista, realizou diversos estudos taxidérmicos e ornitológicos. O local tornou-se o mais completo relicário ornitológico brasileiro. Segundo Ladislau Neto, antigo diretor do Museu Nacional, Xavier dos Pássaros *pode ser apontado como o primeiro representante de Santa Catarina na confecção de objetos artísticos, de conchas, de penas e de escamas, que adornaram as composições industriais do Rio de Janeiro*.<sup>33</sup> Ele dirigiu a Casa de História Natural por 20 anos, acumulando milhares de exemplares de pássaros e de muitos outros animais. Após seu falecimento, em 1810, a Casa de Pássaros foi extinta e as coleções organizadas e classificadas por Xavier foram encaixotadas e conduzidas ao Arsenal do Exército, lá conservadas por algum tempo e depois destruídas. Deixou como discípulo João de Deus Mattos, a quem ensinou lições de taxidermia e mais tarde ocupou o cargo de diretor interino do Museu.

Foi reconhecido por Luís de Vasconcelos que, em correspondência com Martinho de Melo e Castro, justifica a solicitação de apoio financeiro a Caldeira: *A preparação dos pássaros, quadrúpedes, insetos e peixes é feita por Francisco Xavier Cardoso, que sendo natural da Ilha de Santa Catarina, e não tendo nunca saído desta capitania, por habilidade raríssima, e natural propensão, tem chegado a fazer as mesmas preparações com tanta delicadeza e perfeição. A sua habilidade se estende a muito mais e o seu trabalho não é de jornaleiro, ao mesmo tempo que ele não tem bens, ou estabelecimento algum, e vive só da sua habilidade. Ele mesmo ora trabalha com igual pressa que perfeição, ora vai pelos matos apanhar insetos e em breves dias traz mais e melhores do que em um ano todas as muitas pessoas a quem tenbo encarregado esta diligência [...]*<sup>34</sup>

Prossegue Heynemann,<sup>35</sup> dizendo que suas atividades como professor de história natural atraíram alunos de outras capitanias e que Xavier dos Pássaros relutou em divulgar seu conhecimento, antes de ser legitimado pelas autoridades, ainda na ilha de Santa Catarina, como se observa na correspondência que antecede a criação do Gabinete, pois ele havia sido o responsável pela coleção de pássaros que encantara os naturalistas do gabinete de história natural da Ajuda. A trajetória dos Xavier dos Pássaros, dos matos da ilha de Santa Catarina ao Largo da Lampadosa

32 HEYNEMANN, Claudia B. Op. cit., p. 88.

33 LADISLAU NETO apud BOITEUX, Henrique. *Santa Catarina nas Belas Artes*. Rio de Janeiro: Editora Zelio Valverde, 1940. p. 11.

34 HEYNEMANN, Claudia B. Op. cit., p. 88-90.

35 Ibidem.

(atual Praça Tiradentes),<sup>36</sup> participa do movimento de naturalistas e dos demais envolvidos com a história natural, incumbidos de ver cientificamente, por meio da taxinomia, da organização e do estabelecimento de relações, fazendo existir o que estava disperso e oculto na paisagem. Em Heynemann,<sup>37</sup> consta uma nota de rodapé que diz que em 1783, um ano antes da criação da casa dos pássaros (para muitos, o embrião do museu real e, posteriormente Museu Nacional), ordenava-se a instalação de viveiros no quintal da casa de Francisco Xavier, *por se achar incumbido da diligência e cuidado dos mesmos pássaros*, que a mesma portaria classificava de *preciosíssimos*, Cf. Arquivo Nacional. Vice-reinado, portarias. Códice 73, vol.15, fl.180, 1783.

Para o Instituto Brasileiro de Museus,<sup>38</sup> o primeiro museu implantado no Brasil data do século XVII, quando durante a ocupação holandesa em Pernambuco foi criada uma instituição que englobava jardim botânico, jardim zoológico e observatório astronômico dentro das instalações do parque do Palácio de Friburgo, ou Vrijburg. Em 1784 foi aberta a Casa de História Natural que ficou conhecida como *Casa dos Pássaros* no Rio de Janeiro, que preparava exemplares da flora e da fauna brasileiras e artefatos indígenas para serem enviados para Portugal, permanecendo em funcionamento até o início do século XIX. Esta tinha por finalidade servir como sucursal do museu de História Natural de Lisboa, para onde enviava exemplares recolhidos dos reinos da natureza, bem como artefatos produzidos pelas gentes do Brasil, integrando o quadro de modernização das instituições lusas, iniciada com a administração do Marquês de Pombal em Portugal.<sup>39</sup> Com o título de inspetor, Francisco Xavier Cardoso Caldeira, foi encarregado de sua direção e trabalhos de taxidermia, contando com o auxílio de dois ajudantes, três serventes e dois caçadores. Com a mudança administrativa e a chegada do Conde de Resende como Vice-Rei (1790-1801), o projeto foi abandonado, resultando na extinção da Casa dos Pássaros, sendo seu acervo encaixotado e enviado para guarda no Arsenal de Guerra, onde permaneceu até a criação do Museu Real, em 1818. Com

36 Em HEYNEMANN, Claudia B. **As culturas do Brasil**. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 89, consta uma nota de rodapé que diz que em 1783, um ano antes da criação da casa dos pássaros ( para muitos, o embrião do museu real e, posteriormente Museu nacional), ordenava-se a instalação de viveiros no quintal da casa de Francisco Xavier, *por se achar incumbido da diligência e cuidado dos mesmos pássaros*, que a mesma portaria classificava de *preciosíssimos*. Cf. Arquivo Nacional. Vice-reinado, portarias. Códice 73, vol.15, fl.180, 1783.

37 HEYNEMANN, Claudia B. Op. cit. p. 89.

38 Museus em números. Instituto Brasileiro de Museus- IBRAM, Brasília, 2012, p. 61.

39 SILY, Paulo Rogério Marques. **Casa de ciência, casa de educação: ações educativas do Museu Nacional (1818-1935)**, Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação. 2012. 399 f.

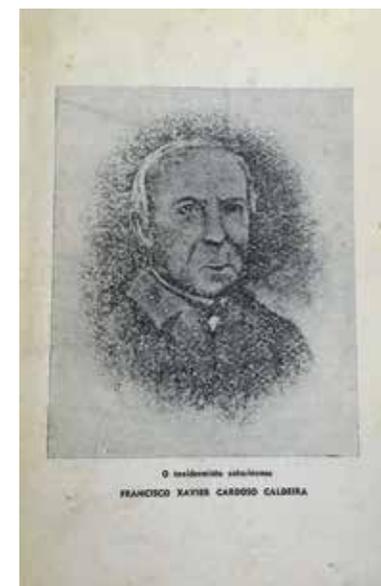


Fig. 26 - Francisco Xavier Cardoso Caldeira. Fonte: BOITEUX, H. Santa Catarina nas Belas Artes. Rio de Janeiro: Editora Zelio Valverde, 1940, p. 11.

a chegada da Família Real portuguesa, em 1808, a *Casa dos Pássaros* foi demolida para a construção do prédio do Erário. Seu acervo serviu de base para a criação do Museu Real, no ano de 1818, por meio de decreto do então príncipe regente de Portugal, D. João. O Museu Real, hoje Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, é a instituição museológica mais antiga do Brasil ainda aberta ao público e também a que concentra o maior número de bens culturais no acervo. Em 1826, quatro anos depois da Proclamação da Independência, inaugurou-se o primeiro salão da Academia Imperial de Belas Artes, que pode ser considerado um dos antecedentes do atual Museu Nacional de Belas Artes. A partir da segunda metade do século XIX, seguindo a ideia da criação de museus como parte do processo de modernização da nação que surgia, são inaugurados o Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838), o Museu do Exército (1864), a Sociedade Filomática (1866) – que daria origem ao Museu Paraense Emílio Goeldi – o Museu Paranaense (1876) e o Museu Paulista (1895).

**Sobre Francisco dos Santos Xavier (Xavier das Conchas):** Francisco dos Santos Xavier, o Xavier das Conchas (1739-1814), possuía grande habilidade em trabalhos com conchas. O Museu do Oratório, em Ouro Preto (MG), possui em seu acervo quatro peças de provável autoria de Xavier da Conchas. São pequenos oratórios adornados com guirlandas, buques e volutas, usando principalmente conchas na sua composição, conforme a seguinte descrição das obras, *a estrutura das peças é elaborada em uma série de aramados bem finos e cobertos por tecido e linha. Depois, são recobertos por ornamentos em folhagens, madeira, tecido e conchas,*<sup>40</sup> com colagens, douramento e policromia, sendo que estas podem ser observadas nas figuras 27, 28, 29, 30 e 31. Segundo a análise estilística do Museu, os oratórios são em estilo rococó inspirado na decoração de fontes e grutas por conchas que compõem grandes guirlandas de flores que ornamentam o camarim. De fatura erudita, eles apresentam traços delicados e bem elaborados. Planejados em movimentos suaves, com torções leves e policromia vistosa. O período de produção fica entre o final do século XVIII e início do século XIX. Outra obra do autor encontra-se na Igreja de Nossa Senhora do Outeiro da Glória do Rio de Janeiro. Trata-se de um oratório com imagem de São Joao Batista.<sup>41</sup>

Sobre a Fig. 32 consta do texto abaixo: *Exemplar de arte catarinense – Imagem de Nossa Senhora da Conceição, assente em peanha de cedro da época de D. Maria I. A esquerda do pedestal, vê-se, em jaspe colorido, a arvore do bem e do mal, e o anjo com espada e escudo afastando Adão e Eva do paraíso. O dossel, as guirlandas pendentes e as flores dos ramos laterais são feitos de pequenos pedaços de conchas. As flores são feitas de penas verdes. Esses trabalhos vinham no tempo antigo de Santa Catarina, principalmente, e não raro, também se viam pequenos caramujos e folhas feitas de escamas.*<sup>42</sup>

Em Teresinha Sueli Franz, em *Victor Meirelles: Biografia e legado artístico*,<sup>43</sup> encontramos dados que são interessantes para reforçar a tradição açoriana do trabalho com conchas, na Ilha de Santa Catarina. A autora menciona os relatos dos viajantes estrangeiros que pela ilha passaram, dizendo que estes divergem em alguns aspectos, mas, em outros, são quase unânimes, como os que se referem às belezas natu-

<sup>40</sup> Site do Museu do Oratório (MG). Disponível em <<http://www.museudooratorio.com.br/port/colecao>>. Acesso em 15 jun.2014.

<sup>41</sup> PIRES, Fernando Tasso Fragoso. **Nossa Senhora da Glória do Outeiro**. Imperial Irmandade. Rio de Janeiro, Gráfica Sol, 2013. ISBN 978-85-66022-02-5

<sup>42</sup> BOITEUX, Henrique. Op. cit., p.13

<sup>43</sup> FRANZ, Teresinha Sueli. **Victor Meirelles: Biografia e legado artístico**. Florianópolis: Caminho de Dentro, 2014.



Fig. 27 - Xavier das Conchas, oratório de Conchas, folhagens, tecido e madeira. Colagens, folhamento e policromia, fins do séc. XVIII, início do séc. XIX, dimensões: 68 x 34 x 36 cm., Museu do Oratório, Ouro Preto (MG).



Fig. 28 - Xavier das Conchas, São João Batista feita com conchas, pedra sabão, ouro e prata, século XVIII, Nossa Senhora da Glória do Outeiro.

rais do lugar, assim como as vantagens de nela parar para abastecer as embarcações de víveres e para o descanso dos viajantes e menciona um destes relatos que fala de sua impressão sobre as pessoas da ilha, dizendo que são de hábitos simples e de maneiras corteses. E segue: *As mulheres do Desterro são celebradas pela sua habilidade na manufatura de flores de penas, as de caravelhos, escamas de peixe e conchas do mar; e a chegada de estrangeiros no lugar é a causa de aglomerações de negros e negras, nas portas, vestibulos e salas de hotel, querendo mostrar suas bandejas e caixas desses artigos para a venda. Vários deles são de muito bom gosto e muito ornamentais; especialmente aqueles formados de asas polidas e escaravelhos. Colares, braceletes, corôas e buquês de flores são muito graciosos; e não fosse o material conhecido pareceriam autênticas preciosidades.*<sup>44</sup>

O autor do relato conta ainda que vira semelhante adorno em Montevidéu, sendo usado por uma noiva, e o seu efeito à luz de velas era o de artefato de pérolas. Comenta que um tipo de renda de fibra, simples, mais útil, também viu ser feito em Desterro. Em outra passagem, a autora comenta a despedida de D. Mariano Moreno<sup>45</sup> (professor de desenho de Victor Meirelles) que de volta à Argentina conversa com o tio sobre sua vivência na ilha naqueles dias de despedida de seu longo exílio. Conta que já não havia imigrante algum em Desterro que não tivesse vindo cumprimentá-lo em demonstração de respeito pela memória de seu pai. Relata estar a casa de sua família sempre cheia de gente que vinha despedir-se com uma demonstração de afeto jamais vista assim dedicada a outros imigrados. Escreve que, uma vez que a bagagem já se encontrava a bordo do navio que os levaria de volta pra seu país, o único objeto que ainda estava na sala era um presente de sua filha (e feito por ela): *É uma paisagem em baixo relevo, feito com conchas e escamas. Os que viram o classificam de 'primoroso'!*<sup>46</sup>

*Podemos deduzir pelo dito acima, que D. Mariano Moreno e sua família (lembrando que sua mãe e sua esposa estavam com ele) incentivavam a educação estética dos filhos. No entanto, há outra questão embutida nestas suas palavras que muito interessa a esta pesquisa. Havia uma*

44 Idem, p. 59.

45 D. Mariano Moreno (filho) chegou à ilha de Santa Catarina em 1843, como exilado político no Governo de Juan Manuel de Rosa, ditador que dominou a política argentina de 1829 a 1852. Fundou uma escola de desenho em Desterro por volta de 1845, onde teve entre seus alunos o pintor Victor Meirelles. É de sua autoria a planta da primeira ampliação do Imperial Hospital de Caridade, cuja pedra fundamental foi lançada em 1845. Foi professor no *Collégio das Bellas Letras* em Desterro, criado em 1849, nos primórdios da história do ensino secundário da Província de Santa Catarina. Retornou ao seu país em maio de 1852, depois da queda de Rosas. Ver: FRANZ, Teresinha Sueli. **Mariano Moreno e a primeira formação artística de Victor Meirelles.** 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm\\_mmorenno.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm_mmorenno.htm). Acesso em 22 jul.2015.

46 FRANZ, Teresinha Sueli. Op. cit., p. 120.



Fig. 29 - Xavier das Conchas, oratório de conchas, folhagens, tecido e madeira, colagens, folhamento e policromia, fins do séc. XVIII, início do séc. XIX, dimensões: 52 x 28 x 27 cm., Museu do Oratório, Ouro Preto (MG).



Fig. 30 - Xavier das Conchas, oratório de conchas, folhagens, tecido e madeira, colagens, folhamento e policromia, fins do séc. XVIII, início do séc. XIX, dimensões: 57 x 30 x 30 cm., Museu do Oratório, Ouro Preto (MG).

tradição em Desterro de se fazerem objetos com conchas, escamas, penas, flores, tecelagem, rendas e, principalmente, olaria. Tradições que vinham da Vila Nossa Senhora do Desterro colonial. Ao que vemos, D. Mariano e sua família estavam atentos a estas tradições locais. Enquanto o pai ensinava o que ele entendia como arte, a filha aprendeu a fazer o que aqui se entendia como tal.<sup>47</sup>

Assim, mesmo em contexto tão singular e distante, se partilhavam conhecimentos e educação estética e que os dois artistas que da ilha saíram, levaram consigo estes ensinamentos para atuação no Rio de Janeiro.

### Os primeiros museólogos brasileiros, o passeio público, Mestre Valentim e Leandro Joaquim:

A partir da indicação do Prêmio Xavier dos Pássaros, em 1998, pelo Ministério da Cultura, lançado para promover o patrono do concurso, Xavier dos Pássaros e seu parceiro, Xavier das Conchas, pois estes podem ser considerados os primeiros museólogos brasileiros, vamos tecer algumas considerações sobre o projeto do Passeio Público, valorizando algumas questões já conhecidas, porém nem tão divulgadas. Sabemos que o carinho dos cariocas pelo Passeio Público nunca diminuiu. Basta ver a rica literatura e pesquisas sobre ele.

Lenice da Silva Lira em *A Paisagem carioca: tempo e espaço dos painéis de Leandro Joaquim*<sup>48</sup> aponta algumas sínteses a partir de Anna Maria Monteiro de Carvalho, que reconhece quatro elementos que definem o passeio público, os quais iremos expandir.

1. O conceito iluminista de saúde pública, presente na escolha do local, que possuía como qualidade a liberação de ar puro e luz à população. O projeto de Valentim reporta-se às ideias iluministas de bem-estar, civilidade, higienização, progresso, que deveriam transformar a capital brasileira numa cidade moderna. Tal projeto simboliza também uma natureza dominada pela razão e ação do homem.
2. A ciência, que é evidenciada no preparo e proteção da área e pelo desenvolvimento tecnológico, visto que essa foi a maior obra de engenharia realizada no Vice-Reinado. Ali nasceu, nas lições de Frei Leandro do Sacramento, o ensino público da história natural continuado por Xavier dos Pássaros. *Lembraremos, então, ao nossos patrieiros*

<sup>47</sup> Idem, p. 121.

<sup>48</sup> LIRA, Lenice da Silva. *A Paisagem carioca: tempo e espaço dos painéis de Leandro Joaquim*, disponível em <<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Teoriaymetodo/Pensamiento geografico/24.pdf>>. Acesso em 27 jul.2015.



Fig. 31 - Xavier das Conchas, oratório de conchas, folhagens, tecido e madeira, colagens, folhamento e policromia, fins do séc. XVIII, início do séc. XIX, dimensões: 68 x 34 x 36 cm., Museu do Oratório, Ouro Preto (MG).



Fig. 32. Xavier das Conchas.

Fonte: BOITEUX, Henrique. *Santa Catarina nas Belas Artes*. Rio de Janeiro: Editora Zelio Valverde, 1940, p. 13.

que o tempo de progredir sem ella (a ciência) – já passou. Hoje, muito mais do que num passado os povos fortes são os povos que sabem.<sup>49</sup>

3. As raízes árabe e medieval de Portugal ainda presentes na composição formal do Passeio Público, cujos traços são percebidos na oposição da ideia de fusão do espaço da natureza ao urbano (espaço barroco) à ideia da natureza ‘revelada’ por detrás de um muro e de um portão;
4. A composição formal barroca é suporte de uma decoração barroca de tendência classicizante: o sentimento nativista de Valentim se estrutura na poética da obra, caracterizado pela preocupação em mostrar a flora local; essa preocupação também é o resultado do espírito da investigação científica da natureza, próprio do iluminismo. No conjunto, diversas vertentes artísticas estão presentes, como o barroco, na estrutura dinâmica e cenográfica do jardim e nos elementos escultóricos do portal; o rococó, nas curvas e contracurvas e estilizações florais do portão em ferro fundido e nas esculturas em metal. Amplamente reconhecido em sua época, Mestre Valentim ocupa na história da arte brasileira lugar de transição, no qual artista e técnico-artesão, passado e futuro, arte religiosa e laica, barroco e rococó, espírito clássico e nativista convivem em harmonia em sua obra. Em seu conjunto, a obra representa o início de uma tradição de escultura pública não-religiosa e da urbanização como forma de embelezar a cidade.

Expandindo estes elementos, apontamos outros que estão interligados.

1. No contexto do Passeio Público e do projeto iluminista, inserem-se as obras de Leandro Joaquim que foram produzidas para ornamentar os pavilhões do jardim, decorados por Xavier dos Pássaros e Xavier das Conchas. Contudo, para além da ornamentação, a obra do pintor fluminense se afirma como uma das protagonistas de um capítulo da história do Brasil e da invenção da paisagem brasileira, e, especificamente da paisagem carioca. A afirmação da paisagem brasileira representa o desejo de formação de uma identidade territorial e cul-

tural. Essa proposta está presente tanto no projeto de construção do jardim como do desenvolvimento do gênero pintura de paisagens introduzido pelos pincéis de Leandro Joaquim. A pintura e o jardim são expressões artísticas que permitem transgredir o já estabelecido e, assim, anunciar o nascimento de uma nação que não pretende mais ser imitação de outros povos. Mas se auto-afirmar como origem. O olhar do nativo buscava o reconhecimento de seu caráter artificial, de sua capacidade criativa, de sua liberdade; forjando, desse modo, uma civilização.<sup>50</sup>

2. Os painéis de Leandro Joaquim, segundo Joaquim Amandio dos Santos, apresentam uma atitude distinta na qual se acentua a tendência na superação da bidimensionalidade física da representação das imagens oriundas das estampas. As figuras e o cenário, em que se desenvolve a narrativa, exploram e superam a limitação do suporte. O processo é acompanhado por um movimento de dimensão psicológica, executado por uma gama de impressões. Desta maneira o artista buscou uma expressão de acordo com sua própria realidade.<sup>51</sup>
3. O crescente interesse pelas Ciências Naturais promovido pelo Iluminismo levaria Dom Luís de Vasconcellos e Sousa a tomar várias medidas destinadas tanto à urbanização do Rio de Janeiro quanto a um melhor conhecimento dos produtos naturais da Colônia. Foi criador do *Passeio Público* e da *Casa dos Pássaros*, respectivamente a primeira exposição pública zoológica e o primeiro museu de história natural do Novo Mundo. Dom Luís de Vasconcellos e Sousa e seu sucessor, José Luís de Castro, receberiam a incumbência de enviar regularmente espécimes da fauna brasileira para as *Quintas Reais* e para o Museu da Ajuda, em Lisboa. No caso particular de Santa Catarina, foi elaborada, em 1791, uma *instrução*, provavelmente por iniciativa de Francisco Xavier Cardoso Caldeira – o *Xavier dos Pássaros* – para sistematizar e orientar o processo de coleta, listando os animais e produtos de origem animal com valor comercial desejados, fornecendo

<sup>49</sup> Disponível em <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2044711/pg-50-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-20-07-1929>>. Acesso em 21 jul. 2015

<sup>50</sup> LIRA, Lenice da Silva. Op. cit.

<sup>51</sup> SANTOS, Amandio Miguel dos. **Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na pintura do Rio de Janeiro setecentista**. Gávea. 11 (11), abril 1994, p. 133.

também interessantes detalhes sobre técnicas de preservação, acondicionamento para transporte e o preço pago pelos espécimes. Apesar de bastante conciso, esse documento é um valioso testemunho sobre a História Natural no Brasil no século XVIII.<sup>52</sup>

4. Leandro Joaquim e Mestre Valentim eram mulatos e brasileiros e foram escolhidos pelo Vice-Rei para imprimir em suas obras singularidades e traços pessoais; impondo aos seus trabalhos suas presenças e com elas evidenciam que uma nação está em vias de se formar. Leandro Joaquim, retratista de Luís de Vasconcelos e Sousa, executaria as primeiras vistas históricas do país. Não deixa de despertar ao menos curiosidade o fato de que, para executar tais obras, o vice-rei não tenha chamado algum artista experiente da Europa, mas as encomende a dois artistas nativos de origem africana. É bem possível que a preferência pelos artistas locais traduzisse uma determinação política dirigida a destacar os progressos realizados pelos súditos da colônia.<sup>53</sup>
5. O patrono do concurso já mencionado, Xavier dos Pássaros e seu parceiro, Xavier das Conchas, podem ser considerados os primeiros museólogos brasileiros, pois foram responsáveis pelos primeiros espaços públicos de exposição no país: os dois pavilhões quadrangulares do passeio público, inaugurado em 1783 que abrigaram e expuseram ao público o primeiro acervo museológico do Brasil: os painéis ovais de Leandro Joaquim.
6. Xavier dos Pássaros desenvolveu um trabalho que remete a uma das funções primordiais dos museus: a preservação dos espécimes naturais ou culturais de uma nação. Por outro lado, ao utilizar criativamente penas e plumas na ambientação do pavilhão, indicou o caminho para a museologia brasileira na busca de uma linguagem própria, não submissa a padrões importados. De igual forma, Xavier das Conchas, ao utilizar conchas em seus trabalhos, reelabora uma tradição açoriana tão cara à Santa Catarina e ao Brasil. Vemos nova-

52 PAPAVERO, Nelson e Teixeira, Dante Martins. Remessa de animais de Santa Catarina (1791) para a casa dos Pássaros no Rio de Janeiro e para o real Museu da Ajuda (Portugal). **Arquivos de Zoologia**. Museu de Zoologia da USP. volume 44(4) :185-209, 2013 . ISSN online 2176 – 7793, p. 197-198.  
53 MIGLIACCIO, Luciano. Op. cit., p. 319.

mente nos dois artistas, o espírito iluminista de catalogação e ordenação da natureza no paisagismo e nas representações naturalistas de animais e uso de materiais oriundos diretamente da natureza.

**Concluindo:** Acreditamos que este tema e todos os personagens envolvidos, contribuem para a revisão dos discursos tradicionais que enfatizam a centralidade da Europa nos processos de construção e estruturação de arte e da história da arte na América Latina. O Passeio Público do Rio de Janeiro configurou-se em belo e completo projeto em que ideias ainda hoje ousadas e atuais puderam ser executadas e vivenciadas em que percebemos algumas saídas na arte latino-americana do século XVIII entre as quais, uma nova invenção de iconografias que correspondeu a preocupações ideológicas regionais, já afeitas ao crescente poder da sociedade civil sobre o religioso e do processo de laicização urbana, ainda que em sua maioria, pelas mãos do Estado.

Fontes das imagens:

Fig. 1: Disponível em <<http://www.passeiopublico.com/htm/sec21-02.asp>> Acesso em 20 jul.2015.

Fig. 2: Disponível em <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/2725>> Instituto Moreira Salles. Acesso em 22 nov. 2015.

Fig. 3: Disponível em <<http://www.fotolog.com/mapas/10075647/>> Acesso 22 nov. 2015.

Fig. 4: Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/364299057334788993/>>. Acesso em 12 set. 2015.

Fig. 5: Foto: Sandra Makowiecky, 2015.

Fig. 6: Disponível em <<http://historiasemonumentos.blogspot.com.br/2014/04/passeio-publico-do-rio-de-janeiro1779.html>> Acesso em 20 out. 2015

Fig. 7: Disponível em <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon211917/icon211917\\_17.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon211917/icon211917_17.jpg)> Acesso em 23 set. 2014.

Fig. 8: Disponível em <<http://historiasemonumentos.blogspot.com.br/2014/04/passeio-publico-do-rio-de-janeiro1779.html>> Acesso em 12 set. 2015.

Fig. 9: Disponível em <<http://historiasemonumentos.blogspot.com.br/2014/04/passeio-publico-do-rio-de-janeiro1779.html>> Acesso em 23 out. 2015.

Fig. 10: Disponível em <<http://historiasemonumentos.blogspot.com.br/2014/04/passeio-publico-do-rio-de-janeiro1779.html>>. Acesso em 14 nov. 2015.

Fig. 11: Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/297519119107611731>>. Acesso em 14 nov. 2015

Fig. 12: Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passeio\\_Publico\\_main\\_Gate.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passeio_Publico_main_Gate.JPG)> Acesso em 18 nov. 2015.

Fig. 13: Disponível em <<http://literaturaeriodedejaneiro.blogspot.com.br/2012/05/passeio-publico.html>> Acesso em 22 nov. 2015.

Fig. 14: Disponível em <<http://literaturaeriodedejaneiro.blogspot.com.br/2012/05/passeio-publico.html>>. Acesso em 22 nov. 2015.

Fig. 15: Disponível em <<http://www.riototal.com.br/riolindo/tur054.htm>>. Acesso em 16 nov. 2015.

Fig. 16: Disponível em <<http://www.passeiopublico.com/sec21-03restauro8.asp>>. Acesso em 15 nov. 2015.

Fig. 17: Disponível em <<http://literaturaeriodedejaneiro.blogspot.com.br/2012/05/passeio-publico.html>>. Acesso em 23 nov. 2015.

Fig. 18: Fonte: Carvalho, Anna Maria Fausto Monteiro de. **Mestre Valentim**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 13.

Fig. 19: Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter\\_Godfred\\_Bertichen\\_-\\_Vista\\_do\\_Rio\\_de\\_Janeiro\\_\(Passeio\\_Público\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Godfred_Bertichen_-_Vista_do_Rio_de_Janeiro_(Passeio_Público).jpg)>. Acesso em 22 set. 2014.

Fig. 20 a 25: Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ).

Fig. 26: Fonte: BOITEUX, Henrique. **Santa Catarina nas Belas Artes**. Rio de Janeiro: Editora Zelio Valverde, 1940, p. 11.

Fig. 27, 29, 30 e 31: Museu do Oratório, Ouro Preto (MG).

Fig. 28: Nossa Senhora da Glória do Outeiro.

Fig. 32: BOITEUX, Henrique. **Santa Catarina nas Belas Artes**. Rio de Janeiro: Editora Zelio Valverde, 1940, p.13.

## 5. Entre territórios: arte e política <sup>1 2</sup>

SANDRA MAKOWIECKY

Os temas, fatos ou eventos que constantemente pretendem direcionar a arte a outro domínio que não o da arte ela mesma ocupam espaço significativo em meus pensamentos, apesar de não haver dúvidas quanto à verdade humana que permeia a experiência da arte. Um deslocamento cada vez maior da estética para a sociologia e a antropologia é algo que se detecta na arte dos séculos XX e XXI, bem como o surgimento contínuo de interesses por práticas e pensamentos que parecem ultrapassar sua competência. Como isto está repercutindo nas artes? Pergunta inicial que sempre faço.

*Na verdade, a poesia e as outras artes aparecem paradoxalmente como formas de ampliação do sentido da realidade, isto é, como materialização sensível de um mundo mais verdadeiro do*

1 Este artigo foi originalmente publicado em MAKOWIECKY, S. Entre territórios: arte e política. In: Maria Virgínia Gordilho Martins e Maria Herminia Olivera Hernández. (Org.). **Entre territórios**. 1 ed. Salvador: EDUFBA, 2011, v. 1, p. 49-72. Para esta edição, recebeu alguns acréscimos, atualizando o tema, através de textos sobre a exposição *Soulèvements* curadoria de Didi-Huberman, Galeria Nacional Jeu de Paume, em Paris, 2016. Na presente edição, também retirei algumas notas de fim de texto, para poder discorrer mais no próprio corpo do texto e dar visibilidade aos argumentos em seu todo.

2 A respeito do assunto, escrevi três artigos: *Arte e crítica de arte em cenário indefinido*, apresentado no Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA, realizado em São Paulo, em outubro de 2007 e publicado em 2009. O segundo texto foi apresentado e publicado pela Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP, em setembro de 2007, sob o título: *Devolvendo Arte à Arte ou por uma Arte outra vez transcendental* e o terceiro, chamado: *Por uma Política da Arte irredutível: o mundo com maior clareza*, foi apresentado no Iº Simpósio de Integração das artes visuais: arte e política, realizado no Centro de Artes da Udesc, em novembro de 2009. Motivada pelo tema do 19º encontro da Anpap: *Entre territórios* e pela proximidade da 29ª Bienal Internacional de São Paulo, que apresenta o tema: *Há sempre um copo de mar para um homem navegar*, retorno nesta edição da ANPAP, com o trabalho: *Entre territórios: arte e política*, considerando ser este um viés da Bienal, ou seja a arte política dos anos 60 e 70, conforme os curadores.

*que aquele oferecido pela percepção de um ser existente e pelos pensamentos atingidos na prática vivencial. Por isso foi possível declarar, como fez Aristóteles, que a poesia é mais verdadeira do que a história. De fato, descrevendo o possível e verossímil e não aquilo que aconteceu realmente, ela contém uma densidade maior de sentido do que a narração do simples acontecimento. Assim, a obra de arte parece pertencer ao mesmo tempo e de forma enigmática, à realidade e à possibilidade, ou seja, ao que é e àquilo que pode ser.* <sup>3</sup>

Concordando com Bodei, expomos vários argumentos de outros autores e artistas para reforçar o raciocínio de que a arte não é redutível a nada, muito menos à política da forma como normalmente é entendida. Começamos a verificar uma mistura entre arte e cultura e também imagem e cultura visual. Acolhemos diferentes suportes, linguagens e temporalidades, bem como as fronteiras disciplinares entre história da arte e história da imagem, colocando no centro da reflexão acontecimentos artísticos como elementos de cultura visual. E de tão complexas estão se tornando estas práticas, que tanto as exposições de arte, grandes bienais como os congressos de arte começam a se tornarem pasteurizados, sem especificidade alguma.

*Os valores da modernidade – a liberdade, a igualdade, a autonomia, a subjetividade, a justiça, a solidariedade – a as antinomias entre eles permanecem, mas estão sujeitos a uma crescente sobrecarga simbólica, ou seja, significam coisas cada vez mais díspares para pessoas ou grupos sociais diferentes, e de tal modo que o excesso de sentido se transforma em paralisia da eficácia e, portanto, em neutralização. [...] A turbulência das escalas destrói seqüências e termos de comparação e, ao fazê-lo, reduz alternativas, cria impotência ou promove passividade* <sup>4</sup>

O artista plástico Waltércio Caldas, em pronunciamento no Simpósio Terceira Margem, promovido pela 6ª. Bienal do Mercosul; em abril de 2007 traçou um paralelo profundo e erudito entre as diferenças entre os conceitos de arte e cultura, trazendo à tona diferenças importantes. *Arte é individual e imprevista. Cultura é coletiva e prevista. A arte produz um tempo, a cultura sofre o tempo. Arte é uma das manifestações da cultura*. Assim, concordamos com o artista, entendemos ser um equívoco falarmos de arte como se falássemos de cultura. No livro *A cultura e seu contrário*, Teixeira Coelho<sup>5</sup>, o último ensaio inspira-se numa idéia do cineasta Jean-Luc Godard, para quem *a cultura é a regra, a arte, a exceção*. Na arte, segundo o autor, se concentra todo o poder de hostilidade ao mundo, de *ampliação da presença do ser*, de ruptura, de fuga-

3 BODEI, Remo. **As formas da beleza**. Tradução de Antônio Angonese. Bauru: Edusc, 2005, p. 105.

4 SANTOS, Boaventura de Souza. Reinventar a democracia. In: **A crise dos paradigmas em ciências sociais e os desafios pra o século XXI**. Rio de Janeiro, Editora Contraponto, 1999. p. 41-2.

5 COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

cidade. Marcelo Coelho<sup>6</sup> escreve a respeito: Com fluência intempestiva e luminosa, os cinco ensaios de *A Cultura e Seu Contrário*, do crítico Teixeira Coelho, dedicam-se a desarmar alguns dos mais arraigados clichês do discurso politicamente correto, quando se aplicam ao universo da cultura. Por exemplo, o de que a cultura tem um papel positivo a desempenhar na sociedade [...] Contra esse processo de domesticação da cultura, Teixeira Coelho insiste em lembrar que a cultura só faz sentido se for expressão da negatividade, do que traz mudança e – até mesmo – destruição.<sup>7</sup>

Waltércio Caldas<sup>8</sup> diz que a realização de uma obra se dá na medida em que vai encontrando condições de transformar algo que não havia em coisa que existe. Sabemos que a força da obra reside justamente na capacidade de fazer turbilhonar quebrando certezas, ainda que incapaz de completude.

Alain de Botton<sup>9</sup>, no livro *A arte de viajar*, nos mostra através do texto *A arte que abre os olhos*, como Van Gogh pensa o papel político do artista, nos dá uma visão de política na arte. Botton descreve que Van Gogh mudou-se para Arles porque tinha vontade de *pintar o sul* e ajudar, através de sua obra, outras pessoas a ver o sul. Vicent acreditava no poder esclarecedor da arte, *os artistas podiam pintar um segmento do mundo e com isso abrir os olhos de outros para seu tema*.<sup>10</sup> [...] quadros tinham aberto seus olhos [...] permitido ver certas cores e atmosferas. [...] Era, para Van Gogh, a marca de todo grande pintor permitir que vissemos certos aspectos do mundo com maior clareza. [...] acreditava que pintores anteriores não haviam captado tudo o que havia para ser visto no sul da França. [...] tinham deixado totalmente de ver o que era essencial<sup>11</sup>. O que Van Gogh percebeu [...] que outros não perceberam?<sup>12</sup>, pergunta o autor. E responde: os outros não perceberam os movimentos, as texturas, as cores do dia e da noite, não perceberam o lugar.

*Como Nietzsche sabia, a realidade em si é infinita e nunca pode ser plenamente representada pela arte. Qual parte de realidade interessava para Van Gogh? A imagem, era o que lhe interessava. Revelar verdades sobre ele – o mundo- que não encontram lugar na grade literal... “uso a cor de modo arbitrário a fim de me expressar com vigor [...] O que tornou Van Gogh extraordinário*

6 COELHO, Marcelo. **Clichês de luxo. O crítico de arte e curador do Masp Teixeira Coelho discute o estatuto da cultura na sociedade atual.** Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2903200913.htm>>. Acesso em 29 mar. 2009.

7 Idem.

8 RIBEIRO, Marília (org). **Waltércio Caldas: o atelier transparente**/Entrevista. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

9 BOTTON, Alain de. Da arte que abre os olhos. In: **A arte de viajar**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

10 Idem, p. 200-201.

11 Idem, p. 202.

12 Idem, p. 206.

*entre os artistas provençais foi sua escolha do que ele sentia ser importante. [...] A parte da realidade que lhe interessava às vezes exigia uma distorção, omissão e substituição de cores para chegar ao primeiro plano, mas ainda era o real – “a imagem” o que lhe interessava.*<sup>13</sup>

*[...] costumamos procurar cantos do mundo somente depois de eles terem sido pintados e descritos por artistas. [...] ninguém prestava atenção ao fog em Londres antes de Whistler, nem aos ciprestes na Provença antes de Van Gogh [...] A arte contribui para o entusiasmo e nos conduz a maior consciência de sentimentos que antes poderíamos ter experimentado apenas de modo hesitante ou às pressas.*<sup>14</sup>

Assim, artistas nos dizem qual o papel político da arte. O texto *Polêmica e interação marcam Bienal de Veneza* de Valquíria Rey<sup>15</sup> diz que: *a Bienal apresenta algumas polêmicas e destaque para trabalhos com temáticas fortemente sociológicas e socioculturais, entre elas feminismo, guerra, pobreza e abuso sexual.* O mesmo aconteceu na 10ª edição da Bienal de Arquitetura de Veneza de 2006. *Cidade, Arquitetura e Sociedade* foi o título e o tema central da exposição. A 11ª documenta de Kassel, de 2002 foi igualmente vista desta forma por Chagas<sup>16</sup>: *O que distingue uma obra de arte de um filme documentário mostrado na tevê? [...] a banalidade cega a nossa visão, na medida em que nos faz ver certas coisas e excluir outras.* A Bienal de São Paulo de 2008, também recebeu severas críticas. Disse Bárbara Gancia: *Fossem outros os tempos, o segundo andar vazio da 28ª Bienal de São Paulo teria suscitado acusações para todo lado, brigas de foice e a leitura de manifesto em praça pública. Mas a arte contemporânea já não produz mais paixões de descabelar.*<sup>17</sup>

O jornal da ABCA – Associação Brasileira de Críticos de arte, em setembro de 2009, trouxe uma entrevista realizada por Elvira Vernaschi, que trata da 29ª Bienal de São Paulo que acontecerá em 2010 e apresenta a proposta de Moacir dos Anjos cooptada por Agnaldo Farias, com o tema: *Há sempre um copo de mar para um homem navegar* (verso de Jorge de Lima). Segundo Moacir dos Anjos, nesta Bienal *não queremos mostrar por mostrar, mas queremos reavaliar a história da arte brasileira, essa visão de que tivemos uma arte política nos anos 1960 e 1970, enquanto tudo depois seria descompromis-*

13 Idem, p. 220.

14 Idem, p. 226.

15 REY, Valquíria. **Polêmica e interação marcam a Bienal de Veneza.** Disponível em <[http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2007/06/070608\\_biennalevenezais.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2007/06/070608_biennalevenezais.shtml)>. Acesso em 20 jul.2007.

16 CHAGAS, Paulo. **Diferenças de diferenças: impressões de uma visita à documenta 11** (Cultura 10.09.2002). Disponível em <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,628827,00.html>>. Acesso em 22 de março de 2007.

17 GANCIA, Bárbara. **Um escândalo. A 28ª Bienal de São Paulo será lembrada pela pobreza de espírito; a cidade não merece tamanha incompetência.** Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff3110200805.htm>>Acesso em 31 out. 2008.

sado<sup>18</sup>. Como trata de arte política e política da arte, cabe reproduzir o pensamento dos curadores, que vêm de encontro ao que se tenta expressar neste texto.

*A 29ª Bienal será organizada em torno de questões tão simples quanto, a nosso ver, cruciais nos tempos de hoje: Afinal, do que a arte é capaz? O que ela pode? Qual a diferença que ela faz num mundo cheio de conflitos e dúvidas sobre o futuro? E para nós, a resposta a essas questões é uma só: A arte pode muito. E pode porque ela é capaz de mudar a compreensão que temos de nosso entorno, ou porque abre fissuras nas convenções que nos ajudam a formar julgamentos. Nesse sentido, é quase impossível dissociar arte e política. Mas menos do que afirmar noções tradicionais sobre 'arte política', em que a arte, através de clichês estéticos apenas repete o que já sabíamos por outros meios, estamos interessados em afirmar uma 'política da arte', em que a arte inventa formas inéditas de entendimento sobre algum aspecto da vida.*<sup>19</sup>

*Mas o fundamental é que, no fundo, essas questões traduzem uma crença partilhada no poder irredutível da arte, na impossibilidade de traduzi-la plenamente em outros campos do conhecimento[...] A eleição da relação entre estética e política como princípio organizador da mostra se justifica por duas principais razões. Em primeiro lugar, por estar-se vivendo hoje um mundo de conflitos diversos onde paradigmas de sociabilidade são o tempo inteiro questionados e onde a arte, com frequência crescente, emerge como meio de apreensão e de simultânea reinvenção da realidade. Refletir (sobre) essa situação tem sido tarefa das principais instituições de arte do mundo [...] Em segundo lugar, tal foco se justifica por esse movimento de aproximação entre estética e política ter sido tão extenso nas duas últimas décadas (embora, no mais das vezes, justificado) que se faz necessário novamente destacar a singularidade da arte em relação ao campo da cultura, por vezes confundidos ao ponto da indistinção. Mas não há nessa postura qualquer rasgo de nostalgia pela idéia de uma arte supostamente apartada do mundo comum. Ao contrário, essa motivação de fato reflete a convicção de que é somente por meio da afirmação de sua natureza ímpar que a arte faz diferença efetiva na vida ordinária.*<sup>20</sup>

*É fundamental, para entender como pretendemos dialogar com essa rica tradição a que você faz referência, [...] a diferença que propomos entre 'arte política' e o que estamos chamando de uma 'política da arte'. [...] são tanto mais relevantes quando vão além da ilustração desses conflitos ou mesmo da afirmação de princípios humanistas, por mais meritórios que estes sejam. O que torna a arte mais importante no contexto atual, e o que define a sua política é justamente seu poder de questionar e de pôr pelo avesso aquilo sobre o que tínhamos dúvidas. Nesse sentido, é mesmo possível*

18 VERNASCHI, Elvira. Com a palavra Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias, os curadores da 29ª. Bienal de São Paulo. **Jornal da ABCA**. Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Seção Nacional da AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte. Ano VII - Nº21 - Setembro de 2009, p. 3-5

19 FARIAS E ANJOS apud VERNASCHI, Elvira. Op. cit. p. 3.

20 Ibidem.

*pensar numa 'política da arte' – ou seja, na capacidade da arte abrir fissuras nas convenções que ancoram nosso entendimento da realidade – que nos ajude a entender a arte brasileira das últimas quatro ou cinco décadas sem adotar uma clivagem absoluta entre anos 'políticos' (as décadas de 60 e 70) e anos supostamente descompromissados com a realidade (as décadas mais recentes). Para nós, essa dicotomia se desmancha se se considera o poder da arte dismantelar nossos sentidos, seja o que for o que ela tematize.*<sup>21</sup>

Podemos considerar um *mito*, entender militância e engajamento político como se fossem os únicos significados para pensar e falar de política; pensar a arte como militância pode ser o que há de mais alienante.

Ainda, seguem os curadores dizendo que acabaram com o Núcleo Histórico das Bienais, um retrocesso. No entendimento, deles, com o qual concordamos, era talvez o seu melhor momento, onde se conheciam as grandes manifestações do modernismo e do contemporâneo. Isso reforça mais algumas questões do cenário atual da arte, quais sejam: o mito do artista como herói, ou seja, aquele que faz a ruptura; o novo é aceito como fato, não há mais reflexão; críticos de arte estão distantes de acervos de museus, pois o interesse é só pelo novo; a crítica de arte deveria lidar com seu assunto primordial, que é a arte e nem sempre é isso que faz.

Rosalind Krauss, a respeito da perda das habilidades disciplinares, em consequência dos estudos visuais, citada no artigo de Scott Heller intitulado *O que estão fazendo com a História da Arte?* expressa:

*Os estudantes dos cursos de pós-graduação em história da arte não estão aprendendo as habilidades necessárias para interpretar as obras de arte. Em vez disso, estão fazendo estudos visuais – um monte de cenários paranóicos sobre o que acontece sob o patriarcado ou sob o imperialismo.*<sup>22</sup>

Douglas Crimp, em *Estudos visuais, cultura visual* cita Hal Foster, para quem *Filosoficamente, os estudos culturais não tem muito a oferecer. Eles se introduzem furtivamente numa idéia antropológica frouxa de cultura e numa frouxa idéia psicanalítica da imagem.*<sup>23</sup>

Jean Baudrillard teve a oportunidade de denunciar a arte contemporânea como uma impostura, em *A arte da desapareição*, quando diz que a arte contemporânea tira partido da incerteza, da impossibilidade de um juízo de valor estético fundamentado. Esta transestetização de tudo faz com que não haja mais exatamente ilusão, nem desejo de ilusão, nos leva ao que ele chama de *complô da arte contemporânea* – a

21 Idem, p. 4.

22 KRAUSS, Rosalind apud HELLER, Scott. What are they doing to Art History? in **ARTnews**, Janeiro de 1997, p. 105.

23 FOSTER, Hal. apud CRIMP, Douglas. Estudos Visuais, cultura visual. **Revista USP. Dossiê Arte e Contemporaneidade**. São Paulo. Nº 40, jan/fev.1999. Pag.79- 85.

banalidade da arte e da arte na banalidade.

*A arte pode tornar-se uma espécie de testemunha sociológica, ou sócio-histórica, ou política. Ela se torna uma função, uma espécie de espelho do que efetivamente esse mundo se tornou, do que ele vai se tornar, inclusive nos compromissos virtuais. [...] Mas a arte nunca foi questão de verdade, evidentemente, mas de ilusão.*<sup>24</sup>

*Críticos e especialistas se apropriam de uma bateria de teorias para formular regras e critérios que tornem possível decifrar o jogo de signos utilizado pelo artista, criando hipóteses de leitura para se aproximar da obra. Enfim, criou-se um conjunto de discursos tautológicos que acompanha os objetos de arte, para endereçá-los aos espectadores, aos colecionadores, ao mercado e até mesmo às instituições culturais, disfarçando o mito da incompreensibilidade. O que significa o trabalho de um artista, senão o próprio trabalho?*<sup>25</sup>

Neste ponto, retornam mais algumas questões do cenário atual da arte, quais sejam: na arte contemporânea, mundo ideal, natureza, social, está tudo interligado; cultura e arte estão reduzidos no panorama da tecnologia – arte é software, cultura é hardware; vivemos um período de passagem do regime da arte moderna para o período da comunicação contemporânea; vivemos um período de crescente complexidade para estabelecer juízos de valor sobre as obras; arte e cultura se tornam cada vez mais uma coisa só, conforme o entendimento de muitos; no contexto de grandes mostras contemporâneas como as bienais internacionais, a devastação do mundo real e das relações interpessoais que se condensam na arte tornam-se cada vez mais emergenciais e como as obras de arte são mais que objetos, a condensação artística de fenômenos da realidade torna-se igualmente complexa. Por fim, a arte existe fora da casualidade e não pode ficar presa no arcabouço férreo de mecanismos de coerção.

Como já disse Nietzsche, *Nós precisamos da arte para não morrer de verdade*,<sup>26</sup> frase bem conhecida e popularizada, retorna de outra forma com Ferreira Gullar, ao falar da 29ª Bienal Internacional de São Paulo, em duas crônicas de 2010, sob os sugestivos títulos: *A pouca realidade*, em que diz que *A arte existe porque a realidade não nos basta; copiar a realidade é chover no molhado* e em *A pouca realidade 2*, nos diz que *A arte contemporânea caracteriza-se não por reinventar a realidade e, sim, mostrá-la*. Quais seus principais argumentos?

*Leio que a próxima Bienal de São Paulo será tomada por filmes, fotografias e videinstala-*

*ções. E não serão filmes de ficção, mas filmes que tratam da realidade política, econômica e social. Essa notícia veio ajustar-se a uma leitura que tenho feito do rumo tomado pelas artes plásticas, segundo a qual tudo o que nelas era fantasia foi substituído pela realidade. O realismo do passado representava a realidade; o de agora mostra-a. A grande arte inventa o real, subverte-o, enriquece-o mesmo quando se trata de realistas como Corot ou Courbet. Digo que a arte existe porque a realidade é pouca, não nos basta. Copiar a realidade é chover no molhado.*<sup>27</sup>

Segue o autor dizendo que implodida a linguagem pictórica, todos os caminhos se tornaram possíveis, menos a volta à imitação da natureza. A rejeição da arte, como expressão estética, tornou-se a tendência preponderante deixando evidente que o que lhes resta é mostrar a realidade, já que, sem a linguagem da pintura, não podem reinventá-la, como a arte sempre fez. E assim são levados a crer que o que vale é o real; arte é mentira. Sim, a mentira mais verdadeira que a verdade, como o sabia Pablo Picasso, nos diz Gullar.<sup>28</sup>

Os estetas e teóricos da arte, como os artistas, sempre entenderam que arte e realidade são coisas distintas e ao substituir as significações simbólicas pela exposição pura e simples dos fenômenos reais, abre-se mão da capacidade humana de criar um universo imaginário que, durante milênios, contribuiu para fazer de nós seres culturais, distintos dos demais seres vivos, segue o autor. *Neste contexto, a próxima Bienal de São Paulo muda-se em festival de cinema, fotos e vídeos para nos mostrar a realidade que já conhecemos: a guerra, as penitenciárias, os prostíbulos, os drogados, enfim, o pesadelo redundante, que nos chega diariamente pela televisão e pelos jornais. Ao contrário disso, uma obra de arte como “Noite Estrelada”, de Van Gogh, por exemplo, não é nunca redundante; é sempre atual, é um deslumbramento a mais no mundo. A arte existe porque a realidade não nos basta, sabiam?*<sup>29</sup>

Na segunda crônica *A pouca realidade 2*, Gullar apresenta a contestação dos curadores da Bienal, alegando que, pelo contrário, a próxima Bienal pretende *destacar a singularidade da arte em relação ao campo da cultura e se propõe mostrar a relação entre arte e política*. Acrescenta, ainda, que concordaram com a tese de Gullar, de que a arte existe porque a realidade não nos basta. *Se é assim, tanto melhor. Mas por que fazê-lo por meio do cinema se a Bienal é de artes plásticas?*, pergunta ele.<sup>30</sup> Nesta, chama a atenção para sua frase de que a arte contemporânea caracteriza-se não por reinventar a realidade e, sim, simplesmente, mostrá-la. Apresenta vários exemplos em que essa redução não ocorre. Diz que Cézanne, ao pintar a maçã, não a copia, simplesmente; muda-a em

24 BAUDRILLARD, Jean. O complô da arte. In: **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 127.

25 ANDRADE, Antônio Luis M. **A obra de arte e sua leitura**. Disponível em <<http://www.ocisco.net/almand16.htm>>. Acesso em 30 mar. 2010.

26 NIETZSCHE, Friedrich. **O crepúsculo dos ídolos (ou como filosofar com o martelo)**. São Paulo, Companhia das letras, 1998.

27 GULLAR, Ferreira. *A pouca realidade*. Folha de São Paulo, São Paulo, **Ilustrada**. 7 mar. 2010a.

28 Idem.

29 Idem.

30 GULLAR, Ferreira. *A pouca realidade 2*. Folha de São Paulo, São Paulo, **Ilustrada**. 21 mar. 2010b.

pintura. As garrafas e púcaros dos quadros de Morandi são entes pictóricos, que ele acrescentou ao mundo, o que só se tornou possível pelo domínio técnico e poético da linguagem da pintura. Sem ela, o que faria Morandi, fascinado como era, pelo mistério daqueles objetos? Nos chamaria a sua casa para mostrá-los? Certamente, não o faria por saber que a função do artista não é mostrar a realidade, mas mudá-la. O que é o *ready-made*, se não a apropriação do que já está feito? O *ready-made* dispensa a linguagem da arte, ou seja, dispensa a arte que, sem linguagem, não existe. Mas Marcel Duchamp, que era artista, dedicou oito anos a fazer o *Grande Vidro* e 12 a fazer o *Étant Donné*, que, aliás, de realidade não tem nada: é puro sonho, acrescenta.<sup>31</sup>

Com o *ready-made*, o pintor saiu do espaço fictício do quadro para o espaço real do mundo. No começo, o propósito era criar, nesse espaço, objetos que, de algum modo, aludissem à subjetividade, do artista e do espectador, mas, em seguida, até essa significação estética (isto é, formal) se desvaneceu e ao artista, sem linguagem, só restou a realidade inalcançável. Diz que a performance resulta dessa perda da linguagem e ilustra com o exemplo de uma entrevista com Marina Abramovic, artista performática que estava no MoMa (Metropolitan Museum of Modern Art):

*Um dos principais elementos de sua exibição são mulheres e homens nus. Ela fez questão de explicar que não se trata de teatro, onde tudo é mentira, pois os atores fingem que são personagens e o sangue é tinta vermelha. Já na performance, é tudo verdade, tudo é real: se houver sangue, é sangue mesmo. E assim ela confirma o que afirmei sobre a arte contemporânea que, ao contrário do que a arte sempre fez, não cria nada: mostra o real. Ou seja, o que já conhecemos e não nos basta.*<sup>32</sup>

Podemos questionar mais um ponto importante: o conceito de interatividade, de participação, em que coloca a contemplação do lado da arte moderna e a interação ao lado da contemporânea. Mas não há essa dicotomia; nem a arte moderna é só contemplação e nem a arte contemporânea é só interação. Quem diz que não há interação ao se contemplar obras de séculos passados? O que seria esta interação? Tocar, sentir cheiro, apalpar, girar manivela, andar pelo interior da obra, apertar um botão? A interação não acontece apenas com obras que hoje declaram demandar participação do espectador. Se assim não fosse, toda obra seria inerte, simplesmente admirada, contemplada. O nível da interação ocorre no abalo das certezas, quando a arte abre uma fenda e como diz Rodrigo Naves, apresenta uma realidade menos impositiva, cujas fissuras cabe à arte (entre outras forças) revelar e manter. Algumas

31 Idem.

32 Idem.

questões vêm a tona ao tratarmos da arte contemporânea. Poderíamos até ousar dizer que são mitos, como por exemplo: a *roda* acabou de ser inventada, como se a arte contemporânea fosse o que de mais novo existisse, sem ligar para o fato de que tudo o já foi visto renasce com outra roupagem. Outra questão é a de que a tecnologia é exaltada como a última novidade, mas não devemos esquecer que a aproximação da natureza na arte européia até Giotto, no trezentos italiano foi uma novidade, a descoberta da perspectiva linear no renascimento já foi novidade, a exploração completa da cor atmosférica e da perspectiva em cores com os impressionistas já foi novidade.

Teixeira Coelho<sup>33</sup>, em *Por uma arte outra vez transcendental*, expõe as reduções da arte, e nos dá um exemplo: na última *Arte Cidade*, os autores de algumas instalações produzidas no interior de um complexo industrial falido e em ruínas e que reproduziam a degradação física e social ambiente não perceberam que a poucos metros dali, à disposição do olhar do espectador, estava a degradação real, em carne e osso e cimento, na forma de sem-teto abrigados sob um viaduto. Instalações, de tão imanentes, supérfluas. *Se o trabalho de arte reproduzir a forma tradicional de se agir sobre o mundo – um sujeito que se conforma com um objeto, dificilmente superará essas limitações por uma temática combativa.*<sup>34</sup>

Lidamos cada vez mais certas porosidades e atravessamentos disciplinares, profanando, como diz Raul Antelo<sup>35</sup>, intencionalmente as fronteiras entre história, literatura, artes plásticas, política, filosofia. A profanação é deliberada, não há nenhuma inocência nisso. Profanador é quem obstinada, consciente e propositadamente altera o uso, transforma o uso. Esse para mim é o segredo, é a roda de bicicleta instalada num banco de cozinha, (Duchamp) diz Antelo. Para o autor, entender o moderno como força significa a entender a arte como puro meio. E, conseqüentemente, as imagens ajudam na medida em que as imagens não são objetos, não são fatos, são meios. As imagens guardam o paradoxo de serem, de um lado um resíduo, uma impressão, uma marca, mas por outro, potência que nos permite sair desse estado degradado. Na sociedade-espetáculo onde tudo é imagem, também se reconhece que é só através da imagem que podemos incidir no outro, pois só há sobrevivência da experiência através desse resíduo que é a imagem que permite reinventar o jogo. O interesse pela imagem como meio é também um modo de reinventar a ética, de

33 COELHO, Teixeira. Por uma arte outra vez transcendental. **Revista USP**. Dossiê Arte e Contemporaneidade. São Paulo. Nº 40, jan/fev.1999. Pag. 86-94.

34 NAVES, Rodrigo. **O moinho e o vento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 19.

35 ANTELO, Raul. **Crítica acéfala**. Buenos Aires, Editora Grumo, 2008a.

reinventar em última instância a política, ou seja o vínculo com o outro, o vínculo comunitário, numa comunidade de indivíduos que já não têm nada em comum. Eis um paradoxo contemporâneo: não temos nada em comum, no entanto estamos condenados a conviver comunitariamente.

*Como captar, nas imagens, a força do contemporâneo? Aliás, o que é o contemporâneo? Uma ficção sem autor e sem exterior, poderíamos dizer. Uma passagem do orgânico ao inorgânico, da obra ao texto e da ação à inoperância. Não há como abordar o contemporâneo sem, ao mesmo tempo, encarar o trabalho da imaginação e seus dispositivos.*<sup>36</sup>

A obra de arte pode ser um campo onde incidem todas as possibilidades e probabilidades. A obra de arte como acontecimento não conhece história, ultrapassa o tempo. É um bloco de sensações, de *afectos e perceptos*, que contém um mundo em si. Este conceito de *Acontecimento* vem de Gilles Deleuze<sup>37</sup>, para quem o acontecimento está na produção de sentido, está no sujeito. Se há na arte, como diz Heidegger, um acontecer da verdade, um desvelar da verdade, não se trata de verdade comparável à do objeto intelectual e que pode ser verificada no mundo real, remetendo a uma verdade fora da obra: esta é dada por acréscimo. Uma obra que deseja ser verdadeira segundo o mundo e não segundo ela própria não é estética, já que a verdade da obra não se liga ao que ela representa, mas ao como representa. A verdade como evento. A arte se torna o modo de ser próprio da vontade da potência, que não pretende ser verdade, que forma a essência mais íntima do ser. Não existe uma única verdade, existe a multiplicidade de verdades. Nietzsche sobre *L'art pour l'art*, escreveu:

*A luta contra a finalidade na arte é sempre a luta contra a tendência moralizante na arte, contra a sua subordinação à moral. L'art pour l'art significa: "Que o diabo carregue a moral!" Mas até mesmo esta inimizade denuncia a força preponderante do preconceito. Se se exclui da arte a finalidade própria à pregação moral e ao melhoramento da humanidade, então ainda está longe de seguir daí que a arte é em geral sem finalidade, sem meta, sem sentido; em resumo, a arte pela arte – um verme que morde seu próprio rabo. É preferível nenhuma finalidade a uma finalidade da moral!*<sup>38</sup>

Como perceber a questão da política na arte, sem recorrer à uma pregação moral? Cláudio Daniel<sup>39</sup>, no artigo *Em busca das cidades imaginárias*, fala de como a arte

36 ANTELO, Raul. As imagens como força. **Revista Crítica Cultural**, volume 3, número 2, jul./dez. 2008b. Disponível em < [http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0302/01.htm#\\_ftn1](http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0302/01.htm#_ftn1)>. Acesso em 30 mar.2010.

37 DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 4ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

38 NIETZSCHE, Friedrich. Op. cit. p. 117

39 DANIEL, Cláudio. Em busca das cidades imaginárias. *Mundos paralelos criados por escritores latinos para*

deve e pode abrir os olhos de outros para seu tema. Descreve Daniel que o escritor argentino Jorge Luis Borges imaginou uma cidade labiríntica no conto *O Imortal*, incluído no livro *O Aleph* (1949) que pode ser lido como uma fábula moral e metafísica que mistura erudição e ironia para abordar a solidão humana e a necessidade da morte e do esquecimento.

A ficção de Borges é um marco na literatura latino-americana, em especial na tradição dos relatos de cidades e mundos inventados. Outra obra notável nesse gênero é *Pedro Páramo* (1955), do mexicano Juan Rulfo, cuja ação se passa na cidade abandonada de Comala, em que os personagens mortos narram, sem uma ordem cronológica linear, diferentes episódios da vida de Pedro Páramo, cujo falecimento antecipa a extinção da própria cidade. *Cem Anos de Solidão* (1967), do colombiano Gabriel García Márquez, obra bem conhecida pelos leitores brasileiros, também faz uma breve descrição de Macondo. Já O uruguaio Juan Carlos Onetti, descreve Santa Maria, cidade portuária que aparece em vários de seus contos e romances, como *A Vida Breve* (1950), onde circula Juan Maria Brausen, personagem atormentado pela monotonia, angústia e degradação da vida cotidiana. O escritor mexicano David Toscana, que publicou em 1998 o romance *Santa Maria do Circo* conta a história de um grupo de artistas circenses que, ao chegar a uma cidade deserta similar à Comala, decide permanecer ali e fundar outra comunidade, batizada de Santa Maria do Circo. A trupe é composta de figuras bizarras como Barbarela, a mulher barbada; Natanael, o anão; Hércules, o homem forte; Mandrake, o mágico; Flexor, o contorcionista; e Balo, o homem-bala, que decidem escolher novos ofícios, mais úteis à construção do novo mundo. Sendo assim, cada membro do grupo descreve em pedaços de papel as ocupações, que depois são misturadas na cartola do mágico e sorteadas ao acaso. Barbarela torna-se médica; Balo, general; Natanael, padre; e Hércules, prostituta. O fracasso de Santa Maria do Circo é inevitável, devido à escassez de recursos do povoado e a inviabilidade de qualquer ação produtiva. Após inúmeras peripécias, similares e farsas circenses, os artistas resolvem abandonar a cidade acompanhando a caravana de outra companhia que passava pelo local. O dono do circo, Don Estevão, porém, recusa-se a levar o anão, a mulher barbada e o homem forte, que são abandonados à própria sorte. *Santa Maria do Circo, assim como as cidades criadas por Borges, Onetti, García Márquez e Rulfo, pode ser entendida como uma trágica alegoria da América Latina, que no dizer de Toscana exclui a maioria de seus habitantes.*<sup>40</sup> Este artigo de Cláudio

ambientar suas tramas. O mundo se molda. **Revista Continuum**. Itaú Cultural. São Paulo, nº 23, 2009, p. 54-7.

40 DANIEL, Cláudio. Op. Cit. p.57.

Daniel ilustra de maneira exemplar, como a arte ocupa e realiza seu papel político sem se reduzir à política.

O livro de Solange Fernández Ordonéz *O olhar de Borges: uma biografia sentimental* (2009), fala de questões do artista com a política. O universalismo de Borges, que tanto foi criticado na ala dos argentinos de estilo nacionalista, lhe traz complicações diversas e, inclusive, chega a travar do modo injusto o merecido prêmio Nobel. A mencionada falta de compromisso social ou político que contém uma visão supérflua e dogmática sobre o seu trabalho. Tais discussões se apresentam desde que Borges tomou para si, sem rodeios a defesa da literatura fantástica ou da ficção pura. Por que assume tal custódia? *A resposta é simples: o gênero lhe permite incursões bem sucedidas no ensaio, na narrativa e, naturalmente, na própria poesia; e lhe possibilita, além disso, superpor com ampla desenvoltura todos os gêneros mencionados.*<sup>41</sup> Segue a autora dizendo que o país argentino mantém a crença de que essa voz deve expressar não apenas o delírio criativo de seus artistas, mas assinalar e denunciar os fatos e, em especial, os fatos aberrantes da sociedade. Essa confusão entre a vontade política e social e a absoluta liberdade do artista ignora que na arte cada produto é único e incomparável. *Essa é a problemática dos críticos do escritor que, sem o saber, ressuscitam assim um antigo dilema: a voz social, a voz da consciência geral, confrontada com a voz original, distintiva e ímpar do artista.*<sup>42</sup>

Borges defendia que a imaginação não é apenas a fantasia nem apenas sensibilidade. A imaginação é uma faculdade quase divina, distinta do pensamento filosófico, fora das relações íntimas e secretas das coisas, independente de qualquer tentativa de estabelecer analogias entre os diferentes acontecimentos do mundo. É, para dizê-lo de uma vez, o mais misterioso dos dons do ser humano. Borges manifesta que os artifícios literários não importam, importa apenas o que conseguem. Considera que o essencial da arte, fora das barreiras que os gêneros impõem, está no efeito sobre o leitor<sup>43</sup>. Este é o ponto central que nos interessa. A arte não reside apenas no artista, mas nos olhares que as percebem; não há fatos, apenas interpretações, que são múltiplas.

Em setembro de 2009, em visita ao Brasil, São Paulo, Rosalind Krauss foi apresentada na abertura de um evento, como a mais importante crítica, teórica e ensaísta de arte da atualidade. O evento foi noticiado como *Alerta contra a fraude nos nossos dias*, por Camila Molina (2009). Valendo-se de uma citação do professor de filosofia

41 ORDÓÑEZ, Solange Fernández. *O olhar de Borges : uma biografia sentimental*. Tradução Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 125.

42 Idem, p. 126.

43 Idem, p. 195.

de Harvard, Stanley Cavell – *a possibilidade de fraude e a experiência de fraude é endêmica na experiência da arte contemporânea* – Rosalind defende que o trabalho crítico é *penetrar e comunicar* quais seriam os processos de criação genuínos dentro de um sistema que *encoraja o espetáculo*. Rosalind Krauss foi segura ao eleger apenas uma lista de menos de dez criadores que, usando expressão de Walter Benjamin, dão *o salto do tigre* (*Tigersprung*) abrindo espaço para a reflexão dentro da arte. *Não existe a sobreposição da historicidade*, o que significa que esse *salto do tigre* pode ser dado mesmo que se permita *um passo para trás*. *O passado dá poder ao presente*, afirmou Rosalind, que depois, respondendo a uma das perguntas do público, simplesmente arrematou toda sua palestra dizendo: *Se você está me perguntando se sou uma reacionária a resposta é sim.*<sup>44</sup>

Rodrigo Naves, no livro *O Moínho e o vento* (2007), diz que não há como prescindir de uma aguda noção de forma e de experiência se quisermos manter a pertinência das artes. Naves escreve sobre a atual superficialidade da arte, conformada em apenas tematizar a realidade a partir de ângulos parciais (étnicos, sexuais, políticos, antropológicos), sem que os trabalhos ajam como forças internas ao mundo que deveriam abrir, expor novas luzes. Acaba por condenar as tentativas *bem intencionadas* de se fazer arte engajada, turbinada pela onda multiculturalista. Se para a arte moderna a superfície da obra era um campo de jogo que de alguma forma replicava e expandia o caráter agônico do mundo, com suas disputas, revoluções, as tendências simbólicas contemporâneas atestam mudanças significativas na dinâmica social, que com a globalização, excesso de mídias, reduziram drasticamente a possibilidade de dissenso no interior da sociedade.

Georges Didi-Huberman em *O pessimismo não pode ter a última palavra* (2016), discorre a respeito da exposição *Soulèvements* com sua curadoria, realizada na Galeria Nacional Jeu de Paume, em Paris, 2016. Diz o historiador que a história da humanidade é também a história de uma série de reações – sociais, intelectuais, corporais – à diversas formas, usualmente conflitivas, de exercícios de poder. O termo *Soulèvements*, quer dizer *levantamentos*, rebelião de uma pessoa ou grupo de pessoas contra uma autoridade ou poder estabelecido que se negam a seguir obedecendo, utilizando a força ou as armas. Nesta exposição, o curador apresenta um conjunto de obras de diversas naturezas, que apresentam de modo mais ou menos manifesto, mais ou menos evocativo, as forças que nos impulsionam a nos revoltarmos e as formas que

44 MOLINA, Camila. *Alerta contra a fraude nos nossos dias. A crítica americana Rosalind Krauss fez uma palestra polêmica no Paço das Artes*. Disponível em < [http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20091027/not\\_imp456772,0.php](http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20091027/not_imp456772,0.php)>. Acesso em 28 out.2009.

essas revoltas ou indignações estão tomando o espaço público. Em entrevista, diz Didi-Huberman, que o caráter político e o caráter estético não são domínios separados, em absoluto e tampouco são separadas do domínio da história.

*Walter Benjamin escreveu um livro em 1934, em um marco muito político, por certo, que foi a reunião de intelectuais frente ao fascismo, em Paris. É um texto sublime que se chama O autor como produtor. Ali é dito que a questão não é saber se servimos a uma ideologia política quando fazemos arte. A questão é criar uma imagem, por exemplo, de maneira suficientemente livre para que essa liberdade seja, em si mesma, um ato político. Então, a arte política não é a que ilustra uma política; é a arte que em sua própria escolha de liberdade constitui um ato político. Escrever um livro é um ato, não é sobre um ato. É meu trabalho político ou não? Pelo simples fato de que existe de alguma forma, é político sem ter que dizer qual partido político ele defende. [...] Há que criar possibilidades, ou seja, há que inventar. É por isso que os artistas são interessantes, porque inventam sem cessar. Há que ocorrer uma invenção ética, política, estética, da vida cotidiana. Isso: inventemos, inventemos mais.*<sup>45 46</sup>

Concluindo: O que torna a arte mais importante no contexto atual e o que define a sua política é justamente seu poder de questionar e de pôr pelo avesso aquilo sobre o que tínhamos dúvidas. As imagens são um veículo de memória e também de desejo. A obra de arte parece pertencer ao mesmo tempo e de forma enigmática, à realidade e à possibilidade, ou seja, ao que é e àquilo que pode ser. Esse é o seu poder. E é esse poder que nos interessa. O poder do enigma que nos mostra que aquilo que é lido de uma forma, pode também ser lido de outra, o que coloca o leitor em uma posição de absoluta solidão e responsabilidade diante da escolha que faz naquele momento, pois sabe que não há uma certeza, um chão sólido onde colocar seus pés, um fundamento, há apenas o risco de uma aventura. Por isto a arte é irredutível à política, ela deve ser enigma.

45 DIDI-HUBERMAN, Georges. **El pesimismo no puede tener la última palabra**. Publicado em 20 out. 2016. Disponível em <<http://es.rfi.fr/francia/20161020-georges-didi-huberman-el-pesimismo-no-puede-tener-la-ultima-palabra>>. Acesso em 06 nov.2016. s.p, tradução da autora

46 *Walter Benjamin escribió un libro en 1934, en un marco muy político, por cierto, que fue la reunión de intelectuales frente al fascismo, en París. Es un texto sublime que se llama El autor como productor. Ahí él dice que la cuestión no es saber si le servimos a una ideología política cuando hacemos arte. La cuestión es crear una imagen, por ejemplo, de manera suficientemente libre como para que esa libertad sea, en sí misma, un acto político. Entonces, el arte político no es el arte que ilustra una política; es el arte que en su propia elección de libertad constituye ya un acto político. Escribir un libro es un acto, no es sobre un acto. ¿Es mi trabajo político o no? Por el simple hecho de que exista de alguna forma, es político sin tener que decir qué partido político él defiende. [...] Hay que crear posibilidades, o sea, hay que inventar. Es por eso que los artistas son interesantes, porque inventan sin cesar. Hay que tener una invención ética, política, estética, de la vida cotidiana. Eso: inventemos, inventemos más* (DIDI - HUBERMAN, 2016, s.p).

## Parte 2

### arte – imagem – arquivo

Rosângela Cherm

Doutora em História pela USP (1998) e Doutora em Literatura pela UFSC (2006); Professora Associada de História e Teoria da Arte no Curso Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART-UDESC); coordenadora do Grupo de Estudos de Percepções e Sensibilidades e do Grupo Imagem-acontecimento; orienta, possui pesquisas e publicações sobre História das Sensibilidades e Percepções Modernas e Contemporâneas; atualmente desenvolve pesquisa intitulada *Maneiras de arquivar, modos de experimentar, paradoxos e singularidades do gesto artístico na contemporaneidade*.

Introdução. A obra de arte em suas conexões, recalitrâncias e modulações

ROSÂNGELA CHEREM

Caro leitor(a), permita que lhe proponha uma brecha por onde possa adentrar na segunda parte deste livro, mesmo sabendo que logo em seguida você vai encontrar seu próprio caminho e colher suas próprias descobertas e reflexões. Sei que neste ponto sou como uma viajante que, maravilhada com o que encontra, procura puxar conversa com alguém que passa, pois a surpresa da paisagem lhe parece demasiado intensa para desfrutá-la em isolamento.

Descobri e amei a arte desde muito pequena, não exatamente as obras, mas as imagens que delas me chegavam. Fui atingida enquanto espiava os livros do meu pai. Com tamanho muito reduzido e em preto e branco, foi assim que encontrei as pirâmides egípcias, os bustos romanos, os castelos e iluminuras medievais, as construções barrocas e as esculturas rococós. Não muito tempo depois, maravilhei-me com o colorido dos fascículos colecionáveis sobre pintura que minha mãe adquiria, acho que quinzenalmente. Havia naqueles impressos algo de muito mais interessante do que a minha vida de primogênita e a obrigação de ser exemplar para ganhar a atenção dos pais e me livrar da tarefa tediosa de cuidar dos irmãos. As imagens que afetavam minhas retinas e imaginação superavam de longe minha familiaridade doméstica e minha monotonia cotidiana. Sedutores enigmas me empurravam em direção às promessas de algo, ao mesmo tempo, identificável e inalcançável.

Mais adiante, quando aprendi a ler, pelas mesmas razões, fascinavam-me as biografias e os romances que me permitiam adentrar no destino dos reis, santos, amantes, escravos e artistas. Na companhia daqueles homens e mulheres eu passava as tardes quentes de verão e encontrava um motivo verdadeiro para ficar na cama nas manhãs de inverno, quando não tinha que ir para a escola. Talvez alimentassem as fantasias de que eu pertencia a outros lugares e vidas das quais, por obra de algum ente desconhecido, havia me extraviado. Enquanto meus pais supunham uma filha comportada e meus irmãos me viam como uma irmã indiferente, fui me constituindo e alimentando o sonho de um dia poder ver in loco, pelo menos uma parte disso.

O que os textos que aqui seguem permitem alcançar é um pouco daquela leitora errática e apaixonada que jamais me largou, lançada no desejo de descobertas, ainda que, muitas vezes, sem saber o que encontrar e qual destino dar aos achados. Bem verdade que também não sei dizer ao certo se esta matéria cresceu e amadureceu comigo, trazendo-me tanto às aulas e ao estudo, como à escrita e às viagens, ou se foi o contrário; se, à medida em que eu seguia na vida, ia mirando o retrovisor para encontrar as diferenças e estranhezas com as quais elaborava minhas camadas de percepção sobre o incompreensível.

O que você vai encontrar aqui, paciente e sensível leitor(a), é um pequeno nicho com imagens e leituras processadas, bem como surpresas e descobertas que ficaram borbulhando em mim por bastante tempo. Por vezes elas permaneceram sozinhas até eu encontrar outros pedacinhos e poder formar uma composição de problemas e assuntos, apresentados em eventos e publicados em anais dos mesmos, só acessado por um universo restrito de interessados. Assim, pensei em ampliar meu leque de leitores, mas não alterei nem acrescentei nada, mantive os labirintos e limitações originais, pois fazer qualquer modificação me levaria a outro raciocínio e escritura, causando um tipo de idealização intelectual da qual procurei fugir.

Os textos não estão agrupados em ordem cronológica, mas por blocos de questões que assinalam minhas recorrências e até mesmo (in)consistências. No primeiro deles quis abordar algumas entradas e diferentes implicações que existem em relação ao tema da biografia. Reuni dois textos em que procurei reconhecer as distâncias e proximidades entre vida e obra. Desde modo, acabei por compreender que ambas possuem tanto distâncias inextensas e abismais, como também há um tipo de arte e de artista que busca aproximações entre elas. A moral da história é que em arte não

é possível encerrar questões em nenhum tipo de gaveta, pois sempre haverá uma possibilidade de, a partir de um gesto ou lance, chegar exatamente ao seu contrário. Antes de professar qualquer verdade ou princípio inarredável, ao historiador da arte cabe pensar a imparidade dos artistas e seus distintos regimes de verdade, não para advogar um mero relativismo, mas para chegar o mais perto possível do cerne das inquietações contempladas na obra. Quando um artista desaparece vai com ele boa parte das particularidades e segredos de sua fatura, bem como as nuances mais surpreendentes contempladas em suas proposições poéticas. Tudo que fica é esse pouco de areia que seguramos nas mãos e damos o nome de história da arte. É bom não reduzir com mais pressa e descuido aquilo que por si só já nos escapa para sempre.

O segundo bloco relaciona-se às próprias obstinações, ou seja, persistências, teimosias e insistências imagéticas. Tal como nos sonhos, elas dão a cada um de nós uma potência singular intransferível, embora não possamos compreender muito bem os motivos disso. Ao abordar as recalitrâncias, quis pensar a superfície pictórica, no que se constitui o corpo numa tela, o enigmático poder da materialidade figurativa e o que significa olhar para isto. Em certas obras vi que algum elemento, tal como um panejamento ou um colorido apresentava a mesma força avassaladora de um detalhe onírico, o que me levou a considerar um pensamento que se pensa, bem como a refletir sobre os encontros entre o pensamento plástico e o conceitual ou teórico, no que se constitui o tempo e a obra em relação à História da Arte como disciplina. Adentrar um raciocínio em que a temporalidade barroca se cruza com o ready made ou considerar que o múltiplo sem original e o simulacro podem estar contemplados numa arte que precede as vanguardas, situando-se numa obra apenas rotulada de acadêmica, permitiu-me refletir que toda ela é clausura e escapatória do tempo, ou seja, possui um caráter de palíndromo temporal, configurando-se num incessante vaivém entre passado e presente.

No terceiro e último bloco inclui três textos sobre o que vem a ser arquivo. Na verdade, este é um problema que tem me assolado bastante em diversos momentos como professora e orientadora, pesquisadora e curadora. É um assunto que perturba em tempos cibernéticos, quando parece que tudo pode ser arquivado, desdobrando a invenção de Morel e o Aleph borgeano em possibilidades muito concretas e acessíveis. Porém se o perene do vivido e infinito dos dados se faz presente como um grande desejo contemporâneo, talvez nosso grande medo, o reverso do desejo, seja o esquecimento, metaforizado na doença de Alzheimer. Assim, que tipo de

consolo ou amparo podemos erigir para aquilo que tende ao apagamento? Como encontrar outra via para o escoadouro de lixo e as banalidades da internet? Como pensar e processar a informação em conhecimento? Especialmente, em tempos de velocidade e leveza, o que significa para o artista transformar um repertório ou uma bagagem em obra de arte?

Por fim, e antes de deixar você seguir em paz com sua leitura, seus interesses e preferências, sensibilidade e ritmo, uma pequena complementação: os blocos que aqui seguem, como os entendimentos neles contemplados, são folheados e esburacados. Quero dizer, os capítulos podem ser lidos e rearranjados em outra ordem, diversas ideias podem encontrar outra disposição ou combinação. Algumas formulações possivelmente cabem como módulos explicativos para pensar muitas outras obras. O desafio de fazer uso disto, não para reduzir nem simplificar, mas sim para ampliar o horizonte reflexivo é a contrapartida que lhe peço e o retorno que, em algum momento, você possa me dar...

Identificando alguns regimes discursivos que acompanham certas biografias, as noções que seguem assinalam não somente interlocuções a que o historiador recorre através da filosofia, literatura, psicanálise, artes plásticas, sociologia, etc, como também apontam desdobramentos implicados às escolhas teórico-metodológicas. Assim, as articulações entre vida e obra se ampliam como realidade e ficção, visível e dizível, legenda e retrato, texto e contexto, série e desvio, constituindo-se como peças que adquirem sentido enquanto lances de um jogo, tanto em relação de continuidade-contiguidade, como de deslocamento-condensação.

**O contexto do vivido e a irredutibilidade do singular.** Tomando duas perspectivas distintas sobre a vida de Mozart, a biografia emerge enquanto procedimento investigativo que reconhece o real como pertencente à esfera do vivido, totalidade ou fragmento de um destino percorrido do berço ao túmulo e que procura compreender-explicar os fenômenos de uma existência.

Pelo lado sociológico, contextual e extrínseco à obra de arte, Norbert Elias biografa Mozart tendo como fundo os fenômenos da sociedade cortesã, destacando-o como expressão trágica do conflito entre a mais elevada criatividade e consciente originalidade pessoal de um lado e as amarras sociais que o subordinavam às cortes como mero empregado à serviço da aristocracia de outro: *O fato de Mozart depender materialmente da aristocracia da corte, quando ele já tinha se constituído como um artista autônomo que primariamente buscava seguir o fluxo de sua própria imaginação e os ditames de sua*

---

<sup>1</sup> Texto apresentado no **XXIII Simpósio Nacional de História**, Londrina (PR), 2005.

*própria consciência artística, foi a principal razão de sua tragédia.*<sup>2</sup>

Por sua vez, em conformidade com a premissa de que a singularidade da vida ajuda a compreender a obra, o historiador Peter Gay encontra na abordagem psicanalítica as principais referências para explicar tanto a natureza da genialidade de Mozart como a dimensão trágica de seu destino. A família e a educação que recebeu na infância, o lugar que os pais tiveram neste período de formação são caros ao autor, mais do que as relações de juventude e as viagens feitas pelo artista. Tais elementos estão anelados pela relação com o pai, presença severa, exigente e determinada a empresariar o filho desde tenra idade, mas com quem, num certo momento da vida adulta, o protagonista resolve romper, não só para obter *honra, fama e dinheiro* através de suas próprias escolhas, como também em razão da escolha amorosa. Incidem sobre os sentimentos produzidos a partir desta ruptura, os desacertos e lapsos que, entremeados pelas fases de elevado sucesso, acentuam-se até a morte. Ríspido e ensimesmado, o pai assistiu com orgulho e constricção as apresentações sublimes do filho, mas nada fez para atenuar-lhe a angústia privada e os tormentos, *sentimentos que afinal manteriam, de forma destrutiva o filho atrelado ao pai numa espécie de imaturidade irreparável e irresoluta.*<sup>3</sup>

**A paisagem imaginada e o inapreensível da vida.** Contraponto à biografia em clave realista, em *Todos os Nomes*<sup>4</sup> José Saramago conta as diligências de um modesto escriturário que, rompendo o *silêncio compacto dos papéis mortos* e a rotina catalogadora de seu ofício, passa a se interessar por uma misteriosa mulher. Depois de todas as agruras, infrações e surpresas que atravessa para conhecê-la, descobre que ela acabara de morrer. Sobre o solo onde estava o corpo daquela que por muito tempo procurou, acaba adormecendo até o dia seguinte, quando é acordado por um pastor de ovelhas que lhe explica ter como prática trocar as plaquinhas de identificação, em respeito a uma característica dos suicidas: a de não quererem ser encontrados. A vida aparece então como uma paisagem que segue sem ser decifrada, sendo a existência só apreendida como o montículo onde o protagonista passara a noite, pensando ter encontrado sob ele o corpo que procurava conhecer, até constatar ser a morte o único destino que liga e mistura a todos e para onde confluem inexoravelmente, vida e obra, biógrafo e biografado.

Semelhante perspectiva já fora partilhada por William Beckford em 1782 num

2 ELIAS, Norbert. **Mozart, Sociologia de um gênio.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1995, p. 136.

3 GAY, Peter. **Mozart.** Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999, p. 99 e seg.

4 SARAMAGO, José. **Todos os nomes.** São Paulo: Cia das Letras, 1997.

pequeno livro sobre as diferenças entre a arte italiana e a holandesa. Discutindo sobre as técnicas e o emprego de materiais, recorreu a dados biográficos absolutamente ficcionais para estruturar sua narrativa, acabando por remeter à inutilidade dos mesmos para a compreensão da obra de arte. Embora só tenha sido publicado 88 anos depois, *Memórias biográficas de pintores extraordinários*<sup>5</sup> provocou grande curiosidade entre os leitores que procuravam incansavelmente identificar os biografados como se eles pertencessem ao contexto do vivido, estando presentes no texto de modo cifrado. O mais provável é que a ironia do autor tivesse como alvo uma herança advinda de Cenini e Vasari, os quais pretendiam uma história das artes visuais ajustando vida e obra através de discursos ordenadores. Em relação ao passado, recusava a herança da hagiografia medieval, cuja *moral da história* guardava estreitas relações com a ideia de que só é possível aprender respeitando a tradição e copiando os velhos mestres. Em relação ao seu presente parecia desconfiar tanto do culto da subjetividade como da sobrevalorização do eu-criador.

**Projeções espelhadas: (auto-)retrato e (auto-)biografia.** Ao justapor biografia e retrato pode-se recorrer a outro romance de José Saramago, *Manual de Caligrafia e Pintura*, onde aparecem as agruras de um pintor sem inspiração que resolve escrever, deparando-se com o fato de que este ato corresponde a uma *tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas denteadas (...)*.<sup>6</sup> Desconfiando de seu olho míope que precisa ver as coisas muito de perto e de sua falta de inteligência brilhante e talentosa, substituída pela minúcia e observação demorada, começa a refletir sobre a própria vida através do ato de escrever. Desse modo observa que tudo na biografia, como no retrato é autobiografia. *Em tudo ela se introduz como uma delgadíssima lâmina metida na fenda da porta e que faz saltar o trinco, devassando a casa. Só a complexidade das múltiplas linguagens em que essa autobiografia se escreve e se mostra, permite ainda assim, que em relativo recato, em segredo bastante, possamos circular no meio de nossos diferentes semelhantes.*<sup>7</sup>

Na mesma clave que aborda biografia e retrato como registro labiríntico de um tempo e lugar, encontra-se Jean Genet, o qual entre 1957 e 1964 iniciou um projeto de livro sobre pintor holandês Rembrandt. Ocorre que, muito perturbado pela morte de um amigo, o escritor destruiu todo o conteúdo dos manuscritos, vindo a

5 BECKFORD, William. **Memórias biográficas de pintores extraordinários.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

6 SARAMAGO, José. **Manual de caligrafia e pintura.** São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 19 e 20.

7 Idem, p. 169.

publicar entre 1967 e 1968 na revista *Tel Quel* os dois fragmentos sobreviventes, um com o título *O que Restou de um Rembrandt Cortado em Pequenos Quadrados bem Regulares e Jogados na Privada* e outro intitulado *O Segredo de Rembrandt*. Porém, ao contrário de Saramago que acaba por familiarizar aquilo que chama de *nostros diferentes semelhantes*, Genet coloca uma experiência de estranhamento. Assim, explica o dia em que tal revelação teria ocorrido *ao bater, não cruzar*, seu olhar no de outro passageiro de um vagão de um trem: *Seu olhar não era o de outro: era o meu que eu reencontrara num espelho, inadvertidamente e na solidão e esquecimento de mim. O que eu experimentei não posso traduzi-lo senão desse modo: eu me vertia do meu corpo, e pelo olhar no do passageiro, ao mesmo tempo em que o passageiro se vertia no meu. Ou antes: eu me vertera, porque o olhar havia sido tão breve que só posso evocá-lo com a ajuda desse tempo verbal. O passageiro tinha voltado a sua leitura.*<sup>8</sup>

Sem apelar nem para a caricatura nem para o realismo, Genet assinala em Rembrandt uma experiência semelhante a que teve com o passageiro no trem, no *desvairio de borrador louco de cores* que se reconhece *de carne, de bife, de sangue, de lágrimas, de suores, de merda, de inteligência, de ternura, de outras coisas ainda, ao infinito (...) cada um saudando as outras. Não é preciso dizer que a obra de Rembrandt só tem sentido – ao menos para mim – se eu sei que o que acabo de escrever é falso.*<sup>9</sup> Assim, a palavra como a pintura emerge como uma experiência de lugar, retrato-labirinto e labirinto-retrato. Mas enquanto que para Saramago o pintor-biógrafo adentra pela compreensão gradativa, para Genet trata-se do mais completo delírio, desde o ponto em que o biógrafo-pintor avistara o outro em si, num instante de fulguração desvairada.

### Os acontecimentos biográficos e as configurações do (extra-)ordinário.

*Memória de Adriano* é a história dos últimos anos de um imperador, legada ao seu sucessor. Desconfiada da racionalidade dócil com que a matéria humana é recomposta, sua autora, Marguerite Yourcenar, coloca na pena de Adriano as palavras: *os historiadores apresentam-nos as imagens do passado através de sistemas excessivamente completos com uma série de causas e efeitos demasiado exatos e demasiado claros para serem inteiramente verídicos.*<sup>10</sup> Reconhecendo o anacronismo como única operação possível ao ato de apreender um destino, lembra que *tudo nos escapa, e todos, e nós mesmos. A vida de meu pai é-me mais desconhecida que a de Adriano. Minha própria existência se eu quisesse escrevê-la, seria reconstituída por mim do exterior, penosamente, como a de outra pessoa, teria de recorrer as*

8 GENET, Jean. **Rembrandt**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2002, p. 43.

9 Idem, p. 95

10 YOURCENAR, Marguerite. **Memórias de Adriano**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 296.

*cartas, a lembranças de outrem, para fixar estas memórias flutuantes.*<sup>11</sup>

Por outro lado, a proposta de *Nos Mínimos Detalhes* nos deixa um Adriano às avessas: Isabel. Ao invés de notabilidade, uma ilustre desconhecida; ao invés de longínquo no tempo, uma contemporânea; ao invés de uma existência longa, uma jovem com um trajeto a percorrer; ao invés da distância familiar ou afetiva, uma ex-namorada que desafiara o escritor acusando-o de egocentrado. Reconhecendo-se no século em que a promessa dos 15 minutos de fama se cumpre pelas prateleiras cheias notáveis, famosos e celebridades, observa um desafio para o biógrafo<sup>12</sup>, levado a constatação de que suas vidas são o que se poderia preguiçosamente chamar de maior que a própria vida, sendo sempre possível de novas surpresas e interrogações infinitas.

Daí decorrem questões mais complexas: como colocar as contas de modo correto no *colar cronológico* se as sequências estão sujeitas a certas arbitrariedades da memória e da relevância dada a cada uma delas? Como o biógrafo mantém a distância de seu biografado: deveria se apagar como um anfitrião tímido, tornando-se uma voz tão desinteressada quanto as que prestam informações telefônicas? Até quanto um biógrafo deve saber para poder bem realizar a tarefa a que se propõe? Atacando os convencionalismos que se apoiam em casamento, compromisso profissional, marcadores de morte e eventos congêneres, o autor salienta que *quando relembramos o passado, imagens muito menos tangíveis nos assaltam*<sup>13</sup>, sendo que as partes que julgamos significativas só o são geralmente para nós. Eis a fenda por onde se infiltra a ilusão de cartografar os meandros do tempo no qual a vida transcorre, estancando suas interrupções e desvios, conduzindo a labirintos, ao mesmo tempo familiares e estranhos ao que escreve.

**A série desdobrada e a legenda evocada.** Chegando ao território da *diferença e repetição*, tomemos alguns exemplos para pensar a problemática da série biográfica. O primeiro deles vem de Marcel Schwob em *Vidas Imaginárias*,<sup>14</sup> escrito em 1896. Aqui personagens históricos e documentados como verídicos têm suas agruras e feitos propositadamente ficcionalizados, tal como Empédocles, o deus suposto; a princesa Pocahontas, um pirata chamado capitão Kid. Semelhante à conhecida obra medieval intitulada *Legenda Áurea*,<sup>15</sup> onde cada vida santorial era antecedida por

11 Idem, p. 75 e 76.

12 BOTTON, Allain. **Nos mínimos detalhes**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000. p. 17 e seg.

13 Idem, p.95.

14 SCHWOB, Marcel. **Vidas imaginárias**. São Paulo: Editora 34, 1997.

15 VARAZEE, Jacobo. **Legenda áurea**. São Paulo: Cia das letras, 2003.

uma explicação sobre as significações do nome, renunciando a potência do destino que lhe estava reservado, cada um dos biografados de Schwob vem acompanhado de uma atribuição: Crates, o cínico; Lucrécio, o poeta; Paolo Uccello, o pintor. Dentro de registros onde o documental se perde no ficcional, o autor francês nos conduz por sua coleção de vidas imaginadas como se folheássemos uma espécie de atlas de geografia humana, recorrendo a procedimentos acionados pelas *enumerações dísparas, a brusca solução de continuidade, a redução da vida interior de um homem a duas ou três cenas*. Desse modo, para o autor, *os biógrafos em geral acreditaram que eram historiadores. E nos privaram assim de retratos admiráveis. Fizeram a suposição de que só a vida dos grandes homens podia nos interessar. A arte é estranha a estas considerações. A arte do biógrafo seria a de dar tanto valor a vida de um pobre ator quanto à vida de Shakespeare*.<sup>16</sup>

A série de Schwob se desdobra em outra escrita por seu admirador e apresentador de seu livro em edição posterior. Seu nome é Jorge Luiz Borges, autor de *História Universal da Infâmia*, escrito em 1935. Confundindo o real vivido e o real imaginado através de uma coleção de vidas, destaca-as pelo caráter inusitado de cada biografia, onde o redemoinho da existência é acionado: *um atroz redentor, um impostor inverossímil, uma viúva pirata, um assassino desinteressado, um tintureiro mascarado*.<sup>17</sup> Estratégia narrativa que novamente remete ao século XIII, cuja coletânea de Jacopo Varazze com 153 vidas de santos, delineava uma cosmovisão universalizante do humano, quer pela suspensão temporal quer pelo enquadramento espacial, ainda que em thelos de transcendência. Desse modo, chega-se a um ponto importante que se inscreve no próprio título de obra: aquilo que deveria ser lido em sentido aurático, evocador de práticas e gestos reconhecidos como cristãos e que, longínquos e lendários, deveriam ser infinitamente reatualizados.

Mas se as biografias de Schwob e de Borges também são acompanhadas por uma espécie de *legenda áurea*, prefigurando no nome distante geográfica e cronologicamente um segredo sobre o vivido, o destino reconhecido já não está mais na ordem do fabuloso ou do sagrado. Num mundo que celebra o triunfo da racionalidade catalogadora, aos biógrafos já não mais cabe apenas a fama, sejam filósofos, santos, militares, artistas. Sem buscar um nome associado à notoriedade triunfante ou gloriosa, preferem quem conhece o seu contrário mais extremado. Certamente leitor de Schwob e de Borges, sem ignorar Sade, Michel Foucault empreende *A*

16 BORGES, Jorge Luiz. História universal da infâmia. In: **Obras Completas**. São Paulo: Editora Globo, 2000. VI I, p. 313 a 379.

17 SCHWOB, Marcel. Op. cit. p. 23 e 24.

*Vida dos Homens Infames*. Seu propósito declarado consiste em fazer emergir os sujeitos como numa espécie de herbário, cujas vidas obscuras colidem com os poderes instituídos, obtendo uma espécie de perversa e sombria notoriedade por difamação e que por acaso sobreviveu nas *lettres de cachet*. Nesta espécie de *dramaturgia do real*, interessa a experiência provisória e imperfeita, fragmentada e assombrosa dos sobreviventes do fortuito, numa *antologia de existências*. *Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desditos e aventuras sem número, recolhidas numa mão cheia de palavras. Vidas breves, achadas a esmo em livros e documentos*.<sup>18</sup>

Da distante legenda hagiográfica, chegamos à *psicastenia legendária* em tempos de segunda guerra e em escala próxima a da infâmia. Debruçado sobre o fenômeno pouco esclarecido do mimetismo animal, cujas similitudes são produzidas por *uma espécie de telefotografia da imagem retiniana na superfície do corpo, uma transposição difusa da retina para a pele*<sup>19</sup>, Roger Caillois afirma não haver argumentos suficientes e nem consistentes para as explicações que remetem ao mimetismo como necessidade de adaptação, instinto de sobrevivência e nem tampouco simples acaso. Procurando o princípio que rege o fenômeno, avista uma tendência imperiosa de assimilação tanto pela despersonalização e imobilização inorgânica como pelo ornamento dispendioso e inutilidade decorativa. Informado de que se trata de um distúrbio de percepção pelo qual *sei onde estou, mas não me sinto no lugar que estou*, só então o leitor pode compreender e retornar à epígrafe do texto, lendo-a como legenda que o aciona: *Cuidado, de tanto brincar com fantasma nos tornamos um*.

De volta à relação vida e obra, em clave de contiguidade da questão biografia e retrato, podemos compreender que a história como a literatura é o que resta aos homens para falar daquilo que não podem compreender. Afirmando sua autonomia para além das convenções e das leis cotidianas da linguagem, no seu movimento sem fim e na sua errância, a palavra só é possível *porque o que é desapareceu naquilo que o nomeia e o ser da linguagem só aparece por si mesmo no desaparecimento do sujeito*<sup>20</sup>. Fenômeno perceptivo relacionado ao vazio interior e à experiência com o alhures, gesto que preenche e faz perdurar o ausente no presente, tal como as legendas ou as máscaras funerárias, aderência excessiva ao corpo que não se encontra, trabalho de despedida reinventado no olhar do que permanece.<sup>21</sup>

18 FOUCAULT, Michel. **A vida dos homens infames**. Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1990.

19 CAILLOIS, Roger. **Mimetismo e psicastenia legendária**. In: El Mito y el Hombre. México, p.52.

20 BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. São Paulo: Editora Escuta, 2001, p. 16 e seg.

21 DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra. In: **Porto Arte, Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre, Instituto de Artes, UFRGS, 1990, p. 63 a 82.

## 2. Sensibilidades biográficas e percepções temporais na obra de Paulo Gaiad <sup>1</sup>

ROSÂNGELA CHEREM

**Conexões biográficas.** Paulo Gaiad (1953, Piracicaba-SP) vive e trabalha em Florianópolis e é um artista que utiliza diversos materiais e procedimentos, combinando constantemente os registros do visual e do dizível, a partir do lance biográfico. Pode-se dizer que toda sua obra se caracteriza por um fluxo onde a imagem e a linguagem se rebatem por meio de distância e proximidade, preenchimento e vazio, superfície e profundidade, lembrança e apagamento que aparece com diferentes gradações e distintos graus de explicitação da sua subjetividade. Assim, a clave do vivido serve como manancial infinitamente revisitado e estoque movente com força de consagração poética, através do qual reconhece seu repertório, travando uma luta contra o esquecimento e produzindo reverberações para novos trabalhos.

Na segunda metade dos anos 80, quando ainda era funcionário da empresa estatal Eletrosul-SC, fez um passeio de barco ao redor da ilha de Florianópolis em companhia de amigos arquitetos e fotógrafos. Segundo relata<sup>2</sup>, este percurso foi definidor para desencadear suas atividades artísticas, incubadas de longa data.

<sup>1</sup> Texto apresentado no **XXVIII Simpósio Nacional de História**, Florianópolis (SC), junho de 2015.

<sup>2</sup> A maior parte dos dados biográficos que seguem neste texto é fruto de longas conversas que a autora teve com o artista entre os anos de 2008 e 2013, anos em que foi estudado e acompanhou seminários sobre sua obra no PPGAV-CEART-UDESC.

Logo em seguida, passou a frequentar oficinas de desenho e litografia no Centro Integrado de Cultura (CIC) na cidade em que morava, desde que viera de São Paulo em 1981. Ao lembrar desta empreitada, o artista assinala as implicações entre a navegação de cabotagem e as incursões pela orla, registrando a presença rochosa e as inscrições rupestres da Ilha do Campeche e da Ilha do Arvoredo. O resultado foi uma proliferação de desenhos e pinturas, cujo tema principal era exatamente aquela viagem náutica de dois dias, desdobrada através das cores e formas, materiais e texturas. Apresentava-se ali uma sorte muito particular de mapas e paisagens, compondo uma espécie de cartografia associada a estranhas escrituras e anotações, engendrando certos procedimentos e faturas, figurações e preferências recorrentes e desdobradas ao longo de toda sua obra.

Em fins dos anos 80 e começo dos 90, o artista torna-se mais conhecido, tanto por apresentar seu trabalho na única galeria de arte da cidade (de propriedade do marchand Zeca d'Âmpora e denominada Espaço de Arte), como por ser indicado para o Salão Nacional, promovido pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro, além de ter vencido, em detrimento de outros nomes já conhecidos, o Salão Paranaense de Arte em 1991. Na exposição daquele ano no MAC-PR, a diretora do Instituto Goethe lhe pede um portfólio e lhe proporciona contatos e oportunidades internacionais. Confirmando sua preferência pelas cores aguadas e pastéis, prossegue com o repertório imagético de 1987, intensificado por escrituras enigmáticas com riscos e lixados.

Ainda entre os anos 80 e 90, realiza gravuras por meio de técnica de litografia e metal, servindo-se das mesmas para diferentes usos. Posteriormente abandona este meio e aproveita o que já fez como um canteiro em que apenas colhe o já plantado, valendo-se de novas experimentações. Assim, desdobramento das gravuras feitas desde o incursão na Ilha do Campeche, surgem outras intervenções, incluindo cartas da mãe que escreveu para o artista, desde que ele saiu de casa aos 18 anos até sua morte em 1984, além de desenhos com uso de grafite.

Em 1992 expõe 92 trabalhos no CIC, feitos ao longo de cerca de três anos, e depois viaja para a Alemanha, onde apresenta uma série de procedimentos sobre lençóis, recolhidos entre pessoas conhecidas na vizinhança onde mora, combinando colagens e desenhos, pinturas e escrituras. Embora as tonalidades já se apresentem mais intensas, muitas formas anteriores retornam, tais como o portal-rocha-fenda ou as figuras esquemáticas e primitivas de animais e humanos. Por sua vez, ali nascem outras formas como mesas, cadeiras e pianos que persistem posteriormente,

combinando de modo extemporâneo a poética da viagem, a memória da infância e a confluência erótica. Cifradas ou declaradas, implícitas ou vibrantes, mais do que temas, estas formas constituem-se na bagagem visual intransferível e recorrente do artista.

Neste percurso, observa-se um incessante reprocessar, remetendo ao desejo do artista de encontrar um sentido narrativo para o vivido. O que predomina é menos um processo teórico ou conceitual que acontece como demanda prévia e mais um deliberado e necessário processo explicativo, posterior ao processo de criação, para onde confluem as experimentações artísticas e narrativas biográficas, mesclando os planos racional e emocional, lógico e afetivo. Assim, as sensações, intuições, lembranças e impressões da vida pessoal, sempre reelaboradas, servem como um suplemento mnemônico para sua produção plástica.

Tal entendimento permite considerar o arsenal biográfico de Paulo Gaiad como lugar de estruturas móveis constantemente rearranjadas. Este manancial a que se poderia denominar de arquivo, não pode ser concebido como um complexo arquitetural ou físico de informação, pois a questão não se refere a uma topografia, mas um sistema perceptivo absolutamente particular e intransferível, onde memória e imaginação permitem avizinhar coisas díspares e efetuar agrupamentos e recomposições heteróclitas<sup>3</sup>. Neste arsenal desmesurado, suas obras não se sucedem, mas acontecem nas mais diferentes montagens e combinações. De sua infância e juventude brotam imagens de cenas vividas e testemunhadas, mas também imagens impressas da coleção de fascículos intitulada *Gênios da Pintura*, editada pela Abril Cultural, e das ilustrações de Gustave Doré para *A Divina Comédia*. De sua fase adulta e profissional provém a experiência com a arquitetura, notadamente um senso de limpeza que exclui o decorativo e assimila com refinamento e elegância o imperfeito e o sujo, o áspero, o ordinário e a ranhura. Ainda estão ali os marcos dramáticos produzidos pela morte da filha, o incêndio da casa, seus estados de saúde, suas viagens, suas fases amorosas e experiências eróticas. Entretanto, gerando deslizamentos e modificações que obliteram o conteúdo simbólico ou metafórico, os diferentes registros mnemônicos comparecem alterados. Os abandonos e as redefinições, as tentativas e as premeditações surgem cifradas, funcionando como significante para o espectador que se encontra diante de sua obra.

Neste jogo de rememoração e metamorfose, recombina enredos e cenas,

3 GUASCH, Anna Maria. Arte y archivo. 1920-2010. **Genealogías, tipologías y discontinuidades**. Madrid: Editora Akal, SA. 2011.



Paulo Gaiad, *39 páginas de uma vida*, 2ª página.  
Desenho, pintura e colagem sobre papel, 1992, 42 x 57 cm.

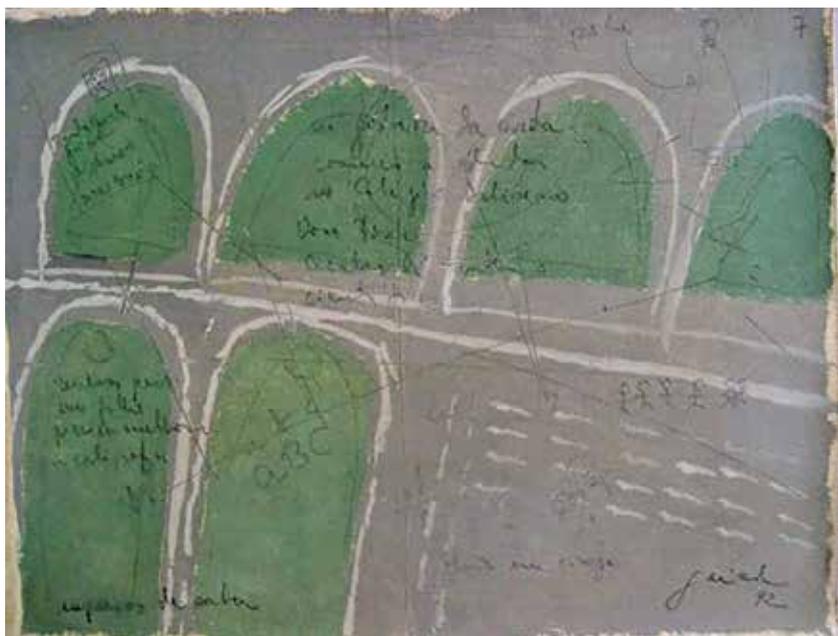


Paulo Gaiad, *39 páginas de uma vida*, 3ª página: *A família, a sala de jantar*,  
1992, desenho, pintura e colagem sobre papel.

comparecem a perda da mãe em 1984 e do pai em 1999, o abandono da faculdade de arquitetura e o trabalho no escritório de um renomado arquiteto, as fases no emprego do BANERJ, na General Motors e na Eletrosul, dentre detalhes confessionais e segredos biográficos contemplados em *39 Páginas de uma Vida* ou em *Atestado de Loucura Necessária*. Também referências a Rembrandt, Turner, Vermeer, Dante Alighieri e Erasmo de Rotterdam são feitas menos pelo catálogo da História da Arte e mais como dejetos, vestígio do extraordinário que esvanece. Entre lugares visitados e lugares apropriados, suas formas e cores emergem em paisagens como no caso de *Estudos de Luz e Sombra*. No reino das coisas inusitadas, em *Memórias da Cozinha* comparecem naturezas-mortas que permitem ressignificações cotidianas e acidentais. Corpos e rostos, oriundos de fotografias compradas e desenhos feitos e depois remarcados fragmentados e recompostos de diferentes modos, surgem nos retratos com teor erótico, irônico ou simplesmente melancólico em *A Divina Comédia*.

Diantes estas considerações, observa-se que Paulo Gaiad cria blocos onde ocorre a alteração matéria, vídeos e objetos, desenhos e pinturas que misturam, configurando véus onde incidem traços e palavras, aguadas e revestimentos, etc. Desconhecendo limites e regras, muitas destas imagens são reapropriadas diversas vezes e de diferentes modos, sendo que perdas e imperfeições, arrependimentos e fracassos podem ser deslindados no efeito produzido pelos lixamentos e arranhões, oxidações, rachaduras e rasgos. Inscrito numa tradição que recorre ao uso de areia e carvão, jornais e gesso, além de fotos de diferentes naturezas, é possível estabelecer conexões plásticas tanto com a arte bruta, como com a arte *povera*, bem como com a pintura e os objetos de Rauchenberg. Para fins do presente texto serão abordadas algumas obras que podem ser elucidativas para a compreensão das relações entre vida e obra, tal como percebidas pelo artista e alcançadas por algumas interlocuções contemporâneas no âmbito da teoria e história da arte.

**Movências poéticas.** Todo o conjunto de *39 Páginas de uma Vida* foi feito ao longo de três meses do ano de 1992. Trata-se de um registro na forma de biografia cifrada, onde incide a poética da memória e da imaginação, premeditando e favorecendo o desejo de alcançar um começo e um vazio. Trabalho plástico que faz uso do texto escrito, a palavra bruta e pouco builada funciona mais como um desenho mental que vibra sobre o visual. Se o trabalho acontece como livro, não pretende ser um livro de artista, sendo possível observar a recorrência do ato de marcar o papel: cortar, colar e amassar, alterando-o até ganhar um corpo final. Legenda e poesia,



Paulo Gaiad. 39 páginas de uma vida, 7ª página: *Espaços de saber*, 1992, desenho, pintura e colagem sobre papel.

ali incidem os efeitos do tempo como criação e destruição. Há um sumário, onde é apresentado o conteúdo conforme as particularidades de cada página, concebida como passaporte para lembranças e descaminhos da imaginação. Assim, seguem:

1ª página: O princípio da vida do artista e a paisagem da cidade onde nasceu, destacando-se na recorrência da escrita, as linhas rasuradas com garatujas e arranhões lixados. 2ª página: O signo de peixes (todo água), o rio da cidade, o medo de se aproximar dele. 3ª página: A família e a sala de jantar com mesa e cadeiras que contemplam uma espécie de resumo-síntese: mãe filha de sírios, pai com parte materna italiana e paterna libanesa. Inclui os 15 anos (fundo esquecido) e conversa com os parentes (pai, tia, primos). 4ª página: O início das aulas de piano. 7ª página: O colégio onde começou. As primeiras impressões sobre viver às dores do mundo, o irmão com paralisia infantil. As doenças e a morte, o abuso sexual do padre em relação ao coleguinha, as brincadeiras de rua dos 9 aos 15 anos. Destaca-se uma

empatia que lhe permite observar a alma e os sofrimentos alheios. 8ª página: Considera os seus espaços de sensibilidade, por ser mais recolhido, enquanto os irmãos brincavam na rua e exploravam a vizinhança.

Sucedem-se páginas com diferentes episódios: a primeira exposição de pintura aos 9 anos, aos 12-13 vende seus trabalhos de artista, aos 14 faz uma composição com predomínio da cor preta, aos 16 anos tem um amigo cujo repertório intelectual e emocional marca sua vida. Dos 18 aos 20, faz vestibular em Brasília, mas abandona os estudos para voltar à cidade natal e trabalhar com um arquiteto. Ganha uma bolsa sobre planejamento urbano e vai para a Noruega aos 21 anos. Na volta vai estudar arquitetura em Mogi das Cruzes, depois faz concurso para o Banco do Brasil e tenta conciliar estudo e trabalho. Dos 19 aos 21 anos pinta os primeiros quadros, onde percebe suas premências e obstinações artísticas. A coleção de fascículos da Abril Cultural lhe permite acessar certas feições relacionadas a Matisse, Picasso, Klimt, Ensor, Gauguin, Bosch e Munch. No primeiro semestre de 1974 inicia um curso de Artes Plásticas e pede transferência para a PUC de Campinas. Aos 21 anos apresenta um trabalho de desenho no curso de arquitetura e a professora observa que se trata de um desenho muito ruim (guardou o trabalho que sobreviveu inclusive ao incêndio de sua casa, ocorrido posteriormente). Aos 23 anos recebe um convite para trabalhar num grande escritório de arquitetura de São Paulo, com o renomado arquiteto Vilanova Artigas. Aos 24 anos faz aula de desenho livre a Pinacoteca de São Paulo. Nos finais de semana, aprende a técnica de aquarela com Luiz Gobeth (arquiteto e aquarelista das paisagens de Piracicaba ao ar livre).

Casa-se em 1977 e larga o escritório para ser projetista. A esposa perde a primeira filha poucos dias depois do parto, sendo que o padre se recusa a encomendar o corpo por ela não ter sido batizada. Em emprego na General Motors realiza projetos avançados de instalações, mas por conta das circunstâncias empresariais acaba demitido, encontrando-se com um filho (em Florianópolis nasceram mais dois) e alta dose de descrédito na Escola, Igreja, Medicina. Faz concurso para o BANERJ e vem trabalhar em 1981 numa agência de Florianópolis, onde paralelamente, trabalha com um escritório de arquitetura e faz tecelagem sem cartão, recorrendo apenas a uma concepção de linhas e cores. Entre os anos de 1984-87 mora no bairro de Bom Abrigo e no Campeche, faz gravuras e pinturas tendo como professor Fernando Lindote, Jairo Schimidt e Juan Carlos Dale, conhecido como Manolo. Água, pedras, peixes, pássaros, surfistas, barcos são temas recorrentes de suas paisagens. Aos 34 anos já se encontra mais amadurecido, reconhecendo-se como artista e



Paulo Gaiad, *Folhas ao vento*, 1997, papel, metal, giz, 20 x 40 cm.

reafirmando procedimentos em que pinta, desenha, rasura e escreve. Na página dos 38 anos apresenta uma canção para um desconhecido, cujo conteúdo trata de uma trajetória vivida. A página 49 (1992) trata de uma exposição individual no CIC, composta por 39 páginas penduradas num varal e feitas entre 87-92.

Em temporada na Alemanha em 1997, um galerista de Berlim agenda uma coletiva para 1998, onde o artista comparece com *Páginas ao Vento*, *Relato da Dor* e *Cicatrizes*. Em *Páginas ao Vento*, *Relato da Dor* (papel, metal, giz, 20 cm x 40 cm, 1997), lâminas de aço se juntam como num livro, simulando capa e páginas de um diário supostamente perdido, contendo inicialmente cerca de 200 páginas em três tamanhos e cujos fragmentos restaram bastante rasurados e esmaecidos, quase informes, colados às placas. Domando a completude pelas veladuras e obliterando a totalidade narrativa, o que surge são as significações de superfície, sempre inacabadas e deslocadas. Privilegiando um material que sofre a alteração do tempo, ao invés de



Paulo Gaiad, *Cicatrizes*, 1998. Fardos de papel filtro, marcas de arame oxidado e chumbo, 10 x 14 x 29 cm.

negar, as perdas e os estragos potencializam a matéria plástica, enquanto a palavra e a imagem se rebatem sem primazia, deixando-se guiar por uma espécie de mão cega que conduz o olho entre os escombros da escritura, funcionando como indícios decifráveis ou não, onde cores e linhas, verdadeiro e falso coexistem e se tornam co-possibilidades. Desconhecendo limites e regras, o artista recorre a revestimentos e camadas ampliadas pelos efeitos de oxidação da aquarela sobre as placas de metal.

*Cicatrizes* (fardos de papel filtro, marcas de arame oxidado e chumbo, com medidas variadas), surgida em 1998, foi apresentada, além, da Galeria em Berlim, também no Salão Victor Meirelles e no CCBB-SP, numa exposição intitulada *Pele, Alma*, com curadoria de Kátia Canton e texto-catálogo de Miriam Schnaiderman, Tadeu Chiarelli, João Evangelista e Kátia Canton.

Abordando diversos lugares onde esteve, sintetizados numa única imagem, *Impressões de viagem* (1999) consistem em cartões postais em tamanhos variados, onde também aparecem fragmentos de textos. Assim, palavra e imagem visual acabam sendo uma espécie de transbordamento ou resíduo do que foi vivido. As formas anteriores, tais como um arco, portal ou obelisco e as linhas do mar se misturam com novas formas, igualmente metamorfoseadas como um coração (imagem que persiste a partir de um balão em forma de coração, levado pelo vento que o artista recolhe num campo suíço em que passa com amigos) e o nome Isolde (vestígio mnemônico da amiga idosa que o recebe em Berlim). Atento às contingências do lugar, Paulo Gaias usa uma intuição que captura e combina ficção e documento, acolhendo as contingências que se materializam em telas na parede e escritos complementares em alemão, semelhantes a desenhos transbordando da pintura. No ano de 2000, esta série é apresentada junto com *Páginas ao Vento* numa exposição na Galerie Barsikow, em Berlim.



Paulo Gaiad. *Barsikow* da série Impressões de viagem, 1999.  
Pintura, desenho e colagem s/ tela.



Paulo Gaiad. *Nice 2* (detalhe) da série Impressões de viagem, 1999.  
Pintura, desenho e colagem s/ tela.



Paulo Gaiad, *Divina Comédia, Inferno*, 2003-2007.



Paulo Gaiad, *Divina Comédia, Purgatório* (2003-2007).

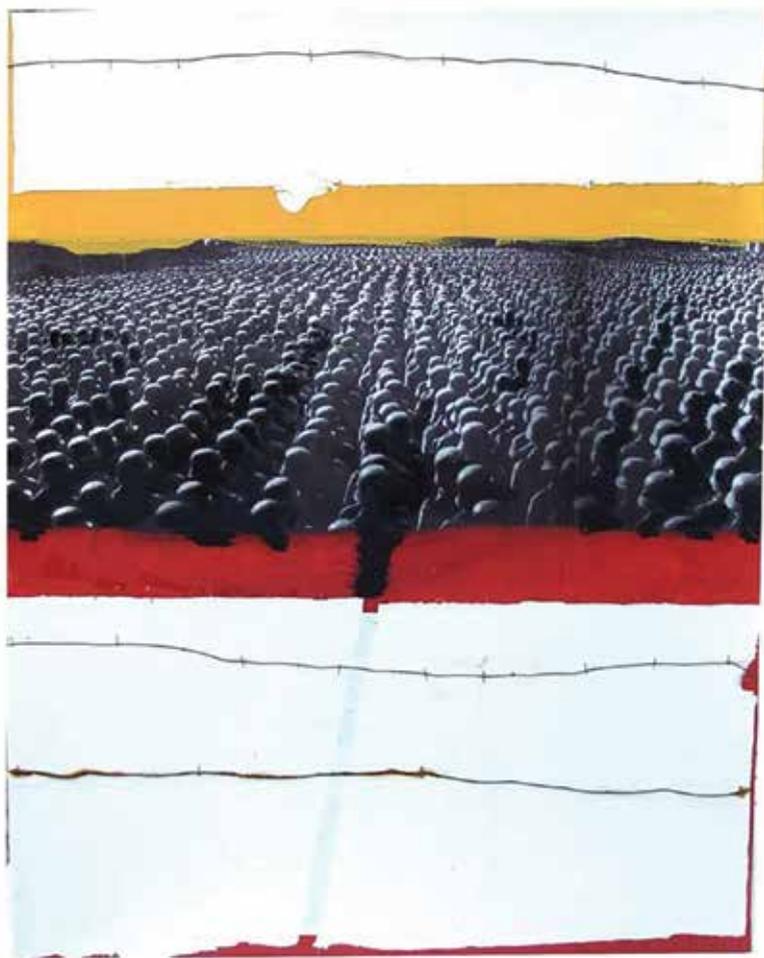
Entre 2003 e 2007 são realizados os trabalhos que compõem *A Divina Comédia*, sendo os mesmos apresentados em diversos ambientes expositivos do Brasil. Particularmente comparamos referências a Dante Alighieri na edição ilustrada por Gustave Doré, a qual faz parte das lembranças da casa e da infância do artista. Começando pelo Inferno, surgem apropriações fotográficas sobre papel jornal com intervenções, consideradas como estudos preparatórios, enquadradas em caixas, envoltas em arame e cravejadas com pregos, potencializando as imagens com cenas de guerra, situações de suplício e sadismo. Depois, deslindando o Paraíso, seguem mais de 80 fotos produzidas a partir de detalhes de um livro com fotografias eróticas tiradas no século XIX, coladas sobre chapas de gesso, em seguida quebradas e reparadas, lixadas e logo após retrabalhadas com efeitos de rasura e desgaste. Importante observar que o caráter compósito não passa só pela literatura e fotografia, como também pela *assemblage* e *objet trouvé*, acabando por ampliar a espessura da imagem, multiplicando as modulações entre aquilo que foi e aquilo que se tornou, o que ficou retido e as alterações persistentes, constituindo a dimensão do irreparável e configurando uma vigorosa carga erótica.

Abordando o Purgatório, o último conjunto desta série advém de uma coleção de fotografias pertencentes a uma família desconhecida e adquirida numa feirinha de antiguidades em Curitiba. Ocorre que, trabalhados sob fundo de papelão, impressos em papel jornal, aqueles rostos que fitam sobriamente um suposto espectador, cobertos pelos véus do esquecimento, assinalam o lugar da experiência perdida e do irremediável. Impossível alcançar o que olhavam aqueles olhos, mas também impossível ignorar a estranha fenda que interroga a ininteligível descontinuidade que reina entre os viventes. Assim, na relação entre estoque e defasagem, captura e corte, no fundo que salta através de um lampejo ou no movimento retroativo que aquelas imagens demandam, o espectador é lançado não ao ponto de origem ou essência, mas aos enumeráveis cruzamentos que mostram que a imagem nunca está só, situando-se num inquietante jogo entre conjunção e disjunção, abertura e fechamento, disparidade e semelhança que faz triunfar o divergente<sup>4</sup>. Eis a montagem como único meio de fazer aquilo que foi reaparecer, tornando-se forma sobrevivente<sup>5</sup>.

Cabe destacar que os estudos preparatórios para *A Divina Comédia* partem de fotos, cujas imagens são refotografadas a partir de um volume de *Forbidden Erotica*,

4 DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal. 1988, p. 21 a 61.

5 DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2006, p. 11 a 58.



Paulo Gaiad, *Obras preparatórias para a divina comédia, Genocídio*, 2002. Fotografia e intervenção sobre placa de gesso. 75 x 44 x 7 cm.

editado pela Taschen, e de uma edição da revista *Photo* dos anos 70 sobre imagens da polícia judiciária francesa no pós-guerra, totalizando oito imagens para o ambiente do Inferno e oitenta para o Paraíso. Assim o artista procura dar corpo ao sensível, criando uma espessura para a imagem, sendo que não parte de uma apreensão fotográfica direta, mas de uma intervenção que implica interferências e alterações, fazendo com que o que é seja completamente diferente do que o que foi.

Ainda a respeito desta mesma série (cujo texto de Dante Alighieri, ilustrado por Gustave Doré, é parte do espólio do pai morto em 99 e que o artista pede aos irmãos), convém registrar que em 2001 foram feitas três telas, com fundo de papelão, uso de papel jornal e carimbo de estudo fotográfico, figurando portas com medida de 3,00 m x 1,60 m, destinadas a afirmar menos a condição de divisórias dos ambientes dantescos e mais a demonstrar a continguidade e cambialidade que integra estas instâncias. Isto pode ser melhor observado em relação a uma porta feita em 2006 a partir da foto de rendição alemã, onde o artista repensa o inferno como Comédia Divina e a porta como um espaço permissível, enquanto o purgatório pode ser considerado como lugar do extravio e da errância e o paraíso como lugar de totalidade que não retorna e da perfeição rasurada. No MASC foram expostas *A Porta do Inferno*, *A Porta do Purgatório* e *A Porta do Paraíso*. As mesmas foram também apresentadas no MAC de Curitiba em 2004, compondo o conjunto da Divina Comédia, mais os estudos preparatórios. Na Galeria Rosa Barbosa em São Paulo foi a vez da *Porta do Paraíso* e no SESC-SP em 2007 a vez da *Porta do Inferno*, que também compareceu ao MAMBA em 2008. Dois aspectos recorrentes ainda devem ser mencionados sobre estes trabalhos: O caráter híbrido, tal como no caso do uso da fotografia e da literatura e os procedimentos de colagens e marteladas, lixamentos, fraturas e remontagens.

Persistindo na problemática que inscreve na pintura os sentidos temporais que lhe escapam, em 2005, Paulo Gaiad apresenta no MASC *Memórias da Cozinha*. Novamente recorrendo às injunções biográficas faz aparecer neste conjunto de telas a lembrança dos cheiros e sabores da comida preparada pela mãe, bem como uma mesa e duas cadeiras herdadas, entre outros objetos, da casa dos pais. Consentindo que a natureza-morta seguisse o caminho do *memento mori*, sobrepôs aos diversos procedimentos fotográficos e colagens do *Atestado da Loucura*, as fotos do purgatório. Assim, primeiro em placas de gesso (fotografia sobre papel filtro, 40 cm x 40 cm) e depois em telas maiores (compostas de folhas de papel jornal, tamanho A4), realizou interferências através do desenho e da pintura, ressignificando os acidentes



Paulo Gaiad, *Memórias da cozinha*, 2005.  
Fotografia sobre papel filtro, painel com 16 peças.



Paulo Gaiad. *Negro da série Estudos de luz e sombra*, 2007. Técnica mista: pó de ferro oxidado, fotografia e colagem sobre tela, 50 x 100 cm.



Paulo Gaiad. *Estudos de luz e sombra*, 2007.  
Técnica mista: fotografia, pintura, jornal e outros fragmentos sobre tela.

e contingências cotidianas. Ali comparecem objetos herdados da família como uma mesa, uma cristaleira e um bufê, além de um estudo fotográfico com limões, fazendo com que a memória da mãe, morta há muito tempo, volte nos textos nos cheiros e sabores. Recorrendo ao arsenal da memória e às imagens já trabalhadas em séries anteriores, reafirma a criação como alteração cifrada e noturna de restos do vivido, produção enigmática de interstícios e jogo de veladuras em que mostrar é esconder.

Em 2007 *Estudos de Luz e Sombra* se apresenta como uma série de paisagens a partir de uma viagem que o artista fez a Holanda, através das quais utiliza fotografias, postais, anotações de textos com fragmentos de viagens e outras lembranças. Mas ao incorporar outras temporalidades para além da biografia, fazendo citação explícita às pinturas de Rembrandt, Turner, Vermeer e Matisse, é aqui que o peso do vapor e das nuvens, além da força invisível da luz, incide sobre um fundo que sempre volta porque jamais se deixa tocar, assinalando o inalcançável através do *sfumato* e do efeito de rasura e inacabamento. Assim, as nuvens do céu holandês surgem tão próximas e familiares como as da Praia do Campeche e a fachada de uma pousada do litoral de Santa Catarina, em local chamado Ponta do Papagaio, torna-se correspondente à gravura flamenga de uma casa em ruínas. Dentro desta série destaca-se *Céu de Delft* (fotografia, pintura e colagem sobre tela medindo 200 cm x 140 cm). Trata-se de duas telas de céu, sendo uma refeita sobre a ilustração de uma gravura holandesa e outra sobre uma fotografia do litoral catarinense.

Visualmente diferente dos trabalhos anteriores, em 2008 Paulo Gaiad realiza *Fragmento de um Noturno*, onde remete a uma sensação musical capturada no intervalo entre a situação ótica e a sonoridade de uma composição melancólica e vagarosa. Trata-se de uma obra que nasce num momento de insatisfações com a vida pessoal, após negativa da bolsa para uma residência em Barcelona e desistência do grupo *Ba-o Bab* para criar uma escola especial. Transformando as partituras originais que pediu após a apresentação do amigo pianista Alberto Heller, produziu uma série com 49 livros (mais esgotada do que abandonada), fazendo deles uma espécie de estranho e rasurado desenho, alterando sua condição musical através do pensamento plástico. Assim, refaz o gesto de apropriação de algo que é do outro, mas que se combina com suas inquietações, compondo uma espécie de sinfonia imagética. Reutilizando placas de aço com fotos que foram enviadas para uma residência artísticas em barcelona, colou-as sobre as pastas de papelão que também estavam presentes na série do purgatório, guardando nas partituras fragmentadas e nas notas perfuradas, a lembrança triste e suave, secreta e solene da mãe que tocava



Paulo Gaiad, *Fragmentos de um noturno: Porta fragmentos*, 2008.



Paulo Gaiad. *Fragments de um noturno*, 2008.

Fotografia e colagem sobre chapa de ferro oxidada e papelão, 40 x 70 cm.

piano. Tomando a coisa por onde ela não está, realiza um falso movimento que se alonga e subtrai como inflexão e profundidade do indescidível, que não quer se nem a palavra nem som, mas apenas imagem que guarda sensações.

Quatro conjuntos fazem parte da série *Fragments de um Noturno*: *Pastas Partituras*, compostas por uma pasta de papelão, fragmentos da partitura manuscrita do noturno e fragmentos de imagens do noturno, sendo que os fragmentos de imagens do noturno (fotografia sobre chapa de ferro) por sua vez são divididos em: fragmentos da imagem interior, fragmentos da imagem exterior, fragmentos de corpos, e fragmentos simbólicos; *Notas perdidas*, compostas por páginas avulsas da partitura original com suas notas (todas ou parte delas) vazadas por furadeira elétrica; *Oitavas Fugidias*, constituídas como partes de teclas de piano (fragmentos do objeto) que



Paulo Gaiad. *A expulsão do paraíso*, da série *Desenho das sombras*, 2009.

Pintura, colagem e objetos sobre madeira.

servem para eventualmente suprir de sons os outros fragmentos; *Porta-fragmentos* reconhecido como móvel em madeira de fino acabamento e detalhes em vidro, provido de gavetas para abrigar elementos dos três primeiros conjuntos.

*Desenho das sombras* nasce em janeiro de 2009 e apresenta um conjunto de cenas onde reincidem dados cifrados da memória e dos modos do artista observar o mundo. Segundo afirma, advém de um processo de maturidade, onde as docilidades são transformadas em rebeldia e os ressentimentos em afetos. Constitui-se de sete trabalhos feitos em caixas de madeira, mais quatro caixas de aço, em cujo interior se desenrola uma dramaturgia com fotos tiradas de internet e refotografadas ou desenhos apropriados de outros trabalhos, seus ou alheios. As figurações permitem estabelecer relações com as assombrações de Holbein, as ironias de Goya, as fantasmagorias Ensor e a leveza esvoaçante de Matisse. Sua fatura consiste num modo de desenhar formas e movimentos através de roupas de fantoches, sendo que os mesmos possuem os rostos, mãos e pés modelados em argila, sendo posteriormente pintados e vestidos com túnicas de tecido ligeiramente retorcido, possuindo expressões faciais bastante singulares mas não individualizadas.

Nem pintura e nem escultura, estes seres compõem-se como desenhos que adquirem vida ou sombras que se emancipam de sua condição chapada e escura, travestindo-se e mascarando-se num movimento onde desempenham o enredo a que pertencem. Em função das cores, Paulo Gaiad considera este trabalho como

um procedimento pictórico e observa que a série se desdobra numa outra intitulada *Juízo Final*. Placas de vidro servem como escudo para proteger dos efeitos do tempo e dos riscos de esfalçar a cerâmica que não foi cozida e poeira que se acumula nas roupas. As cenas lembram passagens bíblicas como *A Expulsão do Paraíso*, situações poéticas como *A Dança de Matisse* e *O Beijo*. Há ainda certas paródias como *A Tentação de Satanás*, *Judas Acusa a Defloração da Virgem* e *Passeio no Parque*, além de outras de caráter passional como *O Esquartejado* e *Matar por Amor*. O movimento congelado dos personagens parece ampliar a dramaticidade do enredo.

Atravessando o pensamento em que o impossível é formulado não como absurdo, mas como um feixe onde se encontra a soma coexistente e incontável de todas as possibilidades, a grandiloquência se torna concisão e o excesso fica suspenso para que se possa pensar a sobrevivência da forma que é repetição sem origem. Assim, o artista recoloca sentidos e inquietações já contidos em outras obras, suas e alhures, produzindo potências que fazem retornar os mistérios esquecidos e os recalques mais secretos que nela habitam. Através de questões pretéritas, irresoluções e impremeditações, o artista considera os bonecos como figuração de suas angústias, um esforço para dar corpo ao pensamento.

Conforme sua explicação, o ponto de partida é uma cena da infância, onde o artista ainda menino, com cerca de 12 anos, copia um óleo sobre tela, medindo o tamanho aproximado de uma folha A3 e cujo tema são esqueletos que disputam um enforcado. Trata-se do fascínio de uma criança a partir da demanda de um primo já adulto que solicita um quadro para o novo apartamento. Uma vidente comenta com este adulto que o trabalho era a figuração da morte, razão pela qual acaba queimado. Fica a memória, mesmo após o dramático assassinato do primo, terreno fértil associado ao tema do quadro (segundo o artista, ironia da obra que antecipa um destino). Além das lembranças do vivido, estão também associados fatos de noticiário policial, episódios cotidianos ou relatados. Há episódios biográficos associados às injustiças sociais e ao peso da religião: críticas às pregações e mentiras da Igreja. Incidem sentimentos de um incrédulo ou descrente que recusa às ilusões religiosas e que observa os comportamentos humanos com senso crítico. Voltam cenas das ilustrações de *A Divina Comédia*, a perda da filha e a vaca que pastava em frente de sua casa. Ali também cabem as sensações eróticas como potência que mistura sexualidade e criminalidade, considerando os limites indivisos entre bondade e crueldade, violência e desejo, predador e predado.

*Juízo Final* é um trabalho de 2011, onde o artista apresenta quatro pinturas



Paulo Gaiad, *Juízo final*, 2011, acrílica sobre tela, 4 telas de 50 x 50 cm., cada.

medindo 50 cm x 50 cm. Foram pensadas 20, cujas cenas, se colocadas lado a lado num sentido horizontal, devem ir do inferno ao paraíso, completando 10 metros de comprimento funcionando como uma viagem ou *via crucis*. Confirmando a preferência do artista pelas cores oxidadas, resultantes em tons de sépias e noturnos, surgem fotografias cobertas por pinturas, onde o céu aparece ao fundo e serve para destacar formas humanas assombrosas, furiosas e tensas (imagens renitentes que já apareciam em *Céu de Delft* e *Desenho das Sombras*). Considerando as cores em seu procedimento pictórico, as quatro telas já pintadas estão disponibilizadas no site das tintas *Talens* (Holanda) como artista referência.

No ano de 2014 Paulo Gaiad realiza uma série de oito telas, medindo entre 1,00 m x 1,20 m de largura por 1,50 m de altura e intituladas *After Darkness*. Nelas, não há hierarquia nem distinção entre cena e retrato, paisagem e natureza morta, sendo que corpos e paisagens se diluem e contaminam, tornando-se coisas díspares e aglutinadas em situação onírica. Também estão embaralhadas as faturas de desenho, pintura e fotografia. Assim, por exemplo, há uma tela em que a foto de uma escultura tumular de um anjo, capturada em ambiente digital, se combina com fotos homoeróticas e de fetiche sexual do começo do século XX. Sentado sobre um banco desenhado, o cenário é o da praia do Campeche, localidade onde mora o artista. Completando a montagem, enquanto a pintura de um céu negro desaba até o chão, um mar se estende desde um fundo até um primeiro plano.

O que se percebe nessas telas é a recorrência de certas preferências, tais como o gosto pela fotografia em preto e branco, a apropriação atenta de um detalhe ampliado, o cuidado na escala e proporcionalidade das formas, a condição indivisa

entre pintura e desenho. As cores predominantes, além do branco e do preto, são as tonalidades de cinzas e bege, passando pelas nuances esverdeadas e azuladas que produzem um efeito de mancha e de carga dramática. Uma vigorosa potência erótica se afirma, particularmente nas telas em que aparecem casais ou se destacam tornos e pernas. Nesta figuração, os ambientes são os que o artista conheceu ou vive, devidamente alterados, tal como no quadro onde se justapõem um casal com as genitálias aparentes e uma cruz de Corme, localidade da Galícia, ou na tela em que surge um corpo com as pernas em escorço, junto com uma foto que o artista tirou de uma escola abandonada em Amsterdã. O uso subliminar de certas imagens e das escritas cifradas articula-se com a encenação da passagem temporal, obtida pelo papel que vai amarelando, as marcas do ferro que vão oxidando, as rasuras e riscos que produzem um efeito de desgaste.

**Extensões reflexivas sobre o gesto artístico.** Desde as primeiras incursões que fez pelo litoral de Florianópolis nos anos 80, quando deu início à sua vida artística, o repertório poético de Paulo Gaiad ganha vitalidade alimentando-se em parte do que vê e em outra do que lembra e imagina, sendo que muitas formas são resíduos mnemônicos que reaparecem a partir das incursões ou viagens feitas. Assim, desde seu começo em meados dos anos 80 até a atualidade, observa-se um artista tocado tanto pelas coisas que encontra, como também pelas que o encontram, que se dirigem a ele a partir de uma exterioridade, perturbando suas percepções e convidando-o ao delírio imaginativo.

Trata-se de um estado que se deixa afetar pela distância e pelo indiviso, que lhe permite desconhecer as predefinições, classificações, hierarquias e escalas em proveito do encontro com uma estranheza que lhe é familiar. Em suma, Paulo Gaiad viaja para encontrar o detalhe que lhe pertence, embora até então o desconhecesse. Ir a outros lugares é trazê-los para si, mas é também encontrar-se com outros tempos que foram e continuam sendo apenas seus.

Eis o gesto como um feito que, diferente do hábito consciente ou impremeditado, do movimento ordinário ou extraordinário, da intenção ou do estilo, pode ser considerado como o ato de produzir uma alteração e suspender o estabelecido, tornando-se potência através da qual o artista luta contra os clichês. Discordando do entendimento de que o gesto artístico é produzido por um ser mediúnico, situado num labirinto que está para além do tempo e do espaço e que cria como quem caminha em direção a uma clareira, o gesto de Paulo Gaiad é fruto de uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas e decisões que não são totalmente

explícitos e voluntários, mas um coeficiente entre a intenção e sua realização, ou seja, o que permanece inexpresso e o que o artista consegue realizar, embora não de modo completamente consciente e premeditado. Para além de um produto estético, da subjetividade romântica e da arte como mera expressão individual, consiste em perscrutar inquietações ultrapassando os limites sobre *o que isto quer dizer* para por-se diante de um *o que é isto*. Ou seja, o gesto artístico consiste numa instância operatória que faz surgir uma presença que é também diferença, tornando-se um *modus operandi* que liga todas as obras, um fio invisível que permite reconhecer uma espécie de poder da obra enquanto portadora do movimento incessante de protensão e retenção, espaçamento e desejo de presença, clausura e exterioridade do tempo-espaço.

**Extensões reflexivas sobre a repetição e a alteração, a metamorfose e a permanência.** Num texto intitulado *Além do Princípio do Prazer*<sup>6</sup> (1920), Freud descreve a cena em que uma criança com cerca de um ano e meio, deixada num ambiente pela mãe, aguarda o seu retorno. Enquanto isto não acontece, na solidão de sua espera, põe-se a brincar com um carretel que joga para baixo do sofá e busca novamente, puxando-o por um fio. Explorando o conceito de *alteração*, o psicanalista explica a relação entre a ausência materna e a transformação do objeto em brinquedo como uma espécie de assassinato simbólico e um processo de substituição da falta. Discordando de que o prazer e a dor são pólos opostos, para Freud, sob certas circunstâncias, a criança, como os neuróticos e os artistas, repete o que lhe causou grande impressão como um modo de se tornar senhora da situação, esforçando-se para obter a tolerância do desprazer e assim poder restaurar um estado anterior.

O movimento de abandono e preenchimento, fluxo e refluxo, poderia ser então pensado mais como ambiguidade do que oposição, pois figurar a ausência seria um modo de eternizar o desejo, sendo o brinquedo, como a obra, um modo de elaborar a distância e o vazio causado pela ausência ou perda. O que o texto psicanalítico permite alcançar é que, se o animal humano é o único capaz de se interessar pela imagem como imagem, é menos por sua capacidade de rerepresentar o mundo e mais porque pode criar um pensamento e frequentar mundos onde tudo resplandece e vibra num estado puro e desordenado, podendo mover-se de modo imprevisível e para qualquer direção. Pensando a imagem como uma linha de fratura que desmonta o fio de continuidade entre as coisas, pode-se reconhecê-la, ao mesmo tempo, como plástica e informe. Simbologizando a ausência do objeto amado, a

<sup>6</sup> FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Lisboa: Relógio d'Água, 2009.

criança processa e altera a falta, assim como o artista, ao construir semelhanças entre coisas díspares, faz a imagem ser ao mesmo tempo repetição e aparição única, sujeita ao manuseio móvel da estrutura temporal, cujo feito possui potência de uma brincadeira infantil, inscrita no misterioso abismo de uma ordem analfabética.

No pequeno, mas complexo texto chamado *Doutrina da Semelhança*<sup>7</sup>, Walter Benjamin reflete como certos procedimentos guardados nos primórdios da magia e das caçadas permitem pensar ainda, tanto o mimetismo das brincadeiras como do cientista, onde as similitudes são construídas, embora mantendo o inexplicável salto em que algo pré-existente parece escapar. Neste texto de 1933, reflete sobre os processos que engendram a semelhança, observando que os mesmos fazem parte de um repertório filogenético que atravessou da pré-história à antiguidade, perpassando a leitura de pegadas e o poder revelador dos astros, vísceras e outros acasos através dos quais os destinos humanos seriam vinculados, persistindo na força onomatopaica das palavras, no poder revelador da escritura e da grafologia, além das brincadeiras infantis e outros comportamentos miméticos. O autor permite pensar um procedimento ancestral e renitente da experiência humana, marcado pelo princípio a que chamou de busca da semelhança inverificável, movida por uma proximidade empática. Ao situar a semelhança sobre o fluxo das coisas, era a própria linguagem que se elaborava, construindo conexões e percepções instaladas sob os equívocos da vidência que se acreditava ou fazia passar por evidência.

Reconhecendo que nenhuma forma conserva sua integridade, mas impõe incessantemente uma desagregação, para Henri Focillon<sup>8</sup> é através da metamorfose que as formas artísticas sobrevivem ao esvaziamento de seu conteúdo e periodicamente se revigoram. Assinalando a complexidade do entendimento sobre esta questão, aquele historiador da arte assinalou que assim como a vida espiritual não coincide necessariamente com os eventos históricos, a vida das formas não se ajusta automaticamente à vida social. Saber que os fatos se sucedem na ordem cronológica não é tudo, posto que as marcações temporais não são como uma fita métrica a pontuar um espaço entre aparentes ou indiferentes vazios. Do mesmo modo que existem *graves confusões entre a cronologia e a vida, entre a referência e o fato*, a forma artística tem menos a ver com uma sucessão cronológica e mais com um campo de incidências que é sempre *constituído e constituidor* de precocidades e sobrevivências,

7 BENJAMIN, Walter. **A Doutrina das Semelhanças**. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985, vl. I.

8 FOCILLON, Henri. **Vida das formas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, cap. V.

antecipações e atrasos, atualidades e inatualidades.

O que foi teorizado por Benjamin e por Foucault encontra sua ressonância na literatura de Borges, para quem o sonho, o labirinto, as listras, o tigre, o mapa, a biblioteca o espelho: *Shopenbauer escreveu que a história é um eterno e perplexo sonho das gerações humanas; no sonho há formas que se repetem, talvez não haja nada além de formas; uma delas é o processo que esta página denuncia*.<sup>9</sup> De sua parte, refletindo sobre o pensamento que opera através da composição serial, Deleuze observa que no movimento da *diferença como repetição*<sup>10</sup>, a diferença consiste no poder do diverso e a repetição nada tem a ver com as leis da permanência que possibilitam que um termo possa ser traduzido por outro e o particular possa ser repostado e substituído, mas com uma vibração secreta que se inscreve como transgressão, a qual acolhe o traço do desvio e do insubstituível.

9 BORGES, Jorge Luis. De alguém a ninguém. In: **Obras completas**, vl. II. São Paulo: Globo, 2000.

10 DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro.: Graal, 1988.

### 3. O pano e o rosto nas telas de Zurbarán <sup>1</sup>

ROSÂNGELA CHEREM

As telas pintadas pelo espanhol Francisco de Zurbarán (1598-1664) destacam-se como imagens religiosas de elevado impacto, tanto pelo jogo barroco do claro-escuro como pelos efeitos realistas da roupagem dos santos. Tal recurso resulta numa dramaturgia deliberada de perturbações, produzida pelos efeitos de confusão entre semelhança e imitação bem como entre visível e aparição, conduzindo o espectador a uma zona brumosa entre a figuração e a revelação. Neste texto serão abordadas quatro pinturas à óleo sobre tela que se encontram espalhadas entre a Espanha e a Suécia. Configuradas como sudários, surgem como encenação de panos dispostos sobre madeira, suspensos as pontas por pregos, nós ou fios e distendidos como cascatas brancas que se esparramam de diferentes modos sobre um fundo sombrio. Ocorre que seu elevado poder de convencimento, enquanto superfície pictórica que mimetiza um tecido, contrasta com o rosto estampado em cada um, posto que as faces sagradas remetem mais ao espectral do que ao semblante, introduzindo uma questão acerca de algo que jamais pôde ter sido capturado através do contato físico com o original, uma vez que o divino impõe uma distância inalcançável sobre o vestígio.

**A pintura que faz reaparecer o sudário.** Dois lados de um mesmo problema: Como ultrapassar os engessamentos históricos destinados a familiarizar o estranho e preencher as lacunas do surpreendente? Como pensar a obra de arte para além

---

<sup>1</sup> Texto apresentado no 17º Encontro da ANPAP, Florianópolis (SC), agosto de 2008.

do ato de colher evidências e seguir pegadas destinadas apenas a compreender um contexto? Considerando a produção artística menos através de um varal cronológico-evolutivo e mais através de questões que envolvem diferentes procedimentos e poéticas, uma resposta possível pode ser avistada na composição serial que recusa o mero encadeamento temporal, enquanto procura um território onde as diferenças e repetições possibilitem reconhecer tanto o caráter inusitado da imagem como produzir novas complexidades e articulações.

Problematizando a repetição na arte como retorno, Didi-Huberman<sup>2</sup> considera que a obra é sempre portadora de algo já visto que volta subterraneamente como fantasma, atravessando e mesclando diferentes temporalidades pelos arremessos fragmentários da memória. Suspensa entre dois começos, a imagem se refere tanto aquilo que se faz bloco de afecções e sensações num dado momento, como também aquilo que é trazido pelas forças pretéritas que não cessam de retornar como sobrevivência póstuma ou potência associada ao rebatimento do passado no presente, questão que confere à imagem um caráter de spectralidade.

Assim, na contradança da cronologia, as imagens artísticas podem ser pensadas como portadoras de impurezas e descontinuidades temporais, sendo que para alcançá-las é preciso recorrer aos procedimentos de montagem, construindo séries capazes de revelar a sobrevivência de um recalque. Pelos efeitos de cintilação e em ocasiões de proximidade empática acontece uma espécie de dobra temporal, através da qual surge o sintoma. Operando em des-tempos, não se trata nem de um conceito semiológico, nem clínico, mas de uma noção que recusa submissão ao tempo eucrônico para ser alcançada como anacronismo, ou seja, aquilo que, interrompendo o fluxo regular das coisas, constitui-se como latência que conjuga diferente-semelhante, proximidade-distância, imobilidade-aceleração.

Dispostos em conjunto, os sudários de Zurbarán podem ser considerados numa sequência figurativa que vai da mais nítida para a mais nebulosa ou vice-versa. Do mesmo modo, outras sequências podem ser montadas, tal como em relação à coroa de espinhos e à posição de boca e dos olhos. Porém em qualquer caso, é impossível ignorar o efeito plasmado e a passagem do tempo produzida pelo recurso dos pigmentos ocres que levam a considerar o sangue que foi se oxidando o tecido. É neste momento que a temporalidade que incide sobre os sudários pode ser avistada como presença de algo que ficou retido no instante de sua desapareição, ou seja, como registro de algo que existiu no passado e que sobrevive como contra-forma.

2 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.



Francisco de Zurbarán, *Santa Face*, óleo sobre tela. Parroquia de San Pedro.



Francisco de Zurbarán, 1660. *O Sudário de Santa Verônica*, 104 x 84 cm, Museo de Bellas Artes, Bilbao.

Referenciadas como *imago*, as pinturas de sudários ensejam-se como máscaras mortuárias produzidas pelas contingências de um artífice cujo gesto teria sido anterior ao do artista.

Retrato do divino que se fez humano e cenografia do sagrado, aqueles quadros também remetem a um além, através do qual o transcendente nos contempla e o miraculoso nos espreita. Cavado uma distância no presente, quer em relação ao passado como ao futuro, o começo e o fim tornam-se infinito mistério, incompreensível como a morte. Eis a reapresentação do pano cristão como o próprio enigma do delírio pictórico pelo qual *um quase nada* se torna portador de *um quase tudo*.

Por sua vez, considerando a composição serial como um procedimento a que o próprio artista recorre, Rosalind Krauss<sup>3</sup> problematiza a série não tanto através da relação temporal, mas interrogando a relação entre cópia e original através de procedimentos que produzem uma estrutura sem matriz que se reduplica infinitamente. Através do exemplo das esculturas de Rodin, aborda a arte composta como deslizamento de escala e material, sendo a reprodução das formas justificada pela imaginação que opera por múltiplos. Considerando a originalidade como uma questão que merece ser encarada mais como efeito do que como procedimento, observa que esta se constituiu um dos principais preceitos da arte modernista e que o mesmo permanece ainda hoje alicerçando diversos interesses institucionais, jurídicos e econômicos.

Resistindo reconhecer e admitir tal entendimento, as vanguardas engessaram a possibilidade de compreensão da arte composta como pluralidade, questão que teria colocado a proliferação da estrutura no centro da produção artística, dispensando o caráter da autenticidade manual para considerar a arte em tempos de reprodutibilidade técnica. Assim, o mito da originalidade desponta como o mais forte elemento trazido do romantismo e serve para delimitar um sentido literal de origem e vida primordial salva da contaminação da tradição ou resguardada das tramas externas. Criando um silêncio imobilizador, este mesmo mito acabou por subtrair um debate sobre o lugar as reduplicações, impedindo a desmistificação do processo artístico, onde tudo pode ser reconhecido como tradução, deriva e repetição.

Iguais e diferentes, em posição mais ou menos oblíqua, as faces reduplicadas por Zurbarán sugerem uma miragem. Porém, se a transfiguração do rosto lembra um objeto que encena uma distante aparição de Cristo, o efeito de remissão da tela,

<sup>3</sup> KRAUSS, Rosalind. **La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid: Alianza Editorial, 1996.



Francisco de Zurbarán, *A face sagrada*, 1658, 83,5 x 105 cm., Museo Nacional de Escultura, Valladolid.



Francisco de Zurbarán, *O véu de Santa Verônica*, 1631, 70,0 x 51,5 cm., Museu Nacional de Estocolmo.

ou seja, minimização do suporte que enseja tornar-se uma simples madeira sobre a qual o pano sagrado é depositado, lembra a ironia de um *readymade*, quando objetos de uso comum foram configurados como obra de arte. Assim, a transfiguração acontece como efeito em que a obra se esconde ou adentra outro corpo, tornando-se puro coeficiente e conceito abstrato. Neste movimento em que a matéria do extraordinário e do ordinário torna-se deliberadamente contaminada, a proliferação dos sudários adquire novos sentidos, fazendo com que o peso da tradição de cenas religiosas interrogue os preceitos da autenticidade a partir do critério de cópia e original. Tal questão torna-se particularmente interessante se atentarmos para o fato de que os sudários foram quase tão profusa e incessantemente reproduzidos no barroco como as cenas de anunciação, natividade e crucificação.

Reconhecendo um terreno comum onde ocorrem as reflexões tanto do historiador e teórico francês como da crítica de arte norte-americana, seria conveniente considerar o conceito psicanalítico de *alteração*<sup>4</sup>, através do qual a criança como o artista elaboram o assassinato da coisa e constroem sua simbolização através da metamorfose das formas, sendo esta mesma simbolização inerente à mudança de um estado para outro e equivalente a um signo linguístico constantemente esvaziado e resignificado. Na relação próximo-distante, o recalque é aquilo que, não podendo calar, retorna como desvio e faz despontar a criação como elaboração da perda e do luto, ou seja, um trabalho de esquecimento que se mantém como derivação infinita da matéria. Eis o instinto de morte, não como tendência negativa e nem em relação à agressividade, mas em função de uma relação direta com os fenômenos da repetição, potencializada como movimento do fundo que sempre retorna, disfarce silencioso fundado em relação ao que não pode ser substituído.

Por sua vez, em clave pós-estruturalista, repetir não tem equivalente em semelhante, pois repetir é sempre um irrecomeçável. Assim, Deleuze<sup>5</sup> assinala que a diferença se constitui como aquilo que nem está subordinado ao idêntico, nem é sua negação, nem se refere à oposição, nem se constitui como contradição, visto que se trata de preservar a potência como poder do diverso. Distinguindo a repetição da simples generalidade, considera que enquanto uma obedece leis com permanências e variáveis, possibilitando que um termo possa ser traduzido por outro e o particular possa ser repostado e substituído, posto que é indeterminado e indiferenciado, a

4 FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Coleção Obras completas, vl XXVIII. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1976.

5 DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

outra se coloca como vibração secreta.

Quando a repetição e o retorno tornam-se potência, gravitações e saltos são inventados para agir em função daquilo que não se é e nem se tem. Se não se pode trocar a alma e se os duplos como os ecos não possuem equivalência ou semelhança, do mesmo modo não existe acréscimo numa segunda ou terceira vez, elevando-se a primeira vez à enésima potência. Sendo a arte o lugar onde as diferentes repetições coexistem, a repetição é diferença sem conceito, não porque se constitui como reprodução do mesmo e sim porque é arremesso em direção ao outro. Assim, os disfarces revelam sintomas que operam por deslocamento, potencializando uma realidade mais profunda, impossível tanto de reter como de alcançar.

**O gesto que encena o impremeditado.** Um desafio para o artista: Como mostrar no sudário uma presença accidental do sagrado, através do qual a superfície biplanar se torna dotada de uma fiel e real aparência daquilo que não é e nem jamais será? Recorrendo a uma virtuosidade produzida pelos truques do sombreado e que propositadamente confundem o presente e o ausente, o próximo e o distante, Zurbarán parece ter procurado ultrapassar a presença redutora das coisas para alcançá-las naquilo que volta como inquietante aparição, ao mesmo tempo em que se problematiza aquilo que funda e solapa o fenômeno do olhar<sup>6</sup>.

Encenando o *como se nada fosse* a não ser a vida própria do objeto mesmo, o artista assinala em seus quadros certos disfarces destinados a reduzir, fazer desaparecer ou confundir o gesto pictórico, conduzindo ao *nada mais que*, na medida em que se autonomiza da tela e simula uma desmaterialização do suporte. Retido num pano em desalinho que se dá a ver cheio de pregas e marcas, vestígio do divino que se fez humano em seu sofrimento e morte, aqueles falsos sudários adquirem a aparência de uma forma fisgada, ampliada pelo efeito da displicência e do abandono, duplicando o enigma da pintura como presença de uma ausência.

Trata-se de uma modalidade pictórica particular, cujo efeito hipnótico produz uma hipertrofia dos sentidos, retendo o espectador numa temporalidade entre o sono e a vigília, semelhante aquela em que ao acordar desejamos continuar sonhando para preservar as sensações oníricas. Diferentemente do espaço perspectivístico renascentista que remete a um fora ou da precisão documental produzida pelos retratos que buscam uma espécie precisa de reapresentação humana, as pinturas de Zurbarán recorrem ao *trompe l'oeil* como um procedimento destinado a invadir

6 BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

o campo do espectador e produzindo um rasgo que alcança e atinge aquele se encontra diante da obra.<sup>7</sup>

Deparando-se com uma espécie de armadilha destinada a demonstrar o quanto o olho é refém do olhar, aqueles procedimentos pictóricos são semelhantes a uma charada associada à certeza documental e à evidência da verdade, mas que instala precisamente nesse ponto as confusões entre estranho e o familiar. Exagerando a aparência do real, invadindo a percepção e produzindo inumeráveis enganos, o olhar é conduzido à constatação das irresoluções que se escondem na precisão. Desfazendo a evidência do mundo através de uma mutação que embaralha os sentidos e produz uma confusão no código visual as coisas se tornam portadoras de uma exatidão que atinge aquele que para elas se volta. É quando a centralidade retiniana é substituída pela realidade tátil, uma vez que ao atingir o olho, é o corpo que se torna alvo da vertigem, devolvendo uma inquietação que se afirma pelos objetos e seres que fazem a realidade desfalecer e levam a pensar a condição frágil e precária da existência através dos vestígios por ela deixados e que a ela remetem.

Recorrendo aos contornos amolecidos do planejamento que contrastam com as formas e sombras desbotadas do rosto, cada quadro de Zurbarán permite que o espectador possa suspender seu tempo e espaço, arrebatado pelo enigma do falso pano sagrado. Ademais, o recurso mimético não é apenas produzido pela tela que se faz passar por uma madeira coberta por um tecido, mas também por encenar o registro de um tempo sensível às relíquias sagradas, aos tesouros reais e às coleções formadas pelas *naturalias* e *artificialias*. Mais do que pintura, pretende se fazer passar como parte de um arsenal valioso trazido pelas pilhagens e empilhamentos, resultante das viagens e lugares distantes e novas rotas comerciais. Assim, ampliando a vertigem sobre o quadro ausente, a obra é reafirmada através de sua denegação, permitindo reconhecer os traços de irreverência e rebeldia artística que antecedem ao próprio modernismo. Produzindo um efeito de desmaterialização do suporte, bem antes que os *readymades* e as *assemblagens* pudessem ser assimilados como obra de arte, os procedimentos pictóricos ali contidos confrontam a própria natureza da obra de arte, lembrando que o que vemos nunca é aquilo que vemos.

Ocorre que o território onde Zurbarán realiza seu pensamento plástico pode ser situado numa longa tradição, onde a pintura se auto referênciava como metalíngua, interrogando sobre o lugar e constituição a que pertencem ou que lhes são próprios. Eis o ponto que remete à antiga disputa de Zeuxis, quando para superar

as uvas pintadas com tamanha perfeição que os pássaros vinham bicar, Parrasius executou um véu capaz de confundir seu adversário, assegurando sua vitória no certame. Na base deste enredo dois pressupostos: um de que a pintura é uma oferenda ao olhar, ou seja, artifício e criação e, como tal, cortina que permite pensar a ilusão não como o oposto mas como a mais sutil realidade. Outro de que os olhos são sempre portadores de uma névoa e não existe um olhar completamente inocente, posto que sempre vemos através dos véus que somos portadores. Em ambos, a compreensão de que a obra de arte é como jogo onde velar é desvelar, posto que o artista pode apenas contornar aquilo que jamais alcança, nada mais fazendo do que figurar a experiência do vazio a partir de desarranjos e desencontros na vã tentativa de reencontrar a *coisa* como paradoxo da criação.

7 MILMAN, M. **Les illusions de la réalité. Le trompe l'oeil.** Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1994.

## 4. O corpo como imagem, a imagem como corpo <sup>1</sup>

ROSÂNGELA CHEREM

**Ponto um.** Juan Manuel Blanes nasceu em Montevideu em junho de 1830, um mês antes do Uruguai proclamar sua independência. Desde os vinte anos afirmou-se como pintor, notadamente de cenas históricas e costumbristas, através das quais legitimava os eventos e personagens nacionais numa abordagem minuciosa e rigor documental que o consagraram e reafirmaram a consistência de seu desenho e sua habilidade de manusear as cores, procedimentos que também incidem em seus retratos produzidos em tonalidades cálidas. Tendo desfrutado de uma bolsa do Estado recém nascido para estudar em Florença e Roma entre 1860 e 1864, conquistou a maturidade e credibilidade artística na mesma época em que seu país construía um repertório imagético povoado de personagens e enredos necessários tanto a sua definição como território, quanto uma nação com identidade própria.

Todavia, desviado desta trajetória em 1885, quando já voltara a residir na Itália, o artista produziu um quadro de elevado poder alegórico, embora nada explicitamente apegado às narrativas mitológicas, bíblicas ou literárias e nem portador de um caráter moral, político, religioso ou histórico. Trata-se de *Demônio, Mundo e Carne*, obra enviada para a Exposição Internacional de Paris em 1900 e que parecia caminhar na contramão das experimentações pictóricas que germinavam o ventre das vanguardas. Porém, mais do que exigir entendimento de um espectador iniciado

---

<sup>1</sup> Texto apresentado no Projeto Academicismo e Modernismo na América Latina. MAKOWIECKY, S. & CHEREM, Rosângela (orgs). **Academicismo e modernismo na América Latina**. Florianópolis: UDESC, 2008, CD-ROM.



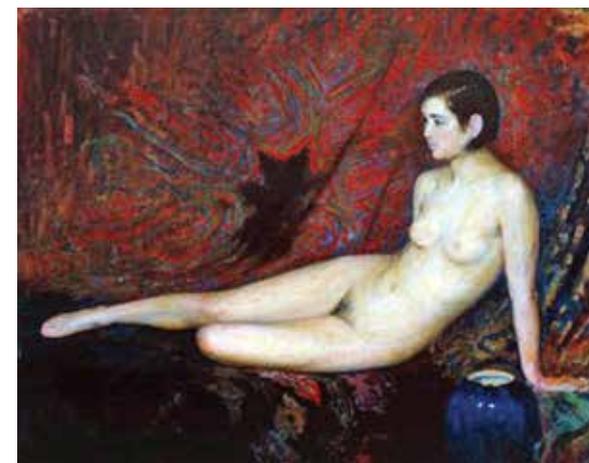
Juan Manuel Blanes, *Demônio, Mundo e Carne*, 1885, óleo sobre tela, 106 x 156 cm, Coleção Museu Municipal Juan Manuel Blanes.

nos gêneros pictóricos e conhecedor das prescrições acadêmicas, o que parece se configurar aqui é a discussão sobre a natureza da pintura e o poder da imagem.<sup>2</sup>

Em destaque, a maciez de um corpo nu deitado sobre divã, estendido em posição oblíqua mas com as pernas cruzadas e com uma delas para fora do leito. Não está em posição confortável e parece ter sido surpreendido por uma intensa claridade que faz com que a mulher conduza as mãos em direção ao rosto, ocultando-o na tentativa de proteger os olhos. Ocorre que a fonte de tal claridade, possivelmente uma janela, não se encontra na tela mas provém do mesmo lugar em que se situa o espectador. Os gestos femininos parecem suspensos num instante de perturbação, fazendo com o possível retrato se torne uma cena de privacidade invadida mas mal sucedida, na medida em que a identidade permanece irreconhecível e as partes mais eróticas ocultas. O ambiente é de desalinho, mas as texturas suaves: seda, cetim, veludo. Uma enigmática beleza permanece, sendo que apenas o desejo, alimentado pela imaginação, poderá deslindá-la.

Reconhecida a oferta pictórica, impossível deixar de olhar. Contudo, a arma-

<sup>2</sup> Informações obtidas a partir dos seguintes sites: [www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/blanes2.htm](http://www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/blanes2.htm); [www.artemercosur.org.uy/museos/uruguay/blan.html](http://www.artemercosur.org.uy/museos/uruguay/blan.html); [www.mnav.gub.uy/blanes.htm](http://www.mnav.gub.uy/blanes.htm)



Ernesto de la Cárcova, *Sorpresa (Desnudo con fondo rojo)*, c. 1896, óleo s/tela, 123,5 x 160,5 cm. Coleção privada.

dilha é fatal, uma vez que há um mistério impossível de decifrar naquela realidade produzida pelo manejo astucioso do pincel e uso da tinta, duplicado pelo título da obra. É quando o delírio da pintura se realiza, fazendo com que o olhar que almeja tocar seja o mesmo que se torna atingido pela realidade imagética. Assim, observador e observado apenas se espiam. No cruzamento de afecções, acontece uma tensão produzida pelo movimento da invasão de olhares que se lançam e se previnem em relação ao outro, pois enquanto o espectador penetra e percorre a tela, a jovem se protege da luz e se oculta do olhar alheio, embora tente através da fresta de seus dedos reconhecer o intruso. Ao se dar conta deste jogo é no espectador que se replica a sensação de ser vulnerável e devassado e se rebate a possibilidade de ver-se como apenas uma estranha mancha localizada do outro lado da tela.

**Ponto dois.** Aparentemente, diante da natureza dos procedimentos pictóricos em tempos de inquietações impressionistas e estéticas sucedâneas, o artista teria privilegiado as questões técnicas sobre as temáticas e, reconhecendo um meio onde a produção industrial e a reprodutibilidade técnica se acentuavam, reivindicava uma poética que não descuidasse da fatura. Todavia, observando atentamente, é possível

avistar um cruzamento através do qual procurava manter vínculo com a tradição acadêmica e, ao mesmo tempo, assimilar as interrogações de um realismo óptico sofisticado à maneira de Courbet e Manet. Borrando os limites daquilo que se convencionou rotular de moderno e pré-moderno ou tradicional, voltado para um questionamento acerca da imagem e dos problemas da realidade plástica, tal repertório resultava numa sorte de meta-pintura, ou seja, uma abordagem pensante da pintura, onde o assunto era definido nela mesma pelo jogo de composição e desenho, cores e luzes, texturas e formas.

Bem verdade que outros artistas do período e mesmo depois, mantendo sensibilidades e percepções semelhantes, incursionaram pela mesma temática e experimentações vizinhas, multiplicando exemplos como o fizeram do Peru, Luis Montero com *Vênus adormecida* (1851, óleo sobre tela, 82 cm x 123 cm) e Daniel Hernandez com *Nu reclinado* (1899, óleo sobre tela, 93,3 cm x 151,1 cm); na Argentina, Eduardo Sívori com *O despertar da criada* (1867, óleo sobre tela, 192 cm x 131 cm) e no México, Felipe Gutiérrez com *A caçadora dos Andes* (1891, óleo sobre tela, 100 cm x 162 cm). Tal parece ter sido também o caso de *Nu com ventarola* (1884), óleo sobre tela medindo 150 cm x 200 cm, executado enquanto Rodolfo Amoedo era bolsista na capital francesa. Esta obra, sob a enigmática beleza de um corpo com rosto ausente, o artista materializou seu poder figural de fazer emergir pela matização das cores e sobreposição de texturas uma sensualidade carnal em pele e pelos.

Mesmo depois da primeira guerra mundial e aquilo que se convencionou chamar de vigência vanguardistas, as experimentações pictóricas através de corpos femininos, deitados ou reclinados e quase sempre sem roupas, prosseguiram, sendo este o caso na Argentina com Emílio Centurion em *A Vênus crioula* (1934, óleo sobre tela, 183 cm x 130 cm); na Colômbia com Ignacio Gómez jaramillo em *A Dama vestida de blanco* (1937, óleo sobre tela, 64,5 cm x 80 cm); no Brasil, Eliseu Visconti com *Mãe e filho* (1940, óleo sobre tela, 46 cm x 65 cm); a Colômbia Eugenio Zerda com *Nu* (1945, óleo sobre tela, 70 cm x 107 cm) e Miguel Díaz Vargas com *Estudo em Cinzas* (1944, óleo sobre tela, 110 cm x 90 cm). Vulneráveis em seu estado absorto, frágeis em seu sossego instável, entregues à languidão, incôscios ou perturbados pelo olhar alheio, os corpos nascem ora como pretexto para as fantasias dos espectadores<sup>3</sup>, ora como objeto das mais diversas experimentações plásticas, tornando-se ora corpo que tenta escapar através de um ponto de fuga, insinuando

3 OLIVEIRA, Maria Alice Milliet (org). **O desejo na academia, 1847-1916**. Catálogo de Exposição. Pinacoteca-São Paulo, PW, 1991.



Rodolfo Amoedo, *Estudo de Mulher*, 1884, óleo sobre tela, 150 x 200 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

um tempo-espaço que se abre e se fecha sobre aquilo que ali se apresenta, ora jogo de fragmento e forma, mancha e cor viva, que nada pretende aludir para além ou atrás de si.<sup>4</sup>

**Ponto três.** Compondo e recompondo seu próprio arsenal pictórico, é importante assinalar que certos artistas realizaram este movimento a partir da imagem do corpo feminino deitado ou reclinado que reverberava desde as esculturas deitadas nos túmulos ou nos divãs conforme as cerâmicas antigas, relevos funerários e afrescos pompeianos, passando pelo infindável série moderna, onde aquelas formas corpóreas retornam desde nas telas de Tiziano, Velázquez e Goya ou, posteriormente, nas de Diego Rivera e Cândido Portinari. Se no fim dos oitocentos Nietzsche iria vaticinar a morte de Deus para falar do fim das certezas e dos grandes sistemas explicativos, desde algumas décadas antes Courbet e Baudelaire tentavam encarar

4 GRUPO VELOX (org). **Pintura latinoamericana**. Buenos Aires: Editora El Ateneo, 1999.

os problemas da carne e do corpo feminino em relação direta com a anti-beleza. O corpo coagulado como matéria artística, literária ou pictórica, emblematizava a carne do mundo e a superfície das coisas, sendo que tanto na Europa como na América latina tais injunções comparecem, quer no chamado ambiente acadêmico como naquilo que o interrogou e buscou suceder.

Para alcançar as pulsações contidas em obras como *Demônio, mundo e carne* talvez seja preciso ultrapassar as questões de território e nação para reconhecer que, por vezes mesmo cumprido certas expectativas e atendendo às encomendas, os artistas conseguiram se distanciar do caráter ilustrativo e/ou narrativo, guardado naquelas formas todo um universo de inquietações e investigações plásticas que venham sendo delineados desde o alvorecer moderno. Problemática que, por sua vez, adquire maior relevância em relação aos valores esboçados especialmente num tempo em que os sistemas explicativos iam sendo substituídos por sentimentos de extravio e errância, visibilizados na arte pela noção de *bellum* em contraposição ao belo e de desastre em substituição à aura das grandes certezas e crenças. Desse modo, se já parece lugar-comum dizer que estamos imersos no excesso de imagens a que somos bombardeados diariamente, torna-se pertinente à História da Arte considerar um campo em que os diferentes modos de produção e circulação imagética possam ser problematizados.

Alguns estudos têm procurado evidenciar que os recortes definidos para um modernismo depois da primeira grande guerra em vários países latino-americanos podem ser lidos como uma construção discursiva, em grande parte associada à memória de seus protagonistas, interessados em se contrapor às academias de belas artes como meio para se afirmar uma situação de ruptura com a tradição<sup>5</sup>. Porém, tudo indica que se as chamadas vanguardas latino-americanas adotaram frequentemente bandeiras antiacadêmicas como parte de seu desejo de *aggiornamento* é porque ignoravam ou esqueciam os choques produzidos intencionalmente por participantes de salões oficiais europeus, tal como no caso de Manet. Em outras palavras, mesmo dentro de certos circuitos oficiais as posturas inquietas e chocantes, disfarçadas ou não, já se deixavam ver bem antes daquilo que se delimitou como próprio ao século XX. Tal pressuposto, longe de pretender um ponto originário e primordial, parece conveniente para que se possa tato reconhecer os esforços de ultrapassagem e ruptura estética no seio dos meios onde aparentemente apenas proliferavam convenções, como para abordar certas obras artísticas mais pela con-

<sup>5</sup> CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Editora Lemos, 2002, textos 1, 2, 3 e 4.



Eliseu Visconti, *Mãe e Filho*, 1940.

comitância de certas contingências do que como simples ecos europeus.

Embora a titulação da obra só possa ser problematizada como correspondência e não como equivalência, uma vez que dizer não é ver e entre ambas as instâncias o que se coloque é um abismo, convém prestar atenção ao gesto através do qual, por vezes o artista considera a legenda como uma espécie de seta, sinalizando para o conteúdo pictórico como uma consistência que desfaz o mundo ótico e propõe um jogo de tensões dinâmicas, variações lógicas e modulações coloridas que se recusa a ser ilustração de um corpo reapresentado ao mesmo tempo em que se produz o colorido da carne pictórica. Estendidos na paisagem natural ou espalhados os labirintos do leito, onde a maciez de sua pele tato acolhe o olhar que a atravessa como contrasta com sua intimidade avassalada, aqueles corpos não apenas se colocam na relação proximidade-distância com o mundo alhures à tela, como também interrogam aquele mundo, retornando para a propriedade da pintura de fazer ser aquilo que ela não é, permitindo que aquele que se situa diante dela possa percorrê-la através de uma espécie de percurso tátil do olhar.

Conforme tal entendimento, trata-se de bascular menos pelos manuais de estilo e escolas e mais através da constituição de certas combinações e particularidades, onde a obra de arte pode ser lida em novas complexidades e articulações, parti-



Felipe Gutiérrez, *A Caçadora dos Andes*, 1891, óleo sobre tela, 130,0 x 198,5 cm. Museu Nacional de Arte, Cidade do México.



Luis Montero, *Vênus Adormecida*, 1851, Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História, Peru.

cularmente pelo seu caráter de recorrência e sobrevivência. É quando a noção de sintoma se afirma como sendo aquilo que interroga a imagem em sua relação com o tempo, interrompendo o fluxo regular das coisas e tornando-se uma espécie de lei avariada e subterrânea que persiste como retorno de uma enfermidade. Nem conceito semiológico, nem conceito clínico, trata-se de uma noção operatória que recusa submissão ao tempo eucrônico, destacando-se como aparição de uma latên-

cia que conjuga diferença e repetição, proximidade e distância, interior e exterior, imobilidade e aceleração.<sup>6</sup>

**Ponto quatro.** Para prosseguir na abordagem da recorrência pictórica dos corpos femininos deitados e desnudos, como considerar as implicações do critério cópia-original? A este respeito talvez seja conveniente lembrar que em temporalidade muito próxima a que Blanes pintou *Demônio, mundo e carne*, Rodin concebia suas esculturas pelo desenho e materializava-as pelas escaioias, mas delegava aos fundidores e patinadores a tarefa de acompanhar os vazados e seus acabamentos. Por sua vez, este procedimento indica um modo de conceber o gesto artístico indiferente à reduplicação da obra, reconhecendo sua continuidade como forma e contraforma, através da cadeia incessante que se afirma uma série, tal como a fotografia se reproduz infinitamente como cópia sem original. Assim, em tempos de reprodutibilidade técnica, embora antes do advento dos readymades, aquele binômio caro ao romantismo já revelava sua fragilidade como princípio artístico<sup>7</sup>.

Para considerar a sobrevivência das imagens como reduplicação sem original também é preciso abandonar a ideia de que a Europa coube o lugar principal de palco criador e fora de suas fronteiras o lugar da mera assimilação de influências, como se o antigo continente e seus centros de referência artística fossem uma espécie de sementeira primordial, ignorando o constante movimento de renitência e reelaboração da imagem artística, bem como de concomitância e ressonância das poéticas e das faturas em relação à produção plástica. Implícita nesta compreensão permaneceria a noção das fimbrias acanhadas da colônia-província em relação à metrópole Europa-Estados Unidos.

Por sua vez, distinguindo os sentidos aparentemente comuns entre repetição e generalidade, Deleuze<sup>8</sup> assinala que a repetição não possui um caráter homogeneizador, mas traz em seu movimento uma diferença que se constitui como lapso e desvio em relação ao padrão. Assim, não relacionada ao ordenamento ao idêntico, mas à noção nietzschiana de retorno, ou seja, enquanto a generalidade obedece a leis com permanências e variáveis, possibilitando que um termo possa ser traduzido por outro e o particular possa ser repostado e substituído, a repetição se coloca como vibração secreta, operando como dom e pelo roubo, desvio ou transgressão de uma potência singular que ocorre entre generalidades.

6 DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

7 KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

8 DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Editora Graal, 1988, p.21 e seg.



Eduardo Sívori, *El Despertar de la Criada*, 1887, 198 x 131 cm.  
Museu Nacional de Bellas Artes.

Sendo a arte o lugar onde as diferentes repetições coexistem, a repetição é diferença sem conceito, não porque se constitui como reprodução do mesmo e sim porque é arremesso em direção ao outro. Eis os contornos de um campo, onde as obras podem ser consideradas na relação com as séries e sua abordagem pode incidir sobre os vestígios da repetição como diferença, cujas injunções tanto acolhem a ação do tempo sobre as coisas, como as contingências, os acidentes e seus efeitos. Eis também como academicismo e modernismo se desfazem como rótulos, enquanto preservam elos com uma distante história de experiência visual e alimentam o entendimento de que toda a criação possui seu duplo não na originalidade nascida de um ponto zero ou a partir de uma ultrapassagem, mas sim no reaparecimento de remotos problemas que se refazem incessantemente para voltar como lapso e esquecimento.

**Ponto cinco.** Considerando o retorno do distante, é pertinente assinalar que, particularmente desde o advento dos museus e da imprensa, bem como da fotografia e da publicidade, do cinema e dos vídeos, as imagens artísticas sofreram profundas metamorfoses em relação aos seus sentidos e concepções mais remotas. Porém, se o museu foi um dia o local onde as obras puderam sobreviver, apesar de terem sido deslocadas do lugar para o qual foram concebidas, um novo arsenal imagético alimentado pela ampliação da reprodutibilidade técnica, privado e um novo arsenal imagético alimentado pela ampliação da reprodutibilidade técnica, privado e desierarquizado permitira que as obras se reduplicassem infinitamente, disseminando-se num mundo aparentemente possível a todos. Assim, não se trata da recordação de um lugar mas a criação de um lugar imaginário.<sup>9</sup>

Tal fenômeno mudaria o eixo das interrogações sobre as obras, interessando menos o sentido que um dia tiveram e mais as inquietações e cintilações que ainda são capazes de produzir, dado que o museu imaginário com sua força de álbum e em seu poder de ressuscitar, iluminar e apagar obras, bem como de alimentar a imaginação, define o modo como as obras de arte podem ser conhecidas. Por sua vez, aquela mesma metamorfose também alteraria a noção de arquivo, ultrapassando tanto sua condição de reservatório dos eventos singulares ou arsenal legitimador e depositário da memória dos nomes próprios, como também remetendo a uma alteridade infinita, ampliando o fato de que os conceitos, como as imagens, jamais se encontram consigo mesmo, vivendo apenas como verdade espectral.<sup>10</sup>

Colocados sob suspeita, os registros e fontes ali guardados, cuja sobrevivência está em parte assegurada pela mutação dos sentidos, passariam a ser considerados como uma rede secreta que, escondendo o arbitrário e o tateante, ordena as coisas e os fenômenos, naturaliza as semelhanças ou diferenças e produz aproximações, permitindo estranhar e suspeitar das classificações que produzem vertiginosos encontros, dispõem e regulam coisas díspares e fazem com que as mesmas possam ser reconhecidas e apaziguadas como familiares.

**Ponto seis.** É de Didi-Huberman a reflexão de que *a pintura pensa e talvez essa seja uma questão infernal para o pensamento*.<sup>11</sup> Por sua vez, a concepção que aí se apresenta permite tanto pensar a imagem pelo recurso do anacronismo, em conformidade com as reflexões de Warburg e Benjamin acerca das impurezas temporais, como

9 MALRAUX, Adré. **O museu imaginário**. Lisboa/São Paulo: Ed. 70, 2000, cap. IV.

10 DERRIDA, Jacques. **Mal do arquivo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 109 e seg.

11 DIDI-HUBERMAN, Georges. **La peinture incarnée**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995.



Eugenio Zerda, *Desnudo*, 1945, óleo sobre tela, 70 x 107 cm.  
Museu Nacional da Colômbia.

também se aproxima da temática das ruínas circulares e dos labirintos borgeanos. Situando as experiências humanas para além dos meros enquadramentos e continuidades cronológicas, as imagens como os acontecimento passam a ser concebidos como sonhos renitentes ou questões irresolutas que retornam sob certas injunções e contingências, persistindo e insistindo como ondas mnemônicas. Fluxo e refluxo, beleza e caos, criação e destruição, pintura do mundo e assassinato da coisa, mundo da pintura e simbolização da ausência, eis o movimento pendular que percorre das convenções mais realistas às experimentações mais ousadas.

Questão que, ao mesmo tempo, funda e solapa o fenômeno do olhar, emoldurando ou preenchendo o vazio da cena, *Demônio, mundo e carne* parece dirigir-se intimamente aquele que para ela se volta, ao mesmo tempo em que remete ao exterior ou fundo indefinido pelo qual o rosto se afirma em seu desaparecimento e uma forma pode ser reconhecida enquanto os traços de sua individualidade desaparecem. Sendo a eficácia da imagem alcançada no jogo de texturas e rasgos, oferta e revelação, o olho transforma as coisas enquanto também é transformado por elas. Problematizando uma relação entre a pintura do corpo e o corpo da tela, Blanes assinala seu poder de transformar as particularidades da superfície na própria latência da carne, atribuindo às manchas pigmentares e seus efeitos colorantes, às coberturas e camadas uma potência capaz de alterar, confundir e perturbar a matéria, produzindo um trânsito figural onde as qualidades óticas se tornam qualidades táteis, artifício em que obscuridade de um procedimento se torna, ao mesmo

tempo, ilusão e evidência realista.

Sendo a desnudez matéria de trabalho artístico e como tal uma forma específica do nu, constituindo-se como vestimenta de uma outra coisa, tal como do erotismo, da verdade, da vergonha, em que a superfície pictórica encena sentidos da carnalidade e de seu revestimento epitelial, para alcançar o corpo é preciso que o olhar produza um rasgo.<sup>12</sup> Considerando as questões plásticas que emergem na superfície mas ultrapassam tanto a noção de representação daquilo que pode ser narrado ou documentado como a condição ilustrativa da imagem, a pele pictórica do quadro de Amoedo vem atingir o olhar e produzir uma abertura, operando um deslizamento através do qual algo que se faz passar por uma densidade orgânica remete ao exterior. Assim, a pele pictórica como uma coisa que remete a outro e está fora, torna-se uma pele corpórea.

Desse modo, ocorre uma travessia e uma obliteração. Enquanto o olho que se alonga e se projeta produz uma espécie de espessura ou invólucro, algo escapa e jamais se revela, impedindo de alcançar as coisas em seu ser. Neste jogo de luz e opacidade, distância e proximidade, superfície e profundidade, aparição e ocultação advém uma cruel contradição nascida do cruzamento entre o visível e o tangível, através do qual o olhar só se realiza como atravessamento, cisão ou fenda, enquanto o visível permanece como superfície de uma profundidade maciça, repleta de trevas e segredos. Assim, naquilo a que se poderia chamar de magia da figurabilidade, destaca-se o poder imagético capaz de proporcionar um delírio de penetração visual e aderência onde comparecem fulguração e vestígio, sublimidade e burla, guardando uma relação fantasmática com aquele que a executa e o mundo ao qual pertence.

<sup>12</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Venus rajada*. Madri: Editora Losada, 2005, cap. I e II.

## 5. Persistências formais e alterações modernistas nas pinturas latino-americanas <sup>1</sup>

ROSÂNGELA CHEREM

**Um olhar nebuloso.** A pintura *naïfy* consiste numa abordagem bastante complicada nos registros da História da arte. Ambígua em sua identificação, é também apontada como fantástica ou primitiva; não cabe nas lições acadêmicas mas parece difícil de ser relacionada aos cânones das vanguardas. Suas obras, como seus protagonistas, ficaram muitas vezes fora do circuito legitimado, sendo suas experimentações plásticas e singularidades poéticas pouco encaradas do ponto de vista teórico e conceitual. Examinemos melhor alguns destes aspectos, tentando alcançá-los através de três registros: isto que se poderia denominar de *uma estética primitiva* e que se tornou pressuposto dos protagonistas do modernismo europeu; *uma poética ingênua* cujos nomes não apresentam uma formação obtida por meio institucional, operando uma alteração dos conhecimentos formais e técnicos; *uma sensibilidade modernista* com valorização nas qualidades populares e locais.

**Uma estética denominada *primitiva*.** Começemos pela sensibilidade que interrogava os preceitos do progresso, delineada especialmente desde o último quartel do século XIX, cujo sentido se associava tanto aos povos que desconheciam a sociedade industrial, como implicava as potências psíquicas não domadas pela razão.

---

<sup>1</sup> Texto apresentado no XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro (RJ), 2010.



Henri Matisse, *La Moulade*, 1905, Acervo Privado.

Espécie de missionário ao revés, Gauguin encontrou uma pureza poética no Taiti, Picasso apreciou as máscaras no Museu do Homem e Giacometti fez com que elas interrogassem o próprio mundo europeu em tempos de guerra, concebendo a noção de primitivo, menos como atributo de habitantes de outro tempo ou lugar e mais como força da qual a arte deve fazer uso. De sua parte, a psicanálise abriu um leque de investigações sobre sonho e infância, considerando uma instância primordial, onde as experiências se situam. Marcado por este tipo de sensibilidade, Henri Matisse (França, 1869-1954) afirmou que quando pintava procurava ir *ao encontro da alegria de uma criança que ganhava a sua primeira caixa de lápis de cor*. Ratificando essa afirmação, integrou um grupo de artistas no Salão de Outono de 1905, do qual também participaram André Derain (França, 1880-1954) e Maurice Vlaminck (França, 1876-1958), cujos trabalhos valorizavam como qualidade pictórica o uso arbitrário de cores muito vivas, o uso de linhas e formas simplificadas, perspectivas exageradas, acabamento intuitivo e espontâneo, obtendo a reputação de *Fauves*.

Matisse foi o que mais fez uso destes procedimentos, subordinando a forma e o volume, a luz e o espaço às cores. Entendendo o espaço pictórico como um campo autônomo e inclusivo em relação à ordem da natureza, concebeu o ornamento como uma parte rítmica da composição visual. Deslocando seu repertório

do âmbito musical para o visual, Paul Klee (Suíça, 1879-1940) começou a estudar pintura aos 20 anos, mas manteve seu apreço pelos tons e cadências, cujo caráter lírico proliferou nos desenhos e gravuras com títulos evocativos. Como Kandinsky, tornou-se professor na Bauhaus, compartilhando tanto a busca por um elo entre criação e consciência, como um interesse pelas atividades gráficas infantis, buscando atualizar o repertório ótico, onde o volume e a proporção, as linhas e cores se relacionassem com o espaço planar.<sup>2</sup> Porém, em Klee, a idéia de chegar a um estado de pureza imaginativa deixou-se contaminar pelas viagens feitas a Itália e Egito, onde reaparecem figuras dotadas de um caráter indiciário, mais indicando do que representando a realidade visível, existindo mais como indeterminação do que como afirmação da intencionalidade simbólica. No campo da concisão visual e da singeleza das linhas, suas lembranças tornam-se cifras e o imemorial das formas hieroglíficas e cabalísticas, combina-se com os traços ancestrais das cavernas.

**Uma poética denominada *ingênua*.** O segundo aspecto que envolve a arte *naïfy* relaciona-se à liberação da certeza do olho, da precisão anatômica e matemática. Considere-se o caso do inspetor de portos de Paris que passou a pintar as paisagens e cenas cotidianas através das quais, sob um efeito colorista e uma linguagem associada à estampa popular, colocava em destaque os pormenores do que via. Sem formação acadêmica, Henri Rousseau (França, 1844-1914)<sup>3</sup> foi frequentemente visto como grotesco ou simplório, pois, mesmo mantendo uma descrição atenta e uma execução cuidadosa, ignorava uma escala rígida ou um equilíbrio preciso entre forma e volume. Pintando de modo obstinado e intuitivo, à medida que amadurecia, concebia uma realidade de segunda natureza, obtida pelo recurso das fotografias e ilustrações impressas, criando florestas fantasmáticas e oníricas e retratos sombrios e mascarados. Bem verdade que se os retratos desse artista fossem feitos na América, seria muito difícil não associá-los ao repertório barroco. Tome-se o exemplo dos quadros de Hermenegildo Bustos (México, 1832-1907),<sup>4</sup> onde olhos atentos encaram o espectador, permitindo reconhecer uma visualidade proveniente dos ex-votos. Nascido num pequeno povoado de origem indígena, além das esculturas religiosas e cenas murais que produziu para sua paróquia, desenhou máscaras para festividades religiosas e pintou retábulos em conformidade com a tradição artesanal mexicana. Desde muito jovem fazia retratos e no reverso dedicava e assinava *Herme-*

2 ARGAN, Giulio. *Arte moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

3 CUENCA, Marcos (coord.). *Henri Rousseau, Grandes pintores do século XX*. Madrid: Globus, 1995.

4 ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 91 e segs.



Henri Rousseau, *Eu Mesmo*, 1890.



Hermenegildo Bustos, *Retrato de Dolores Hollos*, 1864.



Horace Pippin, *Jogadores de Dominó*, 1943.

*negildo Bustos de aficionado pintó* ou, simplesmente, *H. Bustos aficionado*.

Igualmente marcado por um passado cultural que o afetava pessoalmente, depois de ter servido no Exército durante a I Guerra Mundial e perdido o uso de seu braço direito, Horace Pippin (Estados Unidos, 1886-1946)<sup>5</sup> iniciou sua carreira como pintor por volta de 1930. O descendente de africanos que havia freqüentando escolas norte-americanas segregadas até os 15 anos e trabalhou para sustentar a mãe doente, passou a depor sobre a injustiça da escravidão e a discriminação, tal como no exemplo de *John Brown indo ao seu enforcamento*, *Jogadores de dominó*, *Interior* e *Harmonizando*. Para este amador que começou a pintar tardiamente, o gosto incide sobre uma paleta rebaixada, tendendo ao monocromático. Contornando a ausência de profundidade, encontram-se paredes e tramados vegetais, tal como em *Cabana no algodão* e *Montanha Sagrada*.

Ainda considerando os efeitos da memória sobre a criação, embora quase meio século antes, observe-se um outro pintor nascido no continente americano. Candi-

<sup>5</sup> EHRlich. **Greats works of Naive art**. Bristol: Parragon Book Service, 1996.



Candido López, *Batalha de Tuyuti*, 1866.

do López (Argentina, 1840-1902)<sup>6</sup>, ao invés de desfrutar de uma bolsa para estudar na Itália, depois de ter estudado desenho e pintura e aprendido a técnica de daguerreótipo, viajou pelo interior argentino, ganhando a vida como retratista. Quando a guerra com o Paraguai eclodiu, incorporou-se ao Batalhão de Guardas Nacionais, levando equipamento para documentar a ocasião. Numa das batalhas perdeu o braço direito, o que o forçou a reeducar o esquerdo para continuar registrando, cada vez com mais rigor de miniaturista, as cenas ricas em detalhes e povoadas de soldados, além de paisagens de rios e selvas. A leveza das formas, somada ao enquadramento amplo, produzia um efeito singular nas situações em que a brutalidade da guerra cedia lugar à distração dos soldados em marcha, treino, descanso ou às voltas com fogueiras e tendas. Então, do mesmo modo que os meninos são capazes de montar cenários e imaginar enredos para seus soldadinhos de chumbo, seus registros agiam para armar uma dramaturgia lúdica.

Um outro artista que pode ser apontado pela estética simplificada e renitente do *naïf* é Luis Herrera Guevara (Chile, 1891-1945)<sup>7</sup>, que não conheceu a experiên-

6 PACHECO, Marcelo. **Candido López**. Buenos Aires: Banco Velox, s/d.

7 MAKOWIECKY, S. & CHEREM, Rosângela (orgs). **Academicismo e modernismo na América Latina**.



Luis Herrera Guevara, *Colina de Valparaíso*.

cia do combate na guerra, como Hermenegildo Bustos e Candido Lopes, mas como Rousseau, recorreu a imagens de postais e gravuras de revistas, reelaborando-as. Sua sensibilidade de amador fez com que, já formado em Direito, fizesse uma viagem à Europa, percorrendo os principais centros de artes e na volta se inscrevesse nos ateliês da Sociedade de Belas Artes de Santiago do Chile, até finalmente abrir seu ateliê de pintura no seu antigo escritório de advocacia. A partir daí recriou a vida urbana desdenhando das tonalidades naturais das paisagens campestres e preferindo as cores brilhantes e artificiais da cidade. Retratou com um completo desapego os ideais de perspectiva e de proporção, recorrendo a um tipo de simplificação que seria mais adiante recorrente nas histórias em quadrinhos, criou um universo composto por ruas, edifícios, praças e igrejas em condições irrealis.

Combinação entre gosto artesanal e popular, apropriação de imagens fotográficas e impressas, considere-se um outro caso, bem menos conhecido. Eduardo Dias (Florianópolis, 1872-1945) era sapateiro, caiador de paredes e decorador de residências, além de criador de letreiros e panos de boca para peças teatrais. Afeito às artes decorativas e às pinturas de gosto figurativo, chegou a fazer decorações de carros alegóricos para sociedades carnavalescas, além de obras de caráter histórico e religioso.<sup>8</sup>

Florianópolis: UDESC, 2008, CD-ROM.

8 MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. **Eduardo Dias**. Florianópolis: FCC-IOESC, s/d.



Eduardo Dias, *Carnaval, Netos do Diabo*.

O conjunto de sua produção baseia-se numa redução da intensidade dramática e seu vigor poético parece advir do fato de que a paisagem natural predomina sobre aquilo que pertence ao social, priorizando um mundo não tocado pelos sobressaltos da guerra e nem desenganado pelas promessas de progresso e civilização. Tinha pouco mais de 20 anos quando os desdobramentos da implantação republicana afetaram sua Ilha-capital, num conflito que culminou com a intervenção de Floriano Peixoto e a nomeação do governo Moreira César, seguida pelos expurgos que puniram duramente a população e produziram ocorrências traumáticas como prisões e mortes. Suas telas são lembranças que precedem à consolidação do novo regime político, destacando uma cenografia suspensa entre sonho e vigília, beleza perene e mutável.

**Uma sensibilidade denominada *modernista*.** O terceiro aspecto relacionado à arte *naify* adentra pelo território que se convencionou chamar de *modernismo brasileiro*. Embora este fenômeno permaneça associado a um segmento que relacionado à memória dos protagonistas da semana de 22, há um conjunto que teve um repertório artístico denso e formal, cuja ênfase incide numa maior atenção às características locais, particularmente realçando a presença popular. Assim, as características

associadas ao *naify*, não pertencem somente aos artistas que aprenderam sozinhos, de modo precário e sem recursos, sem iniciação ou domínio técnico, pois nos casos que seguem, trata-se de artistas com formação adquirida pelo ensino sistemático, com interlocução num circuito plástico atualizado e atuante.

Tal é o caso de Alberto da Veiga Guignard (Rio de Janeiro, 1896 - Minas Gerais, 1962) que era de família abastada e teve uma educação esmerada, estudando desenho e pintura, artes gráficas e ilustração em Munique, Florença e Paris, onde travou conhecimento com a obra de Raoul Dufy, mas também de Botticelli e da arte flamenga, chamada pelos modernistas de escola primitiva, à maneira dos góticos italianos. Combinando sua formação européia com um universo particular e local, quando voltou ao Rio de Janeiro, fez surgir a vegetação do Jardim Botânico em *Bambu* (1937), destacando *o invólucro da luz na estrutura gótica*.<sup>9</sup> Depois associou uma entrada de orientalismo na série de *paisagens imaginantes*, registrando de modo brumoso e flutuante, as áreas mineiras onde viveu. Privilegiando a pintura figurativa, compôs com atenção decorativa os arranjos florais, estampas das roupas e detalhes envolvendo o ambiente das cenas e retratos. Embora não estivesse carregado pelo conteúdo programático que marcou os anos 30 e 40, sua percepção terna e melancólica tramava densidade com o ambiente cultural. Numa abordagem muito próxima de Rousseau, guardou uma potência lírica e ornamental através das figuras populares e suburbanas, costumes festivos ou domingueiros, tal como em *Casamento na Roça* (1960), *Família do Fuzileiro Naval* (ca.1937), *Os Noivos* (1937) e *Família na Praça*.

Por outro lado, se o destino levou Guignard a Minas Gerais, o nascimento colocou Cícero Dias (Pernambuco, 1907-Paris, 2003) no mesmo lugar onde iniciou estudos de desenho e de onde jamais parece ter se desprendido por completo. Matriculando-se nos cursos de arquitetura e pintura da Escola Nacional de Belas Artes, não os concluiu e, em 1931 expôs aí o polêmico painel, tanto pelo tamanho como pelo tema, *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife* (óleo sobre papel, 150 cm x 1250 cm), terminado em 1929, mesmo em que colaborou com a *Revista de Antropofagia*. Em 1933 ilustrou *Casa Grande e Senzala*. Depois de preso em Recife, viajou a Paris. Na capital francesa, conheceu a intensidade cromática de Matisse, o apreço de Picasso pelas formas simplificadas do cubismo e do retorno à ordem clássica, além da entrada surrealista de Paul Éluard. Quando retornou, continuou compondo com tonalidades aquáticas e terrosas, vegetais e ensolaradas. Suas formas suaves,

<sup>9</sup> MORAIS, Frederico. In: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard: arte, vida**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p. 55.



Alberto Guignard, *Menino*, 1935.



Cícero Dias, *Mulher Sentada com Espelho*, 1940.

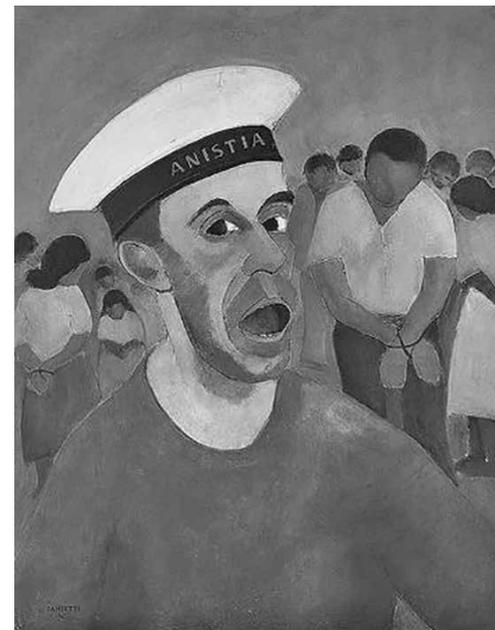
nascidas de desenhos fluídos e emaranhados, mais adiante iriam enfatizar um fundo chapado em contraste com figuras geométricas mais compactas, modificando também a cartela cromática. Especialmente o corpo humano sofreu alterações, embora mantivesse um esforço adulto para encenar as linhas simplificadas do desenho infantil. A preocupação em preservar as lembranças da paisagem rural alternava-se com a paisagem urbana de Recife e Olinda, ainda que se encontre em ambas um apreço à pintura popular, às manifestações folclóricas e culturais próprias ao regionalismo nordestino.

Tendo nascido numa família de poucos recursos no interior de São Paulo, Djanira (São Paulo, 1914 - Rio de Janeiro, 1979), tinha tudo para levar uma vida pacata, casando-se com um maquinista da Marinha Mercante. Mas enviuvou cedo e aos 23 anos foi internada com tuberculose em São José dos Campos, onde fez seus primeiros desenhos. Com a melhora, foi para o Rio de Janeiro, alugou uma pequena casa no bairro de Santa Teresa e abriu uma pensão. Um de seus hóspedes, Emeric Marcier, deu-lhe aulas de pintura que ela prosseguiu no Liceu de Artes e Ofícios. Quando passou a frequentar os vizinhos do bairro, Vieira da Silva, Milton Dacosta e Carlos Scliar, experimentou um ambiente estimulante para expor seus trabalhos. Depois de duas viagens internacionais, onde amadureceu e ampliou seu repertório visual, sendo a primeira em 1945 para os Estados Unidos, quando conheceu Chagall, Miró e Léger, além da embaixatriz e escultora Maria Martins, e a segunda foi para a União Soviética. Mas, confirmando uma sensibilidade para as vidas simples e anônimas, no fim dos anos 50, após uma convivência de seis meses, pintou índios do Maranhão e viajando pelo interior do país, renovou suas fontes inspiradoras, alimentando-as com registros primitivos e populares, que pediam a ambiência de cafés, circos e barracas.

Meio caminho entre o artista auto-didata e o integrado a um circuito, Pancetti (São Paulo, 1902 - Rio de Janeiro, 1958) passou sua adolescência na Itália aos cuidados dos avós, por causa das dificuldades financeiras, sendo aprendiz de marceneiro, operário em fábricas e ingresso da marinha mercante. Retornou em 1920 para o Brasil como operário, mas acabou indo trabalhar numa oficina especializada em decoração de pintura de parede e auxiliar do pintor Adolfo Fonzari. Suas primeiras pinturas foram feitas depois que entrou para Marinha de Guerra (1922 a 1946), mas foi quando ingressou no Núcleo Bernardelli em 1933 que aprofundou seus conhecimentos técnicos e repertório artístico. Aperfeiçoando sua capacidade de síntese, priorizou tonalidades reduzidas e plenas de sensações, além de um desenho imaginativo a partir das formas simplificadas e chapadas. Em suas marinhas é possível reconhecer uma atenção aos recantos litorâneos, onde o espectador percorre as casas de pescadores, a areia branca e as canoas



Djanira, *Figuras com Galo, s.d.*



José Pancetti, *Auto-retrato, Anistia, 1945.*



Djanira, *São José de Botas, 1973.*

coloridas. Suas composições simplificadas e com poucos elementos indicam aproximações com van Gogh e Gauguin. Em conformidade com os esforços da pintura modernista, contribuiu para a formação de um campo autônomo, capaz de abordar a própria bidimensionalidade pictórica e, conforme um de seus críticos: *Foi sempre uma máquina de ver, de ver carinhosamente as coisas externas naturais, (...) Menino vê tudo de olhos esbugalhados, como se fosse pela primeira vez.*<sup>10</sup>

**A pintura *naify* no campo das alterações e persistências formais.** Nas primeiras décadas dos *novecentos* Freud<sup>11</sup> abordou o conceito de *alteração*, explicando que a criança, como os neuróticos e os artistas, repete o que lhe causou grande impressão como um modo de se tornar senhora da situação. O brinqueado, como a obra,

10 PEDROSA, Mário. Pancetti e o seu diário. In: PEDROSA, Mário & AMARAL, Aracy (Org.). **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.** São Paulo: Perspectiva, 1981. pag. 165-166. (Debates, 170).

11 FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer.** Lisboa: Relógio d'Água, 2009



Hendrik van Schuylenburgh, *Plantação holandesa em Bengala*, 1665.

seria um modo de elaborar a distância e o vazio causado pela ausência ou perda. Refletindo sobre o poder de produzir semelhanças deslocadas, o autor salienta que as reminiscências retornam pelos procedimentos de reconfiguração, condensação e desvio, ainda que algo pré-existente pareça escapar. Em sentido muito aproximado, ao salientar a semelhança sobre o fluxo das coisas, para Benjamin é a própria linguagem que se elabora e constrói conexões. Recusando uma pintura repleta de simbologias pertencentes a um repertório erudito, bem como uma abordagem meramente historicista, destinada às demandas de uma elite, o teórico observa que a modernidade é percebida pelo artista como quando a criança olha o caleidoscópio, fascinada pelos procedimentos de desarranjo e recombinação infinita das formas e pelo movimento de dessimetrias multiplicadas.<sup>12</sup>

De sua parte, ao pensar a relação entre a obra de arte e o tempo, Henri Fo-

12 DIDI-HUBERMAN, Georges. La imagen malicia. In: **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

cillon<sup>13</sup> assinalou que assim como a vida espiritual não coincide necessariamente com os eventos históricos, a vida das formas não se ajusta automaticamente à vida social. Saber que os fatos se sucedem na ordem cronológica não é tudo, posto que as marcações temporais não são como uma fita métrica a pontuar um espaço entre aparentes ou indiferentes vazios. Do mesmo modo que existem *graves confusões entre a cronologia e a vida, entre a referência e o fato*, a obra de arte tem menos a ver com uma sucessão cronológica e mais com um campo de incidências que é sempre *constituído e constituído* de precocidades e sobrevivências, antecipações e atrasos, atualidades e inatualidades. Reconhecendo que nenhuma forma conserva sua integridade mas impõe incessantemente uma desagregação, para o historiador da arte, é através da metamorfose ou alteração que as formas sobrevivem ao esvaziamento de seu conteúdo e periodicamente se revigoram. Em contraposição ao entendimento da história eucrônica, considera que, assim como o destino é maior do que a história, também a arte não se reduz ao encadeamento causal, existindo nas mais diferentes culturas, sem contudo viver subjugada pela influência e determinação da história.

É então que a tarefa de pensar a imagem demanda ainda um esforço destinado a alcançar os elementos recalcitrantes que fulguram como vibrações e irresoluções que retornam como sobrevivência de um recalque, um lapso, uma perturbação ou inaptidão. Reconhecidas nas dobras temporais, as imagens passam pela combinação de fragmentos distantes, aparecendo menos na exterioridade de uma coleção ou estoque e mais na composição de partes intervalares e proliferantes, implicando na compreensão do acontecimento como um campo de combinações, descentramentos e particularidades que situam a obra de arte numa instância *combinatória*, onde os anversos e reversos se constituem como figurações oníricas e para onde confluem as inumeráveis e infinitas convergências.

13 FOCILLON, Henri. **Vida das formas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, cap. V.

## 6. Conexões: imagem e sagrado, verbo e segredo nas obras de Clara Fernandes <sup>1</sup>

ROSÂNGELA CHEREM

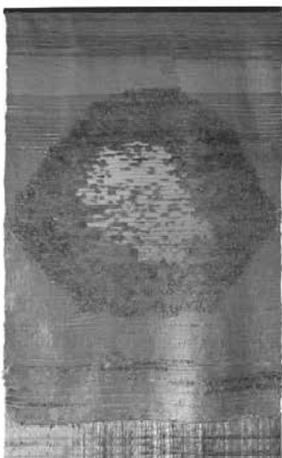
O ponto de partida desta reflexão é uma exposição intitulada *Epifânicas*, <sup>2</sup> onde a artista Clara Fernandes, que nasceu em São Paulo em 1955 e vive e trabalha em Florianópolis, apresenta uma série de obras distribuídas em quatro espaços contíguos do Espaço Cultural Badesc em Florianópolis (SC). Num deles encontra-se *Plano* (150 cm x 240 cm x 2 cm, 2015), tapete-cortina-painel composto de paina de embiruçu e papel *craft* sobre trama de poliéster e palha. Nele parece reverberar um texto indecifrável, cujo verbo se faz silêncio, sendo que seu alcance só ocorre pela compreensão da própria temporalidade que se encarrega de evanescer as cores, igualando-as, por um lado, e tornando-as mais sutis, por outro. Assim, efêmero e perene, homogêneo e distinto parecem misturar-se como pequenos segredos murmurados sobre o tempo.<sup>3</sup>

No espaço seguinte, sobre suporte de madeira, encontra-se *Livro* (60 cm x 120 cm x 30 cm, 2015), composto de manuscritos e desenhos feitos a partir de croquis que, embora referenciados em textos bíblicos, não se pretendem nem como tau-

1 Texto apresentado no **24º Encontro da ANPAP**, Santa Maria (RS), setembro de 2015.

2 Exposição selecionada através de edital, apresentação no Espaço Cultural Badesc, em junho de 2015 em Florianópolis, desdobrada em outras cidades de Santa Catarina por conta da aprovação em outro edital (Elisabete Anderle- Fundação Catarinense de Cultura) sob título *Epifânicas em circulação*, todas com curadoria de Rosângela Miranda Cherem.

3 BRUNO, Giordano. **Os vínculos**. São Paulo, Hedra, 2012.



Clara Fernandes, *Plano*, 2015, acervo da artista, Florianópolis (SC).



Clara Fernandes, *Livro*, 2015, acervo da artista, Florianópolis (SC).

tologia e nem como legenda dos mesmos. Em *Manto* (150 cm, circular x 290 cm, 2010) observa-se uma trama em linho, poliéster e pele de mink, pendurada no teto e que desce e se esparrama delicadamente pelo chão. Detalhe importante, aquilo que era um elemento de cobertura da realeza e indicação de superioridade social tem aqui um aspecto gasto e esfarrapado, revelando uma decadência, mas também uma ressignificação do que vem a ser nobre. Em *Derramados* (10 peças de 110 cm x 10 cm x 10 cm aproximadamente cada, 2015), tramados de paina de embiruçu e metal compõem estranhas formas de vagens-buques-lágrimas. Em seu conjunto, os objetos deste ambiente acolhem extraordinário e banal, sagrado e profano, não como atributos complementares e ambíguos, mas como coexistentes e paradoxais.

Na continuidade, chega-se ao espaço em que comparecem tramas em metal e seda, sendo que uma se intitula *Vestal* (80 cm x 290 cm x 80 cm, 2013) e constitui-se num vestido muito extenso e engessado e a outra se intitula *Enfrentados* (300 cm x 100 cm x 200 cm, suporte de madeira, 2015), instalação composta de duas cadeiras, cujo encosto acolhe uma estranha vestimenta com asas, sendo que na parede situada atrás das mesmas um texto enigmático lembra uma escrita selvática ou angélica, oriunda de língua não domesticada pelos ouvidos e nem dominada pelos olhos humanos.

No último espaço encontra-se *Chalavar* (100 cm circular x 270 cm de altura, 2013), trama de metal, galhos e poliéster formando uma espécie de cesto- vagem, em cujo interior estão sementes de sibipiruna que gradativamente se desprendem de suas estruturas e se espalham pelo chão delimitado por um círculo metálico que as acolhe evitando que se dispersem. Também avista-se o estranho e oco vulto de um corpo denominado *Morphose* (80 cm x 80 cm x 170 cm de altura, 2015) feito com linho, metal e gesso, galhos de videira e Barba de Velho (*Tlandsya*, Bromélia); além de *Madona* (55 cm x 100 cm x 50 cm, 2015), objeto-espartilho-bustiê feito com uma trama em metal e seda sobre suporte de madeira. Deve ser destacado que tanto os materiais utilizados como a forma com que os mesmos são trabalhados parecem contemplar as indistinções entre inacabado e concluso, aludindo ao vestígio de algo que se faz presença através de uma sorte de vazio e ausência.<sup>4</sup>

Ocorre que nos estranhos objetos e tramas que compõem estes ambientes, o que predomina é uma direção de verticalidade, leveza e flutuação, permitindo que uma presença divinal ou conexão celeste se insinue. Proveniente de um conjunto de leituras e reelaborações sobre textos bíblicos e de mitologia, a artista referencia

<sup>4</sup> COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010, p. 09 a 40.



Clara Fernandes, *Manto*, 2010, acervo da artista, Florianópolis (SC).



Clara Fernandes, *Derramados*, 2015, acervo da artista, Florianópolis (SC).



Clara Fernandes, *Vestal*, 2013, acervo da artista, Florianópolis (SC).



Clara Fernandes, *Chalavar*, 2013, acervo da artista, Florianópolis (SC).

plástica e metaforicamente a presença de deuses e santos, musas e anjos. Assim, nos leva a refletir que, para além das necessidades fisiológicas e de consumo, afetivas, emocionais e estéticas, uma parte que não é corpo e nem mente, e que podemos chamar espírito, demanda uma dimensão que se lança para além de nós mesmos, associada ao enigma da morte e ao fascínio pela eternidade.

Sabemos que, ao longo da experiência humana, esta demanda foi confiscada pelas mais diferentes instituições e doutrinas religiosas, sendo que a mesma se desdobra em noções como sagrado, milagre, salvação, dentre outras. Frequentemente aqueles que deslindam tais noções podem sentir-se como quem está sendo soprado pelo hálito divino, testemunhando a abertura de um portal que define não somente o presente, mas também permite reescrever o tempo que precedeu e redesenhar o porvir. Não é por acaso, que uma imagem recorrente das narrativas que se debruçam sobre este tema tem a ver com uma fenda que se abre, através da qual um ser supremo se dirige aos humanos.

É assim que, num mundo que já há tempos foi considerado como abandonado pelos deuses e ausente de Deus, os conceitos de revelação e graça encontram ressignificações e equivalências com os de Epifania (chegada dos magos em Belém)

e Salvação (batismo de Jesus no Rio Jordão). Segundo a liturgia cristã, os magos viram uma estrela distante e a seguiram numa longa viagem. Sem saber do que se tratava, simplesmente acompanharam o movimento do astro até alcançar um sentido para este percurso incerto. Quer obedecendo uma profecia, ou seja, acreditando reconhecer algo que os profetas já haviam predito, ou cumprindo o impulso íntimo e intuitivo de uma premonição, possivelmente não eram simples peregrinos em direção à algum ponto, marco ou evento sabido e devem ter enfrentado em sua jornada muitas dúvidas, riscos e errâncias. Conforme a narrativa bíblica, haveria algo insuspeito e surpreendente a ser buscado e que seria reconhecido no instante sagrado do encontro.

Impossível ignorar o cansaço e a saudade que devem ter sentido de casa, mas especialmente há que destacar um dado comovente: depois de tudo, apesar dos prováveis percalços e adversidades, os três viajantes ainda tinham o que oferecer e presentear quando reconheceram chegar a seu destino. Traziam ao deus menino ouro, metal associado à realeza e à divindade; incenso, associado aos benefícios olfativos que afastavam os odores mortíferos; além de mirra, planta associada à imortalidade. Assim, a chegada dos magos a Belém tem a ver com um sentido reve-



Clara Fernandes, *Enfrentados*, 2015, acervo da artista, Florianópolis (SC).

lador que ilumina todo um caminho percorrido, sendo que a revelação relaciona-se a uma obstinada e inexplicável certeza que alimentou toda a empreitada, sendo que a graça deve ter sido o imenso contentamento, a alegria da confirmação cintilante e jubilosa nascida no exato momento do encontro.

Mas se Epifania parece um conceito que serviu para realçar ainda mais o evento associado aos chamados reis magos que, seguindo uma estrela chegaram ao deus menino, também parece funcionar para criar um tipo singular junto ao mais comum e falível dos mortais que busca seguir a estrela de seu destino, embora não saiba bem qual a direção tomar e o porquê da empreitada. Num tempo movido a insignificâncias hipervalorizadas, vulgaridades e banalidades midiáticas, como reconhecer o instante em que uma estrela cruza nosso destino e saber que devemos simplesmente segui-la? Esta estrela não poderia ser pensada também como uma metáfora do desejo que nos projeta para longe das nossas garantias?

A busca da felicidade não seria uma forma de buscar um tipo de revelação? Mas se é assim, por quê ela sempre parece escapar? Ou ela estava no passado e não estávamos preparados para ela ou brilha no futuro e ainda precisamos percorrer um caminho para alcançá-la. Mas se ela estiver aqui e for possível abraçá-la hoje? Se



Clara Fernandes, *Morphose*, 2015, acervo da artista, Florianópolis (SC).

assim for, reconhecê-la no tempo em que ela está ocorrendo e saber agarrá-la não seria viver a própria revelação? E não seria esse, afinal, um tipo de reverberação que aguarda o espectador diante da obra de Clara Fernandes?

Bem verdade que ao conceito de Epifania, sucede a noção de Salvação, relacionada a João Batista, profeta que anunciou a chegada do Messias até o dia em que humildemente o reconheceu nas águas do Rio Jordão e cuja presença foi reafirmada através da uma voz divina vinda dos céus para apresentar seu filho. Assim são três os momentos que o profeta protagonizou: a pregação, o reconhecimento e o milagre da confirmação do Salvador. O evento em que esta narrativa culmina corresponde ao ritual de batismo e se inscreve no calendário litúrgico como um ponto final que corresponde desde o nascimento do filho de deus, iniciado com o advento, seguido pela natividade e a epifania.

Por sua vez, podemos considerar a ocasião deste banho coletivo como sendo de iniciação a um conjunto de crenças, cuja finalidade é a esperança de que podemos nos tornar melhores, ultrapassar a condição defectível e falível que marca nossa humanidade em busca de consolo e alegria alimentada na graça do convívio entre os que partilham as mesmas esperanças. Trata-se da redefinição de um lugar



Clara Fernandes, *Madona*, 2015, acervo da artista, Florianópolis (SC).

no mundo, uma renovação ou renascimento que lança os humanos para além de sua precária, sombria e melancólica existência. E não é este afinal, o significado da Salvação que ainda hoje, crentes e devotos ou não, ainda buscam? Percutando estas crenças inscritas em nossa cultura há cerca de dois mil anos, nelas podemos reconhecer nossas marcas mais profundas, embora só raramente alguns artistas sejam capazes de tangenciá-las. E não seria esse, afinal, um outro tipo de reverberação que aguarda o espectador diante da obra de Clara Fernandes?

Vale lembrar que associado ao conceito de Epifania como revelação, houve um longo debate sobre a hora do dia em que a mesma aconteceu. Na tradição cristã a Hora do Angelus lembra o contato do anjo com Maria para anunciar sua milagrosa gravidez. Por muitos séculos, no começo, meio e final do dia, o sino das igrejas lembrou este momento em que o sagrado se aproximou do humano para instaurar a esperança no que viria. Considerando este encontro entre o humano e o divino, o instante e a eternidade inúmeros artistas tentaram dar conta deste momento.

A cena da Anunciação foi recorrentemente abordada desde a pintura pré-renas-

centista de Fra Angélico, passando pelo olhar meticuloso de Leonardo da Vinci. A densidade devocional desta hora também foi abordada desde uma escultura de madeira feita por Donatello, apresentando uma Madalena envelhecida e com as mãos postadas em fervorosa oração, até uma performance em que Marina Abramovich referencia a levitação de Santa Teresa. A *Hora do Angelus* de Millet, mas também *O Império das Luzes* de Magritte parecem destacar o eterno mistério deste instante em que a efemeridade é suspensa quando o tudo e o nada se cruzam.<sup>5</sup>

Bem verdade que, embora vivendo em épocas tão diversas, o que parece interessar a muitos destes artistas tem a ver com uma compreensão não propriamente religiosa no sentido instituído ou institucional, mas com modo de olhar para um momento repleto de possibilidades em que tudo pode acontecer. Assim, cabe perguntar se esta ocasião não poderia ser considerada como uma metáfora propícia para perceber as conexões entre imagem e sagrado, verbo e segredo que se inscrevem em certas obras de arte. Seguindo este fio reflexivo, também cabe reconhecer certa intensidade que se instala na vida do mais comum dos mortais, nos momentos em que uma quietude indefinida, irrepitível e plena se faz presente, enquanto ao redor as coisas como se tornam imprecisas ou desaparecem...<sup>6</sup> Se assim for, não seria este afinal o raio que cintila nas obras de Clara Fernandes, particularmente na exposição denominada *Epifânicas*?

5 AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

6 AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**. Ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 243 a 254.

## 7. Sobre arquivo e montagem em Frans Post <sup>1</sup>

ROSÂNGELA CHEREM

**Elaborações singulares: Arquivo de imagens e operação de montagem.** Em entrevista concedida a Pedro Romero<sup>2</sup> em 2007, Georges Didi-Huberman coloca dois importantes problemas epistemológicos sobre a imagem. Através do primeiro, considera que, assim como Michel Foucault pensou os discursos numa situação de arquivo de saberes e poderes, sempre em situação de disputas e tensões, sujeito a deslocamentos e desvios, seria também preciso pensar o arquivo de imagens em clave de montagem interpretativa. Em seguida, observa que, não sendo o arquivo um simples manancial edênico ou campo neutro, trata-se de colocar o arsenal discursivo sob suspeita e pensar as imagens como ferramentas a serviço de um uso crítico capaz de alcançar sintomas situados numa espécie de inconsciente da visão.

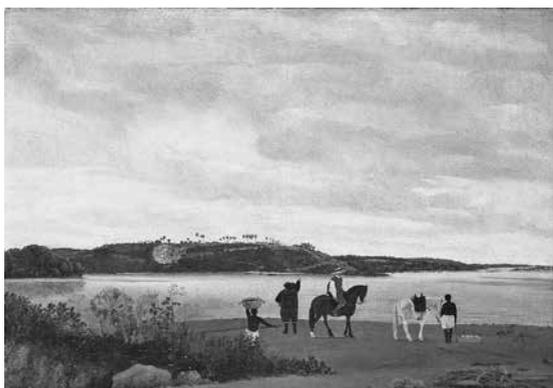
Levando adiante questões relativas ao arquivo como arsenal, Anna Maria Guasch<sup>3</sup> aborda-o segundo diferentes implicações epistemológicas. Assim, lembra que para a psicanálise freudiana, o arquivo é lugar de impressões e inscrições, mas também de supressões e censuras. Para Aby Warburg, desmantelando a unidade e a ordem cronológica em proveito da fragmentação e da recombinação proliferante,

---

<sup>1</sup> Texto apresentado no **VIII Ciclo de Investigação em Artes Visuais**, PPGAV-Ceart-UDESC, Florianópolis (SC), setembro de 2013.

<sup>2</sup> ROMERO, Pedro. Un conocimiento por el montaje. **Entrevista com Georges Didi-Huberman**. Madrid, 2007. In: [http://www.circulobellasartes.com/ag\\_ediciones-minervaLeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=5#leer](http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minervaLeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=5#leer).

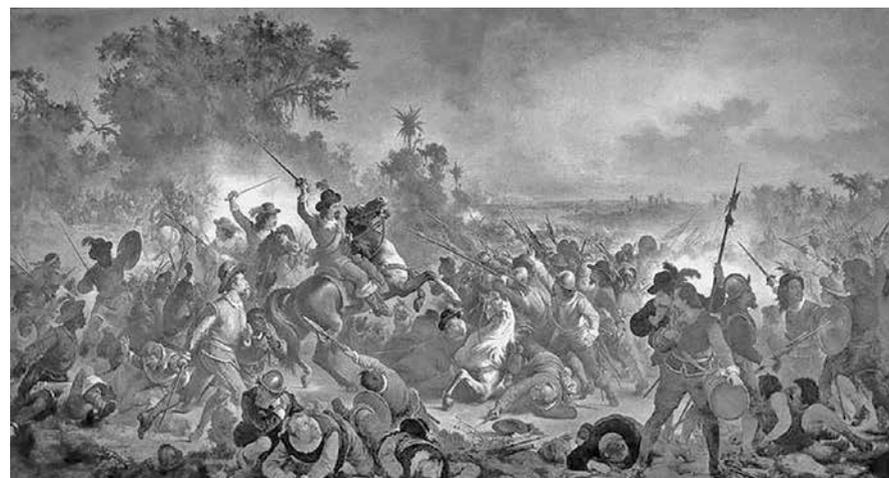
<sup>3</sup> GUASCH, Anna Maria. **Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades**. Madrid: Editora Akal, 2011.



Frans Post, *Vista de Itamaracá*, 1637, Mauritshuis, Haia.

o arquivo ganha força de atlas, implicado numa sorte de pensamento histórico subjetivo, repleto de dados autobiográficos. Já no livro das *Passagens*, Walter Benjamin concebe o arquivo da modernidade como projeto aberto, sujeito a múltiplas combinações, tal como folhas soltas de um álbum sempre pronto para ser remontado. Em Michel Foucault, interessa os regimes de verdade que deslocam as classificações e hierarquias, transformando *as ditas coisas em coisas ditas*. Ainda segundo a autora de *Arte y archivo*, igualmente recortado e inesgotável, dotado de estrutura descentrada e movente, para cada artista o arquivo se processa de modo distinto. Torna-se registro do pensamento para Malevich, seriação para Andy Warhol, etnografia para Mark Dion, apontamento para Ilya Kabakov, coleção de documentos sobre a vida cotidiana e ordinária para Annette Messager, acúmulo de elementos lhe permite trabalhar a memória como ficção, concebido menos como reconstrução do passado e mais como um feito existencial, cultural e antropológico para Christian Boltansky, dentre outros casos que aborda.

Neste sentido, na reflexão que aqui comparece, prepondera a ideia de que é preciso contornar o clichê sobre o que vem a ser o arquivo, bem como a noção já surrada pelos modismos acadêmicos sobre o que vem a ser a montagem. Para além do complexo físico ou campo abstrato onde as informações ficam retidas num estado primordial ou adormecido, aguardando que aquilo que foi abandonado possa



Victor Meirelles, *A Batalha dos Guararapes*, 1879, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

ser resgatado, trata-se de considerar o arquivo como lugar de discontinuidades, onde coisas dessemelhantes possam se avizinhar de modo inesperado, revelando-se como potência de contraofensiva ao esquecimento e à pulsão de morte. Igualmente, trata-se de encarar a montagem como uma recusa ao ordenamento anestésico e pacífico em proveito de um pensamento que se articula como estrutura aberta e se afirma como uma perturbadora consistência inventiva. Considerando arquivo e montagem como uma recusa ao mito da originalidade e do avanço da arte contemporânea, trata-se de abordar a obra não como algo recém-nascido, mas como algo possível de se abrir permanentemente às percepções e interrogações de temporalidades outras. Vejamos como isto acontece, começando pelo elo entre duas pinturas: Itamaracá e Guararapes.

A tela *Vista de Itamaracá*, foi executada por Frans Post aos 24 anos, é a primeira pintura a óleo feita no Brasil, possivelmente destinava-se às paredes da casa do governo holandês, servindo para registrar a amplitude promissora de seus domínios e administração fora da Europa. Dos quadros desaparecidos, foi dos primeiros a ser reencontrado na França e atualmente faz parte da Mauritshuis em Haia. Medindo 63,5 cm x 89,5 cm, observa-se num local próximo de Recife, o que parece ser uma



Frans Post, *Itamaracá*, 1647, pertencente ao livro *Rerum Per Octennium in Brasilia* de Caspar Barlaeus.

manhã silenciosa ou tarde dourada, onde três homens olham um rio e talvez sua outra margem, enquanto um quarto segue montado calmamente num cavalo na direção do lado direito da tela. Dois deles, certamente, são negros escravos, estão sem camisa e trazem cestos aparentemente carregados, um provavelmente, com frutas, talvez mangas. Os outros dois, lembram administradores ou capatazes, completamente vestidos, portam chapéu e estão calçados. A cena não parece distante dos olhos do pintor, mas a paisagem enquadrada parece continuar na vastidão do céu e na extensão do rio e das terras, tanto pela horizontalidade indicada no primeiro plano, como pelos morros ao fundo, cujo palito das árvores contrasta com a cratera em forma de colherada gigante provocada por um desmoronamento. Entre a amplitude e o vazio do domínio holandês, o movimento dos corpos parece lento, quase pacato como o das nuvens ou do próprio rio. Entre a surpresa e a monotonia, algo parece suspenso: o que fazem ali? O que conjecturam? Seus afazeres estão cumpridos ou por fazer? Para onde se dirigem?

*A Batalha dos Guararapes*, óleo sobre tela medindo 5,00 m x 9,25 m, que integra a



Adriana Varejão, *Carne à Moda de Frans Post*, 1996, da série *Terra Incógnita*.  
Foto de Vicente de Mello.

coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, retrata não a chegada, mas a partida dos holandeses no Brasil. Foi documentada não como o testemunho do artista que viu, mas com o que ele pesquisou no arquivo histórico de Pernambuco da luta travada num arraial próximo à Recife, às sete horas da manhã do dia 18 de abril de 1648. Ocorre que, enquanto Pedro Américo pintava num ateliê alugado em Paris um quadro sobre a recente guerra do Paraguai para concorrer na 25ª. Exposição do Salão Imperial de Belas Artes em 1879, Victor Meirelles, no auge de sua maturidade e reconhecimento profissional, escolheu fazer um recuo maior no tempo, abordando, em meio a centenas de esboços, o sentimento que resultou na expulsão dos holandeses, implicando na cena de combate, não os 4000 participantes, mas a variedade étnica que compunha e fazia nascer a identidade nacional. Se ao longe, pelo fundo da esquerda, os enfrentamentos parecem se prolongar, o fundo da direita é dado por uma natureza vasta e vaporosa, em meio à luz crepuscular. Embora críticos do período tenham apontado a repetição dos rostos e o aglomerado confuso e sem movimento das figuras<sup>4</sup>, observa-se a retenção de um momento crucial da cena de enfrentamento e a sensação onírica da luta que ficou retida nos rostos e na instabilidade cristalizada dos corpos envolvidos.

Colocadas lado a lado, as duas cenas poderiam compor o começo e o fim do que parece ter sido um capítulo da empreitada colonial brasileira. Embora sejam

<sup>4</sup> ROSA, Ângelo de Proença & outros. **Victor Meirelles de Lima, 1832-1903**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, p. 87 a 102.

dois repertórios óticos bem distintos, ambos acolhem uma demanda oficial: enquanto um proporciona uma brecha para pensar a alegoria do bom governo holandês, o outro descortina um passado que fundamenta o sentimento nacional e justifica a unidade política do governo monárquico. Entretanto, esta possível narrativa também poderia continuar para além da leitura que fundamenta a singularidade de um dado momento histórico. Na série *Terra Incógnita*, Adriana Varejão apropria-se de imagens do Brasil Colonial fazendo com que, sob um fundo composto por elementos da paisagem, se destaquem, no primeiro plano, postas de carne como alegoria de um passado que não passou, deixando a vista sua marca orgânica e nos levando a perguntar sobre as lascas pretéritas que ainda trazemos conosco. Os casos acrescentados aos pratos mais parecem o índice de um composto heterogêneo, indiviso e primordial que liga tempos diferentes, o devir de algo que já estava lá. Desse ângulo, a obra pode tanto ser considerada como parte da clausura do tempo, uma vez que é num determinado enquadramento histórico que ela nasce, como escapatória, uma vez que na sua potência singular pode alcançar outras temporalidades. Na referência que a artista faz a Frans Post, pode-se reconhecer as gravuras em que deixou pairar com asas angelicais o brasão e as inscrições da administração holandesa, agora ressignificadas, talvez, como a metáfora da obra que dá a ver suas entranhas e sabe que a imagem só pode se apresentar como uma *forma fora de lugar* que existe privada de matéria. Mantendo uma relação acidental com a distância, efeito deslocado daquilo que foi outrora, resto do resto do que foi vivido, cabe-lhe uma definição que poderia ser assim indicada: *não estou mais onde existo nem onde penso*<sup>5</sup>.

Nos objetos de Adriana Varejão avistamos Frans Post pelas brechas de um paisagista que nos confronta num tempo em que a paisagem parece ter cedido seu lugar para uma espécie de palco a ser montado em qualquer lugar, podendo sua artificialidade ser *naturalmente* usufruída, quer numa estação de esqui em Dubai, nas pirâmides egípcias de Las Vegas, numa praia às margens do Senna ou nas palmeiras de plástico no *ball* de algum familiar *shopping center*. Por certo, a sensibilidade de um viajante que olha pela primeira vez e se espanta com um lugar desconhecido, não pertence ao tempo em que o itinerário das viagens pode ser traçado a partir de sites de agências turísticas ou montado a partir de redes sociais que deslindam, previamente, os lugares a serem conhecidos. Detalhando os pontos a serem visitados e partilhando tanto o exótico como o confortável, o inusitado como o familiar, compartilhamos uma época cujas informações podem ser acessadas, os benefícios

5 COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010, p. 23.

estimados previamente e os preços parcelados em pacotes imperdíveis. Só por meio de uma estranha tangência estes dois modos de perceber, tão diversos no tempo, podem se refratar reciprocamente, fazendo-nos elaborar semelhanças deslocadas e aproximações inverificáveis, inscritas na ordem das afinidades empáticas.

**Trajetórias refratadas: fragmentos e intervalos.** Muito pouco se sabe sobre aquilo que viveu e fez o pintor, desenhista e gravador Frans Janszoon Post (Leyden, 1612- Haarlem, 1680). Os dados são imprecisos, tanto em relação à biografia como em relação às obras, permanecendo inexatas e desconstruídas as informações sobre quantas foram, onde estão, quantas sobraram, quais são as cópias e falsificações. A principal fonte de informação é *Groote Schouburgh der Konstschildens em Schilderessen*, de Arnold Houbraker (1719), a qual foi baseada em diversas biografias, registros de corporações e igrejas, além de anedotas e episódios de pintores, com quem teve contato e que também viviam nos Países Baixos em fins do século XVII. O que apareceu posteriormente, ainda segundo especialistas no artista, é repetição das informações contidas naquela publicação, acrescidas de alguns dados novos, trazendo uma lista mais extensa de quadros. No Brasil, a primeira e mais aprofundada biografia sobre ele foi escrita pelo embaixador Joaquim de Sousa Leão, publicada pela Editora Nacional em 1948, sob título *Frans Post, Seus Quadros Brasileiros*.

Sabe-se que Frans Post nasceu em 1612 em Leyden, nos Países Baixos e foi o terceiro de quatro filhos de um casal provenientes de Leyden, que se mudou para Haarlem, cujo chefe pintava vitrais. Que escolas frequentou e com quem aprendeu a pintar, não se sabe. Provavelmente estudou em Haarlem com o irmão primogênito, Peter, sendo ambos alunos de Salomon de Bray (1597-1664); também pode ter frequentado o ateliê de Pieter Molijn (1595-1661) ou Salomon van Ruysdael (ca. 1602-1670), cujos inúmeros elementos visuais também aparecem reelaborados em sua obra, ao lado dos de Esaias van de Velde (1587-1630) e Jan van Goyen (1596- 1656)<sup>6</sup>.

Possivelmente, se não tivesse acompanhado a comitiva de Maurício de Nassau, seria apenas mais um paisagista holandês. Ocorre que tal repertório imagético favoreceu para que se tornasse o primeiro pintor a documentar as terras coloniais, através da pintura *in loco* e seguir pintando o tema da paisagem brasileira por toda a vida. Suas telas acolhem detalhes da economia açucareira e aspectos até então desconhecidos sobre os trópicos. Sabe-se que não foi artista com grande quantidade de

6 LEITE, José Roberto Teixeira. **Período Nassau**. In: **Arte no Brasil**. São Paulo, Editora Abril Cultural, vl. I 1979, p.69 e 70. BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. A Paisagem Holandesa no Brasil, In: **O Brasil dos viajantes, imaginário do Novo Mundo**. São Paulo: Fundação Odebrecht, 2000, vl. I, p.120 a 135.

produção e possivelmente não teve muitos clientes. A aceitação moderada de suas paisagens é confirmada pelos modestíssimos preços que atingiam no Séc. XVII: 20 florins em 1695, embora em 1650 uma paisagem, encomendada por Guilherme de Orange, lhe tivesse rendido 300 florins.<sup>7</sup>

Dos quadros até agora conhecidos, trinta e dois são assinados e datados, e quarenta, apenas assinados, o que permite reconstituir a evolução estilística, entre 1637, data de *Vista de Itamaracá*, obra executada logo que chegou ao Brasil, onde viveu de 1637-1644, e 1669, ano de *Paisagem de Pernambuco*, última pintura datada, executada aos 57 anos. Dados disponíveis informam que as 18 telas produzidas no Brasil foram feitas nos 3, 4 primeiros anos em que conviveu com Nassau, predominando a ideia de que as mesmas deveriam decorar a residência do administrador do Brasil holandês, que queria ter as vistas de seus domínios sob seus olhos. Segundo Pedro Correa do Lago, pode-se estimar um total de 160 quadros feitos à óleo com qualidade variável. Se aceito esse número produzido ao longo das quatro décadas de sua vida artística, observa-se que uma média de 4 telas por ano, mantida ao longo da carreira.

No mesmo período em que Frans Post resolvia se tornar artista, os holandeses praticavam comércio com Portugal. Com o objetivo de conquistar supremacia sobre o poderio ibérico, viram a expansão colonial como instrumento para a conquista de terras, fazendo com que seu conhecimento sobre a América e suas riquezas, principalmente pau-brasil e açúcar, servisse para a preparação e execução dos ataques contra a Bahia e Pernambuco que era, então, a principal fonte produtora de açúcar do mundo. Ocorre que os Países Baixos detinham quase metade do capital da Companhia das Índias Ocidentais no século XVII, sendo que tal vantagem concedia ao governo holandês o monopólio de comércio, navegação e conquista de diversos territórios. A empresa calculava que teria lucros fabulosos com a empreitada no Brasil, planejava gastar cerca de 2,5 milhões de florins na conquista e previa um lucro anual de 8 milhões de florins.<sup>8</sup>

A confluência destas duas circunstâncias, ou seja, as escolhas artística e os interesses nacionais ocorreu no momento em que Pieter Post trabalhava com o célebre arquiteto do renascimento paladiano, van Campen, apontado como o construtor de Mauritshuis, em cuja decoração interior também colaborou. Van Campen era

7 LEITE, José Roberto Teixeira. **500 Anos de pintura brasileira**. R.J.: Log On, 2000, CD ROM.

8 Em linhas gerais, as invasões holandesas no Brasil podem ser recortadas em dois grandes períodos: 1624-1625 – Invasão de Salvador, na Bahia/ 1630-1644 – A fase de administração de Maurício de Nassau; de 1644-1654 a fase de Insurreição pernambucana.

amigo do influente secretário do príncipe Frederico Henrique e também seu conselheiro em assuntos de arte. Possivelmente, foi desta relação que partiu a indicação de Franz, jovem e desconhecido pintor de 24 anos a Johan Maurits von Nassau-Siegen, conde com 32 anos que possuía estreita relação de parentesco com a Casa de Orange e que em 1636 foi enviado pela Companhia das Índias Ocidentais para governar o Brasil Holandês.

Durante sua permanência no Brasil (no período de 1637-1644), Nassau morou numa casa fortificada na cidade de Recife, sendo que entre 1640-42 construiu o Palácio Friburgo ou das Torres na parte norte da Ilha de Antonio Vaz, área pantanosa que foi ativada para residências que acabaram destruídas após a partida do governador holandês e, em seguida, o Palácio Boa Vista, destinado ao uso mais pessoal e de repouso, situado na parte sul da mesma ilha. Frans Post morou no Palácio das Torres, sentando-se à mesa do mordomo, ao lado de Georg Marcgraf e Albert Eckhout<sup>9</sup>, e dispondo, inclusive, de um criado. Há indicações de que o conde-governador visitou outros lugares controlados pela Companhia das Índias Ocidentais, notadamente na África, levando consigo seu paisagista.<sup>10</sup>

Exercendo um lugar de destaque nesta que seria a primeira investida artística holandesa fora da Europa, Frans Post seguiu pintando, enquanto seu irmão permaneceu apenas o suficiente para conhecer o local e criar o plano urbano de Recife, retornando para a Holanda em 1639. Na Ilha de Antonio Vaz, Peter concebeu zoológico e jardim botânico, bosques, herbário, pomar, jardins, pontes e também um observatório astronômico.<sup>11</sup> Com o objetivo de montar uma grande coleção

9 Partilhando um repertório visual sobre a natureza vegetal, animal e humana do Brasil, destacam-se: Georg Marcgraf (1610-1644), que estava em Recife desde 1638 como ajudante do médico Willen Pies, classificou plantas e animais, fez estudos topográficos e etnográficos, pesquisou sobre clima e astronomia no primeiro observatório astronômico do Novo Mundo, além de cartógrafo, foi colecionador de plantas e animais e co-autor de *Historiae Naturalium Brasiliae*, composta de 2 volumes, presenteada por Nassau a Frederich Wilhelm, príncipe de Brandemburgo. Zacharias Wagener (1614-1668), desenhista e cartógrafo, transfere-se para Recife como soldado da Companhia das Índias Ocidentais por volta de 1634, permanecendo até 1641. Até 1637 exerce a função de escrivão de despachos e depois se torna despenseiro de Nassau, com que participa de várias campanhas militares em 1638 e 1639. Nessas ocasiões, coleta material e produz 110 desenhos aquarelados para sua obra *Thier Buch* (Livro de Animais). Em 1641, a pedido de Nassau, retorna à Europa entregando coleções de documentos, pinturas e papagaios em Haia, Haarlem, Delft, Roterdã e Leiden. Ao voltar da Europa, integra a Companhia das Índias Orientais. Albert Eckhout (1610-1666) cria suas figuras de modo mais liberado da paisagem, sendo que as mesmas (12 naturezas-mortas e 9 telas com retratos dos tipos humanos no Novo Mundo em tamanho real) foram provavelmente concebidas para o salão de banquetes e recepções da residência oficial de Nassau (Palácio de Friburgo). In: LEITE, José Roberto Teixeira. **Período Nassau. Arte no Brasil**. São Paulo: Editora Abril Cultural, vl. I, 1979, p. 61 a 83.

10 Idem, p. 61 a 69.

11 Idem, p. 58 a 73.

de desenhos com motivos brasileiros para seu mecenas, Frans documentou a paisagem, registrando as localidades com portos e fortificações, do Maranhão à Bahia. Seus cadernos de desenhos e esboços registram com acentuada precisão cartográfica, a extensão da administração holandesa. Assim, pela força das contingências, com menos de 30 anos, o pintor mantido com os próprios recursos do Conde, tornou-se o primeiro paisagista do Novo Mundo, encarregado de registrar com fidelidade a topografia, a arquitetura militar e civil, além das cenas com diferentes grupos humanos.<sup>12</sup>

Todo este trabalho seria mais adiante aproveitado por Nassau ao documentar sua estadia em terra brasileiras, através de 55 ilustrações no livro intitulado *Rerum per octennium in Brasilia*, editado em 1647 por Gaspar Barlaeus e por isso também conhecido como o *Livro de Barlaeus*. Embora estejam datadas em 1645, ou seja, depois do regresso de Post à Europa, as 32 ilustrações reconhecidas como suas indicam tamanha segurança e exatidão que levam a considerar que foram copiadas de telas ou esboços feitos diante da própria natureza, o que reafirma sua qualificação como especialista em paisagens brasileiras<sup>13</sup>. De sua permanência no Brasil só restam seis quadros, possivelmente, pintados ao natural: As vistas de *Itamaracá* (sua primeira tela no Brasil, datada de 1637), de *Porto Calvo*, do *Forte dos Reis Magos*, do rio *São Francisco* e da *Ilha de Antonio Vaz*, além do *Carro de bois*. Um outro quadro é mencionado em catálogos de leilões do século XVIII, correspondendo à prancha do *Palácio das Torres*. Como não inova nas técnicas de pintura, o que faz sua produção única é a experiência no Brasil, refletida na temática das obras, sendo que todas confirmam um elevado senso de observação sobre a paisagem, com sobriedade de composição e colorido.

12 Ao longo da primeira metade do século XVII outros holandeses trataram do tema das paisagens dos domínios holandeses no Atlântico, mas não há evidências de que estiveram no Brasil. É o caso de Andries van Eltvelt e dos irmãos Bonaventura e Gilles Peeters, este com Vista do Recife e seu porto. Antes deles, na primeira metade do século XVI, há diversas gravuras de franceses e portugueses anônimos. Frei André Thevet, franciscano cosmógrafo real (expedição de Villegagnon, 1555, França Antártica) teve como propósito registrar o estranho e o extraordinário nos domínios do Criador. Jean de Léry, missionário calvinista, veio no ano seguinte com a empresa de Colligny, sendo suas ilustrações publicadas em 1578. Hans Stade narra em 1557 suas agruras no Brasil em 1550 num livro feito em 2 partes, sendo uma com 53 peripécias e 31 ilustrações e a outra com 28 capítulos e 21 ilustrações (todas anônimas). Teodor de Bry, junto com seus dois filhos e genro, este publicou em 1590-1634 um ambicioso projeto gráfico intitulado *Grandes Viagens*. Em 1783-1792 portugueses registram científicas e missões artísticas. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes, imaginário do Novo Mundo**. São Paulo, Fundação Odebrecht, 2000. vl. I p. 34 a 113.

13 LAGO, Pedro Correa do. A expedição de Maurício de Nassau. In: LAGO, Pedro Correa do & DUCOS, Blaise. **Frans Post. O Brasil na corte de Luiz XIV**. Milão: 5 Continents, 2005, p. 15 a 19.

**Modos de sobrevivência: memória e imaginação.** Baseado no texto de Joaquim de Souza Leão, José Roberto Teixeira Leite<sup>14</sup> informa que, antes de vir ao Brasil, Frans Post já pintava, mas ressalta que são as telas pintadas a óleo no Brasil que revelam a paisagem serena e subordinada à realidade, cujas pinceladas impessoais apontam para uma percepção próxima de um repórter fotógrafo. Já na fase de seu regresso à Holanda, nos quadros a óleo que pintou sobre as paisagens brasileiras por várias décadas, é possível conferir um afastamento progressivo do realismo, sendo o frescor da emoção direta substituído por elementos exóticos da fauna e flora tropical, reelaborando sua abordagem visual através de aspectos da imaginação onírica e de memória.

Conforme Pedro Correa do Lago,<sup>15</sup> a pintura de Frans Post atravessou quatro fases. A primeira corresponde aos sete anos que passou no Brasil, quando pintou 18 telas registrando a topografia e as belezas naturais das províncias sob domínio holandês na América. Aliando sua precisão ao imediatismo da descoberta, trata-se do testemunho de uma realidade nunca observada antes, impactado pela revelação da natureza dos trópicos para os olhos europeus. Levadas para a Holanda, as telas dos artistas de sua comitiva permaneceram com Nassau por 35 anos. Conforme um inventário oficial francês, que relaciona as obras entregues pelo ex-governador ao rei Luiz XIV para expor em Versailles, não aparecem os títulos dos quadros de Post e nem sua descrição, talvez porque uma cópia do *Livro de Barlaeus* acompanhasse o presente que acabou esquecido e em boa parte extraviado, restando apenas quatro quadros no Louvre, um em Haia e dois em coleções particulares.<sup>16</sup> A segunda fase se refere aos quinze primeiros anos de seu regresso à Holanda (1644-59), quando executou cerca de 30 pinturas com base em seus cadernos de anotações, constituídos por desenhos e esboços trazidos do nordeste e hoje perdidos e marcadas por riqueza de detalhes. São exemplos *Vista de Recife* (1653), e *Panorama Brasileiro* (1652), considerado ponto alto de sua carreira, que tem grandes dimensões (282,5 cm x 210,5 cm) e a parte superior arredondada.

A terceira fase se refere a um período de maior maturidade, demanda e sucesso (1659 a 1669, ano de seu último quadro datado). É também quando ocorrem maiores concessões à imaginação e destaque ao exotismo com uma menor exatidão

14 Idem, p. 69 a 75.

15 LAGO, Pedro Correa do. **A obra de Frans Post**. In: LAGO, Pedro Correa do & DUCOS, Blaise. Op. cit. p. 21 a 27.

16 LAGO, Pedro Correa do. **A expedição de Maurício de Nassau**. In: LAGO, Pedro Correa do & DUCOS, Blaise. Op. cit. p. 15 a 19.

topográfica. Nestes anos foram executados cerca de 80 telas, das quais 30 estão datadas e as demais estimadas em função destas características. Com sua entrada na Corporação dos Pintores de São Lucas de Haarlem, dois anos depois de voltar do Brasil para a Holanda, verifica-se que o conjunto da composição permanece, mas o *repousoir* do primeiro plano avoluma-se em tufos espessos, povoados de animais e salpicados de notas exóticas – pássaros ou gravatás – um arranjo de cenário em que sobressai a palmeira ou o mamoeiro para acentuar a cor local e a autenticidade, empregando uma gama mais variada de tons. Concentrando a luz sobre o fundo da paisagem, as figuras em escala menor perdem a rigidez contrafeita, espalhando-se pelo quadro, indicadas com pinceladas rápidas e nervosas, com os perfis das plantas que se esfumam contra horizontes mais luminosos. Na quarta e última fase (1669-1679), são considerados cerca de 40 quadros não datados, sendo o artista assolado pelo alcoolismo e a morte em 1680. Não consta que deixou seguidores, a não ser o sobrinho Jan, que nunca esteve no Brasil, mas que teria colaborado em algumas de suas paisagens, o que explicaria a qualidade desigual das obras do artista no final da carreira, após 1665.

Sendo a preparação da madeira feita com pincel fino e a camada preliminar nem sempre branca, com o tempo muitos quadros escureceram. Alguns parecem pintados diretamente sobre a madeira, tão ligeira era essa camada que lhe deixa ver os veios. A pincelada, cada vez mais tênue, estabelece relações entre os acidentes naturais, o céu e as nuvens, encontrando-se no mesmo gesto horizontal, enquanto palmeiras lânguidas dão a nota sentimental. Fazendo uso de diferentes recursos luminosos, no início sua preocupação dominante foi a reconstituição documental e a exatidão topográfica, obtida pela perfeição linear, porém, à medida que melhor apreende a mútua penetração da cor, da luz e da forma, não é mais o contorno de cada elemento que se destaca, mas o alcance lírico da paisagem, permitindo que a atmosfera pareça se fundir com a terra, a água e o ar. As suaves graduações da luz proporcionam uma consistência pictórica, unindo as colinas distantes e a massa vegetal do primeiro plano.

Se os quadros de sua última fase não têm o mesmo valor de registro documental da primeira, não passando de variações sobre a paisagem brasileira, uma reconfiguração em torno das atividades do engenho de açúcar (*banquê*) e da cultura da Zona da Mata, em Pernambuco. Seu desenho mantém-se sólido, mas a composição perde a verossimilhança, resultando em detalhes aparentemente estranhos à paisagem, desfazendo-se de uma preocupação predominantemente documental, enquanto

aprimora seu olhar de uma maneira mais subjetiva. Assim, por exemplo, em muitas de suas telas surgem gordos lagartos e tatus ou cobras que engolem gambás, recursos que abalam a anterior serenidade da paisagem. Nesta fase, a paleta do pintor se torna mais sutil e muitas vezes referencia os tons esmaltados da escola flamenga. Contra céus de cobalto, destacam-se nuvens luminosas e horizontes avermelhados, prevalecendo um verde-azulado da vegetação longínqua que acentua a sensação de perspectiva mais distanciada e aérea. Só as folhas das árvores destacam-se recortadas com um pouco mais de impasto.

Certamente o reconhecimento de Frans Post teria sido outro se o conjunto de suas pinturas tivesse sido preservado e pudesse ser agrupado para apreciação e estudo das obras.<sup>17</sup> Uma pista sobre as imagens dos quadros desaparecidos e inéditos para o mundo posterior ao século XVIII, são os oito trabalhos em guaches feitos a partir da obra de um obscuro gravurista francês do qual pouco se sabe, denominado Thierry, dos quais, cinco se referem aos sete *quadros brasileiros* conhecidos. Isso leva a crer que os outros guaches correspondem a três dos onze óleos do período brasileiro que ainda permanecem incógnitos.<sup>18</sup> Deve-se observar que as telas de Eckhaut tiveram fins diferentes. Uma parte foi entregue ao rei da Dinamarca por volta de 1650 e outra ao *rei Sol* em 1679, cujo maior interesse estava voltado para o Sião do que para a história colonial do Novo Mundo (o rei chegou a enviar emissários franceses aquela distante monarquia). Atendendo mais ao gosto pelo exótico, após 1687, suas cenas e paisagens serviram de cartão para as tapeçarias de Gobellins.<sup>19</sup>

17 Das 18 telas pintadas no Brasil, apenas sete ainda resistem. As outras onze, se não foram destruídas por incêndios ou acidentes, estão desaparecidas. A maior parte dos quadros de Post encontra-se no Brasil: na cidade do Recife computam-se dezessete no Instituto Ricardo Brennand (a maior coleção do artista no mundo, abrangendo todas as fases de sua produção), e cinco espalhados entre o Museu do Estado de Pernambuco, o Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano e o Palácio do Governo de Pernambuco. Existem quadros também no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, na Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, na Fundação Pimenta Camargo e no Museu de Arte de São Paulo, estes na cidade de São Paulo, e no Ministério das Relações Exteriores, em Brasília. Nos Países Baixos, podem ser encontrados quadros do artista na Mauritshuis de Haia (Vista da Ilha de Itamaracá), no Rijksmuseum de Amsterdam (Ruínas da Sé de Olinda) e no Boijmans van Beuningen de Rotterdam (O Engenho e O sacrifício de Manoah, uma pintura com tema bíblico, mas fundo de paisagem brasileira). Há também exemplares no Louvre e no British Museum. In: LAGO, Pedro Correa do. O presente para Luís XIV. In: LAGO, Pedro Correa do & Ducos, Blaise. Op. cit, p. 29 a 35.

18 BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. A paisagem holandesa no Brasil. In: **O Brasil dos viajantes, imaginário do Novo Mundo**. São Paulo: Fundação Odebrecht, 2000. VI. I p. 121 a 127.

19 Idem, vl. I p. 100 a 119.

**Reverberações sensíveis: permanência e alteração.** Desde Joachim Patinir e Peter Brueghel observa-se que a pintura de paisagem neerlandesa buscava se emancipar das iluminuras e retábulos, embora conservasse uma escala reduzida e minuciosa, quando transposta para a pintura à óleo. Enquanto nas pinturas medievais e proto renascentistas a paisagem era apenas um acessório ou pano de fundo para as cenas representadas, novos modos de construir visibilidades nas telas levavam à observação de detalhes catalográficos e profanos, tomando como tema privilegiado céus nublados, crepúsculos primaveris e dias inverniais, mares e embarcações, campos e moinhos. Embora beneficiando-se das particularidades do tema tropical, a obra de Frans Post, típica, pessoal e serena, assemelha-se à de outros paisagistas holandeses que foram suas referências e/ou seus contemporâneos.

Hendrik Cornelisz Vroom (1562-1640) considerado o primeiro pintor de marinhas holandesas, recorre ao olhar vasto e extenso, constatando-se a passagem do céu límpido da iluminura para céus mais realísticos com efeitos sobre a luz, as nuvens e o mar, assinalando uma sensação de movimento incessante. Além de suas alegorias e cenas mitológicas, foi o olhar horizontal e plano que permitiu a Philips Koninck (1619-1688) alongar e recortar o alcance paisagístico. Sensível ao sentimento do espaço e à preponderância do céu, Frans Post, deixa-se dominar pela novidade do ambiente sem perder o domínio documental. Diante da vastidão exuberante de uma paisagem virgem, impressiona-se com o cenário, mas aplica toda sua acuidade e cálculo para fixar objetivamente os trópicos. Sobretudo nos quadros pintados no Brasil, sob a intensa luminosidade e vegetação luxuriante, busca explorar aquilo que só com os artistas viajantes do século XVIII e XIX seria denominado pitoresco.<sup>20</sup>

Com o passar dos anos e a preocupação de retratar as particularidades do meio, Frans Post executava na calma de seu atelier, variações nostálgicas sobre motivos colhidos *in loco*. À composição sólida e sem artifícios dos quadros feitos no Brasil, nascidos no contato do espetáculo suntuoso e inédito do cenário tropical, alternava-se com a complexidade crescente, tal como em *Vista do Ipojuca* (1647, Biblioteca Municipal de São Paulo), *Vista de Olinda* (1650-5, Museu Nacional de Belas Artes),

20 No início do século XVIII Edmund Burke abordou a pintura de Claude Lorrain como pitoresca (*Um inquérito filosófico sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza* – 1756) e Uvedale Price (*Ensaio sobre o pitoresco quando comparado com o sublime e a beleza* – 1794) levou adiante esta compreensão abordando o pitoresco como uma qualidade intermediária entre o conceito de sublime e de belo. No século XIX Richard Payne Knight (*Uma investigação analítica sobre os princípios do gosto* – 1805) considerou o pitoresco como um atributo do observador que via a paisagem através de uma percepção cultural que lhe projetava conceitos artísticos.

*Plantação de Cana* (1660, Museu Nacional de Belas Artes) e *Igreja Jesuíta em Ruínas* (1665, Detroit Institute of Arts).

Diferentemente das paisagens-cenários de Rubens (1577-1640), Hercules Seghers (1589-1638) e Rembrandt (1606-1669), mais do que os corpos humanos, destacou os elementos paisagísticos, primeiro com um senso aguçado de observação, posteriormente substituído pela força imaginativa. Reelaborando afinidades pictóricas com os moinhos de Meyndert Hobbema (1638-1709), substituiu-os por casas cobertas com telhado vegetal, engenhos e igrejas, por vezes ruínas. Já suas florestas e cachoeiras, em meio a matagais, parecem reverberar as florestas de Jacob Ruisdael (1628-1682), as planícies verdes do alemão Johann König (1586-1642) e as ondulações do terreno e das matas Jan van der Haagen (1676-1745).

Tudo o que constitui a natureza da paisagem no Brasil parece ter sido acolhido pelos olhos de Frans Post: as pequenas aldeias e as cidades recém-nascidas, quase sempre vistas à distância; os tipos humanos situados entre a vastidão do horizonte e a proximidade de rios; a flora e da fauna distribuídas pelos caminhos sinuosos, acentuando a força imponente e misteriosa da mata; as edificações que tanto indicam as ruínas de um povoado abandonado como apontam as novas empreitadas. Mas eis que tanto na sua aparente isenção documental, marcada pela ênfase na proximidade com as singularidades locais, como em seu empenho imaginativo, acentuado pela distância espacial e temporal, o que se percebe é a presença de um mesmo gesto: atender as demandas do olhar do outro, trazendo-lhe um mundo diverso do conhecido. Primeiro o fez com Nassau, o mecenas que lhe proporcionou a experiência pictórica nos seus domínios brasileiros, depois com colecionadores holandeses de gosto humanista e enciclopédico, cujo modelo privado de acumulação demandava abundantes citações à natureza e às geografias distantes, aos habitantes e às suas atividades, permitindo-lhes reunir num mesmo ambiente um aglomerado de coisas díspares e heteróclitas com a qual, ainda que sem viajar, pudessem se surpreender. Porém, nas duas situações é possível conferir o estoque de um repertório visual, constantemente manuseado e reprocessado à luz de injunções distintas. Fazendo uso móvel de certas formulações visuais, a pintura deste paisagista parece ter se constituído como recorrência e variação da figurabilidade onírica. Constantemente rearranjadas e deslocadas pela memória e a imaginação, quanto mais suas telas iam se distanciando do pressuposto do registro documental, mais uma sorte de reverberação do sensível parecia se afirmar.

A este respeito, cabe lembrar que, numa conferência intitulada *O Vestígio da*

*Arte*, Jean-Luc Nancy<sup>21</sup> lança a pergunta se o que é próprio da arte não corresponde ao que resta e persiste, sendo que ela manifesta melhor sua natureza quando se converte em vestígio de si mesma, tornando-se presença que permanece quando tudo está passado. Concordando com o filósofo francês, pode-se reconhecer que *a cada momento a arte é radicalmente outra arte*, porém, mesmo sendo sempre algo que se consoma, igualmente acolhe a presença do que dá visibilidade ao sensível e faz resplandecer o invisível. Essa presença vai muito além da noção de representação, no sentido de que se trata de algo que se coloca no lugar do que se ausenta ou simples substituição fiel, e mais no sentido de que se faz um vestígio, ou seja, não consiste nem numa imagem, nem numa relíquia no sentido teológico, mas num efeito daquilo que resta como a pegada de uma dança, de um salto, de uma marcha; o que fica de um ritmo, um trânsito, um tropeço, um impulso; o que sobra de um passo, *o ser passante do ser*.

Por certo, não entendemos mais as paisagens como Frans Post, mas é interessante que sobre as mesmas incida a possibilidade de pensar a noção de vestígio. Ao usar seu arsenal imagético adquirido nas lições dos paisagistas holandeses, Frans Post reconfigurou-o a partir dos encontros e assombros que processou nas terras brasileiras sob o domínio holandês. Sua obstinada busca inicial pela precisão, bem como seu abandono mais adiante, em proveito da elaboração imaginativa, parece segredar que aquilo que lhe escapava era muito mais inextenso e desmesurado do que aquilo que conseguia reter. Contemplando em cada trabalho, os vestígios dos arquivos materiais e conceituais, subjetivos e alhures, articulados e constantemente reelaborados, construiu um pensamento pictórico movente, através das formas geográficas e vegetais, humanas e animais que se repetiram e permaneceram, ainda que constantemente alteradas. São elas que ainda hoje possuem a potência para surpreender e interrogar, por exemplo, sobre o que constitui uma paisagem e o que dela se pode reter ou, simplesmente, o peso que a distancia entre as coisas e o mundo pode exercer ou então como pode interferir nas maneiras de sentir e perceber atuais.

Concluindo que não é possível nomear o ser do vestígio, Jean-Luc Nancy assinala que o vestigial não é uma essência, mas a ressonância de um sensível que se faz sentir. Na operação de montagem das imagens com as quais Frans Post se defrontou, ainda reverbera um mistério sobre a natureza daquilo que fascina e justifica um encontro, capaz de produzir um elo singular, obtido por uma estranha combinatória

21 NANCY, Jean-Luc. El vestigio del arte. In: **Las musas**. Buenos Aires: Amorrortu, 2008. p. 112 a 133.

entre as percepções que lhe antecederam e as que lhe sucederam. Eis então uma possibilidade para considerar o arquivo não como o lugar onde se pode voltar à origem, mas como uma instância em que pode nascer o único.

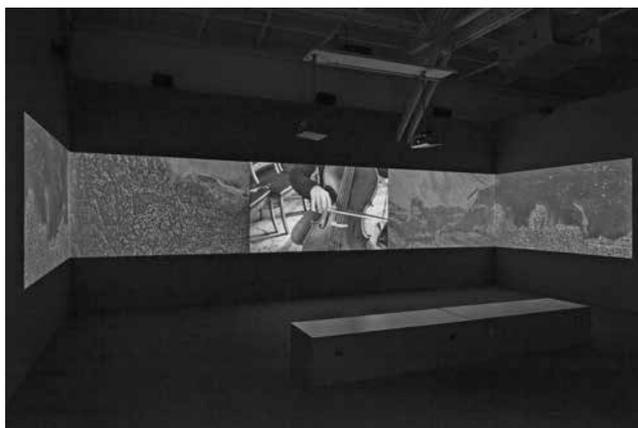
## 8. Quatro ponderações para pensar a paisagem <sup>1</sup>

ROSÂNGELA CHEREM

Como gênero pictórico, a paisagem foi se autonomizando das cenas e dos retratos desde o renascimento até o século XVIII, quando o registro de viajantes e as percepções sobre o sublime e o pitoresco deram-lhe maior destaque e relevância. Ao longo deste percurso, aquilo que se via como cenário mais distante (caso dos retábulos) ou fundo de uma janela (caso das pinturas renascentistas), foi sendo reenquadrado e incorporando mais foco e definição. Desde então, inumeráveis textos já foram escritos sobre a paisagem, quer como uma realidade percebida e alcançada através de um enquadramento, quer como criação de lugares só existentes no domínio dos sonhos e da imaginação. Contudo, em nosso tempo a paisagem parece ter cedido seu lugar para uma espécie de palco a ser montado em qualquer lugar, podendo sua artificialidade passar *naturalmente* despercebida, quer numa estação de esqui em Dubai, numa praia às margens do Sena ou com enormes palmeiras de plástico, num hall de algum *shopping center*. Entretanto, se ainda hoje os artistas se interessam por este assunto e temática, caberia perguntar: como é possível reconhecer uma paisagem e, afinal, o que a constitui como um regime de verdades visuais? Para além de considerar a poética e fatura que emerge em determinado espaço-lugar, quais noções operatórias sustentam e relacionam os possíveis entendimentos e definições artísticas sobre o que vem a ser uma paisagem? Para desenvolver um raciocínio onde estas questões podem ser melhor encaradas, comecemos por um

---

<sup>1</sup> Texto apresentado no XXXII Colóquio do CBHA, Brasília (DF), outubro de 2012.



Werner Herzog, *Hearsay of the Soul*, 2012, vídeo-instalação, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts. Foto de Johnna Arnold Photography.



Gustave Moreau, *Paisagem*, segunda metade sec. 19, óleo sobre tela, 46 × 38 cm. Museu Gustave Moreau, Paris.

exemplo e depois procuremos extrair quatro possíveis implicações e ponderações.

Como ponto de partida para o raciocínio que será aqui apresentado, consideremos uma vídeo-instalação apresentada na 67ª Bienal de Whitney, ocorrida em Nova Iorque no primeiro semestre de 2012. Ocupando uma sala do museu que empresta seu nome à exposição, a obra chama-se *Hearsay of the soul* e seu autor é o cineasta alemão Werner Herzog. Trata-se de uma projeção ampliada de cinco trabalhos, originalmente medindo cerca da 11 x 16 cm e feitos em 1612 pelo pintor-gravurista holandês, contemporâneo de Rembrandt e pouco conhecido, Hercules Segers. O trabalho vem acompanhado de música do também holandês, violoncelista erudito e compositor experimental contemporâneo, Ernst Reijseger, proporcionando uma experiência de contemplação a partir da relação entre aquele que vê a paisagem e seu estado de alma. Borrando os limites entre uma espécie de figuração onírica (ou interioridade-exteriorizada) e a captura de uma miragem (ou exterioridade-interiorizada), nela é possível reconhecer tanto os desenhos tênues e solitários de um sonho, como a vastidão avassaladora e indiscernível das geleiras e vulcões, rochas e nuvens.

Neste sentido, ao apontar para uma paisagem que pode ser tanto figuração da exterioridade do mundo como da interioridade da alma, sobrepondo a figuração cósmica com as instâncias imaginativas, as escalas e distâncias ficam suspensas num

único *mundus*.<sup>2</sup> Termo que os antigos romanos usavam para designar tanto o globo terrestre e/ou os corpos celestes, como as jóias ou os simples adornos femininos. Guardando certa afinidade com esta palavra, encontra-se ainda a palavra *espaço*, cujo sentido implica numa área que pode ou não conter algo, tanto ser extensão como intervalo, abrindo-se como uma grandeza anterior e exterior ao próprio olho humano. Eis a delimitação de uma plenitude informe e caótica, anulando as distinções e acolhendo as vertigens provenientes do incomensurável.

Em seu texto para o catálogo da Bienal, Werner Herzog explica que não pretende fazer uma simples equivalência com as imagens originais ou a música que lhe acompanha, como se uma pudesse falar pela outra, mas espera que seu conjunto possa se constituir numa espécie de dança para capturar o pensamento e a sensibilidade do espectador.<sup>3</sup> Mapa de algo que permanece inalcançável, trata-se de reconhecer nesta vídeo-instalação uma operação que acontece através de movimentos de sobreposição e desvio, permitindo que os elementos díspares produzam sua própria cintilação. Trata-se da criação de um campo multiplicado, que envolve não mais o observador-criador da paisagem, mas sua metamorfose por outro artista,

2 DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis: Vozes, 1994, cap. VII.

3 HERZOG, Werner. *Hearsay of the soul*. In: SUSSMAN, Elizabeth & SANDERS, Jay (editors). **Whitney Biennial, 2012**. Whitney Museum Yale University Press, 2012, p. 139.



Alberto Giacometti, *Cabeça cubista*, 1934, Mármore, 18,7 x 19,7 x 20,6 cm. Coleção Raymond e Patsy Nasher, Dallas, EUA.

bem como sua reelaboração pelo espectador, demandando por parte daquele que se depara com a obra que formule suas próprias configurações. Eis o ponto que permite reconhecer num trabalho artístico recente as formas paisagísticas que persistem e retornam metamorfoseadas, onde a imagem se infiltra e sobrevive através de infinitas configurações, tecendo o manto conectivo do mundo e processando-o como algo continuamente apropriável e reelaborado.

Considerando a paisagem pela montagem singular, não seria impróprio estabelecer uma interlocução com Emanuele Coccia, para quem a imagem não é algo natural, mas uma espécie de ser estranho que sobrevive como um reflexo no espelho, encontrando-se em exílio em relação ao lugar que a originou e ao corpo onde reverbera e insiste. Não coincidindo nem com o espaço dos objetos e nem com dos sujeitos, pressupõe uma forma fora de lugar que existe privada de matéria. Mantendo uma relação acidental com a grandeza, cabe-lhe uma definição que poderia ser assim indicada: *não estou mais onde existo nem onde penso*.<sup>4</sup>

#### **I ponderação: a paisagem constitui um campo das proximidades empáticas.**

Entre 1786 e 1788, Johann Wolfgang Von Goethe fez uma viagem à Itália, trazendo entre as questões que tiveram enorme repercussão sobre seu pensamento, a natu-

<sup>4</sup> COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.



Eduardo Stupia, *Paisagem XIV*, 2008, Carvão, lápis, grafite, pastel e óleo sobre papel pregado sobre tela, 180 x 140 cm.

reza da luz e a realidade da forma. Uma delas foi tratada no livro intitulado *A metamorfose das plantas* (1790) e outra foi abordada em *Doutrina das cores* (1810). Sobre a questão da sobrevivência das formas vegetais, a pergunta que lhe serviu de ponto de partida pode ser assim resumida: sendo as plantas tão variadas em tamanhos, cores e outras características, o que faz da planta uma planta? Como reconhecê-la em suas inumeráveis variedades e metamorfoses? Respeitadas as diferentes circunstâncias, eis a pergunta que parece apropriada também para pensar a problemática do que vem a ser uma paisagem: como sendo tão variadas em tamanhos e enquadramentos, suportes e abordagens o que é uma paisagem e como reconhecê-la em suas inumeráveis variedades e metamorfoses?

Bem verdade que para responder à questão, Goethe recorreu à taxonomia de Lineu sobre os reinos da natureza, cujos pressupostos descritivos buscavam independência em relação às referências humanas. Diferente dos conhecimentos renascentistas, em que o corpo humano era a medida de todas as coisas, e mesmo as cores da natureza estavam relacionadas às fases da vida, tanto para o racionalismo dos setecentos como também no romantismo do século XVIII, o homem era concebido apenas como uma parte diminuta em relação aos reinos naturais a serem estudados e classificados. Distinguindo-se das pinturas em que o corpo humano ocupava papel central, nas telas dos oitocentos o mesmo já havia se tornado uma

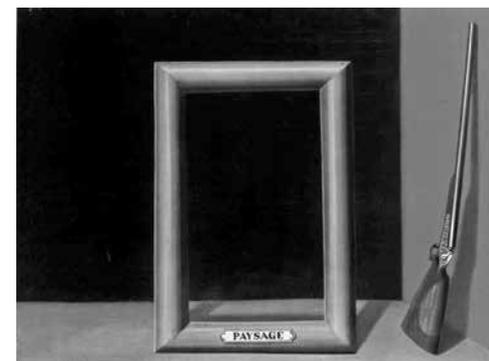


Joos de Momper, *Alegoria do inverno*, óleo sobre tela.  
Início do século XVII, 52.5 × 39.6 cm., coleção privada.

pequena parte em relação à amplitude do mundo e à grandeza da paisagem, enquanto os reinos animal e vegetal, por exemplo, passavam a ser estudados tanto no padrão como na singularidade autônoma de suas formas orgânicas.

De sua parte, é curioso lembrar que *A metamorfose das plantas*<sup>5</sup> abriu as portas de uma profunda amizade entre seu autor e o poeta e filósofo Schiller. Sobre este último, três décadas depois de morto e tendo sido seus restos transportados para um ossário, os peritos foram chamados para identificar sua caveira, sendo credenciado exatamente seu amigo escritor, em grande parte devido à credibilidade adquirida pelo estudo das formas botânicas. Tarefa que não só cumpriu, mas que resultou num poema acrescentado em edições posteriores como epílogo ao livro que dera início à relação entre ambos. É então que, para além da questão vegetal, podemos reconhecer neste procedimento uma compreensão sobre a metamorfose e a sobrevivência deslocada das formas, na medida em que, o rosto como a paisagem foram concebidos por Goethe como um tipo singular de espaçamento, através do qual era possível articular as partes e coisas do mundo. Atribuindo ao olhar uma importância tão determinante como viajar, ainda durante sua estadia na Itália, o estudioso alemão dedicou-se a aprender desenho e pintura com Hackert, vindo a editar seus escritos, os quais se tornaram referência para os estudiosos de paisagem, particular-

5 GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Antroposófica, 1997



René Magritte, *As delícias da paisagem*, óleo sobre tela, 320 × 242 cm.

mente no Brasil. Prosseguindo em seu contínuo interesse pelas formas arquetípicas, interessou-se também por um pintor que lhe precedera dois séculos antes, Claude Lorrain, observando que o mesmo conseguiu tornar eternas as paisagens.<sup>6</sup>

Se para Goethe a questão da metamorfose era um problema delineado para pensar sobre a essência e a variedade das formas no mundo, Walter Benjamin chegou ao entendimento de que o mundo estava repleto de significados móveis, cabendo ao homem através da linguagem construir semelhanças entre as coisas. Considerando um modo ancestral e renitente da experiência humana, marcado pelo princípio a que chamou de busca da semelhança inverificável, movido por uma proximidade empática, abordou a própria modernidade. No pequeno, mas complexo texto chamado *Doutrina da semelhança* (1933)<sup>7</sup> refletiu como certos procedimentos guardados nos primórdios da magia e das caçadas constroem similitudes, embora mantendo o inexplicável salto em que algo pré-existente parece escapar. Interrogando os regimes de verdade que sustentam a história da arte como disciplina, privilegiou as vivências em detrimento da memória e da tradição. Com um olhar voltado para o reembaralhamento infinito das formas, cujas semelhanças seriam mantidas pelos

6 MATTOS, Claudia Valladão de (org.) *Goethe e Hackert: Sobre a Pintura de Paisagem. Quadros da Natureza na Europa e no Brasil*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

7 BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas vol.I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

processo de reprodutibilidade, procurou compreendê-las como eram as novidades pelas crianças, sem hierarquia nem vínculos com o passado, atento ao caráter iridescente e à constante desmontagem e reordenamento de elementos díspares.<sup>8</sup>

Conforme este entendimento e retomando a obra de Werner Herzog para pensar a paisagem, podemos observar que, através de um movimento incessante que produz tanto o sobressalto e a queda de formas como os choques e as recomposições, a imagem surge como uma reconfiguração, remontagem visual que testemunha perturbações e alterações, turbulências e variações. Assim, a sobrevivência das formas tem menos como o que foi herdado e mais com as injunções e contingências que a ressignificam. Ao atualizar o primitivo, o animal humano segue como o único capaz de se interessar pela linguagem, menos por sua capacidade de rerepresentar e mais pela de fazer com que o mundo desordenado e imprevisível resplandeça e vibre na sua condição de extra-parte.

**II ponderação: a paisagem pertence ao domínio da heterotopia.** *Outros Espaços* é o título de uma conferência que Michael Foucault apresentou em março de 1967 para o Círculo de Estudos Arquitetônicos, mas que acabou publicada só em 1984. Nela, o filósofo procurou mostrar que enquanto o século XIX priorizou as problemáticas temporais, o século XX priorizou o espaço: *estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso.*<sup>9</sup> Diferentemente dos espaços cindidos e hierarquizados, dos espaços de localização e extensão de outras épocas, para este autor o espaço, tal como concebido no seu tempo, seria aquele que leva em conta posicionamentos e vizinhanças, séries e grades. Reconhecendo a importância, mas diferenciando-se do regime de saberes correspondente às análises fenomenológicas, interessadas no espaço interior, procurava examinar o espaço que atrai, corrói e sulca, sendo constitutivo do heterogêneo e da exterioridade. Diferentemente dos espaços utópicos, as heterotopias poderiam ser reconhecidas como um lugar real para onde incidem certas projeções, tal como um espelho, onde ao mesmo tempo se está e não está.

Abordando seis heterotopias, o autor aponta os lugares de crise que se tornam lugares de desvios e prossegue observando que o cemitério deixou de ser um lugar sagrado para tornar-se apenas uma espécie de *outra cidade*. Depois observa os lugares que justapõem vários outros, tal como o microcosmos do jardim e dos tapetes

8 DIDI-HUBERMAN. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 12 e seg.

9 FOUCAULT, Michael. *Outros espaços*. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411.

que se desdobram nos teatros e cinemas e também aqueles que acumulam várias temporalidades, como é o caso dos museus e das bibliotecas que acabam cedendo espaço para as futilidades festivas e os locais de veraneio. Haveria ainda os ambientes de purificação ou de exclusão, como as saunas escandinavas e os banhos muçulmanos, cuja importância e alcance se esvazia nos motéis americanos. Por fim, haveria os espaços flutuantes que se projetam para o infinito, caso do barco, fonte econômica e de aventura, *heterotopia por excelência*. Importante lembrar que embora Foucault assinalasse sempre um percurso que vai do sagrado ao profano, registrando um esvaziamento e dessacralização do conteúdo simbólico, além do abandono do caráter sedentário em direção ao incerto e passageiro, a reflexão foi delineada para abordar o século XX, porém muitos dos exemplos apontados pertencem a temporalidades bastante antigas, tal como os jardins e as bibliotecas, os ambientes de passagem, as embarcações, etc. Por outro lado, as linhas gerais do que reflete tornaram-se bastante visíveis mais adiante ao servirem para potencializar questões relativas ao fenômeno da internet e sua existência através de uma rede complexa de inimaginada vastidão, perpassada pela questão da produção, distribuição e uso de informações, onde a estocagem e o acesso cruzam-se à própria virtualidade deste espaço.

Pensar, construir, praticar o espaço, este também parece ter sido um problema para as experimentações artísticas ao longo do século XX. Expandindo-se das molduras e pedestais, o espaço passou a ser estilizado e colado com Picasso, espiritualizado e esquadrihado com Mondrian, materializado e depurado no construtivismo, desenhado com Julio González, suspenso e flutuante com Calder, dobrado com Lígia Clark, dinamizado no futurismo e nos cinéticos, fendido e rasgado com Lucio Fontana, penetrado com Jesus Soto, perceptivo e permutável no minimalismo, gigante e geológico na *land art*. Das estereometrias de Naum Gabo (materialização plástica do objeto relacionado à circulação de ar e de luz, leveza e exterioridade), chegamos ao *Campo de luz* de Walter de Maria ou ao *site specific* de Olafur Eliasson, *Cachoeiras sob a Bridge Brooklyn* em 2008. Se a paisagem foi objeto de inúmeras projeções artísticas ao longo da modernidade, agora o próprio conceito de espaço se autorreferenciava na obra, criando e ampliando seus limites da arte e chegando, inclusive, ao conceito de campo ampliado. Eis a heterotopia como um espaço especular, em que nos inserimos como uma imagem no espelho, onde estamos e não-estamos. Pensado pelo pintor-gravurista holandês, contemporâneo de Rembrandt e desdobrado pelo cineasta alemão que expôs na Bienal de Whitney, eis também o gesto que preserva o elo em que o passado e o presente, como a

interioridade e a exterioridade não cessam de se replicar como noções operatórias.

**III ponderação: a paisagem permite a persistência da Arcádia.** Caso viesse de Ítaca e tivesse que atravessar a região central do Peloponeso, um antigo viajante passaria por Arcádia, área primitiva e agreste, repleta de planícies e riachos, habitada por animais e pastores. Quando já estivesse próximo, lembraria que seu guardião, Pan, uma divindade meio pastor, meio cabra costumava atemorizar quem adentrasse seus domínios, mas também costumava agradar seus eleitos e ninfas tocando-lhes flauta, seduzindo-os naquela paisagem com a imagem do idílio e ócio bucólico. Com um pequeno desvio de sua rota, depois de sair de Esparta, um outro viajante que se dirigisse à Olímpia reconheceria a proximidade deste mesmo lugar. Assim, mesmo que não estivessem de acordo quanto às suas características árida e rude ou abundante e cultivada, ambos os viajantes identificariam neste ambiente com planícies e acidentes rochosos, a proto-história humana. Lugar que fora um dia habitado por seus criadores, elo mais próximo entre o humano e o divino, descendentes de Zeus e Calixto, tanto a presença animal como do artista fazia com que este fosse um espaço real, localizado historicamente e geograficamente, e ao mesmo tempo, de projeções, cujos sentidos seguiram sendo reconfigurados ao longo do tempo.

Segundo Simon Schama, sendo a natureza uma compreensão cultural, a Arcádia tornou-se o lugar das projeções urbanas, vista pela lente dos civilizados que se voltavam para os lugares perdidos ou ameaçados, onde procuravam uma humanidade intacta. Desse modo, o autor lembra que embora para Heródoto e Pausânias os *primitivos da Arcádia comessem glande e criassem cabras* e que para os gregos clássicos não passasse de um ambiente inóspito, para os latinos ela aparece como consolo diante de uma Roma decadente e caótica. No renascimento foi reinventada como imagem sobreposta às repúblicas italianas independentes, graças à imprensa que tornou mais conhecida a literatura de Virgílio. Na corte dos Médici, por exemplo, eruditos e artistas, discutiam e se inspiravam nas leituras daquele antigo escritor, particularmente nas que antecederam as aventuras de Enéias e sua heróica viagem de Tróia para Roma. Revisitando a antiguidade, os descendentes de Roma e Florença leram daquele escritor urbano e nostálgico da natureza os dez poemas pastoris chamado *Bucólicas* (42 a 39 aC) e também os quatro livros de poemas didáticos sobre a vida rural, intitulados *Geórgicas* (36 aC). Possivelmente foi assim que compreenderam que, se na literatura antiga a Arcádia era um lugar que não ficava muito longe da cidade, agora poderia ser refeita no ambiente da própria corte e de suas *villas* mais aristocráticas. Na Veneza do século XVI *Arcádia* seria o nome de uma publicação

de Jacobo Sannazaro, cujas imagens do espaço sombrio foram disfarçadas pelo agradável, retornando nas telas de Ticiano, Giorgione e Domenico Compagnola, além das gravuras, estampas em porcelana e tapeçarias de períodos posteriores.<sup>10</sup>

Ao longo da modernidade, os desdobramentos dos poemas idílicos e pastoris de Virgílio se somariam às versões da natureza luxuriante do Novo Mundo e às maravilhas trazidas dos trópicos e do Oriente, cujos livros publicados como desdobramento dos gabinetes de curiosidades, alimentaram as taxionomias classificatórias dos enciclopedistas. Recriação do Éden, os jardins palacianos passaram também a assimilar as *paisagens sintéticas de terror e sublimidade*, onde máquinas e cenários incorporavam ruínas, cavernas, catacumbas, vulcões, penhascos, tempestades, sons de animais ferozes ou humanos desesperados, estátuas de divindades, jardins chineses com cascatas e pontes, tanques para lírios e lótus. Assim nascia a Arcádia como uma espécie de oxímoro poético resultante dos esforços de conciliação entre campo e cidade, local e cosmopolita, desdobrando-se na recriação edênica dos jardins botânicos e zoológicos, no gosto pelos bosques e florestas como Fontainebleau, abrigo de eremitas, rebeldes e artistas, na edificação de parques urbanos aprazíveis como em Paris ou Manhattan e na valorização das estufas envidraçadas como um jardim cultivado e protegido das adversidades. Sensibilidade estética que ficaria guardada também nas pinturas de bosques de Ruysdael, nas marinhas de Vernet e nos vales de Poussin, além dos reenquadramentos românticos e impressionistas.<sup>11</sup> Nasceram também as figurações cartográficas, pictóricas e literárias sobre as *viagens ao novo mundo*, reverberando os sentidos remotos das viagens e dos viajantes.

Diferentemente das utopias como lugar maravilhoso e liso, acessado pelo quimérico, tal como Atlanta, Cocanha e Eldorado, para além de um simples ambiente natural, a Arcadia tornou-se uma espécie de presença na arte, sendo experimentada como o próprio espaço racional e catalográfico, surpreendente e assombroso, singular e íntimo, universal e contemplativo, banal e imperfeito, híbrido e mutável, fragmentado e poroso, aberto e fechado, cheio e vazio e assim por diante. É neste sentido que a Arcadia pode ser pensada como a heterotopia que Michel Foucault não abordou e que a torna o próprio terreno simbólico da arte. Se for assim, então os cinco trabalhos de Hercules Segers (paisagem para a qual incide tanto uma projeção cosmogônica como dos labirintos da alma), como a instalação de Werner Herzog (paisagem para a qual incide tanto a potência fílmica como a sensação oníri-

10 SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 518 e segs.

11 Idem, p. 536 e 538

ca), tornam-se a própria projeção especular de um lugar em que, ao mesmo tempo, estamos e não estamos, imagem materializada de uma Arcádia que sobrevive como forma fora do lugar. Eis a compreensão que permite atualizar a problemática do espaço artístico, possibilitando que o pensamento possa mover-se de um território para outro, ultrapassando o tempo eucrônico para alcançar aquilo que permanece depositado e que retorna em momento impróprio, como se fizesse parte do enigma de alguma carta roubada que permanecesse a espera sobre a lareira.

**IV ponderação: a paisagem contempla o simulacro.** Voltando-se para o mesmo momento em que ocorre a passagem da pintura de retábulos para as telas, Régis Debray assinala que a palavra *paisagem* nasceu por volta do século XVI, associada a modo de olhar no qual o mundo natural se situava em relação à interioridade daquele que olhava e à exterioridade daquilo que era olhado<sup>12</sup>. Assim, quando os filhos de Adão começavam a se expandir para além da distância entre o paraíso e o inferno, criando e ampliando o mundo que lhes fora destinado e reconhecendo-se como empreendedores da vida terrena, engendrava-se uma nova noção do espaço. Dos corpos celestes ao globo terrestre, incluindo suas minúcias imaginadas, a paisagem despontava nas pinturas, como nos mapas e outros impressos, associada ao esforço pelo qual o caótico e o irrepresentável do universo era domado pelo enquadramento do olho humano.

Conforme o mesmo autor, a noção de paisagem teria nascido primeiro como um modo de tratar o espaço na pintura, *in visu*, e só bem depois se aplicado ao sentido de olhar diretamente para algum lugar, *in situ*. Na França, a palavra *paisagem* tanto guarda identificação com um gênero pictórico, como guarda afinidade com *paysan*, que quer dizer vil ou vilão, e com *pagus*, que quer dizer o que vem do campo e é perigoso.<sup>13</sup> Assim, trata-se de um modo de olhar o mundo a partir de uma percepção profana e plebéia, que considera a pintura como um mundo contemplado através de uma janela ideal ou mesmo cartografado em toda sua abrangência. Para que se passasse a figurar o entorno, seria necessário uma dessacralização do olhar, pois só quem estivesse liberado do simbolismo religioso e afastado das servidões da mão poderia inventar este gênero pictórico, cuja percepção registra um encurtamento do olhar, permitindo colocar *a Arcádia no fim da rua e as Geórgicas na região da Ille-de-France ou na Toscana*.<sup>14</sup> Ora, se este olhar nasce como uma profanação ou rebaixamento da

12 DEBRAY, R. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis: Vozes, 1994, cap. VII.

13 Idem, p. 124 e 125.

14 Idem, p. 27.

instância divina, não é difícil compreender porque um dos lugares mais freqüentes nos trabalhos biplanares renascentistas é o paraíso e um dos corpos mais recorrentes é o de Adão. Protótipo do empreendedor humano, o personagem expulso dos domínios celestes teve que fazer-se no mundo, inventando um outro lugar.

Assim, os proto-pintores modernos construíram à sua maneira uma espécie de registro visual que guarda o instante final de sua expulsão do Éden, quando já prestes a partir, o primeiro homem voltou-se para reter a última imagem do lugar do qual se afastava. Estabelecendo um novo código para o visível, o paraíso perdido retornava como *imagem*, distância demarcada e enquadrada pela visão lembrada ou imaginada, topografia onde um espectador poderia situar-se *só mais uma vez, a última vez*. Eis uma fábula visual que contempla o amanhecer da era moderna, distinguindo o espaço humano da extensão divina e tornando-o um *lugar praticado*,<sup>15</sup> alcançado como um ponto de vista, enquanto dimensão abarcada pelo olhar humano. Por sua vez, Régis Debray, observa que vivemos na era pós-paisagem,<sup>16</sup> pois, a nosso tempo pertence a hegemonia da visualidade, sendo que a paisagem teria ocupado um parêntese da história da arte, quando a distinção entre o *in visu* e o *in situ* estava posta. Considerando que a pintura teria sido suplantada por outros meios artísticos, remete ao problema do fim da paisagens. E mesmo que nos inclinemos a discordar de sua concepção em relação à esta falência, o autor assinala modificações importantes do olhar na atualidade.

Em sentido aproximado, Jean Baudrillard aponta para o *trompe l'oeil* da arquitetura de Los Angeles como um tipo de sedução do espaço ou um tipo de espelho fosco, fazendo com que o excesso de aparência de realidade interrogue a verdade de nossos olhos e de nosso modo de olhar.<sup>17</sup> Abordando o conceito de simulacro, parte do debate sobre os ícones bizantinos, para alguns entendido como reflexo de uma realidade mais profunda, invisível e impalpável, e para outros como deturpação desta realidade, uma vez que as imagens mascaravam e deformavam a realidade, desviando o foco do caráter intangível do divino. Se o debate foi vencido pelos iconólatras, foram justamente estes que acabaram por separar a imagem da realidade divina, empobrecendo-a e confundindo-a como equivalência, autonomizando a imagem e tornando a cópia como sendo a própria verdade a ser vivida pela experiência religiosa. Com este raciocínio o autor problematiza o desaparecimento

15 CERTEAU, Michel. Relatos de espaço. In: **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

16 DEBRAY, Régis. Op. cit., p. 198 e segs.

17 BAUDRILLARD, Jean. Op. Cit., p.13 e segs.

da própria arte, cujas imagens já não aparentam verdades, mas dissimulam, não figuram mas fingem ser aparência, mascarando a ausência de uma verdade mais complexa. Situando-se tão distante do referente que já não tem relação com qualquer realidade, a representação toma o lugar do real, enquanto acaba por eliminá-lo. Ao afirmar o documento ou testemunho como verdade, recusa à ilusão sua condição de não ser o oposto, mas a mais sutil das realidades.<sup>18</sup> Seu melhor exemplo parece estar nos trabalhos de Andy Warhol, quando deixa de problematizar as imagens como estratégia para falar do desaparecimento da arte na sociedade capitalista que apenas acrescentaria mais banalidade ao mundo, processando-o por meio de cópias sucessivas.

Com efeito, em nosso tempo, o itinerário de nossas viagens pode ser traçado a partir de sites de agências turísticas ou montado a partir de redes sociais que deslindam previamente os lugares a serem conhecidos e detalham os pontos a serem visitados, partilhando tanto o exótico como o confortável, o inusitado como o familiar, cujas informações podem ser acessadas, os benefícios estimados previamente e os preços parcelados em pacotes imperdíveis. Podemos ainda reconhecer as pirâmides egípcias em Las Vegas, alugar roupas para esqui em algum ponto do Oriente Médio ou tomar sol numa praia montada perto do Senna. E, em nosso retorno, contar estas incursões em meio aos infindáveis registros imagéticos. Assim como nos supermercados existe um tipo de xampu muito específico para cada tipo de cabelo, também parece haver neste planeta um lugar muito peculiar capaz de atender cada gosto, fantasia e interesse do viajante em tempos de turismo de massa, cujas informações podem ser acessadas, os benefícios estimados previamente e os preços parcelados em pacotes imperdíveis. Vivemos em tempos de hiper-paisagem, dirá alguém, são os ventos da autonomização da imagem que afirma o simulacro e a pós-paisagem como parte constitutivas do mundo a que pertencemos, dirá outrem. A paisagem ainda é um problema do *in visu*, poderiam dizer juntos Hercules Segers e Werner Herzog..

---

18 BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997, p. 28

## 9. Sobre três maneiras de arquivar e seus inumeráveis modos de experimentar <sup>1</sup>

ROSÂNGELA CHEREM

É propósito deste trabalho pensar o arquivo como um ecossistema estético, ao mesmo tempo complexo e singular, onde proliferam tipos particulares de seres. Assim, não se trata de um conjunto de documentos e nem de um lugar onde os mesmos são encontrados, mas de uma *arquia*, tal como considerada por Jacques Derrida. <sup>2</sup> Conforme seu entendimento, trata-se de uma instância indivisa e primordial, sem precedência, hierarquia ou distinção, um magma cujo rastro implica um *desde sempre lá* em que as coisas se encontram regidas por um princípio de *arquise-melhança e equipotência*. Sendo a arte habitante deste ambiente indiviso e impalpável, é dali que incidem os diferentes regimes estéticos e são engendrados modos de pensar, imaginar, sentir, perceber e criar. Concebido como um inesgotável arsenal imagético, nele coexistem todo tipo de referências e interlocuções que constituem o repertório, seja plástico ou teórico, que os artistas trazem e processam no interior de seu trabalho. É ali, ainda, que são germinadas as noções operatórias com as quais eles definem suas soluções matéricas e de fatura, bem como reconhecem e processam suas articulações poéticas.

Levando adiante questões relativas ao arsenal imagético como arquivo, Anna

<sup>1</sup> Texto apresentado no **22º Encontro da ANPAP**, Belém (PA), outubro de 2013.

<sup>2</sup> DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: UNESP, 1973.



Francis Alÿs, Exposição *Fabíolas*, 2009, National Portrait Gallery, Londres.

Maria Guasch<sup>3</sup> aborda-o segundo diferentes implicações epistemológicas, tais como atlas para Warburg, coleção fragmentária para Benjamin, álbum para Hannah Hoch ou para Annette Messager, registro para Malevich, acumulação para Andy Warhol, etnografia para Mark Dion, apontamentos para Ilya Kabakov e assim por diante. Por sua vez, em entrevista concedida a Pedro Romero em 2007, o historiador da arte Georges Didi-Huberman<sup>4</sup> coloca dois importantes problemas epistemológicos sobre a imagem. Através do primeiro observa que, assim como Michel Foucault pensou os discursos numa situação de arquivo de saberes e poderes, sempre em situação de disputas e tensões, sujeitos a deslocamentos e desvios, seria também preciso pensar o arquivo de imagens em clave de montagem interpretativa. Em seguida, observa que, não sendo o arquivo um simples manancial edênico ou campo neutro, trata-se de colocar o arsenal discursivo sob suspeita e pensar as imagens como ferramentas a serviço de um uso crítico capaz de alcançar sintomas situados numa espécie de inconsciente da visão. Para examinar um pouco melhor este raciocínio, consideremos três artistas, procurando alcançar mais detidamente como

3 GUASCH, Anna Maria. *Arte y archivo*. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Editora Akal, 2011.

4 ROMERO, Pedro. *Un conocimiento por el montaje*. Entrevista com Georges Didi-Huberman. Madrid, 2007. In: [http://www.circulobellasartes.com/ag\\_ediciones-minervaLeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=5#leer](http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minervaLeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=5#leer)

ocorre sua singularidade plural em meio ao arsenal imagético no qual frequentam, se abastecem e reconhecem.

**Arquivo do arquivo.** No primeiro semestre de 2013, uma instalação chamada *Fabíolas* pôde ser visitada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Trata-se de uma exposição que reúne mais de 400 imagens de uma mulher romana do século IV, chamada Santa Fabíola, conhecida padroeira dos casamentos infelizes, viúvos e separados. Trata-se de uma coleção iniciada no começo dos anos 1990 pelo artista, Francis Alÿs (Bélgica, 1959), quando encontrou dois quadros idênticos num mercado de pulgas de Bruxelas e depois prosseguiu, garimpando pelas feiras, brechós e antiquários de cerca de 40 países, entre eles México, Chile, Brasil, Holanda e Alemanha. Conjugando suas descobertas feitas através das caminhadas urbanas com um olhar acurado para os problemas da pintura, conforme seu depoimento: É uma imagem que só sobreviveu graças às suas cópias (...). Queria mostrar essa dimensão do quadro e como isso revela um circuito paralelo das artes visuais (...)<sup>5</sup>. Repetidos e diferentes, todos são retratos de uma jovem com um véu vermelho, os quais mais adiante, descobriu-se terem sido copiados de uma tela do século XIX feita pelo pintor francês Jean-Jacques Henner (1829-1905), que por sua vez, também teria copiado de uma outra imagem, provavelmente pintura, desenho ou gravura. Do autor da imagem, nada se sabe, a não ser que não conheceu a fama e nem a relevância da crítica, restando apenas trabalhos de amadores, cópias que sobreviveram com a força de um ícone.

Em diferentes tamanhos e formas, a série artesanal contempla imagens esmaltadas, cravejadas, bordadas, desenhadas, estampadas em porcelana e, especialmente, pintadas sobre tela, algumas molduradas e outras não. Compartilhando aspectos muito semelhantes, o que se observa é que, sobre fundo escuro e chapado, uma jovem com franja e olhos castanhos divaga, voltando seu perfil para a esquerda, enquanto deixa ver a cabeça e uma parte do pescoço e ombros cobertos. Não pertencendo ao repertório da história da arte legitimado, acredita-se que o quadro servisse de proteção para a casa, crença que favoreceu a dispersão da imagem pelo mundo. Uma explicação possível tem a ver com o fato de que parece uma forma fácil de reproduzir, pois basicamente constitui-se num volume vermelho sobre fundo noturno. Sob a forma de instalação constantemente rearranjada conforme o local

5 Fragmentos recolhidos a partir de: FRAIA, Emílio. Figurinha repetida. In: *Revista Bravo*. São Paulo: Editora Abril, ano 15, nº 188, abril de 2013. / Caderno Ilustrado, in: Folha de São Paulo. 04/04/2013.



Francis Alÿs, *Le Temps du Sommeil*, 1996.



Francis Alÿs, *Deja Vu*, 1996.



Francis Alÿs, *Os Últimos Recursos do Palhaço*, 2000.

expositivo, Francis Alÿs já apresentou sua coleção, entre diversos museus, como na National Portrait Gallery de Londres, na Hispanic Society of America em Nova York e no Haus Zum Kirschgarten na Basileia.

Há um pequeno texto em que Giorgio Agamben <sup>6</sup> reconhece a ninfa como uma metáfora da difícil relação dos homens com a imagem e também como paradigma da própria vida das imagens, encarando-a como composto de singularidade e repetição. Em sua interlocução warburguiana, aponta-a como *deusa pagã no exílio*, frequentadora da zona intermediária entre imobilidade e aceleração. De sua parte, pensando a figura da musa como sendo a própria arte, Jean-Luc Nancy <sup>7</sup> observa que não existe *a* Musa, e sim *as* Musas, pois não se pode falar da arte, mas das ar-

tes. Embora estas não possam ser classificadas conforme uma natureza ou ordem técnica, mas como heterogeneidades sensíveis, múltiplas e únicas, sem origem nem fim, trata-se de pensar o pensamento que faz pensar e o sensível que se faz sentir. Refutando como simplista a ideia de que a arte é produção de sentido, define-a como ressonância de um registro sensível. Em seguida, o filósofo vai acrescentar que as musas serão sucedidas pelas donzelas, quando a arte reencarna o limite de sua própria dissolução. Privadas da vida divina que as animava, sua interioridade está vazia, existindo somente como lembrança velada desta realidade.

Desdobrando este raciocínio, pensar as musas seria um modo de pensar a arte na sua condição plural singular, cabendo-lhe como tarefa fazer aparecer o inaparente e a patência do mundo. Pensar as ninfas seria um modo de tangenciar o significante da arte, cabendo-lhe uma operação através da qual se tenta apreender a energia dinâmica da imagem, sua carga afetiva e força mnemônica. Todavia, só como imagem da imagem, arquivo do arquivo, as *Fabiolas* encontram seu lugar na arte contemporânea. Como donzelas, tornam-se fundadoras dos espaços expositivos e da memória, naquilo que ficou processado entre o que um dia foi e as estranhas trajetórias das imagens que nos chegam, sendo nesta condição que se tornam guardiãs do próprio trabalho de Francis Alÿs.

Em suas deambulações urbanas, este arquiteto que mora na Cidade do México, aborda o tempo e os sentidos da caminhada, referenciando questões baudelairianas e benjaminianas relacionadas ao *flâneur*, mas contemplando através das tarefas simples e aparentemente sem sentido, empreitadas onde obtém o que chama de *máximo de empenho com o mínimo de resultado*, tal como andar com sapatos imantados, empurrar uma barra de gelo, passear com um cãozinho de madeira com rodas magnéticas, uma arma ou uma bandeira. Mesmo quando encena subir um morro com um fusquinha é o trabalho sisífico que se destaca, onde o começo e o fim ou o efêmero e o imutável se conjugam, enquanto interrogam as práticas culturais, sentido simbólico os restos, a memória individual e coletiva. Na animação feita com outros três colaboradores em 1998, intitulada *Canção para Lupita*, uma mulher passa a água de um copo que segura numa mão para o da outra e depois retorna, repetindo o movimento indefinidamente, permitindo interrogar o que significa retroceder ou avançar, seja no tempo ou no espaço. O caráter alegórico deste trabalho permite ao artista afirmar que cria um registro visual para um ditado mexicano: *fazer sem fazer, não fazer mas fazendo*.

Ocorre que, tal como no caso das performances e vídeos, seus desenhos e suas

6 AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

7 NANCY, Jean-Luc. *Las musas*. Buenos Aires: Amorrutu, 2008.



Cristian Segura, *Vidros Quebrados*, 2011, *Site Specific* na Praça Tiradentes, Curitiba.



Cristian Segura, *Sununu, Soro, Itaverá*, 2011, *Site Specific* no Jardim Botânico, Curitiba.



Cristian Segura, *70 Anos de Museu, 70 kg de Confete*, 2008, Museu de Belas Artes de Tandil, Argentina.

pinturas também contemplam uma elevada dose de interrogação sobre as convicções e canones artísticos vigentes. Na série *Le Temps du sommeil*, iniciada em 1996 e trabalhada à noite, Francis Alÿs cria cenas envolvendo pequenos homens e mulheres que atuam em estranhos rituais, lembrando jogos infantis e experiências de ginástica que compõem uma sorte de políptico com 111 pinturas à óleo, medindo 11 cm x 15 cm, cujos diferentes estágios são datados com um carimbo de borracha. Por tratar-se de um tipo de registro sempre sujeito à rasura, a sobreposição e justaposição, a avaria e alteração, estas diminutas imagens tornam-se também uma sorte de palimpsesto. Em *Déjà vu* (1996), apresenta pares idênticos de pinturas a óleo (uma imagem e sua cópia exata) pendurados separadamente em diferentes espaços de exposição para que o visitante experimente a sensação de algo já visto, através de seu percurso no ambiente expositivo. O mesmo personagem deste trabalho, com terno cinza e sapatos marrons, ressurgiu em *Os últimos recursos do palhaço* (2000), animação pictórica de um homem que caminha colhendo imagens ou detalhes para seu filme. No total, a instalação incluiu noventa desenhos exibidos em uma mesa com tampo de vidro e dezesseis pinturas sobre telas antigas de vários tamanhos apoiados numa longa e estreita prateleira de pinho.

Voltando à questão da duplicação, cabe destacar que a maioria destas imagens



Cristian Segura, *Km 0*, 2006, *Site Specific* MACRO, Rosario, Argentina.

existe em pares, sendo repetidas com sutis variações. A trilha sonora inclui um tema circense, intercalado com gargalhadas quando o homem cai e risadinhas quando vira a cabeça levemente para o visor. Desafiando o valor comercial da obra e o poder da versão original encontra-se a instalação *The Liar, a cópia do Mentiroso* (1997), onde considera uma fatura pautada no anonimato, recorrendo a pintores de letreiros e solicitando que pintem versões ampliadas de suas pequenas pinturas, liberando-os para a produção de cópias ilimitadas<sup>8</sup>. Eis o ponto que nos faz retornar às *Fabíolas*, compreendendo a sobrevivência de sua imagem como uma modalidade particular de ser. Exilada de si mesma, sua continuidade se faz por meio de uma astúcia, alteração e metamorfose que lhe assegura uma sorte de vida póstuma<sup>9</sup>.

**Dispositivo do dispositivo.** Evidenciando que a linguagem é plena de imagem,

8 ALYS, Francis. *A story of deception*. New York: MOMA, 2011.

9 COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

embora nem por isso comunicável, na Bienal do Vento Sul que aconteceu na cidade de Curitiba em 2011, Cristian Segura (Argentina, 1976) apresentou trabalhos na forma de *site specific*, articulando diferentes espaços: *Vidros quebrados*, na Praça Tiradentes; *Sonunu, Soro, Itaverá*, no Jardim Botânico, na Ópera do Arame e no vão central do Museu Oscar Niemayer.<sup>10</sup> Variando nas composições e combinando palavras e projeções sonoras e visuais em quatro ambientes distintos, seus projetos foram elaborados a partir de sonoridades e palavras, criando efeitos de avaria e rachaduras. Buscando uma articulação entre o conhecimento e a experiência espacial para além do *souvenir* turístico e das versões cristalizadas sobre a memória urbana, o artista produziu uma espécie de efração dos significados estabelecidos, privilegiando a obra como matéria distinta da realidade mundana e situando-a onde a verdade não está dada e nem se resume à simplicidade de um presente. Mas, se é verdade que este artista fala a partir do espaço urbano, suas práticas e prédios, praças e monumentos, cabe destacar que não se trata especificamente de uma cidade, pois seu pensamento plástico pode se voltar tanto para Washington, Barcelona, Curitiba ou cidade do México.<sup>11</sup>

Particularmente considerando o espaço expositivo e as relações de poder que visibilizam e legitimam a obra de arte, nos trabalhos de Cristian Segura o museu é problematizado, considerando tanto seu ambiente interno como também o externo. Assim, constrói dispositivos na forma de material artístico para pensar as políticas culturais e museológicas, a constituição e manutenção de seu acervo, suas condições de funcionamento, as práticas de administração e seus bastidores, bem como situações de vulnerabilidade ou mesmo de arbitrariedades que ali incidem. Neste campo das relações de poder e dos diferentes regimes de verdade implicados, também são acolhidas as escolhas artísticas e as circunstâncias em que os espectadores se colocam. Do mesmo modo que um escritor pode fazer da literatura seu tema, tornando-a objeto daquilo que escreve, este artista lança um olhar crítico e reflexivo sobre o campo institucional da arte e encontra neste repertório um modo de atualizar o pensamento plástico. Dispositivo do dispositivo, trata-se de um recurso de metalinguagem, na medida em que é uma arte que se problematiza e fala do território que lhe é pertinente, fazendo disto referência que alimenta a própria criação.

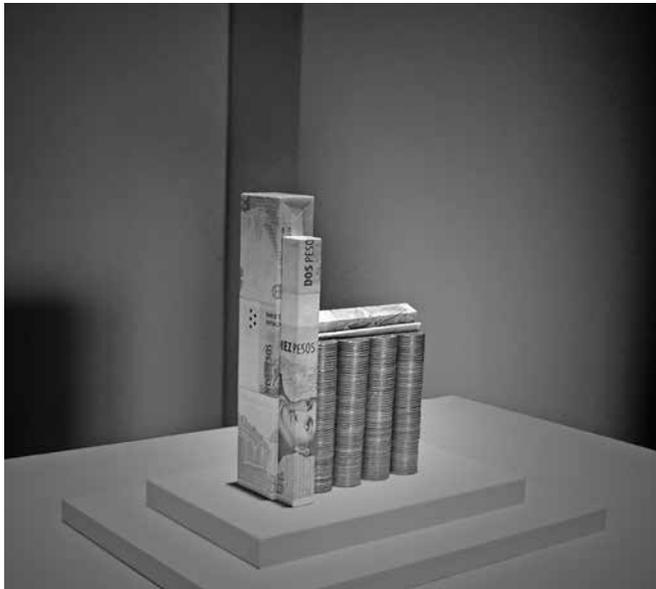
Em 2008 Cristian Segura exibiu o vídeo intitulado *Patinar em El MACBA*, no

10 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Catálogo da 6ª Bienal do Vento Sul. **Além da crise**. Curitiba: Instituto Paranaense de Arte, 2011.

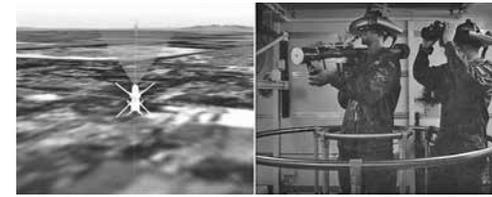
11 CHEREM Rosângela & MAKOWIECKY, Sandra. **Cristian Segura e a poética do coeficiente**. Florianópolis: UDESC, 2012.



Cristian Segura, *Um Patrimônio Protegido*, 2006, Fundação Centro de Estudos Brasileiros, Argentina.



Cristian Segura, *MACROcash*, 2007, Centro de Expressões Contemporâneas, Argentina.



Harun Farocki, *Olho-máquina II*, 2002, 15 min.



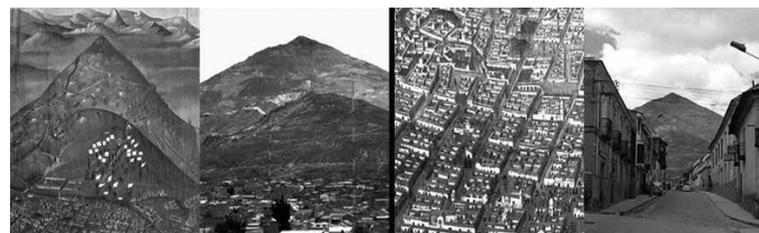
Harun Farocki, *Trabalhadores Saindo da Fábrica durante onze décadas*, 2006, 36 min.

Centro de Produção Hangar em Barcelona. Neste trabalho um grupo de skatistas movimenta-se e faz barulho em frente ao Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, produzindo um novo sentido para um espaço de passagem impessoal e formal. A narrativa visual soma-se ao som das rodinhas que, com a chegada da polícia se esvai na mesma medida em que os jovens deixam o cenário. Este trabalho que incorpora o supostamente alhures ao museu, também se desdobra em fotografias, além de uma instalação que resulta numa espécie de tríptico com um skate, um boné de policial e um catálogo do museu, seguindo posteriormente para Santiago, Washington e São Paulo. Considerando o Museu de Belas Artes de Tandil, por ocasião das comemorações de seu aniversário de 70 anos, o artista apresentou uma vitrine com 70 quilos de confetes obtidos a partir de catálogos e convites feitos para o próprio museu, podendo o mesmo ser visto da calçada e pelo lado de fora do museu durante todo o mês de janeiro, quando o museu estava fechado para férias *70 anos de museu, 70 kilogramas de confete* (2008). Há também *Km 0*, onde apresenta numa placa a distância entre o Museu de Arte Contemporânea de Rosário e outras instituições e polos artísticos argentinos, não apenas medindo ou constatando a distância, como também situando o corpo do espectador como ponto de referência e deslocamento.

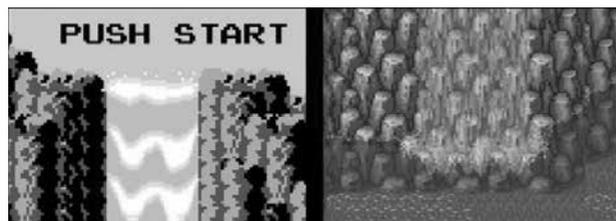
Em trabalho para o museu *Museu Juan B. Castagnino de Rosario*, o artista esfacela



Harun Farocki, *Jogos Sérios III: Imersão 2009*, 20 min.



Harun Farocki, *A Cruz e a Prata*, 2010, 17 min.



Harun Farocki, *Paralelo*, 2010, 7 min.

as bordas de um livro editado pela Fundação Torchlight Antorchas e as dispõe como se fossem os restos mortais de uma documentação ou confetes de carnaval. Ao intitular *Patrimônio Protegido* (2006) recorre ao humor para falar dos perigos, menos relacionados aos insetos roedores e mais aos instrumentos legais de destruição de instalações e acervos. No caso de *MACROcash* (2007), realiza uma réplica miniaturizada deste museu a partir do dinheiro que recebe para fazer uma obra para seu acervo. Assim, aborda em objetos com pequena escala questões relacionadas ao espaço institucional do museu como lugar privilegiado de produção cultural e referência simbólica, cujo arsenal e espólio possuem um destino sujeito a diferentes contingências e interesses.

Ainda na mesma ocasião da Bienal do Vento Sul em 2011, o artista recorreu a procedimentos inusitados de um tipo de arquivamento, concebidos como parte de um catálogo da história da arte, através de uma obra intitulada *Entre-bienais*, apresentando no começo da viagem entre o trajeto de Curitiba e Porto Alegre, onde acon-

tecia a Bienal do Mercosul. Trata-se de uma seleção de vídeos de artistas argentinos que não estavam em nenhuma das duas bienais e dispostos numa sequência marcada pelo ritmo visual como se fosse uma peça sonora. No Chile, Cristian Segura realizou um trabalho para uma galeria situada onde antes era uma locadora. Para isso, fez uma seleção de trabalhos em vídeo com artistas de diferentes gerações, desde os anos 70, apresentando-os da mesma maneira que uma vídeo-locadora *Videoarte Club* (2007). Assim, propõe outra possibilidade expositiva, abrindo uma brecha para a ironia em torno dos procedimentos de pirataria e transformando o que deveria ser um cubo branco num vídeo clube.

Assim, as instalações, os objetos e os vídeos podem ser considerados como dispositivos destinados a problematizar não apenas o ambiente e as instituições, mas igualmente o patrimônio e a coleção. Através deles, o artista realiza um gesto onde os procedimentos curatoriais são também os de alguém que opera uma alteração matériaca, gerando novas demandas e possibilidades relacionadas tanto à composição de um novo museu imaginário<sup>12</sup>, como de novas composições babélicas<sup>13</sup>. Montando sua própria coleção imagética faz uso do ambiente virtual para disponibilizar este arsenal em espaços expositivos ampliados e inusitados. Processando um tempo em que novos meios permitem estocar, recombinar e fazer circular as informações, o que surge são novas relações entre a história da arte e os espectadores, entre os artistas desconhecidos e trabalhos destacados, ou mesmo entre a imaginação poética e a memória.

12 MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

13 DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

**Imagem da imagem.** No início de 2013, Harun Farocki (Alemanha, 1944) faz sua primeira exibição individual na Fundação PROA, em Buenos Aires, através de cinco vídeo-instalações realizadas entre 2002 e 2012.<sup>14</sup> Na primeira sala apresenta *Olho-90máquina II* (2002, com 15 minutos de duração), onde dois monitores tratam sucessiva e simultaneamente, através de inúmeras imagens bélicas e históricas, de relação indivisa entre a tecnologia armamentista e a inteligência humana. Apresentando cenas gravadas nas câmaras dos mísseis e registradas nos campos de combate, assinala que no olho-máquina a inteligência não é apenas um atributo humano. Em seu raciocínio visual, como no verbal, mostra que a tecnologia da Guerra de Golfo tanto acabou por gerar inovações na vida civil, como também abasteceu e foi abastecida pelos os filmes de ficção científica e as imagens simuladas em computador. Daí decorre a pergunta formulada: *Serão suficientes estes campos de batalha por computadores ou necessitaremos de mais ofensivas de racionalização para novas guerras?*

Na sala contígua, encontra-se a instalação *Trabalhadores saindo da fábrica durante onze décadas* (2006, 36 minutos de duração), onde doze monitores apresentam, concomitante, cenas da história do cinema em que os trabalhadores saem da fábrica. Entre elas, vê-se os empregados nos estúdios dos irmãos Lumière, bem como Marilyn Monroe num filme de Fritz Lang, saindo da linha de montagem e falando a respeito, onde podemos inferir o fato de que, apenas aparentemente, há um contraste entre a estrela de cinema e a operária, pois ambas não passam de engrenagem de uma indústria. Considerando que o trabalho recebe pouca atenção no cinema, pois a vida se passa antes ou depois dele, para o artista, quase tudo o que ocorreu na fábrica nos últimos cem anos, incluindo palavras, olhares ou gestos, escaparam da representação cinematográfica. E acrescenta que *a invenção da câmara e do projetor é essencialmente mecânica (...). Os processos técnicos que surgiam nessa época, como a química e a electricidade, praticamente já não eram acessíveis para a compreensão visual.*

Numa outra sala desta mesma exposição está *Jogos Sérios III: Imersão* (2009, 20 minutos de duração), sendo que seus dois vídeos foram feitos depois que o artista visitou um ateliê organizado pelo Instituto de Tecnologia criativa numa Universidade do Sul da Califórnia, onde são pesquisadas realidade virtual e simulação por computador. Neles mostra o tratamento ministrado a veteranos de guerra acometidos por estresse pós-traumático, por meio de jogos virtuais onde o exército e a realidade de combate, bem como os cenários e zonas de conflito são recursos considerados como modo de fazer o paciente retornar à zona de seus sofrimentos psicológicos. Com

<sup>14</sup> FAROCKI, Harun. **Instalaciones.** Buenos Aires: Fundação PROA, 2013.

vistas a tratar do trauma e reprogramar as ligações mentais, é possível aumentar, diminuir e desenvolver o grau de ameaça que o paciente poderá suportar. Conforme o conteúdo narrativo desta obra, atualmente o exército britânico ainda contrata artistas para a realização de pinturas a óleo com cenas de batalhas, retendo esteticamente aquilo que a realidade da violência vivida não suporta ou deseja registrar.

Depois de afirmar que animações e jogos de computador exigem habilidades artesanais e reflexão intelectual, tanto quanto aquelas pinturas, observa que, no caso iraquiano, a iconografia da guerra foi cedida pelas autoridades militares à indústria de jogos, sendo este o meio pelo qual circulam as representações imagéticas do país, onde desertos e palmeiras, aldeias e montanha são o cenário para os combates virtuais travados. Por sua vez, assim como os pilotos de aeronaves comerciais praticam simulações de voo com o objetivo de aprimorar seu treinamento e desempenho nas mais diversas situações, os recrutas podem praticar ataques, resgatar feridos, atravessar áreas de extremo perigo. Certos programas de treinamento incluem, ainda, operações simuladas de inspeção de edifícios durante a noite e combates com inimigos virtuais. Quando voltarem da realidade bélica vivida poderão também voltar a ambiente virtual para tratar de seus traumas.

Em *Paralelo* (2010, 17 minutos de duração) apresenta-se uma justaposição entre a história da animação digital e a história da arte. Observa-se que, buscando uma perfeição técnica, as animações digitais evoluíram de simples formas estáticas e simbólicas para uma verossimilhança com as fotografias e o cinema. Sendo a perfeição mimética do fogo, do vento, da água, das nuvens buscados através de algoritmos generativos, estas tecnologias tornam-se cada vez mais capazes de calcular e controlar processos complexos, incluindo tanto a manufatura de guerra como as experiências emocionais em mundos animados do entretenimento de massas. Na base deste raciocínio, está o fato de que vivemos num mundo em que as imagens tecnológicas se convertem em tipos ideais. Questionando a ideia de progresso, Harun Farocki mostra que, segundo o paradigma do realismo digital, a realidade vivida e imperfeita já não é mais a medida, mas a perfeição e pureza da realidade virtual torna-se o parâmetro do mundo, conforme mostram os sistemas de vigilância e as tecnologias militares. Em outras palavras, trata-se de pensar *se ao se apropriar do hiper-realismo digital não se acabará também por superar esta mesma realidade.*

Em *A cruz e a prata* (2010, 17 minutos de duração), o artista examina detalhadamente, com recurso de dois vídeos, a pintura intitulada *Descrição de Serro Rico e Villa Imperial Villa de Potosí* (óleo sobre tela de Gaspar Miguel de Berrío, feito em

1758 e medindo 262 cm x 181cm), que se encontra no Museu Colonial Charcas da Universidade São Francisco Xavier, em Sucre, na Bolívia. Enquanto um dos vídeos mostra como a pintura retrata a extração de prata na mais importante mina do século dezoito, o outro permite reconhecer as atuais condições de vida na mesma cidade. Numa espécie de exercício de arqueologia foucaultiana da pintura, enquanto na tela da direita vê-se a aridez e miséria que persistem a partir de um mesmo enquadramento da paisagem, na tela à esquerda, com recurso de animação digital, detalha-se toda a estrutura barroca e sua composição social: ameríndios e colonizadores, trabalhadores forçados e trabalhadores livres, pedreiros, comerciantes e artesãos, proprietários da mina e operadores de fundição, administração colonial e clero, os espanhóis e seus descendentes, distribuídos pelas ruas, casas de aldeia e prédios oficiais. A descrição visual vai inventariando em minúcias a vida de Potosí como (...) *uma das maiores cidades do mundo — comparável a Londres ou Paris. Durante o domínio colonial espanhol, enormes quantidades de prata foram enviados para a Europa, dando ao sistema capitalista um tremendo impulso (...) Potosí traça a circulação de dinheiro e arte, que se desenvolveu durante esse período.*

Tanto seus escritos de cunho teórico,<sup>15</sup> como seus filmes para TV, cinema e vídeos possuem um caráter fortemente ensaístico. Reconfigurando as imagens, Harun Farocki expõe os pressupostos políticos e econômicos que presidem a formação, como também a deformação e a desinformação contemporânea. Suas películas como suas vídeo-instalações buscam produzir uma montagem crítica, capaz de denunciar a violência inscrita nas imagens do mundo, geradas por artefatos aparentemente neutros e inocentes. De meros dispositivos tecnológicos, dota-lhes de uma crítica da economia política e da cultura visual que fazem parte da nossa história. No livro intitulado *Desconfiar de las imágenes*,<sup>16</sup> o artista observa que desde seu primeiro curta metragem feito em 1966, a palavra e a imagem visual são concebidas como face de um mesmo propósito: interrogar as imagens que nos afetam. A partir de uma seleção de textos publicados entre 1980 e 2010 em revistas, jornais, livros e catálogos de exposições em museus e galerias, parece processar incansavelmente a mesma pergunta: *por que, de que maneira e como é que a produção de imagens participa da destruição dos seres humanos?*

Ao longo de suas mais de 100 produções fílmicas, destaca-se o caráter de ensaio cinematográfico que interroga o próprio cinema, através das imagens tomadas de

arquivos de fontes diversas, incluindo arquivos do Estado e arquivos militares, filmes industriais e educativos, publicidade e telejornais, filmes de amadores e vídeo-vigilância ou dos considerados *clássicos* da história do cinema. Estes mananciais são manuseados menos à maneira de um cinéfilo e mais como um médico legista que investiga as minúcias de um *corpus audiovisual* para encontrar as causas de uma doença ou as provas de um crime. Suas ideias são menos assemelhadas às de um filósofo e mais as de um estrategista que trava um combate incansável com as imagens, rebatendo-as como uma sorte de munição ou noção operatória para entender e dar a ver a violência política que contém. Ao mesmo tempo que as apresenta pelas molduras históricas, recorre a elas como uma escapatória, cortando-as e recortando-as, movendo-as e recombina-as, tirando seu caráter anestésico e dotando-as de uma perspectiva analítica em detrimento da mimética. Nesta empreitada acaba por indicar uma arqueologia da imagem, situando-a como parte integrante de um sistema de saberes e poderes. Seus jogos de montagem, desmontagem e remontagem possibilitam uma constelação destinada a produzir um estranhamento. Situadas em nova posição, pedem que a quem as olhe, também se posicione e as reconheça no trabalho de decomposição e recomposição do mundo.<sup>17</sup>

**Movência e alteração.** Ao longo do século XX muitos artistas puderam colocar-se diante da tarefa de fazer surgir um feito e desvencilhar-se de clichês e padrões de representação, mantendo-se fora da zona de conforto em proveito de uma linguagem pensante que habita a zona de risco. É de Joseph Kosuth<sup>18</sup> a defesa de que *ser artista agora significa questionar a natureza da arte*. Para ele, desde Marcel Duchamp a arte foi deixando de estar atrelada à verdades pré-estabelecidas e se distanciando das condições meramente morfológicas para encontrar sua própria linguagem, sendo que suas proposições caminham da aparência para a concepção, fazendo do domínio conceitual um tipo de investigação que cria os seus próprios sentidos. Para além de um produto estético, da subjetividade romântica e da arte como mera expressão individual, trata-se da investigação de problemas, de perscrutar inquietações ultrapassando os limites sobre *o que isto quer dizer* para por-se diante de um *o que é isto*.

Entendendo a obra de arte como um tipo de organismo sempre sujeito a mudanças e metamorfoses, contaminações e interdependências, movências e porosidades, clausuras e escapatórias, autonomizações e retornos gerados em meio às

15 FAROCKI, Harun. *Crítica de la Miranda*. Buenos Aires: Altamira, 2003.

16 FAROCKI, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

17 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.  
18 KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

complexidades do arsenal imagético, também podemos concebê-la como variedades e variações engendradas a partir das sensibilidades e percepções artísticas dotadas de espaçamentos e atravessamentos. Eis o ecossistema estético onde as imagens se potencializam e proliferam, desdobrando-se e reproduzindo-se como arquivo do arquivo, dispositivo de dispositivo e imagem da imagem.