

# PALÍNDROMO

# 24

ISSN - 2175-2346

Volume 11, Número 24, maio 2019

PALÍNDROMO

maio 2019

24

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS - UDESC



# Expediente

## **REVISTA PALÍNDROMO**

**ISSN 2175 2346**

Volume 11, número 24, maio 2019

## **UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC**

Reitor: Prof. Dr. Marcus Tomasi

## **CENTRO DE ARTES – CEART**

Diretora Geral: Prof. Dra. Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

## **DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – DAV**

Chefe: Prof. Dra. Silvana Barbosa Macedo

## **PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV**

Coordenadora: Prof. Dra. Jociele Lampert de Oliveira

## **EDITORES**

Prof. Dra. Rosângela Cherem (editora chefe)

Prof. Dra. Sandra Ramalho e Oliveira

Prof. Dra. Yara Guasque

## **EDITORAS DE SEÇÃO**

Prof. Dra. Rosangela Cherem

Isabel Xavier

## **CORPO EDITORIAL TÉCNICO**

Discentes bolsistas de mestrado e doutorado do PPGAV:

Cyntia Werner

Isabel Xavier

Janaina Fornaziero Borges

Priscila Costa Oliveira

Viviane Baschiroto

**CONSELHO DE PARECERISTAS – Palíndromo v.11, n.24, 2019**

Alexandre de Medeiros

André Pitol

André Winter Noble

Christiane Arcuri

Daniela Kern

Elson Rabelo

Germana Konrath

Juan Terenzi

Luana Wedekin

Luan Sevigani

Luciana Wrege Rassier

Marlen De Martino

Marina Polidoro

Mário Carvalho

Rodrigo Santos

Wilson da Silva

**FOTO DA CAPA**

Isabel Xavier

“Arquitetura democrática” (São Paulo, 2018).

**DIAGRAMAÇÃO**

LabDesign (UDESC)

Bolsistas:

Beatriz Bastos

Lucas Grangeiro

Luiza Faria

**CONTATO**

revistapalindromo@udesc.br

A Revista Palíndromo é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Existe desde 2004, inicialmente na forma impressa e depois apenas em modo eletrônico a partir de 2009. Trata-se de uma revista digital sem fins lucrativos e concebida para ser um veículo de divulgação de pesquisas e produção de conhecimento, devidamente inscrita na plataforma do Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas (SEER).

Palíndromo é uma palavra de origem grega que indica o que pode ser lido numa direção e também no sentido inverso, ou seja, de trás para frente. Aversa à ordem e às normas pré-estabelecidas, a pesquisa em/ sobre artes visuais remete não apenas a normas negadas, como demanda constante revisão de dados, processos e reorganização de ideias, acolhendo o que pode ser pensado como trânsito e travessia que desconhece uma só direção.

# Sumário

<b>EDITORIAL</b>	06-10
<b>SEÇÃO TEMÁTICA</b>	
<i>José Leonilson e a poesia na fissura</i> Ana Lúcia Betck	11-27
<i>Entre a gruta e o arquivo: ver e escrever a pintura de Clarice Lispector</i> Lilian Hack	28-41
<i>Hilma Af Klint: do espírito à matéria</i> Anna Carolina Cheles Cruz	42-58
<i>A abstração da caligrafia árabe na fabricação da arte moderna sudanesa</i> Sandra Mara Salles	59-72
<i>Poéticas do percurso: o perder-se em Bas Jan Ader</i> Anelise Tietz	73-84
<i>Gioventù: a menina dos olhos de Eliseu Visconti</i> Fabiola Cristina Alves	85-98
<i>Absolutamente outro [dandismo &amp; melancolia]</i> Angelica Oliveira Adverse	99-117
<b>SEÇÃO ABERTA</b>	
<i>Arte, interações, olhares e transformação: museus expandidos e práticas artísticas colaborativas</i> Julio Romero	118-136
<i>Forjando narrativas do eu através de registros de si: Amalia Ulman e sua encenação com selfies no Instagram</i> Thiago Costa	137-151
<b>PROPOSIÇÕES, REGISTROS E RELATOS ARTÍSTICOS</b>	
<i>Atos autobiográficos e práticas decoloniais em artes visuais</i> Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues	152-161
<b>ENTREVISTA</b>	
<i>A recepção italiana de Aby Warburg entre filologia e historiografia da arte. Entrevista à Monica Centanni (IUAV)</i> Thays Tonin	162-179

## DIZER E VER COMO UM PROBLEMA PARA PENSAR A OBRA DE ARTE

### As linhas gerais de uma escolha temática

Equivalente para alguns, abismo para outros. Não é pequena e nem nasceu hoje a intrincada e instável relação entre a imagem e a palavra. Para artistas e teóricos dos mais diferentes tempos e campos, a questão permanece inconclusa. Não é diferente para a Teoria e História da Arte. Impossível ignorar aspectos de um vasto debate travado, tentemos lembrar alguns.

Remete à mitologia, a inconciliável relação entre Eco e Narciso, cujo enredo permanece irresoluto. Admirador incontestado das antigas narrativas gregas, Freud não apenas aponta um paradoxo, como tenta encará-lo através do método psicanalítico: sonhamos com imagens, mas só podemos processá-las por meio da linguagem. Por certo, jamais ignorou o fato de que entre a vigília e o estado onírico há uma zona indevassável e obscura que permanece intransponível. Assim como os domínios de Morfeu são regidos pelo sopro do pré-verbal, aos mortais não é permitido adonar-se de sua própria razão.

Ainda na antiguidade, considerando a relação entre imagem e palavra, Filóstrato, o velho<sup>1</sup>, apresentou a descrição de 65 afrescos, através dos quais explicitou seu desejo de ensinar pintura aos jovens a partir do que teria sobrado dos helênicos numa casa em Nápoles, onde estava hospedado. O problema da relação entre a dimensão visual e a verbal ocupou muitos estudiosos deste caso, uma vez que não se conhece a precedência: haveria uma visualidade perdida que o autor tentava transmitir ou seriam seus escritos apenas um recurso para levar os leitores a formularem suas próprias figurações?

Mas é preciso ainda admitir, houve momentos em que a primazia de uma instância sobre a outra foi definida. Lembremos as duas pontas de um mesmo *paragone*. Numa delas reconhecemos Leonardo da Vinci<sup>2</sup>, ao priorizar a vitória da pintura sobre a poesia, por sua superior capacidade de abarcar todas as coisas ao mesmo tempo, sem limitar seu entendimento a um idioma específico. Na outra ponta, no século do sonho enciclopedista e da razão taxonômica, lemos Lessing<sup>3</sup>, ao criticar as fronteiras indivisas entre pintura e literatura, por se tornarem equivalentes sem saldos. Relacionando a escultura de Laocoonte ao texto de Virgílio que o referencia, o autor defende que nem a pintura pode ser considerada como uma poesia muda e

1 FILÓSTRATO, o velho. *Amores e outras imagens*. São Paulo: Hedra, 2012.

2 CARRREIRA, Eduardo (org). *Os escritos de Leonardo Da Vinci sobre a arte da pintura*. Brasília: Ed. UNB/IOESP, 2000.

3 LESSING, Gotthold. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1998.

nem a poesia pode ser considerada como pintura falante, pois cada obra de arte contém especificidades, confundi-las implicaria análises equivocadas, sendo necessário manter estas instâncias em separado. Entre ambos, infenso à disputa e valorizando a porosidade destas dimensões, encontramos Charles Baudelaire<sup>4</sup> em sua noção de *correspondance*. Do mesmo modo que reconheceu a relação desierarquizada entre os sentidos em *As flores do mal*, também observou um parentesco entre a crítica de arte e a criação.

Por sua vez, considerando a relação entre dizer e ver, as reverberações entre literatura e pintura ainda guardam muitas nuances. Numa delas, no começo do século XIV, estariam as conversas entre Giotto e Dante Alighiere<sup>5</sup>. Enquanto um fazia os afrescos da Capela de Enrico degli Scrovegni em Pádua, o outro que o visitava, escreveu poucos anos depois *A Divina Comédia*, onde o pai daquele comitente era lançado no inferno. Nos ciclos do inferno ao paraíso, revisitando a própria trajetória humana e literária, há a instalação da novidade moderna, diferentemente da iluminação divina medieval: a aprendizagem do poeta ocorre pela palavra, pelo pensamento e pela visão. Daí que cada cena é descrita também como um quadro ou tela, posteriormente retomada pelas páginas de Byron, Borges, Calvino e Haroldo de Campos, mas também pelas telas de Turner, Delacroix e Gericault, dentre outros.

Seis séculos depois de Alighiere e um depois de Baudelaire, José Saramago<sup>6</sup> observa o ato de escrever como equivalente da arte de pintar e adentra a zona nebulosa onde ocorrem as confluências do (auto-) retrato e da (auto-) biografia, considerando como certas instâncias do destino e da criação se rebatem num jogo de espelhamentos, onde o que é escrito surge como refração sinuosa daquele que escreve, situando-se ambos em clave de proximidade-distância, presença-ausência, aparição-desaparição. Bem verdade que tal entendimento tem perspectiva oposta em Blanchot, para quem dizer não é ver, pois ver é esquecer de dizer e dizer toma as coisas por onde elas não estão. Assim, toda a obra é movida para uma exterioridade, um arremesso, um extravio, sendo que a palavra toma a coisa por onde ela não está<sup>7</sup>.

Abordando a questão da precedência entre a palavra e a leitura, Derrida<sup>8</sup> considera a linguagem como um *arquifenomeno* da memória, cuja origem é inalcançável e pertence a um campo indiviso e primordial onde não cabe a consecutividade temporal, mas uma trama e um espaçamento. Na conferência intitulada *Pensar em não ver*<sup>9</sup> propõe uma reflexão sobre as *artes espaciais*, não como sendo mais um dado classificatório, mas como uma operação que assume a movência disciplinar e seu constante deslocamento. Sendo o espaçamento um efeito, o cinema, a fotografia, o desenho, o vídeo, o teatro, a música, a poesia e assim por diante, podem ser concebidos como possibilidades rítmicas, sejam visuais ou literárias, incluindo sonoridades e acústicas; bem como portadoras de temporalidades, cuja matéria inclui rastros e devires.

Tal entendimento encontra aproximações com Roland Barthes<sup>10</sup> para quem to-

4 BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário, 1998.

5 ALIGHIERE, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

6 SARAMAGO, José. *Manual de caligrafia e pintura*. S.P.: Cia das Letras, 1992.

7 BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*.

8 DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: UNESP, 1973.

9 DERRIDA, Jacques. *Pensar o não ver*. Florianópolis, SC, 2012.

10 BARTHES, Roland. *Texto (teoria do)*. In: *Inéditos*, vl 1, p. 261 e seg. S.P.: Martins Fontes, 2004.

*das as práticas significantes (fílmicas, musicais, pictóricas, etc...) podem gerar texto, sendo este não um produto ou dado, mas um tecido de palavras, tramado no entrecruzamento de sentidos e significâncias, sem fundo nem superfície, sem figura nem moldura e que existe como um fragmento de linguagem colocado numa perspectiva de linguagens. Ao contrário da obra, objeto finito e classificável, trata-se de uma prática que dispensa hierarquias e gêneros, sujeita ao rigor das especialidades disciplinares, mas acontece através de travessias, ou seja, de infinitas leituras e conexões.*

A este entendimento podemos aproximar Joseph Kosuth<sup>11</sup>, interessado em desvencilhar-se de clichês e padrões de representação, mantendo-se fora da zona de conforto em proveito de uma linguagem pensante que habita uma a zona de risco e em defesa de que *ser artista agora significa questionar a natureza da arte*. Para ele, desde Duchamp a arte foi se distanciando das condições meramente morfológicas para encontrar sua própria linguagem, sendo que suas proposições caminharam da aparência para a concepção, fazendo do domínio conceitual um tipo de investigação que cria os seus próprios sentidos.

Face à crise dos cânones estéticos, alimentada a duras penas pelos especialistas feridos no coração das incertezas contemporâneas, encontram-se os gestos que explicitam o uso das referências, apropriações e decantações. Profanando verdades legitimadas ou avançando sobre indefinições, situam-se as *indébitas appropriatios*. Que o digam *O almoço sobre a relva* de Manet e seus desdobramentos fotográficos e fílmicos, o uso das narrativas como jogo visual de Sophie Calle, as incursões irônicas aos registros científicos de Walmor Correa, dentre tantos exemplos.

### **Os frutos colhidos a partir de uma escolha temática**

Os autores selecionados para o dossiê temático da REVISTA PALÍNDROMO 24, através de diferentes artistas, encaram o complexo problema acerca da relação entre palavra e imagem. Quatro deles parecem se relacionar por um fio que procura tocar o âmago da matéria e outros três podem se agrupar através do esforço para processar a bagagem do tempo. Assim, nos artigos da seção temática é possível reconhecer certos murmúrios de uma percepção em relação ao corpo e à matéria, um sentimento em relação ao tempo e ao meio. Enfim, vejamos como é possível pensar uma sensibilidade voltada para as conexões impossíveis.

### **Tocar o âmago da matéria**

Em **JOSÉ LEONILSON E A POESIA NA FISSURA** a autora aborda a obra deste artista como um caso notável de inserção de palavras na produção plástica, tanto pela sua apresentação formal como pela característica espacial dos desenhos, pinturas e bordados. Partindo da metodologia e conceituação proposta por Leo Hoeck para os estudos interartes, aborda as implicações para o caso da tradução ao inglês e busca uma análise a partir da relação entre arte e literatura, considerando o interesse do artista pela poesia.

Em **ENTRE A GRUTA E O ARQUIVO: VER E ESCREVER A PINTURA DE CLARICE LISPECTOR** a autora apresenta uma análise sobre as pinturas realizadas pela escrito-

11 KOSUTH, Joseph. *A arte depois da filosofia*. In: FERREIRA, G. & COTRIM, C. *Escritos de artistas*. R.J.: Zahar, 2006



ra, convocando diferentes planos de contato entre os gestos de ler, ver e escrever. Também aponta o jogo representacional situado entre a instância do dizer e ver, o qual obsidia a crítica, a teoria e a história da arte. Maurice Blanchot, Georges Didi-Huberman e Gilles Deleuze comparecem como interlocutores importantes no texto, permitindo ampliar uma compreensão sobre os aspectos materiais, plásticos e visuais dessas pinturas.

Em **HILMA AF KLINT: DO ESPÍRITO À MATÉRIA**, a autora considera as questões esotéricas atribuídas à artista, bem como o rótulo que vai desde precursora da vanguarda abstracionista ao elo expressivo entre os mundos espiritual e o material. Seu raciocínio a reconhece numa trajetória muito própria, não compondo paridade na arte de Kandinsky e Mondrian, nem na doutrina de Blavatsky e Steiner. Dialogando com a pintura de Klimt, situa a pintora como uma espécie de sacerdotisa, aproximando-a do caráter aurático, tal como pensado por Benjamin, questões que permitem tensionar sua obra entre o secular e o divino, o tradicional e o moderno de maneira bastante diversa e ímpar.

Em **A ABSTRAÇÃO DA CALIGRAFIA ÁRABE NA FABRICAÇÃO DA ARTE MODERNA SUDANESA** a autora descreve o uso da caligrafia árabe por artistas pioneiros da pintura moderna no Sudão, como El Salahi e Shibrain. As imbricações entre a escrita e a imagem, suas experimentações caligráficas, são relacionadas à formação artística com ênfase no ensino de caligrafia presente no currículo da Escola de Cartum, um dos principais movimentos artísticos no continente africano no período pós-colonial.

#### **Processar a bagagem do tempo**

Em **POÉTICAS DO PERCURSO: O PERDER-SE EM BAS JAN ADER** a autora discute o conceito do perder-se no artista holandês Bas Jan Ader, relacionando a sensibilidade romântica à trilogia *In Search of the Miraculous*. A noção de perder-se seria entendida como uma experiência de extravio, permitindo que forças externas e contingentes definam um percurso.

Em **GIOVENTÙ: A MENINA DOS OLHOS DE ELISEU VISCONTI**, a autora aborda uma pintura feita por Eliseu Visconti voltando-se para o contexto vivido pelo artista em relação à modernidade e sua relação com o movimento simbolista. Procura-se refletir sobre os sentidos e a noção de beleza a partir dos modelos adotados pelo artista em seu esforço de renovação do passado.

Em **ABSOLUTAMENTE OUTRO [DANDISMO & MELANCOLIA]**, a autora compreende o dandismo como uma manifestação de *autoficção* do artista, expressão do humor melancólico e sintoma do gênio de exceção na modernidade. Trata-se de um modo de criação de si, o qual coloca em questão a finitude da vida e a infinitude da arte.

Dois autores comparecem nos **ARTIGOS DE SEÇÃO ABERTA**. Num deles, **ARTE, INTERAÇÕES, OLHARES E TRANSFORMAÇÃO: MUSEUS EXPANDIDOS E PRÁTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS**, é tratado o conceito ampliado da ideia do museu e revisa alguns exemplos de projetos artísticos que criam museus efêmeros de maneira participativa e horizontal respondendo a uma cultura artística que prioriza a experiência, o processo, a interação, a ação e o desenvolvimento e transformação pessoal

e social. No artigo **FORJANDO NARRATIVAS DO EU ATRAVÉS DE REGISTROS DE SI: AMALIA ULMAN E SUA ENCENAÇÃO COM SELFIES NO INSTAGRAM**, o autor parte de uma pergunta: O que vemos em uma fotografia corresponde à realidade? A partir da prática das selfies pensa a encenação do cotidiano frente ao (autor)retrato tradicional, particularmente no caso da artista Amalia Ulman que forja uma narrativa de seu cotidiano através de postagens no aplicativo Instagram.

Na seção de **RELATOS ARTÍSTICOS**, sob o título **ATOS AUTOBIOGRÁFICOS E PRÁTICAS DECOLONIAIS EM ARTES VISUAIS**, a autora aborda seu processo situando-o no campo das práticas artísticas contemporâneas e ancorado na política do lugar. Assinala que o projeto integra o Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA), e possui participantes de diferentes áreas de formação, interessando-se por investigar, debater e praticar atos autobiográficos por meio de articulações diversas com os estudos decoloniais.

Na **ENTREVISTA** intitulada **“Zum Bild, das Wort”: “À imagem, a palavra!” A recepção italiana de Aby Warburg entre filologia e historiografia da arte**, a entrevistadora e tradutora apresenta Monica Centanni, pensadora italiana e diretora da revista internacional *Engramma*, a qual aborda a relação feita por Aby Warburg entre a imagem e a palavra. Nas investigações deste historiador da arte emergiram modos de ver e escrever as artes, tangenciando o textual e o visual, palavra e imagem, *logos* e *pathos*. Suas coordenadas metodológicas voltaram-se ao problema da criação e transmissão das imagens, e seus esforços ambicionavam unir heranças de diversas formas expressivas, diante da busca obsessiva por aquilo que compõe o tecido da memória cultural ocidental (lizada).

Para finalizar, cabe dizer que, combinando, sobrepondo e rearticulando códigos, avista-se um esforço para contornar a mera reafirmação do estabelecido, alimentado pela suspeita de que *a reta é a rota rota da arte*. Face à ordem catalográfica já dada e às discursividades interiores ao texto, onde o que conta são menos as leituras de entrelinhas e mais os dilemas e contribuições de seus portadores, avistados em certos rasgos produzidos pelo manuseio documental, cujas fontes se des-hierarquizam e re-embaralham incessantemente. Paremos por aqui, enquanto acolhemos artistas e teóricos para apresentarem suas pesquisas e colocarem novas questões, onde o problema da relação dizer e ver possa ser considerado e atualizado pela e para a História da Arte.

Rosângela Cherem  
Isabel Xavier  
Editoras de Seção

# **JOSÉ LEONILSON E A POESIA NA FISSURA**

## **JOSÉ LEONILSON AND POETRY IN THE FISSURE**

*ANA LÚCIA BECK<sup>1</sup>*

**Resumo:**

A obra de José Leonilson é uma das produções mais emblemáticas da arte contemporânea brasileira e das mais significativas para a reflexão acerca da relação entre as linguagens verbal e visual. Sua produção é um caso notável de inserção de palavras na produção plástica. Trata-se, porém, de uma inserção na qual além de possuírem estatuto poético, as palavras adquirem sentido pela sua apresentação formal e pela característica espacial dos desenhos, pinturas e bordados. Entendemos que tal produção seja significativa para que se reflita sobre as metodologias de análise propostas pela área interartes, uma vez que se apresenta capaz de aferir a eficácia de tais metodologias. Nesse sentido, propomos uma análise da metodologia e nomenclatura propostas inicialmente por Leo Hoeck para os estudos interartes frente à análise de alguns trabalhos de Leonilson. A iniciativa se justifica frente ao desafio de se pensarem as implicações do uso de tais metodologias para a tradução da obra de Leonilson para o idioma inglês, por exemplo. Basearemos a reflexão inicialmente em referências bibliográficas que analisam a relação entre artes e literatura, bem como procederemos à investigação de trabalhos de Leonilson frente a seu interesse pela poesia.

**Palavras-chave:** José Leonilson. Arte Contemporânea Brasileira. Palavra e Imagem. Poesia. Tradução.

**Abstract:**

The work of José Leonilson is one of the most emblematic productions of contemporary Brazilian art and the most significant for the reflection on the relationship between verbal and visual languages. His production is a remarkable case of insertion of words into plastic production. However, it is an insertion in which, in addition to possessing poetic status, words acquire meaning through their formal presentation and the spatial characteristic of drawings, paintings and embroidery. We believe that such production is significant to reflect on the methodologies of analysis proposed by the interarts field, since it is able to assess the effectiveness of such methodologies. In this sense, we propose an analysis of the methodology and nomenclature of analysis initially proposed by Leo Hoeck for the interart studies against the analysis of some works by Leonilson. The initiative is justified in the face of the challenge of thinking about the implications of using such methodologies for the translation of Leonilson's work into English, for example. We will base the analysis initially on a brief reflection on some bibliographical references that analyse the relationship between arts and literature, as well as the analysis of Leonilson's works, as well as his interest in poetry.

**Keywords:** José Leonilson. Contemporary Brazilian Art. Word and Image. Poetry. Translation.

---

1 analuciabeck@gmail.com

[...] há os que aceitam debruçar-se para ver e pensar melhor. Debruçando-se abandonam o poleiro. Tem o conceito mais humilde e arriscado. [...] Estes pensadores aceitam descer até ao que Gilles Deleuze nomeou 'planos de imanência'. Apostam em tornar inteligível a própria experiência sensível. (Didi-Huberman, 2015, p. 53)

## 1 Introdução

Este trabalho partiu de uma investigação inicial sobre a possibilidade de tradução por mim de alguns poemas do artista José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993) para o idioma inglês. Tal iniciativa deve-se à qualidade poética da presença da linguagem verbal na produção deste artista. Entretanto, sendo um artista plástico e não apenas um poeta, Leonilson apresenta sua poesia em um tipo de situação específica, ou seja, em uma situação visual de grande expressividade plástica. Nesse sentido, parte-se do princípio de que em sua produção as linguagens visual e verbal constituem relações que poderiam ser consideradas a partir das definições da área de estudos interartes relativas à tipificação de tais relações conforme formuladas por Leo Hoeck. Assim, a reflexão que apresentaremos em seguida partirá da investigação de algumas questões sobre a relação entre as artes visuais e a linguagem verbal para, a partir delas, proceder ao confronto entre as formulações de Hoeck e a produção de José Leonilson. A produção deste último também será considerada a partir da poesia de Constantin Cavafy, leitura assídua de Leonilson. A partir de tais análises, se proporrá, a título de conclusão, uma possibilidade de tradução de um poema de Leonilson. Tal tradução é problematizada justamente pela compreensão da maneira como, em sua poética, as linguagens visual e verbal são integradas.

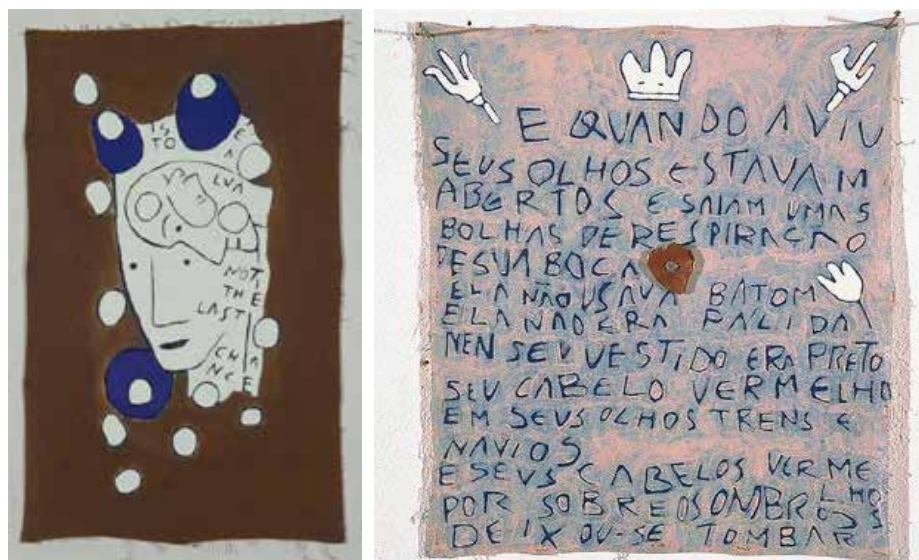


Figura 1 - José Leonilson. **Isto é a Lua. Not the last chance.** Acrílica sobre lona. 1989. 83 x 50 cm. Fotografia: Rubens Chiri / @ Projeto Leonilson.

Figura 2 - José Leonilson. **Deixou-se tombar.** Tinta acrílica, chapa de cobre e parafuso sobre lona. 1982. 51 x 47 cm. Fotografia: Eduardo Brandão / @ Projeto Leonilson.

## 2 Quando se cruzam as linguagens verbal e visual

No abrangente espaço que compartilham os estudos interartes e intermídia, e até mesmo bem antes das sistematizações e metodologias que ambos propõem, as linguagens verbal e visual se entrecruzam e se contaminam. Como bem notado por Leo Hoek, “Literatura de arte e comentário de arte instituem, de maneira mais ou menos explícita, relações entre o texto e a imagem” (HOEK, 2006, p.168). Tal perspectiva se soma à consideração de Briony Fer de que se reflete sobre a pintura necessariamente por meio da linguagem verbal (FER, 1998, p.15). A absoluta interdependência entre ambas as linguagens na elaboração de discursos verbais sobre produções visuais demanda investigações sobre a relação entre imagem e verbo que se constituem como aprofundamento em uma fissura, um perder-se nas dobras da linguagem, alojando o pensamento crítico nos pontos de maior tensão entre ambas.

Tal operação pode ser verificada em dois trabalhos que são seminais para a reflexão sobre a relação entre as linguagens verbais e visuais. Trata-se da pintura *A Traição das Imagens* de René Magritte e da leitura que Michel Foucault faz desta obra e da obra *Os dois Mistérios* em seu livro *Isto não é um Cachimbo* (FOUCAULT, 1988). Neste caso, as pinturas de Magritte, e a leitura que Foucault faz destas é a comprovação cabal do fato, revelam a elaboração de um profundo pensamento crítico. Estas duas elaborações críticas, a visual de Magritte e a verbal de Foucault, se situam em um debate que, como indica Fer, iniciou no século XIX e determinou, em parte, a definição da arte moderna.

Para desenvolver seu argumento, Fer recupera dois modelos críticos do século XIX personificados em Émile Zolá e Max Bouchon. Sobre o primeiro, apresenta uma crítica geral sobre a pintura de Manet, e, sobre o segundo, uma crítica sobre *Os quebradores de pedras* (1850), de Gustave Courbet. Para além do fato de que o Realismo caracterizado pela denúncia social de Courbet reivindicaria uma crítica aos moldes daquela que Bouchon elabora, há algumas questões relevantes levantadas por Fer para se pensar as relações entre arte e literatura, como aquelas sobre a reflexão sobre o visto através da elaboração discursiva verbal.

Como indica Fer, ao refletir sobre a leitura de Bouchon, nem toda leitura de uma obra visual adentra a fissura de sua aparência, pois nem toda leitura atenta para o sistema sobre o qual opera. Fer, muito exemplarmente, apresenta como alternativa moderna à leitura de Bouchon a leitura realizada por Zolá, na qual este se pergunta sobre o que faz a pintura de Manet ser o que é. Fer sugere, com base na leitura de Zolá, aquilo que também se identifica na leitura que Foucault realiza de Magritte; adotando um termo excelente para referir a leitura de Bouchon ao caracterizá-la como “descrição interpretativa”. Ou seja, trata-se de uma leitura que descreve o que se vê, a aparência, mas que não questiona o motivo porque se vê o que se vê. No caso de Foucault, assim como no de Zolá, a leitura crítica da pintura é uma leitura que enxerga o sistema que nos faz ver. Nesse sentido, Zolá inaugura a fenda sobre a qual Foucault opera o tempo inteiro ao aprofundar-se verdadeiramente na relação entre o ver, o pensar sobre o ver e o pensar sobre como o que se pensa determina o que se vê e vice-versa, na mesma medida. Dito de outro modo, nem toda leitura é questio-

nadora do sistema que a viabiliza. Ou, como insinua Magritte na resposta à leitura que Foucault faz de sua obra, nem toda leitura visual se admira com o “mistério evocado pelo visível e pelo invisível” (Magritte in FOUCAULT, 1988, p. 83).

É imprescindível notar que na elaboração crítica de Foucault sobre Magritte o autor faz uso intenso de termos fortemente vinculados ao espaço, o que denota que o crítico é absolutamente sensível ao fato de que a obra de Magritte se apresenta, de fato, em termos de “coisa visível”. Foucault utiliza termos fundamentais no desenvolvimento de seu pensamento interrogativo sobre a obra tais como: posição, distribuição, prolongamento, cruzamentos, interstício, vazio, região, lacuna e justaposição, para citar apenas os mais evidentes. Note-se que tal nomenclatura refere não somente ao espaço, mas, ainda mais evidentemente, ao seu sentido complementar em termos de percepção de espaço, ou seja, o sentido de movimento que, ao mesmo tempo em que reforça o sentido de lugar/espaço, atribui ao mesmo a potência da mobilidade.

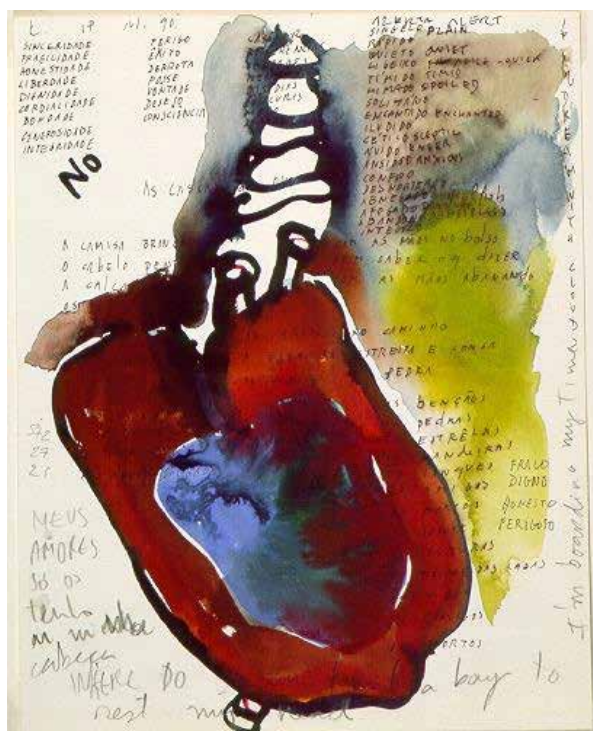


Figura 3 - José Leonilson. **As Oliveiras**. Aquarela sobre papel. 1990. 25 x 20 cm. Fotografia: Edouard Fraipont / @ Projeto Leonilson.

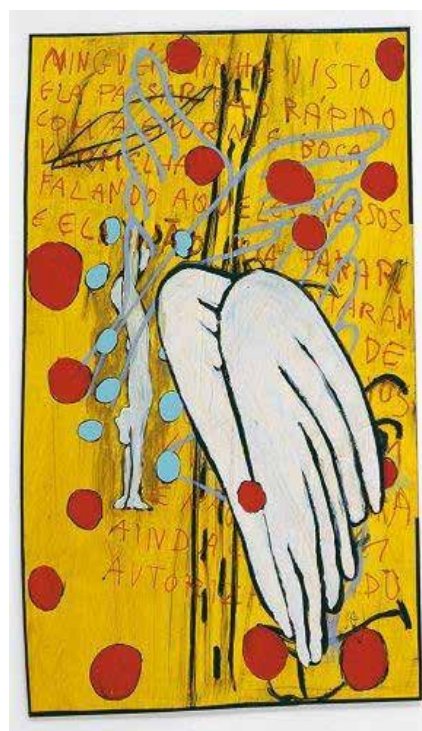


Figura 4 - José Leonilson. **Ninguém tinha visto**. Tinta acrílica e pastel oleoso sobre madeira. 1988. 148 x 84,5 cm. Fotografia: Sergio Guerini / @ Projeto Leonilson.

A inter-relação entre visualidade e discursividade verbal também é evidente quando Alberto Manguel, em *Lendo Imagens*, assume a interdependência entre a consciência sobre o olhar e a elaboração do discurso verbalizado em termos de contaminações e ressonâncias, assim como quando opera na elaboração do sentido do texto sobre a produção visual a partir de ressonâncias entre produções visuais distintas. Ao demonstrar a efetividade de tal interdependência e contaminação, Manguel

atesta a vigorosa interdependência entre as linguagens verbal e visual na elaboração do sentido do pensamento crítico e do discurso que se elabora em resposta à experiência estética e afetiva<sup>1</sup>.

Em termos operativos, o que Manguel de fato executa é uma leitura crítica das Artes Visuais em tudo devedora à efetividade da leitura que Foucault elabora sobre a pintura de Magritte. Ainda que não trabalhe a partir de uma noção implícita de ressonância, Foucault, ao ler a emblemática obra *A traição das Imagens*, desenvolve um pensamento crítico que atesta o poder de mobilidade da instigante dinâmica elaborada pelo pintor quando este amplia, no espaço da pintura, a zona de tensão entre as linguagens, ou sistemas, como os chama, verbal e visual. Conforme Foucault, em Magritte, a contaminação entre as linguagens chega a tal ponto que as palavras apresentadas como imagem sustentam toda a cadeia de movimento que se orienta da percepção visual à elaboração do pensamento crítico enquanto potente questionar de ambos os sistemas em suas premissas mais básicas, assim como nas garantias vinculadas a ambos, como se estas de fato extrapolassem todo questionamento.

Esta breve introdução situa parcialmente o debate sobre a relação entre as artes visuais e a literatura para que se opere um confronto entre as produções visuais que incorporam o verbal à imagem e as análises destas a partir dos estudos intermídia. Muitas das obras analisadas pelos estudos intermídia caracterizam-se por privilegiarem uma das duas linguagens, visual ou verbal. Trata-se de obras que se caracterizam por operarem numa das linguagens a partir de obra de terceiros que operavam na outra. Pintores que se baseiam em poetas, poetas que transformam imagens em verso. Ou seja, raramente os autores das obras analisadas pelos estudos intermídia se caracterizam por serem artistas que elaboram suas poéticas sobre ambas as linguagens concomitantemente. É neste ponto que os exemplos de Magritte e Leonilson tornam-se dignos de nota, pois suas produções operam tanto sobre a linguagem visual como sobre a linguagem verbal na elaboração de conteúdos dos quais os artistas são “autores primeiros”, por assim dizer. Magritte e Leonilson estabelecem suas obras através da constituição recíproca entre as linguagens visual e verbal e tal fato, em nosso entendimento, apresenta desafios específicos para os estudos intermídia, principalmente quando se pensa na tradução da parcela verbal da produção de Leonilson para fins de sua apresentação em lugares cujo idioma principal não seja o português.

### **3 A tipologia dos estudos interartes frente à produção de José Leonilson**

Conforme notou Claus Cluever, a maior dificuldade na tradução de um poema em outra língua não se origina no nível linguístico, mas “nos códigos que constituem o sistema literário que o produziu e que determina sua recepção” (CLUEVER, 2006, p. 114). É nosso entendimento que, no caso da produção de Leonilson, o sistema a ser considerado deve ser fundamentalmente, justamente, o sistema de relação entre o visual e o verbal que determina o tom da leitura tanto da obra em sua totalidade,

---

<sup>1</sup> Em publicação anterior (BECK, 2018) nos detivemos especificamente na inter-relação entre a experiência estética e as vivências emocionais demonstrando como a interdependência entre as linguagens visual e verbal opera através das imagens poéticas, segundo definidas por Gaston Bachelard (1993).



como dos conteúdos verbais que apresentam. A relação entre o verbal e o visual na obra de Leonilson flexiona as afirmações, suspende o dito em silenciamentos, potencializando que se abra o leque da multiplicidade de sentidos de cada uma das linguagens a partir das quais seu processo de criação apresenta-se como transposição intersemiótica.

Assim, metodologicamente, pretendemos partir do que Foucault sugere em seu texto crítico sobre Magritte, ou seja, respeitar o espaço de apresentação da obra. Partiremos, portanto, dos aspectos visuais da produção de Leonilson, que se apresentam circunscritos à tradição das Artes Visuais para efeitos de sistematização das relações que constitui. Operando inicialmente sobre o aspecto plástico geral das obras de Leonilson que transitam na zona intermediática, tentaremos distinguir entre elas os “tipos” de relação constituída entre os sistemas visual e verbal. Tal sistematização possibilitaria uma classificação da obra do artista em termos mais estritos acerca do debate intermídia face à diversidade da produção do artista em termos de temática, técnicas e materiais (BECK, 2004, p. 76) permitindo desvincular o estudo da obra do eixo cronológico elaborado por Lagnado (1998).

Quando realiza sua leitura de Giotto, Christin irá operar a partir daquilo que ela chama de leitura a partir das relações espaciais (CHRISTIN, 2006, p. 98). A concepção de uma leitura visual baseada na ordem das relações espaciais é fundamental em termos de metodologia de análise da produção de Leonilson por permitir uma “organização” dos elementos para fins de leitura, assim como por levar em consideração o aspecto da relação entre os conteúdos e o suporte utilizado, e por, finalmente, ainda que propondo certa hierarquia para a leitura, não configurando-se, de fato, enquanto metodologia de análise contrária à ausência de hierarquia entre as linguagens na efetividade da “operatividade plástico-poética” do artista. Nesse sentido, tal metodologia de leitura também respeitaria o fato de que em inúmeros trabalhos de Leonilson os elementos “de figura” e os elementos “alfabéticos” possam ser considerados “efetivos” e não apenas “alusivos” (CHRISTIN, 2006, p. 99).

Quando Hoek (2006) propõe uma “definição pragmática” da transposição intersemiótica, empreende um esforço considerável para (lembrando Foucault ao se perguntar o que o “isto” na pintura de Magritte referiria) determinar uma nomenclatura para diferentes tipos de relações entre textos verbais e visuais, facilitando a definição do “isto” em se tratando de produções intersemióticas. Hoek elabora, a princípio, uma divisão entre três situações: aquelas em que ocorre a primazia do texto sobre a imagem, aquelas em que ocorre a primazia da imagem sobre o texto e aquelas em que a apresentação de ambos é simultânea.

Ainda que o texto de Hoek circunscreva-se à questão da transposição intersemiótica (o que não é o caso da obra de Leonilson em si, visto que o artista opera e produz sobre ambas as linguagens, ou seja, não se trata de um artista visual que cria imagens a partir de poemas de terceiros, assim como ele não escreve a partir da observação da obra de outros pintores) podemos considerar que o processo de criação do artista opera em termos de transposição, entendida como um atravessar de uma linguagem a outra, conforme elabora Ruth Brandão (2015).

Como pertinentemente definiu Hoek, uma tipologia das produções entre imagem e texto, ou seja, entre as linguagens visual e verbal, deve observar inicialmente o tipo de relação instituída entre imagem e texto. Neste caso, considerando-se a premissa anterior de atentar à apresentação visual de tais produções, tais relações devem ser observadas inicialmente nos modos de relação visual entre os conteúdos textuais e imagéticos de produções intermediáticas. Vale lembrar, entretanto, que considerando o caso de um artista que opera tanto com a produção imagética quanto com a produção textual, as categorias de sucessividade e simultaneidade das quais Hoek parte são pouco elucidativas, pois a simultaneidade é majoritariamente a regra.

Com relação à simultaneidade, que interessa diretamente em termos metodológicos para a compreensão dos trabalhos de Leonilson, Hoek estabelece uma tipologia das relações que se caracterizariam por serem: 1 – obra multimedial; 2 – simultaneidade entre texto e imagem; 3 – texto misto; e 4 – discurso sincrético. Proponho fazer algumas considerações sobre tal tipologia verificando se seu uso se adéqua, por exemplo, à análise da obra de Leonilson. Trata-se de verificar se a caracterização proposta por Hoek é proveitosa para nomear a relação entre conteúdos verbais e visuais elaborados pelo artista, para, num segundo momento, retornar à aproximação entre a produção deste artista enquanto leitor de poesia que incorpora a poesia à dimensão plástica.

Considerando-se a forma plástica dos trabalhos de Leonilson como ponto zero da percepção, não há, de fato, primazia de uma linguagem sobre a outra em termos de constituição de sentido, fato extensamente verificado em análises anteriores (BECK, 2005. BECK, 2004). Confirma-se, entretanto, a consideração do autor de que “somente relações imediatas entre o texto e a imagem geram textos nos quais o discurso verbal e o visual estão fisicamente próximos” (HOEK, 2006, p.170). Considero que a produção de Leonilson apresenta, em sua quase totalidade, relações de simultaneidade em função da proximidade física entre imagem e texto, entre desenho palavra, bordado e verso na materialidade plástica dos desenhos, pinturas e bordados.

Com relação aos dois casos iniciais considerados por Hoek, obra multimedial e simultaneidade, o autor parte da noção de “suficiência” para caracterizá-los, visto que, no primeiro, trata-se de uma relação constituída por elementos verbais e visuais na qual cada um é autossuficiente e possui “coerência individual” (HOEK, 2006, p.178) em relação ao outro. Já no segundo caso, ambos os elementos não seriam autossuficientes, e seriam considerados simultâneos porque enquanto tal são necessários para a constituição de “um único discurso” (HOEK, 2006, p.179).

A primeira questão que salta aos olhos com relação a esta tipologia inicial é o fato da obra multimedial e da obra simultânea basearem-se em uma noção de “suficiência”. Considerando, entretanto, a noção de Paul Valéry de que, em obras de poesia, os planos da forma e do conteúdo são indissociáveis relativamente à constituição do sentido da obra, seria necessário questionar em que termos a noção de suficiência deveria ser considerada quando um “trabalho verbo-visual” (termo sugerido por Klaus Cluever) não se refere a uma transposição intermediática realizada por um artista ou autor a partir da produção de outrem, mas é elaborado concomitantemente durante um mesmo processo de criação. Nesse sentido, se um trabalho verbo-visual

pode apresentar variações na forma física em relação aos conteúdos verbais e imagéticos, pode ocorrer que tal noção – suficiência – seja adequada para a descrição da apresentação formal, mas não para denominar o gesto de criação ou o ato de leitura do espectador. No caso dos trabalhos de Leonilson, a definição sugerida por Hoek atende, em alguma medida, à necessidade de elucidar que ocorrem diferentes gradações entre o verbal e o visual na obra. Esta, mostrando-se na maior parte das vezes como “discurso misto”, ora apresenta uma imagem na qual parece haver um grau máximo de iconicidade e mínimo de simbolicidade, ora se apresenta no plano formal em plena fusão, uma característica das obras sincréticas segundo a classificação proposta por Hoek.

Assim, considero que o estudo das relações entre imagem e verbo em Leonilson deverá, em um momento inicial, buscar indicar o grau – ou até mesmo a forma (uma vez que estamos considerando o aspecto plástico e visual como ponto zero da percepção) de tal proximidade física, para, num segundo momento, retomar a investigação sobre o desdobramento de sentido, ou seja, a tensão na constituição do sentido entre uma e outra linguagem. Tal metodologia é imprescindível não somente em termos de alinhamento da investigação da obra de Leonilson aos estudos interartes e intermídia, mas enquanto elemento fundamental para que se determine o grau de elaboração do artista sobre ambas as linguagens, bem como o tom que gera para a leitura das mesmas.

Considerando a tipologia elaborada por Hoek, temos a constituição dos seguintes casos:

- 1 - Discurso misto: texto e imagem se combinam.
- 2 - Discurso sincrético: fusão inextrincável entre texto e imagem.
- 3 - Signos simbólicos: grau máximo de simbolicidade e mínimo de iconicidade.
- 4 - Signos icônicos: função verbal quase completamente perdida.
- 5 - Signos visuais: compõem integralmente a obra verbal e não poderiam ser suprimidos sem mutilação do texto.
- 6 - Poesia visual: escrita encarada como imagem: texto é icônico e linguístico.

Já quanto aos graus de imbricação entre as linguagens, temos:

- 1 - Transposição – relação intermedial.
- 2 - Justaposição – discurso multimedial.
- 3 - Combinação – discurso misto.
- 4 - Fusão – discurso sincrético.

A mim parece absolutamente pertinente a decisão de Hoek de formular uma definição a partir da recepção das obras e não de sua constituição. Parece-me, entretanto que, se pensarmos em termos de recepção de obras sincréticas e na relação entre a imagem e o texto, tais definições devam ser refinadas, tendo em vista que a recepção de tais obras (como já demonstra Foucault em sua leitura de Magritte) envolve dois aspectos distintos. Refiro-me ao fato de que a percepção de tais obras não

se dá de maneira única. Um dos equívocos históricos com relação às distinções entre as linguagens visual e verbal baseia-se, justamente, na consideração de que a imagem tenha um impacto imediato, logo, seja percebida globalmente em um momento único. Enquanto isto, a recepção do texto, ou seja, a percepção via leitura, demandaria tempo, envolvendo um desenrolar, mais ou menos cronológico, da cadeia verbal. Ainda que tal distinção esclareça um aspecto importante ao nível da percepção imediata de ambas as linguagens, o fato é que, como demonstra a prática da leitura visual, também esta não prescinde de tempo. Existe uma distinção que deve ser considerada entre o impacto global e inicial de uma imagem e o tempo perceptivo a ela concedido, tempo absolutamente necessário para que se elaborem sentidos e significados para a imagem. Afinal, “uma imagem, para ser ‘vista’, sempre demanda que seja percorrida mais ou menos longamente pelo olhar” (CHRISTIN, 2006, p. 67). Na realidade, ao se desvelar a relação entre leitura e espacialidade na leitura alfabética, ou seja, ao se recuperar em alguma medida o fator espacial que Christin considera em termos de “suporte”, e, ao recuperar a temporalidade do processo de leitura em suas etapas, a autora lembra sutilmente que o fator espaço deve ser considerado na leitura visual para além da mecânica do espaço, ou seja, do “campo pictural” nos termos da “convicção realista da ‘janela’ albertiniana” (CHRISTIN 2006, p. 78). A leitura cuidadosa de Giotto realizada por Christin, ao sustentar a linearidade de seu próprio texto, atesta mais uma vez a demanda de tempo em torno da leitura visual. Nesse exato sentido, tanto o texto de Christin sobre Giotto como o de Foucault sobre Magritte explicitam o tempo implicado na leitura visual que se revela no tempo da escrita e da leitura destes textos. Em termos temporais, então, os sistemas verbal e visual se aproximam muito mais do que se distinguem.

Para além deste aspecto, uma vez em frente a uma obra sincrética, o espectador (no caso de ser tratar de um leitor interessado) procederá tanto a uma leitura visual, como a uma leitura verbal e, logo, a um necessário cruzamento entre ambas<sup>2</sup>. Em função disso, a obra de Leonilson teria de ser considerada como fundamentalmente sincrética, mesmo quando não se apresenta enquanto tal em termos plásticos ou “físicos”. Explico-me. Ainda que um “primeiro olhar para a organização global” da obra identifique a sobreposição ou a primazia do texto ou da imagem em nível plástico, a constituição do sentido da obra se sustentará sempre em uma leitura sincrética. Uma leitura que é, ela própria, pura transposição intersemiótica. É curioso notar, porém, que do ponto de vista da “apresentação física” de suas pinturas, desenhos e bordados, todos os casos de constituição e de imbricação entre as linguagens visual e verbal indicados por Hoek se verificam na produção de Leonilson que, no nível formal, explorou em profundidade as maneiras, formas, graus e implicações de cruzamento entre as linguagens. Trata-se, porém, de uma exploração plástica cujas implicações teóricas o artista não chegou a elaborar, muito embora tenha dado pistas acerca da porta de entrada da linguagem verbal em sua produção plástica.

---

2 Já defendemos este ponto em obra anterior (BECK, 2015) que demonstra como em *Os Quatro Apóstolos* de Albrecht Duerer (1526) o cruzamento entre as leituras verbal e visual é essencial para a elaboração do sentido da pintura.

#### 4 José Leonilson e a leitura de Constantin Cavafy

Buscamos em um poeta lido e admirado pelo artista brasileiro ressonâncias que nos permitam instrumentalizar e problematizar a produção de Leonilson enquanto elaboração que tensiona exemplarmente o limite entre as linguagens verbal e visual. A apresentação de tal poeta se dá nas entrevistas concedidas a Lisette Lagnado em 1992.

No terceiro dia das entrevistas, Leonilson cita o poeta greco-egípcio Constantine Cavafy enquanto um de seus “escritores de cabeceira”. Sobre ele, Leonilson afirma: “Eu escrevo na linha dele. A escrita alimentava suas paixões. Ele ia para um café em Alexandria e ficava contando, descrevendo os caras que via” (LAGNADO, 1998, p. 113). Já no sexto e último dia de entrevistas, Leonilson encerra sua participação interrompendo a entrevista para ler três poemas de Cavafy: *Percepção (Understanding)*, *Ao pé da casa (At the foot of the house)* e *A origem (Their Beginning)* (LAGNADO, 1998, p.133-134)<sup>3</sup>; poemas que chamam muito a atenção porque sua leitura remete instantaneamente à obra de Leonilson.



Figura 5 - José Leonilson. **O pescador de palavras**. Tinta acrílica sobre lona, 1986. 107 x 95 cm. Fotografia: Edouard Fraipont / @ Projeto Leonilson.

3 Conforme Lagnado (1998), tais poemas fariam parte da edição: CAVAFY, Constantin. **90 e mais Quatro Poemas**. Prefácio, comentários e notas de Jorge de Sena. Coimbra: Edição Centelha, 1986.

Cavafy por Duane Michals é citado por Leonilson também na entrevista com Adriano Pedrosa que consta no catálogo da exposição **Leonilson: Truth-Fiction** (PEDROSA, 2014, p. 244-246). Cavafy é citado com relação à obra de Leonilson também no texto de Ricardo Resende, catálogo produzido pela Fundação Iberê Camargo à página 27 (CASSUNDE e RESENDE, 2012, p. 27).

Para além do apelo que a temática homoerótica deve ter tido para o artista brasileiro (ou mesmo em função do caráter altamente emocional da poesia de Cavafy) é fácil imaginar que o olhar crítico de Leonilson para sua própria realidade social tenha sido particularmente tocado pela poesia de Cavafy em função desta ter sido produzida por um poeta que, conforme Phillipson, “entendeu o valor das artes menores, a atração exercida pelo que é insignificante, porém real, a poesia escondida no aparentemente prosaico, a mágica da sedução obscura. [...] Seus poemas mostram um poeta que jamais considerou algo essencial fortuito” (PHILLIPSON, 2013, p. 363. Minha tradução)<sup>4</sup>.

Considerar algo essencial insignificante, ou seja, inquestionável, algo portanto evidente, é justamente o ponto investigado por Foucault diligentemente quando ele revela o questionamento dos sistemas verbal e visual através de sua leitura de Magritte. Nesse sentido, pode não ser gratuito o fato de que *O Pescador de Palavras* é o único trabalho executado por Leonilson no qual a referencialidade do sistema verbal e a semelhança do sistema visual são incorporados. Tela emblemática, situa a operatividade do artista plástico com as linguagens visual e verbal que serão consideradas, no corpo do restante de sua poética, enquanto sistemas implodidos, sistemas não mais baseados pelos princípios apontados por Foucault da semelhança (sistema visual) e da referencialidade (sistema verbal).

Se em *O Pescador de Palavras* Leonilson sugere a acuidade na restituição da ligação entre nome e coisa – invertendo a lógica da tradição ideológica sobre estas linguagens, tradição que considera a imagem como representação da coisa e não seu nome – em muitos outros trabalhos (principalmente aqueles em que o campo semântico deixa de ser o campo verbal para instituir-se como campo visual por excelência, ou mais ainda quando o campo semântico visual é puro silenciamento e vazio) Leonilson restitui à palavra a densidade de coisa que deve ser descoberta no mundo, como se objeto fosse antes da elaboração de todo o sistema alfabético que a sustenta. A palavra em Leonilson une-se em sua mágica irradiação à borda limite entre verbo e imagem, borda do rasgo na imagem que, como considera Flusser, dessacralizou a imagem permitindo o desenvolvimento de uma consciência histórica a elas oposta (SELIGMANN, 2018). Afinal, “é na relação elaborada entre imagem e palavra que Leonilson subverte a referencialidade da linguagem para possibilitar aquilo que ele mesmo define como leque de interpretações” (BECK, 2004, p. 88).

Também seria possível que, enquanto leitor de Cavafy, Leonilson tenha sentido, através da leitura dos poemas, aquilo que Phillipson refere como ingrediente essencial da criação poética de Cavafy, mesmo na elaboração dos chamados “poemas históricos”: a necessidade de que a fagulha da criação fosse carregada com emoção<sup>5</sup> (PHILLIPSON, 2013, p. 295). Em Cavafy, as emoções irão incendiar a criação que recupera o ontem com as cores do hoje. Na concepção do poeta, tal condição sugere uma temática do encontro, do diário, mas principalmente da perda, instituindo-a nas dobras da linguagem ao sutilmente subverter a mera descrição dos fatos em algo

4 No original, tratava-se de um poeta que: “understood the value of ‘little art,’ the attraction of the insignificant but real, the hidden poetry in the apparently prosaic, the magic of the luringly obscure [...] His verses show a poet who took nothing essential for granted” (PHILLIPSON, 2013, p. 363).

5 No original, “atmosphere charged with emotion”.

que nela não cabe, algo que promove uma enorme tensão entre a parcela imagética e significativa da linguagem.

Em Leonilson é possível observar o mesmo tipo de movimento relativo à operação entre as linguagens visual e verbal. Como notamos anteriormente na leitura de *Jogos Perigosos* (BECK, 2004, p. 100), Leonilson inaugura e sustenta uma ambiguidade de valores para o sentido da relação entre proximidade e distância ao justapor um desenho que explicita os sentidos inauditos do verso, como se, de fato, o desenho operasse como uma camada a mais nas múltiplas imagens da poesia que, antes de ser apenas narrativa – aparência primeira tanto de seus versos como dos de Cavafy – operam delicadamente sobre o que tomaríamos por óbvio, para recuperar na beleza do insuspeito cotidiano, a potência do expressar humano. Este expressar é potencializado por puro silêncio, silêncio do retorno à brancura infinita da tela. Como já analisara Christin em relação a Giotto, que teria elaborado pinturas substituindo o “esquema de origem discursiva, ou seja, alfabética, [...] por outro princípio fundador [que] é o intervalo” (CHRISTIN, 2006, p. 101), a disposição espacial e de suporte em Leonilson, em muitos momentos, reforçará uma sintaxe operante sobre o intervalo nos silenciosos vastos vazios. Nesse sentido, em relação à leitura, uma pintura como *O Pescador de Palavras* é um convite para que nos aliviemos daquilo que Christin refere como “automatismo da leitura”, ou seja, um apagamento das etapas envolvidas na leitura do texto verbal que nos faz esquecer da complexidade de tal processo (CHRISTIN, 2006, p. 82-83). No caso da poética de Leonilson, é justamente na relação dinâmica que o artista estabelece entre imagem e verbo no espaço plástico que o convite ao mergulho na leitura “desautomatizada” se efetiva.



Figura 6 - José Leonilson. **Don't be Sweet Use Violence with me.** Linha sobre seda. 1991. 21 x 30 cm. Fotografia: Eduardo Ortega/ @ Projeto Leonilson.



Figura 7 - José Leonilson. **O apaixonado o zig-zag 5 minutos.** Renda guipure, linha e contas sobre lona. 33 x 20,5 cm. Fotografia: Rubens Chiri / @ Projeto Leonilson.

## 4 Traduzindo José Leonilson

Os aspectos até aqui considerados foram determinantes para as escolhas envolvidas na tradução por mim de uma versão em inglês dos conteúdos verbais presentes em um desenho de Leonilson. Para também explicitar a proximidade referida entre a escrita de Leonilson e a de Cavafy, apresento, primeiramente, um poema deste. Nos poemas de ambos ficam evidente aspectos amplamente considerados pela crítica relativos à poética de Leonilson tais como o caráter de diário de sua produção, o vínculo entre suas temáticas e a dimensão afetiva, como também o modo como tais elementos são desdobrados a partir da relação com a vivência de lugares e espaços que, como afirma Bachelard (BACHELARD, 1993), estabelecem o sentido através da imagem poética. O convite ao leitor é que mergulhe na leitura e nas semelhanças entre a escrita de ambos, situando assim a versão em inglês apresentada como conclusão.

### Ao pé da casa

Ontem, divagando por um bairro  
mais distante, passei pela casa  
onde eu às vezes ia, ao tempo de ser jovem.  
De meu corpo o amor se apoderou ali  
com sua força incrível. Ontem,  
quando passava pela velha rua,  
lojas, calçada pedras,  
paredes e varandas e janelas,  
tudo se transformou por magia do amor.  
Nada restou que fosse pobre e vil.

E enquanto eu me ficava olhando a porta,  
parado, ao demorar-me ao pé da casa,  
de todo o ser me fluíam, restitutos,  
os sensuais prazeres que tinha em mim guardados.

(Constantine Cavafy apud LAGNADO, 1998, p. 134)



Figura 8 - José Leonilson. **A cidade sabe e o tempo também.** Tinta sépia sobre papel. 1989.  
33 x 24 cm. Fotografia: Sergio Guerini / @ Projeto Leonilson.

Em seguida, apresentamos o conteúdo verbal presente em *A Cidade sabe e a rua também* (desenho acima), e a versão traduzida por mim para o inglês lado a lado:

Um pedaço da cidade  
é o caminho pra sua casa  
e as ruas sabem  
elas me viram passar

a cidade sabe  
e o tempo também

One part of the town  
is the path to your home  
the streets know it  
they saw me passing by

the town knows it  
and so does the time



Leonilson, ao afirmar que o escrever nas telas era apenas “uma outra forma de dizer” pode não ter percebido que a potência poética de sua produção muito deve à relação que estabelece entre o verbal e o visual. Esta relação não apenas “reconta” ou “conta de outra maneira” aquilo que estava expresso no desenho, no bordado ou na forma. Como se o jovem poeta não suspeitasse da grandiosidade de seu fazer, que é caracterizado por um reforço da multiplicidade de sentidos da linguagem verbal através da tensão sustentada pela proximidade com a linguagem visual. Tal tensão amplia os sentidos na incansável operação sobre a fissura das linguagens, esta sim, extenso oceano, mar aberto. Afinal, adentrar a fissura de sistemas considerados enquanto base, mas ao mesmo tempo campo crítico da criação, significa situar-se muito além da margem entre o verbo e a imagem.

### Referências bibliográficas

ARBEX, Márcia (org). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **A poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BECK, Ana Lúcia. *Voilà món Cœur: it's been to hell and back! José Leonilson's and Louise Bourgeois' poetic images on longing and belonging*. In: SCHIEL, Nina; LE JUEZ, Brigitte (orgs.). **(Re)Writing Without Borders – Contemporary Intermedial Perspectives on Literature and the Visual Arts**. Champaign: Common Ground Publishing, 2018. p. 155-176.

\_\_\_\_\_. *Silent landscapes – A comparative approach to José Leonilson and Louise Bourgeois*. **Canadian Review of Comparative Literature**. v 44.2, Junho 2017. Edmonton: University of Alberta/ Irene Sywenky/Jessica Tsui-yan (ed). p. 317 a 335.

\_\_\_\_\_. *No princípio era o verbo - o contexto interartes em Albrecht Dürer*. In: BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas; FERREIRA, Gabriela Semensato; GATELI, Vanessa Hack e OLIVEIRA, Marta Ramos (Orgs.). **Anais do VI Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada: Espaço-Espaços**. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. p. 21 a 34.

\_\_\_\_\_. **Leonilson: desdobramentos**. Revista *Portoarte*, v. 13, n.23, nov/2005. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.

\_\_\_\_\_. **Palavras fora de lugar – Leonilson e a inserção de palavras nas**

artes visuais. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/UFRGS, 2004.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Escritores-Pintores: o processo de transposição. Myriades Revue d'Études Francophones**. Volume 1, 2015 (La Comparaison). Braga: Universidade do Minho.

CASSUNDE, Carlos Eduardo Bitu; RESENDE, Ricardo (Projeto curatorial e textos). **Leonilson - sobre o peso dos meus amores**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

CAVAFY, Constantine. **Poems**. Poem Hunter. Com – The World's Poetry Archive, 2004.

\_\_\_\_\_. **90 e mais Quatro Poemas**. Prefácio, comentários e notas de Jorge de Sena. Coimbra: Edição Centelha, 1986.

CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: **Aletria**. Vol. 14, no. 1, jul/dez 2006. p. 11 – 41.

\_\_\_\_\_. Da Transposição Intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (org). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. pg. 107 – 166.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pensar debruçado**. Lisboa: KKYM, 2015. Edição Kindle.

FER, Briony. Introdução. In: FRANSCINA, Francis [et alii]. **Modernidade e Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 2-49.

FOUCAULT, Michel. **Manet and the object of painting**. London: Tate Publishing, 2011.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GARCIA, Wilton. Corpo e Poética em Jogos Perigosos de José Leonilson. In: GARCIA, Wilton e LYRA, Bernadette (orgs). **Corpo e Imagem**. São Paulo: Arte e Ciência, 2002. p 75-86.

HOEK, Leo. A transposição intersemiótica – por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (org). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. pg. 167 – 189.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson: são tantas as verdades**. São Paulo: DBA Melhoramentos/Fiesp, 1998.

PEDROSA, Adriano (curadoria, edição e textos). **Leonilson - Truth, Fiction**. São Paulo: Pinacoteca do Estado/Cobogo Editora, 2014.

PHILLIPSON, J. C. P. **Cavafy Historical Poems**. Bloomington: AuthorHouse/Edição Kindle, 2013.

SELIGMANN, Márcio. Fotografia é a destruição da história: Flusser e a vitória da memória sobre a história na era das imagens técnicas. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 21, n. 33, jan. abr. 2018, p. 1-15.

**ENTRE A GRUTA E O ARQUIVO:  
VER E ESCREVER A PINTURA DE  
CLARICE LISPECTOR**

**ENTRE LA GROTTTE ET L'ARCHIVE:  
VOIR ET ECRIRE LA PEINTURE DE CLARICE LISPECTOR**

*LILIAN HACK<sup>1</sup>*

**Resumo:**

O artigo cartografa o encontro com as pinturas realizadas pela escritora Clarice Lispector. Convocando diferentes planos de contato – livro, arquivo e pintura, que envolvem os gestos de ler, ver e escrever – se enuncia uma relação entre palavra e imagem que questiona o jogo representacional entre ambas, jogo que obsidia a crítica, a teoria e a história da arte. Desde a experiência de imersão no arquivo do Instituto Moreira Salles, que guarda parte do acervo pictórico e alguns manuscritos da escritora, se subleva uma visada fabular entre arquivo e gruta, tema de uma das pinturas consultadas. São dadas assim as condições para analisar seus aspectos materiais, plásticos e visuais, lançando mão de conceitos que oferecem imagens a essa cartografia. Maurice Blanchot, Georges Didi-Huberman e Gilles Deleuze são os principais interlocutores do texto.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Pintura. Escrita. Palavra. Imagem.

**Résumé:**

L'article cartographie la rencontre avec les peintures de l'écrivaine Clarice Lispector. L'appell de différents plans de contact – livre, archive et peinture, impliquant des gestes de lecture, de regard et d'écriture – énonce une relation entre mot et image qui questionne le jeu de représentation entre les deux, jeu qui obsède la critique, la théorie et l'histoire de l'art. Depuis l'expérience d'immersion dans les archives de l'Institut Moreira Salles, qui contient une partie de la collection picturale et certains manuscrits de l'écrivaine, se soulève un regard fabulaire entre archive et grotte - thème de l'un des tableaux consultés. En disposent ainsi des conditions nécessaires pour analyser les aspects matériels, plastiques, visuels de ces peintures, en utilisant des concepts qui offrent des images à cette cartographie. Maurice Blanchot, Georges Didi-Huberman et Gilles Deleuze sont les principaux interlocuteurs du texte.

**Mots-clés:** Clarice Lispector. Peinture. Écriture. Mot. Image.

ISSN: 2175-2346

## 1 A pintura no livro

Era um daqueles dias frios, de chuva finíssima, quase neve branca. No abrigo de uma pequena livraria estava esse volume em capa brilhante, Clarice Lispector: Pinturas (2013), do pesquisador e crítico literário português Carlos Mendes de Sousa. Avançando sobre essa paisagem gelada, o verão e o calor de Clarice Lispector no Rio de Janeiro envolvem o corpo em uma imagem de transpiração: Clarice parece estar sempre diante do mar, junto à espuma das ondas, ofegante. Na elevação da temperatura nessa jazida, nesse garimpo que é uma livraria, esse livro era o encontro de uma pequena pedra preciosa, mas também perigosa. A queda era inevitável. Isso porque ler Clarice entre imagens, mais precisamente, entre pinturas produzidas por ela, constituiu uma alegria fascinante, mas também assombrosa, inquietante. Clarice Lispector soube com uma originalidade intempestiva criar uma escrita em que o centro a circular – centro inatingível, como escreve o crítico literário francês Maurice Blanchot (2011) – é o acontecimento, uma escrita que tenta capturar a experiência de existir com as coisas e com o mundo até o ponto em que tudo se torna um fluxo, uma água viva, uma estrela em explosão, um sopro de vida – para usar as fórmulas que aparecem em seus últimos livros. Como leitores de Clarice Lispector sabemos que para ela escrever era condição para existir. Portanto, criar é condição para existir. E assim, diante dessa exigência, podemos supor que narrar, mostrar, escrever, pintar, não são experiências em oposição, mas que se compõe entre elas.

Então folhear esse livro na pequena livraria e descobrir que tal escritora se lançou também à pintura era desconfiar que seu gesto de pintar continha essas mesmas dimensões presentes na escrita, ainda que o conteúdo de sua pintura, vista desde as reproduções do livro, parecesse frágil, mesmo que sua técnica, suportes e ferramentas parecessem precários. Conhecer essas pinturas era também reconhecer nelas o problema que envolve o jogo de representação entre imagem e palavra, quando se acredita que uma pode substituir ou explicar a outra, num jogo hierárquico que insiste em se impor na linguagem discursiva que trata das linguagens não-discursivas, jogo de representação presente na relação entre arte e literatura. E mesmo nos movimentos que a história da arte faz diante de um de seus principais objetos, a pintura, quando desdenha a multiplicidade de sua tarefa frente a profusão da criação. Desde esse encontro, ler Clarice Lispector se tornaria um trabalho de escuta da pintura, uma tentativa de cartografar<sup>1</sup> essa palavra-vidente presente em sua literatura, essa palavra que fala da imagem, que fala do gesto, do ato de criar imagens. Mas especialmente se tornaria um trabalho de olhar de perto e minuciosamente a materialidade da pintura, e tentar dar conta dessa tarefa no exercício da escrita. Na sequência do texto, o primeiro movimento será o de mapear, num pequeno recorte da escrita de Clarice, a presença da pintura. Como segundo e último movimento trataremos da consulta ao arquivo.

---

1 O conceito de Cartografia ao qual esse texto está agenciado é definido por Sueli Rolnik em *Cartografia Sentimental* (2006): "Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias".

## 1.2 Escrever, escrever, para fugir da descrição

“Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinte – e não sei como” (LISPECTOR, 1998, p. 16): tal é a angústia diante da imagem quando se pressente que não há correspondência possível, que não se pode descrever aquilo que foi visto ou pintado, que não basta explicar aquilo que se vê, mas quando “inelutavelmente ainda é a palavra a matéria e a escrita o lugar desde onde podemos nos aproximar das imagens”, como escreve Walter Benjamin (Apud: DIDI-HUBERMAN, 1998, p.114.)

Na frase citada acima, extraída do livro *Água Viva*, conhecido por sua personagem pintora, Clarice deixa entrever duas “existências”, duas imagens que tenta alcançar: a imagem da gruta enquanto paisagem da Floresta da Tijuca ou do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, pelos quais costumava passear, e a imagem que está contida na pintura dessa gruta, que ela mesma pintou em duas versões diferentes e datas distintas. Com essa palavra “existência” Clarice parece se referir antes de tudo a esse instante em que algo se torna imagem, essa imagem enquanto processo, essa imagem que ela tenta agarrar sem saber como, mas tendo a certeza de que não se trata de descrever a pintura para encontrá-la, porque a descrição não corresponde ao acontecimento que ela é. Portanto essa “existência”, essa “imagem”, não está nem na pintura nem na paisagem, mas num espaço entre, num espaço de suspensão. Nesse momento a pintura é imagem, a paisagem é imagem. Não apenas imagem que escapa da representação das palavras, mas também da própria pintura, como veremos. Assumir um registro representacional, descritivo, fiel à cognição ou à reconhecimento que está em jogo na representação, seria submeter não apenas a imagem à palavra, mas também a palavra à imagem, seria tornar a palavra muito pobre, vazia. Essa frase de Clarice exprime o desejo de não desperdiçar a imagem com uma descrição, mas de se arriscar com a escrita, de dentro da escrita, talvez em seu esgotamento, a fazer surgir imagens, tornar a escrita uma visão, para fazer enfim surgir a imagem da gruta.

Dizer a *imagem* não é acreditar numa imagem originária que representa, que simboliza, ou mesmo que materializa uma visão. Se trata de uma busca inquieta diante da pergunta: o que pode a imagem? Pergunta que nos lança a outra questão: o que pode a escrita diante da imagem? Se trata desse conceito de imagem que na filosofia contemporânea convoca cada vez mais pensadores, dos mais diferentes campos. Entre história da arte, filosofia e literatura, Georges Didi-Huberman (2015) nos mostra como a imagem é fundamental para o pensamento de escritores como Rainer Maria Rilke, Samuel Beckett e mesmo Maurice Blanchot – para o qual a imagem é esse centro inatingível a circular da escritura. Segundo ele o conceito de imagem não tem problema algum em estar confortavelmente presente tanto na literatura como na pintura – mas não sem seus rodopios, turbilhões e buracos – sem ser um conceito que se resume à ideia de imaginário como aparece em Bachelard ou Jung, numa filosofia que “puxa toda imagem para o arquétipo”; ou mesmo à ideia de imaginário no estruturalismo de Lacan, “puxando toda imagem para a metáfora”, reduzindo-a ao simbólico (2015, p. 157). Didi-Huberman lembra que é preciso revogar todos os

dualismos ilusórios que circulam a relação entre imagem e palavra, que cimentam a oposição e mesmo a hierarquia entre ambas “sendo então o termo minorado sistematicamente compreendido como a má tradução ou a débil cópia do termo majorado” (2015, p. 157).

É precisamente desde esse ponto que seria preciso ver e escrever essas pinturas de Clarice Lispector. Mesmo que a escritora tenha assumido sua pintura como um hobby, um passatempo, como podemos constatar em entrevistas e conversas – talvez no desejo de não correr o risco de ser “tratada como pintora”, mas de poder pintar sem as perseguições classificatórias, longe das posições estáticas que lastimava, afinal ela jamais se assumiu como escritora – é preciso reconhecer que quando essa “desculpa do passatempo” é assumida pela crítica, muitas vezes ela serve para reabilitar essa velha hierarquia entre palavra e imagem, não apenas numa atitude desinteressada diante da pintura, mas numa atitude que remete o ato de criar imagens a uma interioridade do sujeito, mera travessia biográfica e, portanto, a algo que não diz respeito à sua obra, ou seja, uma negação da imagem enquanto potência intrínseca da própria linguagem, negação da imagem em seu trânsito na linguagem.

Mas mais do que isso é negligenciar o fato de que pintar é estar entregue à fascinação de uma imagem. Pintar é um risco, uma captura, porque por vezes pintar está mais perto de fracassar do que de ganhar. Se para alguns pintar é uma tentativa de pular da percepção para a expressão, numa travessia fenomenológica, intencional, para outros é a tentativa de capturar em um gesto, um instante, uma força. Clarice certamente não pinta interessada no produto, a pintura é mais um lugar de viver, como ela insiste que é sua escritura, por isso pintar não seria uma escolha “intencional”, mas nem por isso “desinteressada”, seria antes uma exigência dos processos que envolvem a criação, e aqui as palavras de Clarice são precisas: “Toda vez que eu faço uma coisa com intenção não sai nada, sou portanto um distraído quase proposital. Eu finjo que não quero, termino por acreditar que não quero, e só então a coisa vem” (1978, p. 79).

Mas como se aproximar dessas imagens pintadas por Clarice? Elas já estavam presentes aos olhos, presentes para esse gesto ótico de deslize e enquadramento que envolve o livro. Entretanto, não bastava olhar a pintura nas reproduções oferecidas por Mendes de Sousa e em outras publicações<sup>2</sup>, ou mesmo ler Clarice escrevendo sobre suas pinturas em *Água Viva* e em *Um sopro de vida*. Na escrita, a pintura – a imagem – está presente em uma ausência. Então era preciso encontrar um modo de experimentar essa sensação narrada por Clarice diante de suas pinturas: “É também com o corpo todo que pinto meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma” (1998, p. 10). Era preciso se aproximar com o corpo todo dessas pinturas para poder corresponder a essa imagem de Clarice, entrar em sua pintura fazendo essa dobra da qual ela fala, mas invertendo as posições: “Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós,

2 Além do livro de Mendes de Sousa, foram consultadas outras publicações dedicadas especialmente às pinturas da escritora, entre elas: IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009; BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio de. *Clarice Lispector Pintora: uma biopictografia*. São Paulo: Editora Intermeios, 2013. Benjamin Moser também se detém em algumas páginas de sua biografia sobre Clarice a pensar alguns aspectos dessas pinturas. Cf.: MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, pp. 600-611. E ainda: GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice - uma Vida Que Se Conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.



sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer” (1998, p. 15). Era preciso entrar nessa caverna útero do mundo para ver suas imagens. Era preciso ir até os arquivos da escritora<sup>3</sup> que recolhem e guardam essas pinturas. Na sequência desse texto abordaremos esse mergulho no arquivo do Instituto Moreira Salles. E a entrada a esse arquivo se faz pela gruta.

## 2 A gruta é o arquivo <> o arquivo é a gruta

Clarice pintou dois quadros que possuem como tema e título a gruta: *Interior de Gruta* (fig. 1), de 1960, pintado, portanto, antes da publicação de *Água Viva*, de 1973, e *Gruta* (Fig.2), cuja datação marca o entretempo dos anos de 1973 e 1975.



Fig. 1 - Clarice Lispector. **Interior de Gruta**. 1960. Acrílica, esferográfica e hidrocor sobre madeira. 39,7 x 50,2 cm. Acervo Instituto Moreira Salles. Fonte: Sousa, 2013.



Fig. 2 - Clarice Lispector. **Gruta**. 1973-1975. Acrílica, esferográfica e hidrocor sobre madeira. 39,7 x 50,2 cm. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa. Fonte: Sousa, 2013.

<sup>3</sup> O conjunto de pinturas realizadas por Clarice Lispector (são vinte e dois quadros), está dividido entre os arquivos do Instituto Moreira Salles (dois quadros), e da Fundação Casa de Rui Barbosa (dezessete quadros), ambos no Rio de Janeiro. Há ainda três quadros que se encontram em coleções particulares. Os dois arquivos foram visitados para a pesquisa, mas neste artigo abordaremos apenas a consulta ao IMS.

A gruta, essa “existência”, essa imagem, marcaria o começo dessa atividade de Clarice enquanto pintora. Mas não se trata de um começo historicista da vida e de seus gestos, de uma origem à qual se referir como ponto no passado. A gruta faria antes parte desse turbilhão originário da vida, esse útero do mundo ao qual Clarice se reporta, esse lugar que acolhe e faz expandir um corpo em devir – uma imagem em devir. É toda uma narrativa fabular o que se subleva diante da gruta, um verdadeiro bestiário. Logo nas primeiras páginas de *Água Viva* Clarice escreve:

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras, mas nimbadadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas. Lembrança ou saudade? Espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com os cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá. (LISPECTOR, 1998, p. 15)

Eis Clarice e a gruta, misto de lembrança e saudade, espantosamente esotérica diante do limo do tempo.

No encontro com a Espeleologia a gruta é lugar coberto de estalactites e cristais, minérios que correspondem a camadas e camadas de tempos, ela se torna assim arquivo geológico da terra em suas infinitas transmutações. No encontro com a História da Arte as grutas cobertas de imagens, grafismos, desenhos e pinturas, a tornam um arquivo da humanidade em sua passagem pelo tempo. É assim que o arquivo encontra na gruta uma imagem de sua própria consistência. Não como metáfora, mas antes como uma fábula, porque fabular é permitir essa visada animal: diante da gruta vemos esse bicho humano aparecer em seus medos, em sua necessidade de se preservar, mas também em sua fuga, seu nomadismo, seu não-pertencer. Se a gruta demonstra a impossibilidade de contenção da terra numa interioridade, isso corresponde à impossibilidade de contenção do sujeito numa interioridade do arquivo – esse lugar onde se guarda uma vida, mas que não contém dessa vida uma verdade, não contendo, portanto, um interior desse sujeito. Na gruta, como no arquivo, se faz a experiência da impermanência do corpo. Numa dobra entre conceito e imagem, se pode então pensar que o arquivo é a gruta e a gruta é o arquivo: arquivo <> gruta.

Como escreve Clarice (1998, p.15), na gruta “os bichos que são doidos por sua própria natureza maléfica procuram refúgio”. O animal procura a gruta para se abrigar, mas em seu nomadismo, nunca permanece nela por muito tempo e o que deixa ali não passa de um rastro. Aproximar gruta e arquivo nos permite ver esse mesmo desejo de preservação e por outro lado de não-pertencimento e esquecimento, esse

mesmo nomadismo do corpo diante de uma memória que é apenas rastro. Como na gruta, uma tremenda escuridão obsidia o arquivo, esse lugar de preservação da história, da cultura, cujas projeções de luz apenas dão passagem àquele que entra. Mantendo-o, entretanto, numa distância mortal, porque se trata, na gruta como no arquivo, de estar diante da morte, à sua espreita. Da gruta e do arquivo não emanam luzes, banhados que estão pela escuridão do tempo, do passado. E se lhes jogamos um feixe de luz, é preciso cuidado pois aquilo que vemos pode nos assustar, causar assombro. Mas especialmente é preciso precaução para não idealizar as formas, as imagens que surgem em seus reflexos e assim as confundir com nossas próprias sombras, numa paixão platônica ou numa visada narcísica, tornando as imagens ideais, idealizadas. A gruta, como o arquivo, é repleta de fantasmas, esquecimentos, mal-entendidos, é mesmo “um inferno”, como escreve Clarice. Esse é seu pathos, sua paixão, seu mal, como escreve Derrida (2001). Mas ela é também esse “útero do mundo”. Por isso da gruta se fazem imagens, se narram histórias, se procuram nela as origens, o conforto da verdade, nela nos emaranhamos em ficções infinitas. Prazer e dor estão sempre à espreita. O arquivo e a gruta possuem em comum essa sensação de fascínio e ao mesmo tempo de assombro: tentativa insaciável de preservação da vida que nos lembra da presença iminente da morte.

Portanto não se trata de procurar no arquivo uma verdade, uma origem – nesse caso, como, quando e porque Clarice Lispector pintou, por exemplo – mas de tornar o arquivo lugar de uma experiência, lugar que permite entrar em contato com essas pinturas numa extemporaneidade insistente, tomando o arquivo desde essa intensidade passional que o mantém vivo, em chamas. E o que se pode partilhar desse percurso ao arquivo, desse percurso à gruta, são os lugares, as posições, os gestos que envolvem o olhar, um modo de ver, de dar a ver, que não é um “o que se pode ver”, mas antes um “como se pode ver”, esboçando um desenho, uma cartografia ou pequeno mapa de afetos em torno dos sentidos que se pode produzir a partir dessa experiência.

## 2.2 A pintura no arquivo

Na pequena sala de consultas do Instituto Moreira Salles, repleta de mesas, a bibliotecária ao canto, olhar vigilante, as mãos em luvas cirúrgicas, o ar condicionado alimentando a atmosfera, as paredes de vidro lembravam um aquário onde não se podia saber exatamente quem se dispunha ao olhar de quem, na passagem incessante de pessoas. Foi nesse cenário líquido (estamos sempre perto de – ou submersos em – *Água Viva*) que chegaram as duas caixas contendo as duas pinturas sob guarda desse arquivo. Ao trazê-las em suas mãos a auxiliar de pesquisa desenhava um sorriso contido de inquietação. Ao abrir a porta da sala de consultas a bibliotecária vai em sua ajuda. As duas trocam olhares e a bibliotecária pega com surpresa as caixas deixando escapar: – “Nossa, eu nunca vi esses quadros antes...”, no que a auxiliar deixa evadir sua tensão, soltando um sorriso: – “Eu também!”. Tal foi a emoção compartilhada no primeiro encontro com as pinturas de Clarice Lispector, ao lado das duas mulheres funcionárias do arquivo, num momento breve, como que se estivéssemos ali a olhar uma intimidade.

Há certo rubor nessa cena, como se essa “intimidade partilhada” provocasse um deslize, uma descompostura, uma “desmontagem humana”, segundo expressão de Clarice em *A Paixão Segundo G.H.* (1998). Era a partilha de um olhar diante de uma imagem que desconcertava tanto quanto seu modo de acesso: cada quadro estava cuidadosamente acondicionado dentro de uma pequena caixa branca, cuja tampa se abria em um gesto semelhante ao de virar a página de um livro. Éramos como crianças diante dessa “caixa misteriosa”, “caixa de surpresas” de onde podem saltar as mais fantásticas imagens, que inspirarão as mais extraordinárias histórias. Fascinação da infância. Não será por acaso que é mesmo desde esse olhar fascinado da criança que Maurice Blanchot prepara suas palavras para falar da imagem n’O Espaço Literário (2011).

Depois desse momento breve e intenso de partilha do olhar, as duas caixas foram colocadas sobre a mesa individual de consulta, assim abertas diante dos olhos, na pequena sala compartilhada com mais outros dois pesquisadores, sem espaço para a distância que um quadro por vezes pede: se aproximar com os olhos, jamais com as mãos. Era preciso repreender os suspiros de surpresa, essa necessidade de emitir uma voz, um som, diante de algo que fascina. Mas especialmente, sentar-se rente à imagem, num olhar debruçado, era imbuir o corpo de uma força de olhar a pintura com as mãos, com a ponta dos dedos. Era dado um modo de ver a pintura exatamente como o manuscrito, ver a imagem como se via a palavra, e essa perspectiva, esse modo de ver debruçado importa reter. Mas sobretudo, é preciso atenção a isso: não é que a pintura demandava uma leitura, como a que exigiam os manuscritos sobre a mesa – como a caderneta de viagem de Clarice à Europa, que havia sido consultada minutos antes –, a pintura exigia uma escritura. Por isso insistia a pergunta: como pular do ver ao escrever diante dessas pinturas?

Um dos quadros sobre a mesa de consulta do IMS era *Interior de Gruta*. Há três locais diferentes em que o título, a data e o nome são inscritos e apagados, ou melhor, escondidos pela tinta, e é finalmente no reverso do quadro, escrito em caneta esferográfica azul, que aparecem o título e a assinatura de Clarice – com uma estrela ou asterisco substituindo o ponto no i – que fixam a data de 1960. Parece que Clarice voltou muitas vezes a essa pintura. Materiais, cores e traços se desencontram, se amalgamam, criam uma sensação de rodopio, de volteios, como se estivéssemos tontos diante de uma parede que parece se mexer, desequilibrados diante das paredes da gruta: é mesmo como se o olhar fosse essa tocha acesa diante da escuridão que faz com que as imagens no interior da gruta pareçam se mover.

Aos poucos, enquanto o olhar avança, chama atenção o suporte, a superfície em que é feita a pintura: a madeira. Nada disso era visível na reprodução dos livros. É possível perceber que muitos traços e manchas seguem os desenhos dos veios dessa folha de madeira: vemos esse nó, núcleo da madeira, cortado, trespassado, o que faz aparecer a concentração que constitui suas camadas. Esse suporte da pintura de Clarice nos coloca diante dessa cena que certamente é comum: quando fixamos o olhar nesses veios da porta do quarto, do piso de parquet ou do armário de madeira, deixando-o se perder até flagrar com espanto uma figura, até fazer desse caos uma

imagem. Pois são essas as linhas contornadas por Clarice, por vezes pela caneta hidrográfica ou esferográfica em traços finos e marcados, outras com a tinta guache ou aquarela, criando volumes e perspectivas. Traços que articulam uma figuração e não exatamente uma paisagem desse “interior de gruta”. Clarice descreve perfeitamente sua técnica de pintar sobre esse suporte em *Um Sopro de Vida*, romance publicado postumamente por sua amiga Olga Borelli em 1978:

Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira – pinho de riga é a melhor – e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então, vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco – mas mantendo a liberdade. (LISPECTOR 1978, p. 56)

Essas “telas de madeira de pinho de riga”, como Clarice se refere a esse material<sup>4</sup>, apareciam então mais do que como simples suporte da pintura, mas como uma matéria da qual ela era feita, ou seja, a pintura aparecia também como objeto, em uma dimensão insuspeitada para o olhar, mas previsível em suas palavras em *Água Viva*, quando ela escreve: “Mas também quero pintar um tema, quero criar um objeto. E esse objeto será – um guarda-roupa, pois que há de mais concreto? Tenho que estudar o guarda-roupa antes de pintá-lo” (1998, p. 82). E no delírio da perseguição dos gestos sobre esse objeto que ela pinta é possível imaginar Clarice cortando esse guarda-roupa, dilacerando e partindo sua superfície em mil pedaços para obter essa folha de madeira sobre a qual irá pintar. Podemos imaginar que é esse mesmo armário que obsidia o olhar de Clarice em *A Paixão Segundo G.H.*, romance que a permite palmilhar cada canto de sua existência de madeira até o ponto de o poder pintar. Se nesse livro a personagem de Clarice come a barata para experimentar a matéria da coisa, em *Água Viva* sua personagem se alimenta da diluição das palavras, experimenta essa matéria da pintura através da imagem.

Sobre essa relação entre pintura e imagem que desejamos expor aqui, relação que não as coloca em diferença ou em oposição, em níveis hierárquicos de contato, é afirmada pelo filósofo francês Patrick Vauday (2002, p. 30. Tradução livre do original em francês). Ele escreve que “a imagem não está em oposição à matéria da pintura, mas em composição dinâmica com ela”. A imagem pictural não é nem “o sujeito da pintura nem o objeto-pintura, ela é o percurso entre os dois, o trajeto e o meio onde se formam as figuras mais ou menos estáveis ao olhar”. Desse ponto de vista, segundo o filósofo, “não há mais alternativa entre o imaginário e o real do quadro, mas intricação incessante entre os dois. Não se trata da alternativa disjuntiva ‘ou’, mas da simultaneidade conjuntiva ‘e’” (VAUDAY, 2002, p. 30. Tradução livre do original em francês). Não passamos da pintura, de sua materialidade, à imagem, as duas coexistem, numa zona de relação. Desse modo a imagem da gruta, essa que Clarice perse

---

4 “Pinho de riga” é o nome popular do *Pinus Sylvestris*, uma espécie de pinheiro nativo de regiões da Europa e Ásia. É possível que esse fosse um termo genérico para qualquer espécie de *pinus* na época em que Clarice empresta esse nome à madeira que utiliza como suporte, pois esse consiste em um material mais mole, menos denso e compacto, de menor qualidade – suas extremidades, em lascas, o demonstram – sendo mais provavelmente da espécie que provém da América do Norte, o *Pinus Elliottis*, muito usado na indústria moveleira.

que com suas palavras, não se opõe à materialidade de sua pintura. Assim como não se opõe, estendendo essa proposição, à própria palavra, ao gesto de escrita. Tudo aqui faz e é imagem.

Voltando ao cenário de pesquisa no arquivo, era exigido do corpo que este se debruçasse sobre a pintura, era exigido um modo de a tocar, mais do que de olhar, tocar suas camadas, seus traços. Não no sentido literal, certamente. Esse contato era dado por essa visão háptica de que fala Gilles Deleuze (2007, p. 167) desdobrando o pensamento de Alois Riegl, quando “a dualidade do táctil e do ótico é ultrapassada visualmente”. Diante da pintura somos arremessados em direção à sua matéria, que no caso da pintura de Clarice, não se resume à cor, mas à presença desse suporte da pintura que é a madeira de “pinho de riga”. Levando ao extremo a conhecida fórmula de Deleuze (2007), de que o pintor não pinta nunca uma tela branca, vazia, mas pinta já carregado por clichês visuais, podemos ver Clarice pintar sobre a madeira com seus veios aparentes: é quase uma pauta, um esboço ou desenho prévio a seguir. É como se Clarice escolhesse uma “via intermediária” da pintura. Essa folha de madeira é uma espécie de diagrama. Deleuze (2007, p. 102-103) define esse conceito na pintura de um modo muito singular, a partir não apenas da pintura de Francis Bacon, mas também de suas palavras, daquilo que Bacon fala e escreve sobre seu trabalho visual. O diagrama é assim compreendido como um trabalho preparatório, que inclui anotações escritas, de modo que o ato de pintar surge como um *a posteriori* desse trabalho. O filósofo escreve que essa operação preparatória ao ato de pintar é silenciosa, muitas vezes invisível, mas muito intensa. O diagrama pode ser assim entendido como um esboço, mas também como uma catástrofe no quadro, que é um caos e ao mesmo tempo germe de ordem e de ritmo. Ele é a pintura antes de pintar, seus “dados probabilísticos e figurativos”, dados sobre os quais o pintor irá trabalhar para efetivamente começar “o ato de pintar”.

O diagrama de Clarice seria assim essa folha de pinho de riga, esse fundo sobre o qual se monta sua pintura, essa matéria que já comporta alguns dados visuais sobre os quais ela irá pintar. Clarice escreve em *Água Viva*: “Crio o material antes de pintá-lo, e a madeira torna-se tão imprescindível para minha pintura como o seria para um escultor” (1998, p. 77). E ainda: “Quando pinto respeito o material que uso, respeito-lhe o primordial destino” (1998, p. 54). Essa folha de madeira seria assim uma espécie de ready-made, objeto que interroga a existência do objeto, e avançando, que interroga o próprio gesto de pintar, de colocar algumas tintas sobre o quadro. Essas linhas, manchas e marcas dos veios da madeira, oferecem um plano desde o qual é possível começar a pintar, possuir um chão, um “desde onde partir” a uma pintora que assume que “qualquer um pode seguir essa técnica” como ela escreve (1978, p. 56), pois “não se precisa saber pintar”. Porém, “desde que não seja inibida”, pois é preciso assumir um risco imenso em se deixar levar por essas marcas, por essa “técnica de liberdade”, se deixar levar pelo caos. É assim que o diagrama é esse caos deflagrado pelas linhas e traços da madeira, sobre as quais Clarice irá trabalhar interpondo e sobrepondo novos traços e manchas de cor de modo involuntário, acidental, livre – criando assim “traços assignificantes ou traços de sensações” (DELEUZE, 2007, p. 103). A pintura convoca uma sensação diante da gruta muito mais do que invoca sua representação, não vemos a gruta, mas a sentimos na vertigem das manchas, das linhas e cores.

No centro dessa pintura do *Interior de Gruta* se concentram algumas figuras muito pequenas, invisíveis nas reproduções dos livros, e tímidas diante da cena turbulenta da caverna. Essas figuras se assemelham à duas borboletas que se pode distinguir pelas asas, pintadas em caneta hidrográfica: uma à esquerda, menor, asas definidas e contornadas pela caneta esferográfica preta; outra maior, a asa direita menos definida, como que vazando o colorido feito em rabiscos à caneta hidrográfica. Georges Didi-Huberman, no ensaio intitulado *Falenas*, explica que frequentemente “a borboleta assume na pintura o papel de uma imagem – esse é o seu nome técnico: imago – dentro da imagem” (2015, p. 20). Criar uma imagem dentro da imagem, tudo para nos dar o sentido do concreto e ao mesmo tempo da invenção, da ficção. A borboleta na pintura de Clarice salta aos olhos porque não sabemos exatamente onde a registrar, um tanto deslocada em relação ao conjunto da pintura, aparece em traços grossos, sem detalhe, mas é uma presença inescapável. Talvez essa borboleta consistisse na tentativa de uma captura do real, “alfinete da realidade”, como escreve Didi-Huberman com Roland Barthes (2015, p. 20), ou mais precisamente como escreve Clarice: “De vez em quando te darei uma leve história – ária melódica e cantábil para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva” (1998, p. 33). A borboleta mostra sua diferença diante do todo da pintura, mas também mostra essa cena informe da gruta numa dobra sobre ela mesma: na pintura está presente a imagem. Essa borboleta não é assim uma metáfora da imagem, como as imagens produzidas pela fantasia não são metáforas: a borboleta é metamorfose. São incessantes as transmutações da matéria – suporte e materiais da pintura – imagem e palavra. Mutações que Clarice expressa diante da pintura assim como diante da escrita: “Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro” (1998, p. 34). Essas borboletas, “alfinetes do real”, borboleteiam em fuga, em impermanência, e o que corre pelo quadro é antes um jogo analógico em que algo se torna semelhante por meios não semelhantes, onde “a semelhança surge pela sensação e não pelo código simbólico, a semelhança é produzida sensualmente pela sensação” (DELEUZE, 2007, p. 103). Poderíamos dizer que a pintura de Clarice é feita com a ponta dos dedos. Ela é um trabalho manual e não óptico.

Clarice não para de escrever quando pinta *O Interior de Gruta*, assim como não deixa de pintar quando escreve *Água Viva*, pois não se trata de substituir a escritura pela pintura ou vice-versa, mas de fazê-las convergir num jogo analógico – jogo manual. Mas para isso ela não precisa levar a letra, a palavra para o quadro, mas pode usar uma pauta – o diagrama, essa folha de pinho de riga – e as canetas esferográfica e hidrográfica. Nesse sentido se mantém um jogo analógico com a escrita em seus materiais, o que não se confunde com o jogo da analogia representacional – de substituição de signos e símbolos. É uma batalha com a linguagem o que se trava aqui, mas dizer isso é definir essa batalha nos termos de seus instrumentos, de suas lacerações, rejeições, manipulações, e não de suas representações. Quando Deleuze escreve que “a pintura é a arte analógica por excelência” (2007, p. 118), ele se reporta precisamente a esse jogo manual que ela demanda. Não há analogia de sentidos ou signos, o jogo analógico é diferente do jogo da analogia. Ele não está de modo algum

se referindo ao jogo de submissão da pintura em relação à linguagem, submissão da imagem à uma determinada história que se conta, mas mostrando como a pintura eleva as cores e as linhas a um “estado de linguagem”. Clarice escreve em *Água Viva*: “estou num estado muito novo de mim mesma”. Mas melhor do que isso, Clarice afirma: “Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações” (1981, p. 70).

Em um de seus últimos textos, Deleuze (2010, pp. 78) escreve que quando a “língua dos nomes e das vozes” se esgota é que pode surgir essa “língua da imagem”: “uma língua das imagens, sonantes, colorantes”. Pois “o que há de entediante na linguagem das palavras é que ela está sobrecarregada de cálculos, de lembranças e de histórias: não se pode evitá-lo” (2010, pp. 78). Essa “língua da imagem” ele chama também de um “de-fora da linguagem”. De-fora: espécie de furo, de passagem, que não é interior nem exterior. Numa definição que ele empresta de Beckett, esse de-fora se constitui de “limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou rasgões” (2010, pp. 78). A imagem estaria assim nesse hiato, buraco – nessa gruta, diríamos com Clarice.

Seria em meio a esse caos de uma pintura que já vem tremendamente empenhada nessa tarefa de fazer a palavra se perder das palavras, da qual vinha Clarice em sua literatura, que ela irá pintar uma pintura que não abandona a linguagem, mas aprofunda ainda mais as interrogações sobre ela. E isso não significa que tudo se resume a um “drama da linguagem”. É preciso lembrar que em Clarice é a matéria da coisa aquilo que se espreguiça, matéria da vida, e a linguagem mal dá conta com dois pontos: “É como se a vida dissesse o seguinte: e simplesmente não houvesse o seguinte. Só os dois pontos a espera. Nós mantemos esse segredo em mutismo para esconder que cada instante é mortal” (1998, p. 85). Isso significa uma atenção ao instante, uma atenção à palavra que a toma pelo dado que a faz saltar dela mesma: “Vim te escrever. Quer dizer: ser” (1998, p. 35) Momento em que a palavra, a escrita, escapa de todo sentido para finalmente poder produzir algum sentido: “E acontece o seguinte: quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho a palavra é aí que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida é aí que começa a vida. Tomo conta para não me ultrapassar” (1998, p. 36).

É nesse mesmo estranhamento que vemos as pinturas de Clarice, estranhamento diante da vida, diante do sentido. E é por isso que a pintura não pode ser confundida com uma “expressão da interioridade do sujeito”, com uma “expressão da interioridade” de Clarice. Se na pintura está presente a captura desse instante em que vemos no traço, em sua força, a vida mesma lançada na tela – esse momento em que o processo de criação se confunde com o processo de subjetivação, admitindo que há uma estreita relação entre ambos – esse plano não se confunde com uma interioridade do sujeito, pois é o exterior que o inventa, essas linhas do fora nas quais ele navega – de certo modo é esse diagrama (tábua de madeira) que Clarice pinta, que inventa sua pintura. Assim também a relação com a palavra e a imagem não será uma relação de representação – de interiorização dos sentidos – mas antes de criação, pois as palavras e as imagens não representam a voz, o gesto, a materialidade



do sujeito ou do objeto que as porta – sua interioridade – mas se confundem com essas mesmas linhas exteriores, linhas do fora, que comportam corpos e linguagens em constante devir.

### **Referências bibliográficas**

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 70.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Esgotado**. In: *Sobre o Teatro*. Trad. Fatima Saadi, Ovídeo de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2010, pp. 78-79.

DIDI-HUBERMAN, G. **Falenas**. Trad. António Preto et al. Lisboa: KKYM, 2015.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1978.

\_\_\_\_\_. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: Pinturas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

VAUDAY, Patrick. **La Peinture et l'Image – Y a-t-il une peinture sans image?** Paris : Éditions Pleins Feux, 2002. (Tradução livre do original).

# HILMA AF KLINT: DO ESPÍRITO À MATÉRIA

## HILMA AF KLINT: FROM THE SPIRIT TO MATTER

*ANNA CAROLINA CHELES CRUZ<sup>1</sup>*

**Resumo:**

As múltiplas questões a respeito do trabalho esotérico de Hilma af Klint estão cada vez mais pertinentes. A movimentação em torno da artista não é à toa. De um duvidoso título de precursora da vanguarda abstracionista a um elo expressivo entre os mundos espiritual e o material, a artista ganha destaque pelos diálogos com o universo artístico de Wassily Kandinsky e Piet Mondrian, através de conceitos e filosofias baseadas na Teosofia de Helena Blavatsky e Rudolf Steiner, a qual estaria em grande circulação a propósito de uma busca espiritual frente ao progresso modernista no final do século XIX. Hilma af Klint, porém, apresenta uma trajetória própria em que sua espiritualidade reveste sua obra de um caráter profundamente religioso e mediúnico, não encontrado em seus já citados pares. Portando-se menos como artista moderna e mais como sacerdotisa, Klint e sua obra indagam o que Walter Benjamin conceituaria como caráter aurático das obras de arte, uma vez que sua obra tensiona o secular e o divino, o tradicional e o moderno de maneira única e bastante diversa do que viria a ser feito pelos abstracionistas.

**Palavras-chaves:** Hilma af Klint. Abstracionismo. Arte. Aura. Espiritualidade.

**Abstract:**

The multiple questions related to the esoteric work of Hilma af Klint are increasingly relevant nowadays. The movement around the artist is not by chance. From the dubious title of abstractionist avant-garde pioneer to an expressive link between the spiritual and the material world, the artist is emphasized by the coinciding paths in the artistic universe of Wassily Kandinsky and Piet Mondrian, through concepts and philosophy based on Helena Blavatsky and Rudolf Steiner Theosophy, which would be in wide circulation aiming a spiritual search vis-à-vis the modernist progress at the end of the 19th century. Hilma af Klint, however, presents a trajectory of her own in which her spirituality overlays her work with a deeply religious and mediumistic character, not found in her already mentioned pairs. Behaving less as a modern artist and more as a priestess, Klint and her work inquire what Walter Benjamin would conceptualize as the auratic character of works of art, since her work stresses the secular and the divine, the traditional and the modern in a unique way and quite different from what would be done by the abstractionists.

**Keywords:** Hilma af Klint. Abstractionism. Art. Aura. Spirituality.

## 1 Introdução

Os países escandinavos assentaram, aos poucos, seus tesouros latentes para a história da arte ocidental. Países que tiveram seus registros adormecidos pela hegemonia artística de outros países europeus e americanos, mostram que também são berços de artistas relevantes e uma cultura enriquecida pela sua produção artística para a modernidade. É das terras congeladas da Suécia que nasce, em 1862, o objeto dessa pesquisa, a artista Hilma af Klint que, talentosa, enigmática e atemporal, conciliou sua intensa vida religiosa e artística como propósito único de sua existência, consagrando mais de 124 cadernos com mais de 26000 páginas de manuscritos e 1200 pinturas ora de caráter figurativo, ora abstrato de cunho esotérico, dignos de anteceder os grandes nomes da vanguarda abstracionista ocidental como Wassily Kandinsky (1899-1944) e Piet Mondrian (1897-1944). Sua trajetória seduz até aos mais céticos quando a artista surge tão anteriormente aos movimentos artísticos e pensamentos filosóficos que eclodiam à beira de uma divisão discrepante entre religiosidade e progresso no começo do século XX. É notável o fluxo de ideias que havia entre a Teosofia, conjunto de doutrinas religiosas e filosóficas datadas antes do século XVII, e os artistas abstratos que buscavam respostas para um futuro incerto na pureza da espiritualidade, contudo é impossível não atentar para o contraste de Klint em relação aos seus contemporâneos, uma vez que ela apresenta uma vocação bruta e empiricamente divina. Fruto de uma dedicação obsessiva, suas obras evocam o que Walter Benjamin chamaria, anos depois, de caráter aurático da obra de arte, já que seu trabalho transcenderia a fragmentação materialista, a qual era possível de ser desfrutada, apropriada e produzida por qualquer pessoa (ARAÚJO, 2010). Em contraponto, a sacerdotisa da arte provou ser capaz de reproduzir uma tradição puramente astral e etérea. A vocação espiritual de Klint se mostraria mais propriamente religiosa do que a de seus citados pares. Enquanto Mondrian e Kandinsky pareciam querer reespiritualizar a arte, Klint interessava-se mais em servir o Espírito através de sua obra. Esse traço fundamental da artista mostra que seu abstracionismo divergia do impulso modernista daqueles que viriam a ser conhecidos como membros do abstracionismo, enquanto vanguarda constituída, como se tentará demonstrar nesta pesquisa.

Não é para menos que a artista vem sendo muito comentada em âmbitos globais, mesmo que sua primeira exposição tenha só acontecido em 1986, na mostra "The Spiritual in Art: Abstract Paintings 1890–1985", realizada no Los Angeles County Museum of Art, que foi apenas em uma grande retrospectiva realizada pelo Moderna Museet de Estocolmo em 2013. A constante movimentação de seus trabalhos pela Alemanha, Espanha, Estônia, Dinamarca e Noruega permitiram que, aos poucos, sua produção fosse reconhecida internacionalmente. Além de recentes aparições no cinema, como no filme *Personal Shopper* (2017) de Oliver Assayas. A artista teve sua primeira grande passagem pela América Latina em 2018, especificamente aqui no Brasil, na Pinacoteca de São Paulo, com a exposição "Hilma af Klint: Mundos Possíveis", que comportou 130 obras de seu acervo, inclusive algumas séries que nunca haviam sido apresentadas ao público.

## 2 Hilma af Klint e a espiritualidade

A história de Klint é marcada por diversas peculiaridades, em sua maioria, derivadas de seu profundo interesse pela religiosidade, sendo uma de suas singularidades o motivo central de seu reconhecimento tardio na história da arte. De 1882 a 1887, a artista ingressou, aos 20 anos, na Academia Real de Artes da Suécia em Estocolmo, onde aprendeu técnicas de retrato e paisagem na pintura. Sua primeira particularidade emerge de sua controversa presença no ensino superior no final do século XIX, já que não era comum o ingresso de mulheres nas academias. Durante toda a sua formação, Klint manteve intensos estudos de cunho religioso, passando pelo hinduísmo, judaísmo, budismo, islamismo e cristianismo. Não obstante, tais conhecimentos não a fizeram se afastar de estudos filosóficos e científicos típicos de sua época, este caldo heterogêneo de referências proporcionou uma aproximação mais intimista com a Teosofia de Helena Blavatsky<sup>1</sup> (1831-1891), a qual seria, futuramente, uma das ricas nascentes inspiradoras de suas obras. Por conta de seu obsessivo interesse acerca desses assuntos, em 1896 Hilma af Klint e mais cinco amigas artistas fundaram o *De Fem*, o “Grupo de Sexta-Feira”, mais conhecido como “As Cinco”, o qual se reunia todas às sextas para reuniões espirituais. É a partir desse grupo de estudos que Klint definirá seu marco na história da arte como uma dos precursores do movimento abstracionista, com o qual será identificada posteriormente. Contudo, historicamente, há registros de outros artistas anteriores a ela que realizaram experimentos abstratos, tais como Victor Hugo (1802–1885), Arthur Wesley Dow (1857-1922) e Matthäus Merian (1593- 1650), porém todos eles são externos ao contexto histórico e religioso que foram essenciais para a abordagem das questões da artista.

Os encontros de sexta eram iniciados por rezas, meditação e estudos sobre o Novo Testamento. Em seguida, iniciavam-se sessões espirituais em que se realizava o trânsito entre o mundo espiritual e o mundo material através de escritas automáticas e desenhos, exercícios que, para o grupo, possuíam um caráter mediúnico. Após 10 anos de estudos e treinos espirituais, Klint, aos 43 anos, havia recebido autonomia suficiente e se sentia preparada para aceitar o pedido mais relevante de sua trajetória, encomendado por entidades superiores, as quais contatava em suas sessões mediúnicas, a produção das *Pinturas para o Templo* (Fig. 1), a qual se dedicou de 1906 a 1915. Estas obras registram as primeiras pinturas abstratas alguns anos antes de Wassily Kandinsky com a *Primeira Aquarela Abstrata* (Fig. 2) de 1910. A partir desse momento, todo trabalho e esforço de Klint seguiram-se como tentativas quase inconscientes de representar o mundo espiritual através da materialidade de suas obras. Em um sentido primitivo, sua arte traduzia um sentimento elevado de reespiritualização, buscando uma espiritualidade que restituiria à obra certa “aura”, tal como conceitualizada por Walter Benjamin alguns anos depois, e cuja definição precisa será retomada posteriormente nesta pesquisa.

---

<sup>1</sup> Russa responsável pela sistematização e modernização da Teosofia, além de ser cofundadora da Sociedade Teosófica em 1875 (BECHOFER-ROBERTS, 2003, p. 49).



Fig. 1 - **Pinturas para o Templo**, Hilma af Klint (1906 - 1915), 237,5 x 179,5 cm.  
 Fonte: <<https://www.hilmaafklint.se/hilma-af-klint-foundation/>>



Fig. 2 - **Primeira Aquarela Abstrata**, Wassily Kandinsky (1910), 49,6 x 64,8 cm.  
 Fonte: <<https://www.wikiart.org>>

Apesar de hoje ser nomeada, duvidosamente, como precursora do abstracionismo, a espiritualidade não foi uma exclusividade da produção de Klint, foi antes uma característica fundamental para os artistas pertencentes a esse movimento, tais como Kandinsky e Mondrian. A busca por espiritualidade foi uma tendência na obra desses artistas que, no final do século XIX e início do século XX, defrontavam-se com o materialismo que seguia forte nos pensamentos filosóficos e artísticos da modernidade.

Nessas épocas mudas e cegas, os homens atribuem um valor especial e exclusivo aos êxitos exteriores. Apenas os bens materiais têm importância; cada progresso técnico que só serve e só pode servir ao corpo saudado como uma vitória. As forças puramente espirituais passam despercebidas. [...] Os objetos cuja reprodução é seu único objetivo permanecem imutavelmente os mesmos. De todas as interrogações que a arte pode formular-se só o “como” subsiste. O método que empregará para reproduzir o objeto torna-se, para o artista, o único problema: é o “Credo” de uma arte sem alma (KANDINSKY, 1996, p. 37).

### 3 As relações entre espiritualidade e os abstracionistas

Não só para Klint alguns anos antes, mas para outros artistas abstratos modernos, o argumento religioso presente em suas obras era justificado através da aproximação entre a perfeição das figuras geométricas, a pureza das cores e a materialidade do etéreo, da divindade almejada; por sua vez, a arte serviria de ponte, mediação entre a natureza e o Espírito (PENEDA, 2016, p. 111). A pretensão de um conhecimento espiritual na época obteve sua ascensão, principalmente, em decorrência da modernização da Teosofia e sua intensa divulgação por Rudolf Steiner (1861-1925), figura emblemática do movimento teosófico e fundador da Antroposofia, que não só conhecia Piet Mondrian e Wassily Kandinsky, representantes fundamentais do abstracionismo e seguidores da teosofia, como era amigo íntimo de Hilma af Klint. Em seus manuscritos, Klint escreve conhecer Steiner em 1909, o qual aparece reforçando instruções anteriormente dadas pelas entidades com as quais ela acreditava se comunicar, tais instruções foram as responsáveis pela mais excêntrica peculiaridade da artista: a sua descoberta tardia pelo público, já que eles a convenceram a guardar suas pinturas por vinte anos para que uma sociedade mais preparada intelectualmente pudesse receber suas mensagens divinas apropriadamente (TAKAC, 2018). Segundo Váraljai (2016, p. 156, tradução nossa) “A Teosofia aclamava à renovação de uma sociedade desiludida com a ajuda de filosofias espirituais e religiões orientais. Seu sucesso entre intelectuais e artistas se deu em relação ao fato da Teosofia colocar ênfase no conhecimento em contraponto à fé.” A arte ganha uma concepção positiva aos teosóficos, já que era uma das vias principais de redenção, na medida em que também conduzia o homem à plenitude espiritual (PEREIRA, 1974, p. 234). A contribuição teosófica aos movimentos de arte abstracionista ocorre antes de uma intitulada vanguarda européia, os estudos e registros teosóficos já mostravam esboços de desenhos abstratos realizados pelos videntes<sup>2</sup>, aqueles que eram dotados pelo olho espiritual e possuíam a capacidade de enxergar o plano elevado, no que se refere à representação do Espírito e da aura<sup>3</sup> humana, como mostram as figuras do livro *Formas de Pensamento* (Fig. 3) de Annie Besant (1867- 1873) e Charles Webster Leadbeater (1854-1934) de 1901, um dos livros referenciais de Hilma af Klint. Outra ideia pertinente à Teosofia e apropriada pelos artistas é o conceito de cores baseado nos

2 Segundo a Teosofia descrita por Rudolf Steiner, o mundo sensitivo de outro ser só pode ser visto por um vidente, aquele que possui “olhos espirituais” abertos (STEINER, 1996, p. 112).

3 A Teosofia define a aura humana como efeitos cromáticos que são perceptíveis aos olhos espirituais dos videntes, ela irradia-se em torno do corpo físico do homem e envolve-o como uma nuvem de forma oval (Idem, 1996, p. 35).

estudos de Goethe (1749-1832) em seu *Doutrina das Cores* de 1993. A visualidade das formas espirituais eram imateriais e abstratas, e possuíam sua significância simbólica nas cores, um pensamento humano aparece como fenômeno colorido perceptível, assim como as várias nuances de uma aura humana projetada ao redor de sua materialidade corpórea. Havia ali todos os subsídios necessários para se estabelecer um intermédio potente entre o espiritual e a produção artística.

Esta concepção meditativa de imagens data centenas de anos antes na forma de imagens meditativas budistas e orações expressadas como imagens (mantras, mandalas), as quais são as formas mais antigas de arte não-figurativa. Uma concepção teosófica de imagens une as tradições do Cristianismo e Budismo: a ideia budista de liberdade da forma e de uma não imagem, meramente uma existência espiritual similar ao misticismo medieval cristão. Quando analisamos estas funções das imagens fica claro que para um artista teosófico, a abstração e a desmaterialização são as formas de expressão que mais se encaixam. Em suas percepções não é somente a forma, mas como a cor também afeta diretamente a alma. Quando Kandinsky se torna interessado em Teosofia, ele usa as escritas de Goethe sobre a psicologia das cores para provar a conexão entre o poder expressivo das cores e da arte (VÁRALJAI, 2016, p. 157, tradução nossa).



Fig. 3 - **Raiva Explosiva e Medo Súbito**, Annie Besant e Charles Webster Leadbeater (1901).  
Fonte: Formas de Pensamento

O vocabulário espiritual comum entre os artistas mostra o denso emaranhado de ideias similares compartilhado por eles, mesmo sem contato direto, como uma grande estrutura cerebral conectada por neurônios singulares que dialogavam a respeito do Espírito. Há uma iconografia análoga entre as obras abstracionistas de Hilma af Klint, Wassily Kandinsky e Piet Mondrian, um fluido etéreo que as abrange como o próprio cosmos que estudavam. A *Series VIII: Picture of the Starting Point* (Fig. 4) de 1920 de Klint e *Color Study: Squares with Concentric Rings* (Fig. 5) de 1913 de Kandinsky estabelecem um estudo concêntrico na forma circular e as cores hipnóticas que convergem como um alvo, apesar da opção de Klint ser precisa e sóbria e a de Kandinsky apostar na serialização vibrante de seus desenhos, é impossível não atribuir a semelhança dessas imagens à aura humana proposta pela Teosofia citada anteriormente, além de toda a simbologia divina carregada pela forma do círculo, para Jochen Volz (2018), curador da exposição “Hilma af Klint: Mundos Possíveis”:



[...] As religiões são descritas como sutis variações da mesma forma básica, sendo o círculo o símbolo universal de totalidade e atemporalidade, representando o estado definitivo da Unidade”. Mondrian, em uma de suas fases não tão conhecidas, pinta o intenso tríptico *Evolução* (Fig. 6) de 1911. Apesar de ainda ser uma obra figurativa, Mondrian exhibe uma simbologia própria de sua busca espiritual na Teosofia, além de uma aproximação com a geometria analítica e das cores puras típicas de seus trabalhos mais conhecidos:

Mas as angulosidades no desenho dos nus femininos, tão estranhamente masculinas, e a diluição e o ocultamento das mãos e dos pés, nesse mesmo quadro, podem ser atribuídos tanto à inibições em relação ao corpo nu quanto a um ideal espiritualista da fusão ou equilíbrio do masculino e do feminino, ou, ainda às suas teorias sobre o vertical e o horizontal como símiles de espírito e matéria corporificados nos dois sexos (SCHAPIRO, 2001, p. 60).

Esses três estágios espirituais de Mondrian caminham em paralelo à jornada de Klint em seu já comentado *Pinturas para o Templo* (Fig. 1) de 1906. Três é um número sistemático para a divisão entre corpo, alma e Espírito, sendo o último, o estágio final de ascensão para o plano espiritual desejado, o qual traça seu caminho por etapas em um triângulo, símbolo da imortalidade divina (STEINER, 1996). Kandinsky (1996, p. 36) propõe “[...] um grande triângulo agudo, dividido em seções desiguais”, este é o



Fig. 4 - **Series VIII.** *Picture of the Starting Point*, Hilma af Klint (1920), 30 x 50 cm.  
 Fonte: <<https://www.hilmaafklint.se/hilma-af-klint-foundation/>>



processo evolutivo da vida composto por diversos níveis e etapas (PENEDA, 2016, p.

Fig. 5 - **Color Study: Squares with Concentric Rings**, Wassily Kandinsky (1913), 23,8 x 31,4 cm. Fonte: <<http://www.wassilykandinsky.net/>>



Fig. 6 - **Evolução**, Piet Mondrian (1910-1911), 178 x 85 cm. Fonte: <<https://www.wikiart.org>>

118). A confluência de equivalências visuais e conceituais entre as obras dos artistas poderia ser descrita indefinidamente.

Klint, Kandinsky e Mondrian embebedaram-se do cosmo divino para a realização de suas obras, as questões do imaterial, da ambivalência, da completude, do corpóreo, do conhecimento, da ascensão, do divino e eterno estão intrinsecamente interligadas nas obras dos artistas, entretanto, cada um, em seu processo particular de abstração e criação, concentraram seus esforços em viéses com finalidades di-

vergentes. Wassily Kandinsky abre o abstracionismo como vanguarda artística com o seu *Primeira Aquarela Abstrata* (Fig. 2) em 1910, um ano depois estaria publicando seu livro e manifesto sobre a arte e espiritualidade. Kandinsky se propõe a resgatar a pintura de seu anunciado fim no período da decadente modernidade. Esse seria o ponto germinal para o aprofundamento espiritual e o encontro com a verdade, mostrando que a arte poderia sobreviver de forma abstrata e voltar a ser uma necessidade fundamental para o Espírito, se ela assim emanar da “necessidade interior” do artista e dirigir-se à nossa alma (PENEDA, 2016, p. 117).

O Espírito deveria transparecer-se através da arte como consequência de um trabalho internalizado. Kandinsky, observador de seu tempo, teoriza a respeito de uma interiorização espiritual do homem quando as estruturas sociais de sua época, religião, ciência e moral são abaladas. Este conceito nomeado de “Princípio da Necessidade Interior” se refere a uma potência inerente ao âmago da arte ou, em termos metafísicos, à voz da alma em sua supremacia subjetiva através do objetivo (KANDINSKY, 1996). Para chegar a essa ascensão, o artista mostra um percurso detalhado entre formas abstratas e cores, características presentes em seu trabalho que darão origem a uma composição pictórica verdadeiramente pura que, por sua vez, servirá ao divino. Sendo assim, o artista que ouvir exclusivamente sua voz interior encontrará os equilíbrios e proporções necessários para estabelecer a ponte entre arte e Espírito. A espiritualidade começa com um caminho convexo, de dentro para fora do homem, a abranger o universo espiritual, o qual refere-se ao contato com dimensões superiores de consciência (PENEDA, 2016, p. 123). Piet Mondrian, por outro lado, ingressou na espiritualidade, especificamente teosófica, apenas em 1909, momento decisivo para sua reformulação filosófica e moral. Sua expressão artística não toma formas diretas e imediatas em relação à espiritualidade como Kandinsky, já que suas influências se mostram muito mais de cunho filosófico e claramente cubistas com um sentido de ruptura em relação aos movimentos artísticos de sua época.

Se, como se tem suposto, o dogma da restrita e equilibrada verticalidade e horizontalidade do seu trabalho maduro se baseia numa convicção teosófica que se formou no início de sua carreira, a sua rigorosa aplicação teve de esperar pela experiência cubista, uma arte que o libertou de um repertório de imagens manifestamente simbólicas, assim como de representações líricas da natureza, direcionando o seu pensamento para uma concepção da arte como essencialmente uma operação construtiva feita de formas elementares e não miméticas (SCHAPIRO, 2001, p. 61).

Com estudos e aprimoramentos técnicos, Mondrian chega aos seus primeiros trabalhos abstratos como o *Composição N° 10 (Cais e Oceano)* (Fig. 7) de 1915, pintura formada exclusivamente por curtas linhas horizontais e verticais em um fundo de tela branco. De fato, trata-se de uma quebra minimalista, mas decisiva em relação aos seus trabalhos anteriores e à produção de arte moderna como um todo. Esta obra fora uma das sementes de seu interesse e execução de acentuados estudos a respeito da bidimensionalidade da obra, a busca por uma pureza estética nas formas angulares e nas cores primárias, a fim de alcançar uma pintura harmônica, matemática, analítica e divina em sua procura por alcançar uma entidade superior. Por mais

objetivas que fossem, as obras de Mondrian estimulavam o campo sensorial a evoluir as intuições inerentes aos homens, as formas geométricas perfeitas remetiam a sensações expressivas, a perfeição de uma esfera não é apenas matemática, pode-se sentir a leve aparência do que é centrado e homogeneamente circular como um preenchimento da nossa própria necessidade de completude (SCHAPIRO, 2001, p. 12). Mondrian e Kandinsky abordaram similarmente, mas materializaram de maneiras díspares a arte como ponte à espiritualidade. Suas obras detentoras das formas e das cores conseguem canalizar-se como metáforas para o divino diante de sua qualidade viva, muitas vezes momentânea, que oferecem ao olho sensível, o olho do pintor, que sente assim a chamada linha abstrata como uma reação pura e profunda que penetra todo o ser (SCHAPIRO, 2001, p. 13).

As necessidades alcançam a maturidade quando chega a sua hora. Significa que o Espírito criador (que podemos chamar Espírito abstrato) encontra o caminho para a alma, depois para as almas, produzindo um anseio, um impulso interior. [...] A partir desse momento, o homem procura encontrar consciente ou inconscientemente uma forma material para o valor novo que vive nele sob uma forma espiritual. Isto é, o valor espiritual busca a materialização (PENEDA, 2016, p. 117).

As obras abstratas, em seu potencial espiritual, cumprem seu papel de auxilia-doras à sublimação do espectador ao transfigurar e aprofundar sua posição diante das questões puras e divinas (PENEDA, 2016, p. 115). Contudo, as obras de Hilma af Klint parecem ocultar um potencial mais elevado, uma vez que sua arte não possui um caráter exclusivo de trânsito e ascensão espiritual. Mesmo com bases referenciais teóricas e religiosas aproximadas às de Mondrian e, principalmente, de Kandinsky, seu propósito maior era a representação de um universo atemporal e invisível aos olhos inferiores para a materialidade do mundo. Klint seguia convicta em seus estudos e sessões espirituais para sua criação, o empirismo espiritual proveniente de suas

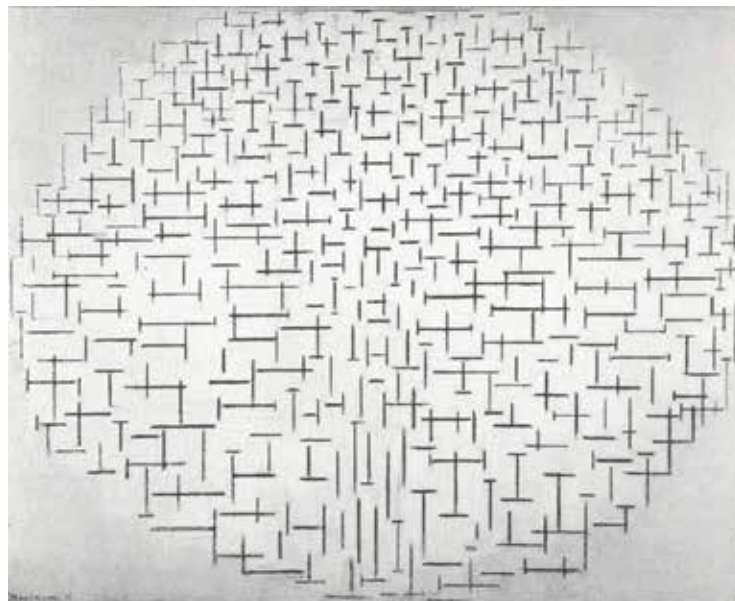


Fig. 7 - **Composição N° 10 (Cais e Oceano)**, Piet Mondrian (1915), 87,9 x 111 cm.  
Fonte: Mondrian, a dimensão humana na pintura abstrata.

habilidades mediúnicas era traduzido às suas telas, processos dos quais ela afirmava nem sempre estar consciente. Em termos mais amplos do que Kandinsky:

A artista estava convencida de que a realidade humana não estava confinada no mundo físico, mas sim que, paralelamente ao mundo material, existe um interior, e que os conteúdos das dimensões internas são exatamente tão verdadeiros e reais quanto os do mundo exterior (HILMA AF KLINT FOUNDATION, 2018, tradução nossa).

É a partir dessa visão que Klint transmite aos seus quadros figuras orgânicas, símbolos alquímicos, formas geométricas, e palavras antigas, um complexo diálogo criptografado de mensagens esotéricas ao mundo material que a própria artista buscou toda a sua vida decifrar, todavia, seu alcance ao imaginário simbólico e transcendente, permitiu, efetivamente, um puro e denso laço com os paradigmas da alma humana. A artista, através de sua própria mitologia, transmite tanta energia, exaltação e júbilo, que se aproxima da arte bruta e primitiva, sua arte se torna intemporal (LEIRNER, 2018).

#### **4 A aura presente na obra de Hilma af Klint**

Walter Benjamin em 1930, discorre em seu texto *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* sobre uma superação ao caráter aurático das obras de arte em meio ao progresso modernista, apontando, principalmente, a reprodutibilidade técnica da fotografia e do cinema, isto é, a possibilidade de gerar cópias praticamente idênticas ao original, como causas da perda da aura. Benjamin sintetiza o conceito de aura como a autenticidade e unicidade de uma obra, uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja (BENJAMIN, 2014, p. 184). Isto é, a obra de arte torna-se objeto de culto e adoração justamente por sua raridade, ela é a manifestação mesma de uma criação superior, divina. Essa é a crença propagada, por exemplo, por renascentistas como Giorgio Vasari (1511- 1574) e Leonardo Da Vinci (1452-1519): apenas o artista inspirado pelo divino poderia criar aquela obra tal como ela é, a materialidade da obra é a manifestação de Deus. Não é por acaso que Benjamin se vale do termo "aura", a escolha de um vocábulo religioso se deve ao fato de que, antes de assumir sua autonomia relativa na modernidade, leia-se a partir dos renascentistas, o que hoje denominamos arte era uma prática totalmente voltada à criação de objetos, primeiro mágicos, utilizados em rituais, e depois religiosos, utilizados nos cultos.

Criar e manipular esses objetos era a manifestação de um dom divino.

O fundamento teológico e o valor de culto conferem à obra um caráter transcendental. Retira-a da realidade material e histórica e insere-na em uma esfera superior, separada da realidade. Produzida por uma entidade divina ou por um "gênio individual", a obra é alçada ao mundo espiritual e oposta ao mundo material. Trata-se de um tipo de obra de arte que se encaixa na noção idealista de cultura, pois se encontra cingida da realidade material e não pode ser transformada, apenas acessada para uma fruição individual, desinteressada e subjetiva por parte do receptor (ARAÚJO, 2010, p. 124 apud MARCUSE, 1997, p. 95).

Os renascentistas guardaram essa crença teológica mesmo depois de libertar a arte de sua função puramente religiosa. O que os estágios seguintes da modernidade viriam a fazer era despir, cada vez mais, a obra de arte desse caráter religioso, do invólucro da aura. A reproduzibilidade técnica da fotografia e do cinema foi, segundo Benjamin (2014), um golpe decisivo em direção à destituição da aura. O que praticamente todas as vanguardas modernistas manifestaram em suas obras foi essa crise metafísica, a crise do Espírito. Os dadaístas<sup>4</sup>, por exemplo, abalados pelos terrores da I Guerra Mundial, entenderam que uma arte aurática não faria jus ao sofrimento humano e à crise do Espírito, apenas reproduziria uma rede de privilégios próprios da arte, já então estabelecida como instituição. Diante disso, o Dadaísmo retira o objeto de seu contexto, como o paradigma do *Urinol* de Marcel Duchamp (1887-1968), para o consagrar como arte, é um gesto irônico que visa desmascarar qualquer ilusão de aura, porque já não haveria uma. O *Urinol*, como as cópias do negativo, é um objeto produzido massivamente.

Em meio a essa crise, os abstracionistas, inspirados pela Teosofia, buscaram antes preservar a aura em suas obras, ao invés de arruiná-la inteiramente. Kandinsky (1996) acreditava que o artista deve corresponder a sua própria necessidade para transformar a obra de arte em objeto necessário à humanidade, já que a obra permitiria certa transcendência, Klint, em contrapartida, porta-se menos como a detentora de uma expressão subjetiva do artista, executando apenas sua função de médium a receber e materializar o mundo espiritual. Assim sendo, a aura que a artista busca preservar em sua obra é menos da ordem artística e mais da ordem puramente espiritual, sua vocação é mais a da sacerdotisa do que a da artista plástica. Isso explica porquê Klint relutou, através de ordens divinas, em mostrar suas obras ao mundo, elas eram muito mais de ordem empírica e estudos acerca da natureza do divino do que detentoras de um valor em si. Muitas de suas obras parecem inacabadas, já que elas são apenas parte de um processo o qual não se trata, para a artista, de atingir o divino através da arte, mas sim de transparecê-lo através de suas pinturas. É nesse sentido que Klint evoca um sentimento, de fato, puro e espiritualizado. A religião implica o dogma, a prática, o hábito e por mais heterodoxos que fossem os seus dogmas, eles existiam e guiavam a produção artística da artista.

Benjamin (2014, p. 187) também discorre sobre o valor de culto e o valor de exposição de uma obra “[...] a produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa nessas imagens, é que elas existem, não que sejam vistas”. De alguma forma, o mesmo parece valer para a obra de Klint, já que a relevância se dava mais substancialmente na realização dos trabalhos do que em sua divulgação. Segundo as entidades com as quais afirmava dialogar, e mais tarde segundo o que lhe aconselhou Rudolf Steiner, como citado anteriormente, suas obras iriam adquirir virtualmente seus devidos valores e significados conforme a passagem do tempo e a evolução natural da humanidade.

---

4 Para o autor: “Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantilidade suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer imersão contemplativa. Tentavam atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material” (BENJAMIN, 2014, p. 206).

Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a "artística", a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como rudimentar (BENJAMIN, 2014, p. 188).

É pertinente ressaltar que o sentimento religioso de Hilma af Klint não ocorre em sentido estrito. A Teosofia era caracterizada por sua multidisciplinaridade, procurava apoiar-se nas ciências, ao mesmo tempo que criticava uma cegueira da ciência institucionalizada (CARVALHO, 1998, p. 59), é possível perceber este trânsito nas formas orgânicas e botânicas que a artista frequentemente evocava em suas ilustrações e pinturas como a fauna presente em *As Dez Maiores* de 1907 (Fig. 8). Não há, portanto, uma rejeição da ciência, mas uma leitura espiritualizada dela. A espiritualidade evocada pela Teosofia de Blavatsky e Steiner é inegavelmente moderna, pois implica um grau de secularidade, o mesmo ocorre com a arte teosófica, ela foi uma resposta moderna aos excessos da modernidade. Klint, porém, leva o embate entre modernidade e tradição<sup>5</sup>, a uma tensão ainda maior. Embora se pudesse pensar, como acusa Marcuse ao falar de toda arte aurática em citação anterior, que a insistência de Klint em preservar a aura da arte se trata apenas de uma resistência à vulgarização da mesma, posição assumida por Kandinsky, a artista tinha outras questões em mente. O fato de Hilma af Klint ter se absterido de divulgar sua obra, revela que, de alguma forma, ela rejeitou, pelo menos para si mesma, a noção tipicamente modernista de autor<sup>6</sup>, a qual permanecia mesmo nas vanguardas mais radicais como foi o dadaísmo. Sendo assim, ela rejeitou tanto a necessidade modernista de consagração do autor, e de sua subjetividade, como a vontade de tornar sacro, e restrito a uma elite, um objeto pelo seu ocultamento. Não obstante, ela preservou sua obra dos olhos do espectador por uma crença superior: a de que a humanidade evoluiria segundo uma ordem maior. A artista, assim, assume o papel de uma sacerdotisa moderna, ela detinha um conhecimento restrito e se propôs a divulgá-lo sem maculá-lo, o que a interessava era a dinâmica entre ocultamento e aparição.

## 5 Considerações finais

Hilma af Klint, portanto, produzia apesar de seu tempo. Tentar circunscrevê-la às habituais categorias de modernismo faz com que se perca a real natureza de sua obra. Não que fosse imune a seu tempo, como foi visto, ela se deixou influenciar pelas grandes correntes intelectuais contemporâneas a si. Mas, para compreender essa natureza é preciso olhar para a artista não só pela rede de influências que compartilhava com aqueles que viriam a se tornar os abstracionistas, em outras palavras, é

5 Segundo Carvalho (1998, p.65) "É essa mesma crítica, com interesses morais e espirituais próprios, que fazem os pensadores esotéricos ao projeto de modernidade - daí se apoiarem, como agenda comum, no que chamam de tradição. Essa tradição é também via de circulação de saber científico, porém de uma ciência que não deseja desvincular-se da moral e da arte."

6 Para Araújo (2010, p. 133) "A obra de arte da era da reprodutibilidade técnica, apesar de desligada dos rituais religiosos, liga-se a um conceito idealista de autor e de obra que, como nas práticas ritualistas, retira o fundamento da criação da vida material e coloca em seu lugar, um fundamento subjetivo, pré-social, análogo ao fundamento teológico".

preciso entendê-la mais do que como “precursora” do abstracionismo. Compará-la aos abstracionistas foi, nesta pesquisa, apenas um modo de revelar suas singularidades.

Ocorre que a singularidade maior de Hilma af Klint se dá por suas intenções e modos de produção, o que não poderia deixar de ter implicações estéticas, já que o traço da artista busca remontar toda uma iconografia anterior a ela mais do que a busca por um traço único e expressivo da necessidade do artista, como no caso de Mondrian e Kandinsky. De algum modo, Klint se porta como uma gravurista bruta, mais do que como uma modernista abstrata. Sua abstração era voltada à ilustração do divino e não a retomar o caráter divino de uma arte teoricamente profanada, como propôs Kandinsky. Hilma af Klint não chama para si esse gesto heróico, sua produção é desinteressada, ela é um meio (médium) de divulgação de algo que a transcende.



Fig. 8 - **As Dez Maiores**, Hilma af Klint (1907), 315 x 234 cm.  
Fonte: <http://www.anothermag.com/>

## Referências bibliográficas

ARAÚJO, Bráulio S. R. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. *Revista Pós*, São Paulo, v.16, n. 28, p. 120-143, 2010.

BECHOFER-ROBERTS, C. E. **Mysterious Madame Helena Petrovna Blavatsky**. Kessinger Publishing, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2014.

BESANT, Annie.; LEADBEATER, Charles Webster. **Formas de Pensamento**. São Paulo: Pensamento, 1995.

CARVALHO, José Jorge. **Antropologia e Esoterismo: dois contradiscursos da modernidade**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v.4, n. 8, p. 53-71, 1998.



GOETHE, J.W. **Doutrina das Cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

HILMA AF KLINT FOUNDATION. Disponível em: <<http://www.hilmaafklint.se/hilma-af-klint-foundation/>>. Acesso em: 12 Abr. 2018.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte e na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEINER, Sheila. **Mostra 'Mundos Possíveis' reúne 130 obras de Hilma af Klint**, Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,mostra-mundos-possiveis-reune-130-obras-de-hilma-af-klint,70002214884>>. Acesso em: 12. Março 2018.

MARCUSE, Hebert. **Sobre o caráter afirmativo de cultura**. Cultura e sociedade. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

PEREIRA, Wilcon. **Piet Mondrian, um percurso**. Revista de Letras, São Paulo, v.16, p. 231-251, 1974.

PENEDA, João et al. **O espiritual na arte a partir de Kandinsky**. In: ESOTERISMO OCIDENTAL, 1., 2016, Lisboa. Anais... Lisboa: Universidade Lusófona, 2016. p. 110-123.

SCHAPIRO, Meyer. **Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SKIDMORE, Maisie. **Decoding the Spiritual Symbolism of Artist Hilma af Klint**, março 2016. Disponível em: <<http://www.anothermag.com/art-photography/8490/decoding-the-spiritual-symbolism-of-artist-hilma-af-klint>>. Acesso em: 30 Jun. 2018.

TAKAC, Balasz. **What Does Hilma af Klint Mean for Brazil?** Pinacoteca's Jochen Volz Explains, junho 2018. Disponível em: <<https://www.widewalls.ch/hilma-af-klint-pinacoteca-sao-paulo/>>. Acesso em: 03 Jul. 2018.

STEINER, Rudolf. **Teosofia: Introdução ao conhecimento supra-sensível do mundo e do destino humano**. São Paulo: Antroposófica, 1996.

VÁRALJAI, Anna et al. **Theosophic Arte and Theosophic Aesthetic in Hungary In Ten Years, in the Aspect of the Theosophical Society Journal**. In: ESOTERISMO OCIDENTAL, 1., 2016, Lisboa. Anais... Lisboa: Universidade Lusófona, 2016. p. 156-165.

WASSILY KANDINSKY. Disponível em: <<http://www.wassilykandinsky.net/>>. Acesso em: 20 Jun. 2018.

WIKIART, VISUAL ART ENCYCLOPEDIA. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/evolution-1911>>. Acesso em: 20. Jun. 2018.

WIKIART, VISUAL ART ENCYCLOPEDIA. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/first-abstract-watercolor-1910>>. Acesso em: 20. Jun. 2018.

**A ABSTRAÇÃO DA CALIGRAFIA ÁRABE NA  
FABRICAÇÃO  
DA ARTE MODERNA SUDANESA**  
**THE ABSTRACTION OF ARABIC CALLIGRAPHY IN THE  
MAKING OF MODERN SUDANESE ART**

*SANDRA MARA SALLES'*

**Resumo:**

A proposta deste artigo é analisar o uso da caligrafia árabe por artistas pioneiros da pintura moderna no Sudão nas décadas de 1950 e 1960 e sua relação com o processo de modernização do país. Será problematizado o papel central atribuído à caligrafia no currículo da Escola de Cartum, um dos principais movimentos artísticos no continente africano no período pós-colonial. O debate crítico encabeçado pelos artistas sudaneses Hassan Musa e Abdallah Bashir (Bola), no início dos anos 1970, que viam a abstração da caligrafia árabe como um dos mecanismos de essencialização da arte e da cultura sudanesa, também será examinado.

**Palavras-chave:** Arte moderna sudanesa. Caligrafia árabe. Escola de Cartum. El Salahi. Hurufiyya.

**Abstract:**

This paper aims to analyze the use of Arabic calligraphy by pioneering artists of modern painting in Sudan in the 1950s and 1960s and its relationship to the country's modernization process. The central role assigned to calligraphy in the curriculum of the Khartoum School, one of the main artistic movements on the African continent in the post-colonial period, will be problematized. The critical debate led by Sudanese artists Hassan Musa and Abdallah Bashir (Bola) in the early 1970s, who saw the abstraction of Arabic calligraphy as a mechanism of essentialization of Sudanese art and culture, will also be examined.

**Keywords:** Modern Sudanese art. Arabic calligraphy. Khartoum School. El Salahi. Hurufiyya.

ISSN: 2175-2346

## 1 Introdução

O potencial estético das variadas formas de escrita conhecidas na África tem sido explorado nas artes do continente desde tempos remotos. Esta constatação vai de encontro a um pressuposto largamente difundido no senso comum e sustentado pelo legado do pensamento colonialista e primitivista, segundo o qual as sociedades africanas teriam sido sociedades sem escrita antes da chegada dos europeus.

Contestando esta visão reducionista, uma ampla bibliografia discute, há algumas décadas, a presença e a historicidade dos sistemas gráficos e tradições escritas na África, com os mais variados usos e uma pluralidade de tipos e estilos. Tais estudos perpassam os campos de várias disciplinas, como os da história, da linguística, da antropologia, dos estudos literários e da história da arte, com aportes recentes significativos provenientes da semiótica e das ciências cognitivas. (BATTESTINI, 1997, 2006; FIQUET e MBODJ-POUYE, 2009).

Estes diferentes sistemas de sinais e símbolos usados para codificar e exprimir ideias apareceram no continente africano em vários momentos de sua história. Alguns surgem em forma de alfabetos fonéticos, nos quais letras ou caracteres reproduzem os sons de uma língua, enquanto outros são ideográficos, compreendendo símbolos gráficos (ideogramas) que representam objetos, ideias e conceitos.

Tais sistemas de escrita incluem, dentre outros, os hieróglifos egípcios antigos, o vai da Libéria<sup>1</sup>, o tifinaque<sup>2</sup>, o nsibidi<sup>3</sup>, e a escrita litúrgica ge'ez<sup>4</sup> da Etiópia, cujas genealogias podem ser traçadas ao longo de vários séculos. Outros sistemas foram criados mais recentemente, nos séculos XIX e XX, como resposta à presença europeia na África e à imposição das línguas dos colonizadores e de seus alfabetos, como meio de dominação, controle e conhecimento dos povos colonizados<sup>5</sup>.

Os suportes usados para a inscrição destas diferentes formas de escrita na África são igualmente diversos e o uso criativo de variados tipos de símbolos, alfabetos, caligrafias, silabários e sistemas gráficos na produção artística tem contribuído a desafiar concepções engessadas sobre as culturas africanas.

Ao retrazar as diferentes genealogias e itinerários da escrita no continente, os curadores da exposição *Inscribing Meaning: Writing and Graphic Systems in African Art* (National Museum of African Art, Washington, 2007) observaram que objetos datando "de tempos antigos até o momento contemporâneo ilustram como os artistas africanos têm utilizado as diversas formas de letras, palavras, símbolos e seus significados

1 Uma das cinco escritas fonéticas desenvolvidas para os grupos linguísticos mande, falados na Libéria, Serra Leoa e sudoeste do Mali, o vai foi inventado por volta de 1832 por Momolu Duwalu Bukele, da Libéria.

2 Alfabeto usado pelos povos tuaregues seminômades da África noroeste para escrever sua língua, o tamaxeque.

3 O nsibidi é um antigo sistema de comunicação gráfica dos povos ejagham do sudeste da Nigéria e do sudoeste dos Camarões na região de Cross River. Também é usado pelos povos vizinhos ibibio, efik e igbo. Ele não corresponde a nenhuma língua falada, é uma escrita ideográfica cujo uso facilita a comunicação entre povos que falam línguas diferentes.

4 O ge'ez - também conhecido como etiópico - teve origem há cerca de dois mil anos na região que compreende o sul da Eritreia e o norte da Etiópia, no Chifre de África. Embora tenha deixado de ser uma língua comumente falada ainda no século XIII, continua a ser usada como a língua litúrgica da Igreja Ortodoxa Etíope. Ela foi igualmente adaptada para escrever outras línguas etíopes, incluindo o amárico, a língua nacional da Etiópia contemporânea.

5 Um exemplo de forma de escrita inventada no século XX é o silabário Bété, que foi criado para a língua bété da Costa do Marfim na década de 1950 pelo artista Frédéric Bruly Bouabré (1923-2014).

para criar obras de arte belas e poderosas” (KREAMER et al., 2007, p. 78)<sup>6</sup>.

O uso da caligrafia árabe, além dos sistemas de escrita endógenos e do alfabeto latino ou romano, tem sido particularmente recorrente no trabalho dos artistas africanos desde meados do século XX. Como observado por Ficquet e Mbodj-Pouye (2009, p. 760):

Devido a essa profusão da escrita nas práticas sociais cotidianas e à notável iconicidade dos escritos africanos, incluindo os hieróglifos egípcios, realçada por movimentos intelectuais, políticos ou religiosos, os artistas visuais africanos contemporâneos utilizam frequentemente várias formas de escrita como recursos estéticos.

Partindo das relações entre imagem e texto e da conjugação do visual e do verbal na arte<sup>7</sup>, será discutido nas linhas que seguem o uso da caligrafia árabe por artistas pioneiros da pintura moderna no Sudão nas décadas de 1950 e 1960. A centralidade atribuída à caligrafia no currículo da Escola de Cartum, um dos principais movimentos artísticos no continente africano no período pós-colonial, será igualmente problematizada. Esta análise tem, como pano de fundo, os debates em torno da constituição de uma arte distintamente sudanesa, no contexto da independência do país, em 1956, e o papel da caligrafia árabe neste processo<sup>8</sup>.

## 2 As escritas africanas e sua inscrição no moderno

A incorporação de diferentes sistemas gráficos e de escrita que têm sido usados e compartilhados pelas sociedades africanas ao longo de sua história teve destaque na produção de artistas residindo no continente nas décadas das independências africanas (os anos 1950 e 1960)<sup>9</sup>, cujas obras dialogavam com as propostas formais e conceituais do modernismo. Conforme exposto por Harney (2007, p. 209),

[...] a linguagem do modernismo em África estava profundamente imbricada nos mecanismos da própria modernidade - a ascensão do Estado-nação, as frustrações do neocolonialismo político, econômico e cultural, os rápidos processos de urbanização, a importação e adaptação das culturas dos meios de comunicação de massa, as lutas políticas e pelos direitos humanos sob o *apartheid*, as várias formulações e o comprometimento em relação às noções de pan-africanismo e pan-arabismo e o crescimento de uma considerável diáspora. Todas estas mudanças socioculturais e históricas foram acompanhadas de usos da linguagem e de imagens, surgindo, por vezes, como escritas que foram sancionadas e impostas pelas autoridades políticas e, por outras, parecendo ecoar as vozes do povo.

6 Todas as traduções são da autora.

7 Ou da “image-text”, termo usado por Mitchell (2012, p.1) para aludir ao “murmúrio do discurso e da linguagem nos meios gráficos e visuais”.

8 Trata-se de uma reflexão inserida no campo de estudos dos modernismos africanos, que reúne investigações sobre a produção artística africana de meados do século XX, em diálogo com a arte moderna produzida, sobretudo, nos centros norte-atlânticos (Europa ocidental e Estados Unidos), mas também em outras regiões do mundo.

9 A maior parte das antigas colônias no continente africano conquistou a independência entre meados da década de 1950 e o início da década de 1960.

Trata-se, portanto, de um processo que teve lugar em várias regiões do continente e está associado às políticas de modernização do Estado que, em determinados casos, fomentava o surgimento de uma arte moderna no país, entendida como um dos pilares de construção e afirmação de uma identidade nacional. O uso da escrita teve um papel importante nesse processo e isso inclui não somente os diferentes sistemas simbólicos e gráficos endógenos, mas também a escrita árabe, presente no Norte da África desde o século VIII e o alfabeto latino, cujo uso se disseminou durante a dominação colonial europeia, a partir do final do século XIX.

Nesse contexto, numerosos foram os artistas africanos que buscaram desenvolver uma nova linguagem, interpretando as tradições locais e propondo uma síntese entre o novo e o antigo, entre as influências ocidentais e os elementos formais vernaculares pré-coloniais. Através de sua prática artística, baseada sobretudo na pintura, estes artistas interrogavam “[...] as narrativas de poder e de identidade que estavam incorporadas nos usos da linguagem [...] e procuraram reivindicar ou reordenar práticas de inscrição.” (HARNEY, 2007, p. 204) Este cenário favoreceu o surgimento de novas formas de “inscrição de sentido” (BATTESTINI, 2006, p.24), criadas pelos artistas por meio do uso de sistemas de escrita em suas obras.

Dentre os variados contornos tomados por este processo, propõe-se aqui um recorte específico: analisar o uso da caligrafia árabe por artistas pioneiros da arte moderna sudanesa nas décadas de 1950 e 1960.

### **3 A caligrafia árabe na arte moderna sudanesa**

A língua árabe foi trazida para a África com a expansão do Islã no século VII. Chegando primeiro no Egito, difundiu-se por toda a África do Norte antes de se mover para o Deserto do Sahara e se propagar pelas regiões costeiras. Com a língua veio seu sistema de escrita que, para além de sua utilização nos textos árabes e na transcrição de numerosas línguas africanas, desempenha um papel de extrema importância devido à sua associação com a fé islâmica<sup>10</sup>. O árabe é a língua em que Deus revelou o livro sagrado do Islã, o Alcorão, ao profeta Maomé e a caligrafia árabe, considerada de uma beleza sublime pelos muçulmanos, aparece em numerosos estilos históricos, regionais e individuais.

Artistas sudaneses se destacam no uso desta caligrafia em obras realizadas a partir da década de 1950, no contexto de grandes mudanças no panorama político-social no continente africano, com grande impacto no campo artístico.

Ainda no decorrer da primeira metade do século XX, se iniciara uma profunda transformação nas estruturas de produção artística, que se intensificou nas décadas de 1950 e 1960, quando a maior parte das antigas colônias africanas se tornou independente das metrópoles europeias. Nesse período, novas estruturas de ateliês de experimentação artística e novos cursos de artes são criados na África - em universidades ou escolas privadas. Artistas partem para estudar em instituições estrangeiras, financiados por organismos internacionais ou, muitas vezes, pelos governos de

---

<sup>10</sup> A presença da escrita árabe no Norte da África data dos séculos VIII e IX, se consolidando com o progresso da islamização no Norte, como no resto do continente, a partir do século X e mais amplamente a partir do século XVIII.

seus próprios países. Esta nova conjuntura promoveu uma maior circulação e interação entre os artistas e outros atores da cena cultural, como professores, patronos e mediadores culturais, tanto no continente africano quanto fora dele, permitindo o compartilhamento de experiências formais que tiveram forte impacto na produção artística do período.

No que se refere à pintura sobre tela - um dos principais formatos modernistas -, seus primórdios na África se situam na primeira metade do século XX, quando artistas em contato com o que se produzia nos centros europeus se inspiraram nas técnicas e suportes usados nas metrópoles e deram início a uma revolução nas artes visuais no continente. Artistas como Aina Onabolu (1882-1963) e Ernest Mancoba (1904-2002) têm sido reconhecidos por seu pioneirismo neste processo, que tomou impulso nas décadas das independências<sup>11</sup>.

Neste contexto de intensas mudanças e de grande ebulição cultural, a trajetória de Ibrahim El-Salahi, considerado um dos pioneiros da pintura moderna no Sudão, é notória e sua influência ultrapassou amplamente as fronteiras de seu país natal.

Nascido em 1930 na cidade histórica de Omdurman, El-Salahi iniciou sua formação entre 1949 e 1951 na *School of Design do Gordon Memorial College*<sup>12</sup>, onde se formou em pintura. Nesta instituição, eram ensinadas disciplinas ligadas às tradições artísticas ocidentais, como a pintura, a escultura e o desenho. Devido à influência de expatriados como o britânico Jean-Pierre Greenlaw<sup>13</sup>, as artes aplicadas baseadas em práticas locais foram incorporadas ao currículo. A ênfase do ensino recaiu notadamente sobre a caligrafia árabe, disciplina que veio a se tornar o eixo central da instituição, impactando o trabalho de muitos artistas que por lá passaram.

Ao falar de seus anos na Escola de Design em entrevista concedida em 2016<sup>14</sup>, El Salahy aponta a influência de Greenlaw - que dirigia a escola na época - em seu desenvolvimento como jovem artista, assim como a do calígrafo sudanês Osman Waqialla, que também foi seu professor e teve importante papel na gênese do movimento moderno no país.

Waqialla (1925-2007) integrou a primeira geração de artistas sudaneses que realizou parte de seus estudos em instituições estrangeiras. Após ter se graduado em Artes no *College of Fine and Applied Art* (1945), o artista continuou seus estudos na *Camberwell School of Art*, em Londres (1946-1949) e na *School of Arabic Calligraphy*, no Cairo. Ao retornar ao Sudão, em 1951, ensinou no *College of Fine and Applied Art* e foi o primeiro entre seus pares a explorar as qualidades visuais e temáticas da caligrafia árabe na pintura.

As experimentações formais de Waqialla deram início a um processo de desconstrução da caligrafia, conduzindo-a às suas formas elementares, sem deixar de lado o significado das letras e palavras. Esta técnica o levou ao desenvolvimento de

11 Sobre Aina Onabolu, ver Okeke-Agulu, 2015; sobre Ernest Mancoba, ver Hassan, 2010.

12 Fundado em 1902, o Gordon Memorial College foi precursor da Universidade de Cartum.

13 Greenlaw foi professor, pesquisador, ilustrador e estudioso do patrimônio e das culturas do Sudão, desempenhando um papel importante tanto na fundação do College of Fine and Applied Art, quanto na ênfase dada à caligrafia árabe no currículo do estabelecimento. Cf. Court (1995, p.291); Amselle (2005, p.94).

14 Entrevista disponível em: <http://www.vigogallery.com/news/147>. Acesso em: 30/04/2019.



um estilo singular dentro do movimento artístico moderno sudanês. Segundo Hassan (2005, p.110), a contribuição de Waqialla reside, principalmente, “na libertação da caligrafia árabe da sua associação tradicional com o texto sagrado através de tratamentos ousados tanto da poesia quanto da prosa árabe secular e não tradicional”.

Esta experimentação revolucionária provou ser altamente influente entre seus estudantes, incluindo não somente El Salahi, mas também Ahmad Shibrain. Estes artistas se tornaram figuras proeminentes num movimento que ficou conhecido, no final dos anos 1950, como Escola de Cartum, no qual a caligrafia foi um elemento central.

#### 4 Ibrahim El Salahi, Ahmad Shibrain e a Escola de Cartum

Além da influência atribuída à Waqialla, El Salahi afirmou, em entrevista concedida ao crítico, escritor e professor Ulli Beier, a centralidade da caligrafia árabe em seu trabalho e o impacto de sua primeira experiência na Europa em seu processo de criação:

[...] a cultura árabe é ligada à língua árabe, ao Alcorão e à caligrafia. Mas a *caligrafia é o tema mais importante para mim porque é uma forma abstrata, cheia de símbolos que têm um som e um sentido*. No início, eu fazia a caligrafia clássica: eu escrevia poesia ou palavras de sabedoria. Mas depois, eu apliquei algumas das técnicas que havia aprendido na Europa. (EL SALAHI apud KASFIR, 2000, p.138, grifo nosso)

Na sequência, o artista descreveu como foi inspirado por Picasso no processo de desconstrução desta caligrafia, “quebrando suas formas”, algo que se tornou sua marca:

*Eu amo o que o Picasso fez com o cubismo, tomar uma forma plástica e explodi-la para encontrar seus elementos originais, depois reconstruí-la sob uma nova forma. Eu penso que fiz a mesma coisa com a caligrafia [...]. Eu tentei ir mais longe e trazer a verdadeira forma do símbolo à sua origem - às formas animais, à água [...]. E uma vez esta porta aberta, eu a atravessei e tive a impressão de quebrar o vidro! Foi preciso avançar prudentemente, pois, às vezes, arriscamos nos cortar. [...] Eu quebrava e quebrava [...] e as formas apareciam [...] as mesmas formas ou espíritos que apareciam para mim quando era criança! Elas vieram para mim uma vez liberadas da forma rígida da letra.”* (EL SALAHI apud KASFIR, 2000, p.138-139, grifo nosso)

Por meio de suas telas, El Salahi dá vida às formas caligráficas que ele considera como “referências abstratas a formas animadas, cada uma com suas próprias histórias e subjetividades.” (ADAMS, p.31). Esse processo é particularmente visível quando ele compara a estrutura das letras a ossos:

*Peguei a caligrafia e lhe tirei o significado... Então eu tive que quebrar as formas das próprias letras e tentar ver os ossos das letras... começando a quebrar [as letras] e reorganizando-as em uma forma diferente. Tornou-se então o início de um novo idioma pictórico, a partir do qual comecei a criar minhas*

imagens. (EL SALAHI apud ADAMS, p. 31, grifo da autora)

Esta “quebra das letras” levou o artista a um processo de abstração das formas da caligrafia, o que o aproximou do movimento letrista norte-africano conhecido como Al Hurufiyyia<sup>15</sup>. Progressivamente, o ritmo da caligrafia se impôs à forma das letras, e delas começaram a brotar outros contornos, outras imagens.

Além do processo pelo qual se deu a experimentação com a caligrafia árabe, El Salahi enfatiza em suas falas a influência da educação religiosa em seu trabalho (HASSAN, 2013, p.12-13). Ao contato precoce do artista com os escritos do Alcorão - que remonta à escola para crianças que o pai, um clérigo muçulmano, tinha em sua casa - se somaram seus estudos de manuscritos islâmicos no *British Museum*, enquanto era estudante em Londres.

Em sua pintura *The Last Sound*<sup>16</sup> (1964-65), cujo título evoca o som final da passagem divina da alma do mundo corpóreo para a eternidade, El Salahi presta um tributo a seu falecido pai. Obra representativa da fase de início do artista, nela predominam tons terrosos que acolhem uma amálgama de formas, com destaque para os caracteres árabes posicionados nos lados direito e esquerdo da tela. Eles são acompanhados de motivos em crescente que plainam em torno de um elemento central de grande dramaticidade. Motivos islâmicos populares como crescentes e arabescos, além de motivos não-islâmicos, como figuras e elementos naturais e geométricos são recorrentes no trabalho do artista.

Em outra obra do mesmo período inicial, *The Prayer*<sup>17</sup> (1960), El Salahi toma um versículo do Alcorão como tema da pintura, preenchendo de maneira precisa a tela de fundo terroso com linhas caligráficas brancas. Ao fundo, se distinguem em meios aos rabiscos em cor preta, criaturas de rostos alongados e olhos arregalados que se tornarão, posteriormente, personagens bastante frequentes em suas telas.

O uso do crescente e do arabesco e de tons sombrios e terrosos, como preto, branco, terra de siena queimada e ocre amarelo<sup>18</sup>, além de padrões tradicionais e elementos decorativos da caligrafia árabe são emblemáticos da adesão do artista ao projeto de criação de uma estética sudanesa distinta, na qual vários artistas e escritores se engajaram neste período.

As preocupações e experiências formais que orientaram o estilo e a estética de El Salahi foram compartilhadas por seu colega sudanês Ahmad Shibrain (1931-2017), também considerado um dos pioneiros da pintura moderna no país. Shibrain estudou em Londres, na *Central School of Art and Design* de 1957 a 1960 e, desde o início de sua carreira, produziu imagens essencialmente caligráficas, liberadas das convenções, sendo frequentemente reconhecido como aquele que revitalizou a caligrafia no Sudão. Hassan (2013, p. 8-9) aponta que, no trabalho do artista:

15 Hurufiyya é um termo que se refere à experimentação artística com a língua árabe, letras ou texto como um elemento visual para compor. O movimento artístico hurufiyya (também conhecido como movimento Al-hurufiyya) promovia a transformação de letras árabes em formas abstratas. Imagens disponíveis em: <https://www.barjeelartfoundation.org/exhibitions/hurufiyya/> Acesso em: 30/04/2019.

16 Sobre essa obra, ver: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/last-sound-ibrahim-salahi/>

17 Sobre essa obra, ver: <https://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/the-prayer>

18 Esses tons, segundo o artista, “[...] se assemelhavam às cores da terra e dos tons de pele das pessoas em nossa parte do Sudão.” (EL SALAHI apud HASSAN, 2013, p.12)

[...] as letras árabes ganham o que ele chama de um valor estético plástico. Como veículo do Alcorão, a língua árabe é vista como sagrada, mas considerando o papel fundamental que a caligrafia tem desempenhado na estética e no estilo da arte islâmica clássica, isto não impede necessariamente o seu uso artístico. [...] O seu trabalho, disse ele [o artista], 'é uma mistura de imagens, afro-árabes e islâmicas'.

Um exemplo deste tipo de procedimento é a obra de 1963, *Untitled*<sup>19</sup>. (Fig. 1) Nela, Shibrain faz uso do nanquim para dar ênfase à gestualidade do traço, numa composição ágil que privilegia o efeito visual, fazendo com que os olhos se movimentem pelas formas em várias direções, em detrimento de sua legibilidade. Assim como nesse trabalho, em outros desenhos do artista do início da década de 1960, as letras são encurtadas ou alongadas, comprimidas ou expandidas, se tornando parte de uma composição abstrata mais ampla, de difícil decifração (HASSAN, 2013).



Figura 1 - Ahmed Shibrain. *Untitled*, 1963. Nanquim sobre papel, 76 × 57 cm. Iwalewahaus, Universität Bayreuth. DEVA, Universität Bayreuth.

A produção artística de El Salahi e Shibrain nesse período se inseria num contexto em que o governo do país, apoiado pela classe média árabe-islâmica, estava empenhado na busca de um denominador comum para a composição extremamente plural do Sudão, de modo a produzir uma cultura nacional e uma identidade sudanesa compartilhada. A literatura e a arte se tornariam essenciais nesse processo.

19

Sobre essa obra, ver: <https://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/ohne-titel>. Acesso em: 20/04/2019.

Situado numa região que conheceu, ao longo dos séculos, uma sobreposição de inúmeras camadas de influência histórica, a grande diversidade, tanto étnica quanto linguística e religiosa do Sudão, passou a representar um risco de instabilidade, sobretudo após a independência do país. Como agravante, a manipulação desta diversidade pela ordem colonial anglo-egípcia (1899-1956)<sup>20</sup> engendrara uma percepção binária da formação cultural sudanesa. Esse binarismo retratava um país dividido entre culturas altamente islamizadas e relativamente arabizadas no norte e religiões tradicionais convivendo com o cristianismo no sul, um retrato que não correspondia à complexidade da formação sociocultural do país.

É nesse contexto que surge a Escola de Cartum, denominação utilizada para identificar artistas ligados ao *College of Fine and Applied Art*, que se tornou um importante espaço de ensino e prática modernista no continente<sup>21</sup>. Além de Osman Waqialla, El Salahi e Ahmad Shibrain, artistas como Kamala Ishaq e Mubarak Bilal estiveram envolvidos neste projeto<sup>22</sup>.

A principal preocupação ideológica e intelectual deste grupo - partilhada por colegas poetas, romancistas e críticos literários - foi a criação de uma arte e uma estética "sudanesa", o que os obrigava a problematizar e a dimensionar as influências externas, sobretudo ocidentais, em sua criação. Estes artistas cultivaram assim um novo estilo visual chamado Sudanawiyya, no qual o uso da caligrafia e da estética de hurufiyya ocupava um lugar central, combinado aos motivos islâmicos, a outras expressões de tradições locais e pan-africanas e às influências ocidentais<sup>23</sup>.

A produção de artistas como El Salahi e seus colegas da Escola de Cartum pode ser analisada dentro de um movimento mais abrangente que teria transformado, entre 1955 e 1975, a caligrafia árabe em arte moderna (Dadi, 2006). Este movimento foi protagonizado por numerosos artistas provenientes da ampla região que abrange o Norte da África, o Oriente Médio e o Sul da Ásia que retrabalharam os motivos caligráficos árabes de formas totalmente novas, explorando suas possibilidades abstratas e expressivas. Segundo Dadi (2006, p.104-105), o enquadramento nacional teria sido insuficiente para abarcar estas produções caligráficas abstratas, em grande medida ilegíveis. Os artistas criaram então "novas constelações de identidades", abrindo o quadro nacionalista e ampliando suas formas de filiação. O "modernismo caligráfico" teria, dessa forma reterritorializado a escrita árabe, tornando sua estética permeável ao exterior e prefigurando uma espécie de estética pós-nacional<sup>24</sup>.

---

20 Abrangendo os territórios da atual República do Sudão e República do Sudão do Sul, o Sudão Anglo-Egípcio foi uma administração conjunta, entre a Grã-Bretanha e o Egito (até então ainda nominalmente parte do Império Otomano), desse vasto território.

21 As origens do College of Fine and Applied Art remontam à 1930, quando foi criado o Departamento de Artes da *Gordon Memorial College* (atual Universidade de Cartum). Em 1946, este departamento se separou e se tornou uma escola especializada em Design. Em 1951 a School of Design se afiliou ao Khartoum Technical Institute (KTI), sendo, posteriormente, rebatizada de School of Fine and Applied Arts - atualmente, o College of Fine and Applied Art da Sudan University of Science and Technology.

22 O termo "Karthoum School" foi cunhado, primeiramente, por Denis Williams (1923-1998), artista, acadêmico e crítico de arte da Guiana, que foi professor no College of Fine and Applied Art no início dos anos 1960. Ele foi amplamente aceito e divulgado por seus primeiros patronos que eram, sobretudo, expatriados ocidentais, críticos de arte e colecionadores. No entanto, o termo "escola", tal como é usado nos círculos artísticos ocidentais não é aplicável ao perfil do movimento de Cartum e muitos artistas resistiram em ter seu nome a ele vinculado. Cf. Hassan (1995, p. 315).

23 Embora compartilhassem preocupações estéticas comuns, os artistas ligados à Escola de Cartum não produziram uma literatura crítica sobre as concepções que embasavam o trabalho que desenvolviam ou sobre suas aspirações artísticas, o que impediu que um debate fosse efetivamente instaurado. Devido a seus contornos pouco precisos, Hassan (1995, p. 111) propõe que a Escola de Cartum seja vista como um movimento complexo, multifacetado e altamente fluido de um grupo de artistas.

24 Jean-Loup Amselle (2005) questiona se esta utilização da caligrafia árabe, de maneira abstrata e indecifrável, assim como a exploração de outras

Hassan Musa e Abdallah Bashir (Bola), artistas e críticos de arte sudaneses, ambos graduados do *College of Fine and Applied Art*, se destacaram, ainda no início dos anos 1970, na crítica à Escola de Cartum, no que se refere, sobretudo, aos preceitos ideológicos que a orientavam e aos interesses políticos a ela subjacentes.

Segundo Musa (2015), o projeto artístico nacional, criado no intuito de conciliar as múltiplas contribuições culturais dos povos que compunham a sociedade sudanesa, tinha como base o conceito de um país cultural e etnicamente híbrido. No entanto, ao ser conduzido pela classe média, tal projeto teve como moldura cultural a ideologia árabe-islâmica, sendo efetivado por meio do aparato do Estado moderno. Foi este aparato que apoiou as instituições educacionais governamentais, vistas como veículos decisivos para a modernização da sociedade.

Nesse contexto, Musa e Bola argumentam que o *College of Fine and Applied Art*, através da atuação do grupo da Escola de Cartum, teria funcionado como uma plataforma crucial na difusão do conceito de "autenticidade cultural sudanesa" entre a classe média do país na segunda metade do século XX<sup>25</sup>. Esta autenticidade se baseava numa mistura (ou hibridação) de componentes culturais árabe-islâmicos e elementos da cultura africana que precederam o advento do Islã no Sudão. Este princípio do hibridismo norteou uma investigação iconográfica que culminou com a mistura da caligrafia árabe a elementos ornamentais africanos na fabricação de uma arte com perfil nacional.

Uma das críticas de Musa à lógica de hibridação advém do fato de que, segundo ele, os artistas da Escola de Cartum teriam simplificado e reduzido a tradição árabe à arte da caligrafia e as referências ao patrimônio africano aos seus elementos decorativos. Em suma, essa lógica teria um caráter reducionista em relação ao fenômeno estético moderno no Sudão como um todo, restringindo a diversidade cultural do país à dualidade "árabes e africanos"<sup>26</sup>. Tal visão empobreceria a noção de cultura sudanesa, apagando as influências culturais coletivas que estão fora desta oposição binária, sejam elas antigas ou contemporâneas, e contribuiria com sua exotização. (MUSA, 2015)

## 5 Considerações finais

As práticas artísticas na África que se utilizaram de formatos modernistas como a pintura e a gravura se destacaram no uso de textos, alfabetos, sistemas gráficos e experimentações caligráficas como um dos modos de elaboração e difusão das novas identidades pós-coloniais. Neste sentido, a afirmação das modernidades artísticas se baseou no desenvolvimento de uma nova linguagem, que passava tanto por uma

---

formas de escrita e símbolos por artistas africanos modernos e contemporâneos, não seria uma tentativa de ter sua atividade assimilada àquela de profetas, em resposta a uma construção europeia da arte, sobretudo, da arte árabe. Este procedimento seria, segundo o autor, o resultado de um "afrocentrismo artístico", uma função derivada do "orientalismo", que marcaria boa parte dessa produção.

25 As obras El-Salahi dos anos 60 teriam sido, segundo Musa (2015), uma espécie de manifesto visual que teria contribuído para o esforço ideológico nacional de estabelecer essa estética da classe média árabe-islâmica no Sudão. Construído sobre a presença da caligrafia árabe, suas imagens incluíam muitas vezes um tipo de ornamento geométrico alegadamente africano e as cores que dominavam as composições eram apresentadas como as "cores da nossa terra", ou "as cores do Sudão", correspondendo aos sentimentos nacionais do público sudanês.

26 Além disso, este grupo questiona a noção do "híbrido" no sentido em que ela pressupõe a existência de culturas puras - neste caso, a cultura árabe ou africana - não corrompidas por elementos externos, o que, segundo Musa, seria uma derivação do racismo. Cf. Musa, 2015.

releitura das tradições locais quanto pela incorporação de influências ocidentais.

As diversas investigações relacionadas a essas produções têm sido reunidas no campo dos “estudos dos modernismos africanos”, no qual diferentes abordagens têm disputado as genealogias deste movimento multifacetado e examinado as múltiplas camadas que nele se sobrepõem<sup>27</sup>. Neste contexto, a análise dos debates envolvendo os usos da caligrafia árabe na produção artística sudanesa nas décadas de 1950 e 1960 torna mais complexa a história da arte produzida no continente africano na segunda metade do século XX. Ela possibilita igualmente uma melhor compreensão dos seus trânsitos e de seu papel na produção de uma história da arte efetivamente global.

As experimentações caligráficas empreendidas por El Salahi e Shibrain influenciaram toda uma geração de artistas sudaneses e de outras regiões do continente. O nigeriano Obiora Udechukwu<sup>28</sup> (1946) e o etíope Wosene Kosrof<sup>29</sup> (1950) são dois dos artistas que reconhecem a influência dos artistas sudaneses em seus trabalhos.

No entanto, embora os trânsitos de El Salahi, Shibrain e de outros artistas africanos tenham sido frequentes no período, com desdobramentos que extrapolam as fronteiras de seus países, o estudo da arte produzida na época das independências no continente tem sido frequentemente confinado a contextos nacionais<sup>30</sup>. Este enquadramento se explica pelo caráter político que esta produção assume no cenário de lutas pela liberação nacional, nas quais muitos artistas se engajaram por meio de sua arte<sup>31</sup>. No entanto, embora seja inequívoco que a compreensão da “arte das independências” deva estar ancorada em suas condições locais de produção, a ampliação de sua análise aos contextos regionais e internacionais permite novas abordagens.

Nesse sentido, a história das imbricações entre a escrita e a imagem na arte pode ser um caminho viável para se pensar a produção artística do período a partir dos deslocamentos, contatos, redes e permeabilidades que se produziram (e continuam se produzindo) regionalmente e globalmente. Essa abordagem permite que a história da arte produzida na África seja pensada numa perspectiva transnacional - como no caso do uso da abstração caligráfica na pintura moderna em países do Norte da África, do Oriente Médio e do Sul da Ásia (DADI, 2006).

Este é um dos desafios para uma história da arte realmente global. Analisar o “modernismo” a partir da África - mesmo que a pertinência desse termo venha sendo questionada e que talvez um novo termo a ser criado seja mais apropriado para se

---

27 Sobre o debate que tem tensionado, nas últimas duas décadas, o campo da historiografia da arte, no que diz respeito à aplicação da categoria analítica “modernismo” aos contextos africanos de criação artística, ver: Meier (2015), Salami e Visonà (2013) e Salles (2019, no prelo).

28 Udechukwu explorou intensamente o “uli”, nome dado aos desenhos tradicionais do povo igbo, assim como o fez, em menor escala, em relação ao nsibidi e à caligrafia chinesa. Além dessas referências, seu trabalho evidencia a influência do estilo caligráfico do artista El Salahi, assim como seu uso da linha apresenta uma forte afinidade com a figuração estilizada da Escola de Cartum (KASFIR, 2000).

29 Único entre os artistas etíopes por suas explorações da caligrafia em suas pinturas, Wosene Kosrof se baseia em sistemas gráficos etíopes, símbolos litúrgicos e formas arquitetônicas, bem como motivos pan-africanos, produzindo telas ricamente coloridas e detalhadas. O artista reconhece igualmente a influência de El Salahi em seu trabalho, assim como o uso criativo da caligrafia árabe por Shibrain na sua exploração da escrita.

30 Ver: Hamey, 2004; Ogbechie, 2008; Okeke-Agulu, 2015; Giorgis, 2019.

31 A exposição *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994* forneceu uma rara visão panorâmica sobre a produção artística no período de luta anticolonial e de formação dos estados nacionais na África. Nela, o modernismo no continente é apresentado pela primeira vez como campo político. Ver: Enwezor, 2001.

referir a essa produção - significa estabelecer novas fronteiras na geopolítica da arte. Nessa lógica, o papel de Picasso na desconstrução da caligrafia árabe operada por El Salahi aparece como um momento ao longo de um processo cujo alcance é bem mais amplo, indo muito além das fronteiras que separam e ligam a África e a Europa.

### Referências bibliográficas

ADAMS, S. In my garment there is nothing but God: recent work by Ibrahim El Salahi. **African Arts**, Los Angeles: UCLA James S. Coleman African Studies Center, v. 39, n. 2, p. 26-35, verão 2006.

AMSELLE, J-L. **L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain**. Paris: Flammarion, 2005.

BATTESTINI, S. **Écriture et text, contribution africaine**. Paris e Québec: Présence Africaine e Les Presses de l'Université Laval, 1997.

\_\_\_\_\_. (dir.). **De l'écrit africain à l'oral. Le phénomène graphique africain**, Paris: L'Harmattan, 2006.

COURT, E. Art colleges, universities and schools (Sudan). In: DELISS, C. (Ed.). **Seven Stories abzzout Modern Art in Africa**. Londres e Paris: Whitechapel Art Gallery e Flammarion, 1995. p.294-295.

DADI, I. Rethinking Calligraphic Modernism. In: MERCER, K. (Ed.). **Discrepant Abstraction**. London/Cambridge: Institute of International Visual Arts (inIVA)/The MIT Press, 2006. p. 94-115.

ENWEZOR, O. (Ed.). **The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994**. Munich: Prestel, 2001.

FICQUET, E. e MBODJ-POUYE, A. Cultures de l'écrit en Afrique. Anciens débats, nouveaux objets. **Annales. Histoire, Sciences Sociales**, Paris: EHESS, 64o ano, n. 4, p. 751-764, jul.- ago. 2009

GIORGIS, E. **Modernist Art in Ethiopia**. Athens: Ohio University Press, 2019.

HARNEY, E. **In Senghor's Shadow: Art, politics and the avant-garde in Senegal, 1960-1995**. Durham: Duke University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. **Word Play: Text and Image in Contemporary African Arts**. In: KREAMER, Christine Mullen et al. **Inscribing meaning: writing and graphic systems in african art**. Washington, DC e Milão: Smithsonian, National Museum of African Art e 5 Continents, 2007. p. 201-226.

HASSAN, S. "African Modernism: Beyond Alternative Modernities Discourse". **South Atlantic Quarterly**, Durham: Duke University Press, v.109:3, 2010, p. 451-473.

\_\_\_\_\_. Ibrahim El-Salahi and the Making of African and Transnational Modernism. **Nafas Art Magazine**. Jul. 2013. Disponível em: <https://universes.art/en/nafas/articles/2013/ibrahim-el-salahi/>. Acesso em: 30/04/2019.

\_\_\_\_\_. The Karthoum and Addis connections. Two stories from Sudan and Ethiopia. In: DELISS, C. (ed.). **Seven Stories about Modern Art in Africa**. Londres e Paris: Whitechapel Art Gallery e Flammarion, 1995. p.102-139.

KASFIR, S.L. **L'Art Contemporain Africain**. Paris: Thames and Hudson, 2000.

KREAMER, C.M. et al. **Inscribing meaning: writing and graphic systems in african art**. **African Arts**, Los Angeles: UCLA James S. Soleman African Studies Center, v. 40, n. 3, p. 78-91, outono 2007.

MEIER, S.P. Modernism in Africanist Art History: The Making of a New Discipline. In: LINDGREN, A.; ROSS, S. (Ed.). **The Modernist World**. Nova York: Routledge, 2015, p. 214-224.

MITCHELL, W.J.T. Introduction. Image X Text. In: AMIHAY, O.; WALSH, L. (Ed.). **The Future of Text and Image: Collected Essays on Literary and Visual Conjectures**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, p.1-11.

MUSA, H. El Salahi - The wise enemy. (Excerto do catálogo da exposição "Ibrahim El-Salahi: A Visionary Modernist", Museum for African Art, 2012), Chronic, 10 de junho de 2015. Disponível em: <http://chimurengachronic.co.za/el-salahi-the-wise-enemy/> Acesso em: 30/04/2109.

OGBECHIE, S. O. Ben Enwonwu: **The Making of an African Modernist**. Rochester: University of Rochester Press, 2008.

OKEKE-AGULU, C. **Postcolonial Modernism: art and decolonization in twentieth-century Nigeria**, Durham: Duke University Press, 2015.

SALAMI, G. e VISONÀ, M. B. "Writing African Modernism into Art History". In: \_\_\_\_\_ (Ed.). **A companion to modern African art**. Malden/Oxford: Wiley Blackwell, 2013. p. 01-19.

SALLES, S. M. Narrativas do "moderno" na historiografia da arte africana. In: MATTOS, C. e DALCANALE, P. (Org.). **Arte não europeia - Reflexões historiográficas a partir do Brasil**. São Paulo: Estação Liberdade, 2019. No prelo.



**POÉTICAS DO PERCURSO:  
O PERDER-SE EM BAS JAN ADER**

**POETICS OF THE ROUTE:  
TO LOSE ONESELF IN BAS JAN ADER**

*ANELISE TIETZ'*

**Resumo:**

Este artigo pretende discutir o conceito do perder-se no artista holandês Bas Jan Ader, a partir principalmente da trilogia *In Search of the Miraculous*. O perder-se seria entendido como uma experiência de lançar-se ao presente e permitir que forças externas definam seu percurso e, portanto, aproximamos Ader com a experiência romântica.

**Palavras-chave:** Percurso. Perda. Bas Jan Ader. Romantismo.

**Abstract:**

This article intends to discuss the concept of losing oneself in Dutch artist Bas Jan Ader, focusing on the trilogy *In Search of the Miraculous*. To lose oneself would be understood as an experience of launching into the present and allowing external forces to define your route, and therefore, we approach Ader with the romantic experience.

**Keywords:** Route. Loss. Bas Jan Ader. Romanticism.

ISSN: 2175-2346

---

1 anelisekietz@gmail.com

## 1 Introdução

Perder-se, da maneira que o compreendemos neste artigo, significa permitir que a trajetória seja definida não por uma vontade individual, mas por algo que lhe é externo. A experiência de perder-se pode ser traumática e até mesmo representar um risco real, mas pode ser também uma experiência valiosa no sentido de permitir ir além daquilo que o indivíduo não alcançaria em situações habituais. Quando se está perdido, qualquer caminho é válido e o indivíduo se coloca em posição de abertura para novas possibilidades. Se não há trajeto definido, não há trajeto certo, tampouco errado.

Nesse sentido, estar perdido permitiria ao indivíduo solitário o desenvolvimento de habilidades que ele ainda não possui, como a percepção aguçada do espaço a sua volta. Diferentemente do caminhar em locais habituais que se caracteriza pela banalidade do ato, o perder-se nos coloca em um estado de plena consciência de si e do espaço que ocupamos. Lutamos para encontrarmo-nos, para buscar referências, traçar uma nova rota. Essa experiência seria capaz de nos habilitar a um estágio de percepção mais desenvolvida.

Caminhar, nesse sentido, poderia indicar uma suspensão da identidade. Um hiato entre o que somos e o que seremos em um futuro breve quando a caminhada findar e tiver operado suas transformações em quem caminha. Entende-se que colocar-se em movimento é algo que mobiliza não apenas o corpo físico, mas também dimensões mentais e psicológicas. Não somos os mesmos depois de uma jornada e durante o presente de sua experiência talvez não saibamos analisar conscientemente o que está sendo mobilizado em nós. É quando a jornada finda que podemos analisar seus impactos, e aí sim, as memórias decantam e somos capazes de rememorar seus aspectos mais significativos.

Nas experiências do caminhar na arte, a ideia do perder-se esteve sempre presente. Dadaístas, surrealistas, situacionistas e a figura poética do *flâneur* queriam perder-se na cidade com diferentes finalidades. Permitir perder-se significa entregar-se à experiência do andar, aceitar abrir mão do controle. Mas não é fácil se perder. Para Jacques:

O errante busca estar disponível para a desorientação, busca conseguir se perder mesmo na cidade que mais conhece, ao errar o caminho voluntariamente e, através do erro – e da errância que esse erro provoca –, realizar uma apreensão ou percepção espacial diferenciada da sua própria memória local. Perder-se no lugar conhecido é uma experiência mais difícil, porém bem mais rica, do que a desorientação no espaço totalmente desconhecido. (2012, p. 276-277).

Na produção artística do holandês Bas Jan Ader (1942-1975) o perder-se é uma experiência solitária e que, tragicamente, alcança sua concretude. Muitas de suas obras giram em torno da criação de situações de tensão entre indivíduo e ambiente e nos falam sobre o *perigo* em perder-se. O trabalho mais conhecido de sua trajetória - e que a encerra - é *In Search of the Miraculous*, trabalho que seria composto por três partes. A trilogia se inicia em Los Angeles, cidade em que o artista residia, com

uma caminhada realizada pelo artista à noite pelas ruas da cidade até o mar e se torna inacabada com a sua partida de *Cape Cod*, na costa leste do Estados Unidos, no dia 09 de julho de 1975, em um pequeno veleiro em direção ao Atlântico. Seu objetivo era cruzar o oceano até a Europa, o que constituiria a segunda parte da trilogia. Após três semanas de percurso, o pequeno barco perde contato via rádio com a costa e desaparece. Alguns fragmentados do veleiro foram encontrados dez meses depois da partida na costa irlandesa, mas o artista nunca foi encontrado. A trilogia, que seria finalizada com uma nova caminhada e uma exposição na cidade de Amsterdã, na Holanda, fica para sempre inconclusa.

A curta trajetória de Ader - seus trabalhos são realizados entre 1969 a 1975 - apresenta um desfecho trágico pela radicalização física da ação de perder-se. Quando o artista sai de *Cape Cod* seu trajeto estava estabelecido, seu destino estava determinado e para essa execução, o artista poderia ter se deslocado com meios de transportes mais eficientes. Mas a opção de Ader por se deslocar com o pequeno veleiro indica que não era o destino a questão central do seu trabalho, mas sim o percurso e o modo de fazê-lo. Desse modo, o artista se coloca na situação de vulnerabilidade e de risco. Muito embora Ader tivesse um destino, ele estava sujeito às mudanças do mar e às tempestades. O artista que tenta cruzar o Atlântico com um veleiro não possui o controle de seu percurso, mas deixa-o à mercê da própria experiência de estar no mar, o que resulta em sua própria aniquilação.

Sabe-se que um livro sobre Donald Crowhurst foi encontrado no armário de Ader após sua morte (BEENKER, 2006, p. 10). O livro conta a trajetória do navegante amador que participou da *Sunday Times Golden Globe Race*, a primeira corrida de volta ao mundo de iate patrocinada pelo jornal *Sunday Times* e realizada entre 1968 e 1969. A expectativa de Crowhurst era vencer a corrida e receber o prêmio que salvaria seus negócios da falência. No início da viagem ele encontra diversos problemas e decide enviar falsas informações de posicionamento de seu barco como um modo de ganhar tempo e burlar a competição. No entanto, o barco é encontrado meses depois à deriva, sem danos, mas Crowhurst nunca foi encontrado. A teoria criada é que o navegador desenvolveu algum transtorno psicológico e se suicidou. Partimos do pressuposto de que Ader leu o livro ou pelo menos conhecia a história de Crowhurst. Desse modo, a trajetória de Ader se soma a história de Crowhurst e a muitas outras histórias de aventureiros que enfrentam solitariamente e sucumbem ao mar. A imagem desse indivíduo que enfrenta a natureza aparece de diversas formas ao longo da história - é a esse grande ciclo que Ader se soma.

Na análise do crítico de arte Jan Verwoert (2006, p. 2), em *In search of the Miraculous*, ao mesmo tempo em que Ader se apropria da figura do viajante solitário, ele utiliza elementos da cultura romântica predominantes em nossa sociedade.

Historically, the project of romanticism could be understood as the development of a radical sense of selfhood through the cultivation of intense feelings. To seek the encounter with infinity in open nature - as Ader does by facing the night sky and ocean - is one of the key ceremonies created by this culture of sentimentality to intensify self-experience. In this ceremony the self is made to experience itself most fully, paradoxically, in the very moment when, overpowered by the force of the sublime, it senses the possibility of its own

dissolution. (VERWOERT, 2006, p. 13)<sup>1</sup>.

Já na primeira etapa de *In Search of the Miraculous*, a caminhada noturna por Los Angeles, o artista adiciona às fotografias da sua silhueta na paisagem, frases da música *Searchin'* da banda The Coasters. Nos versos "*Gonna find her/Well, now, if I have to swim a river/You know I will/And if I have to climb a mountain/You know I will/Gonna walk right down that street/'Cause I've been searchin', oh, yeah, searchin'/My goodness, searchin' every which a-way*"<sup>2</sup>, vemos esse sujeito determinado em sua busca por seu par. A busca empreendida é marcada pelo deslocamento do sujeito que se propõe a alcançar as montanhas mais altas, nadar nos rios, percorrer ruas, em uma postura similar a um detetive - na música também há o seguinte verso "*Well, Sherlock Holmes/Sam Spade got nothin', child, on me*"<sup>3</sup>. Entendemos que a música do *The Coasters* e o trabalho de Ader compartilham a necessidade de se colocar em movimento de forma difusa, como um meio para se encontrar *algo*.



Figura 1 - ADER, Bas Jan. *In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles)*. 1973. 1 de 18 impressões em gelatina de prata com texto manuscrito em tinta branca. 20 cm x 25 cm. Altura: 564 pixels. Largura: 720 pixels. Fonte: [hyperallergic.com/wp-content/uploads/2016/11/BJA-In-%20Searchof-%20One-Night-02-720x564.jpg](http://hyperallergic.com/wp-content/uploads/2016/11/BJA-In-%20Searchof-%20One-Night-02-720x564.jpg)

A crítica em torno de Ader é marcada por opiniões contraditórias a respeito da intencionalidade de suas ações. De um lado temos críticos que o entendem como próximo da figura do herói trágico. De outro lado temos críticos que o entendem

1 Historicamente, o projeto do romantismo pode ser entendido como o desenvolvimento de um senso radical de personalidade através do cultivo de sentimentos intensos. Procurar o encontro com infinito em natureza aberta - como Ader faz ao enfrentar o céu noturno e o oceano - é uma das principais cerimônias criadas por essa cultura de sentimentalismo para intensificar a auto experiência. Nesta cerimônia, o eu é feito para se experimentar de forma mais completa, paradoxalmente, no momento em que, dominado pela força do sublime, detecta a possibilidade de sua própria dissolução. (VERWOERT, 2006, p. 13, tradução nossa).

2 Vou encontrá-la / Bem, agora, se eu tiver que nadar num rio / Você sabe que vou / E se eu tiver que escalar uma montanha / Você sabe que vou / Vou andar pela rua / Porque eu tenho procurado, oh, sim, procurado / Meu Deus, procurando tudo o que é uma maneira. (tradução nossa).

3 Bem, Sherlock Holmes / Sam Spade não conseguiram nada, criança, comparado a mim. (tradução nossa).

como uma espécie de artista cômico, que implode a figura do herói trágico com o uso da linguagem melodramática e do humor pastelão. Erik Beenker aponta que Ader já havia realizado uma viagem de barco anteriormente e contesta a teoria de que se tratou de um desaparecimento proposital ou que o artista tinha dúvidas se conseguiria de fato realizar o trajeto.

He was an experienced sailor. In 1962-63 he had already crossed the ocean from Morocco to California on a 15-metre yacht in the company of the craft's owner. It had taken them months and they were beset with misfortunes; they had withstood a hurricane and endured the doldrums for weeks on end leaving them with scarcely any food or water. Now Ader was prepared for any eventuality and had stocked the boat with sufficient provisions for 180 days. No, this did not look like a suicide attempt, as some assumed, or an extreme form of tempting fate. (BEENKER, 2006, p. 10)<sup>4</sup>.

O crítico de arte Guy Amado (2015) aponta que o fracasso marca a trajetória artística de Ader. Na série de vídeos *Falls* (1970-71), quando Ader registra suas quedas e nos fala sobre a incapacidade em concluir ações - andar de bicicleta, subir em uma árvore, ficar de pé - nota-se que não apenas a queda é importante, mas também o fato do artista permitir-se perder o controle naquele segundo que antecede a queda. São quedas que poderiam ter sido evitadas, mas o artista opta por perder o controle da ação, submeter seu corpo à gravidade. Nessas filmagens, Ader poderia muito facilmente se machucar. Sua esposa, Mary Sue Andersen, que realizou a filmagem de *Fall 1, Los Angeles* (1970), vídeo em que o artista cai do telhado de sua casa, afirma que Ader teria se machucado gravemente nessa filmagem, mas que não falaria sobre esse aspecto do trabalho pois não queria contaminar a obra com essas informações (BEENKER, 2006, p. 12).

Já o crítico Jörg Heiser questiona se de fato as performances da série *Falls*, representavam um perigo real ao artista.

For what we see is not really an existential threat, quite the opposite – apart from maybe a bruised ankle, Ader escapes unharmed. (...) Even though Bas Jan Ader's more solitary act inevitably takes on a certain existential gravitas by being isolated and captured on film, it nevertheless relies on the consoling knowledge that the artist's life has never actually been at risk. (HEISER, 2006, p. 26)<sup>5</sup>.

Diante das várias entradas possíveis para o trabalho de Ader, entendemos que o artista operou elementos de naturezas distintas para apresentar aspectos da sensibilidade humana - a tristeza, melancolia, a perda. Para entender essa operação consideramos importante relacionar dados biográficos que oferecem uma chave de compreensão do conjunto de obras de Ader. Não queremos com isso atribuir uma relação

4 Ele era um marinheiro experiente. Em 1962-63 já havia atravessado o oceano de Marrocos para a Califórnia em um iate de 15 metros na companhia do construtor do barco. Eles demoraram meses e sofreram com infortúnios; eles resistiram a um furacão e passaram por calmarias durante semanas a fim de deixá-los com pouca comida ou água. Agora Ader estava preparado para qualquer eventualidade e tinha abastecido o barco com provisões suficientes por 180 dias. Não, isso não parecia uma tentativa de suicídio, como alguns assumiram, ou uma forma extrema de testar o destino. (BEENKER, 2006, p. 10, tradução nossa).

5 Pelo que vemos não é realmente uma ameaça existencial, pelo contrário - além de talvez um tornozelo machucado, Ader escapa ileso. (...) Embora o ato mais solitário de Bas Jan Ader adote inevitavelmente uma certa gravita existencial ao ser isolado e capturado no filme, no entanto, depende do conhecimento consolador de que a vida do artista nunca esteve em risco. (HEISER, 2006, p. 26, tradução nossa).

causal entre obra e biografia. Entende-se que nem toda obra de arte é derivada de aspectos biográficos pura e simplesmente. No entanto, no caso específico de Bas Jan Ader nota-se grande articulação entre sua trajetória artística e sua trajetória pessoal. Sobre essa articulação, escreve Beenker (2006, p. 21):

Do these kinds of associations reduce the works to anecdotes or illustrations? No, they are too layered, too complex for that. Ader managed to sublimate his personal tragedy into images with a universal appeal; and furthermore, it is not only their content but also their form that is so intriguing and so convincing<sup>6</sup>.

Quando afirmamos que este artista opera elementos de natureza distintas, queremos dizer que Ader atua no campo da intertextualidade: sua obra dialoga com a história da arte, com a literatura e com elementos de uma cultura dita de massa. Além disso, seu trabalho está carregado de um sentimento nostálgico, que evoca tempos passados.

Verwoert (2006), que escreve sobre a obra *In Search of the Miraculous*, aponta para o sentido nostálgico que preenche toda a trajetória desse trabalho. A escolha da música "Searchin'" de *The Coasters*, banda americana dos anos 50, para ser inserida nas fotografias; a inserção da partitura da música *A Life On The Ocean Wave*, música oficial da *U.S. Merchant Marine Academy*, e uma fotografia em preto e branco de Ader em seu barco com o título *In Search Of The Miraculous* escrito abaixo, em letra itálica no anúncio de sua jornada, feito em um boletim da *Art & Project*, galeria de arte de Amsterdã que publica uma revista de arte entre 1968 e 1989. Ader parece ter nítido interesse em um tempo que já se foi, pois a seleção de música e o clima das fotografias nos induzem a uma sensação de algo que já está perdido, inalcançável. Na imagem de Ader em seu barco, a presença da linha do horizonte, o seu corpo reduzido a uma silhueta e em tamanho diminuto quando comparado à paisagem, evidenciam a atmosfera nostálgica e romântica.



Figura 2 - **Fotografia em ADER, Bas Jan.** Páginas da Bulletin 89, publicado por Art & Project. Amsterdã. 1975.  
Fotografia em papel. 29 cm x 42 cm (desdobrado). Altura: 508 pixels. Largura: 720 pixels.  
Fonte: [hyperallergic.com/wp-content/uploads/2016/11/BJA-Bulletin\\_89\\_016-017-720x508.jpg](http://hyperallergic.com/wp-content/uploads/2016/11/BJA-Bulletin_89_016-017-720x508.jpg)

<sup>6</sup> Esses tipos de associações reduzem os trabalhos para anedotas ou ilustrações? Não, eles são muito em camadas, muito complexos para isso. Ader conseguiu sublimar sua tragédia pessoal em imagens com um apelo universal; e, além disso, não é apenas o seu conteúdo, mas também a forma que é tão intrigante e tão convincente. (BEENKER, 2006, p. 21, tradução nossa).

Verwoert também relaciona a trajetória de Ader com o romântico alemão Caspar David Friedrich (1774-1840). Na caminhada em que Ader vaga pela cidade de Los Angeles, Verwoert o aproxima das pinturas do artista romântico, que apresenta indivíduos solitários que parecem empreender buscas em paisagens sublimes. As fotografias que Ader produz e as pinturas de Caspar David remetem a essa experiência de estar no mundo em uma busca - *Searchin'* - e perceber-se como algo pequeno quando comparado à natureza. Ao observar a pintura de Caspar David, *Caminhante sobre o mar de névoa* e a fotografia de Ader *Untitled (The Elements)*, nota-se semelhança visual desse corpo pequeno posicionado em frente a uma paisagem sublime. Nuvem, névoa, ondas do mar colidindo contra as pedras compõem essas paisagens que parecem evocar o desconhecido e desafiar quem a observa.



Figura 3 - ADER, Bas Jan. *Untitled (The Elements)*. 1971. Altura: 396 pixels. Largura: 545 pixels.  
Fonte: <https://uploads0.wikiart.org/images/bas-jan-ader/untitled-the-elements-1971.jpg>

Sobre os aspectos biográficos, é de grande relevância o fato de que sua mãe, Johanna Adriana Ader-Appels (1906-1994), escreveu um livro intitulado *A Groninger Parsonage in the Storm* em 1945, onde narra o período da II Guerra Mundial a partir da experiência de sua família. No livro encontramos passagens que se conectam com o universo criador de Ader. Sabe-se que Ader conhecia o livro pois se incumbiu da tradução para o inglês, tarefa que depois abandonou (BEENKER, 2006, p. 21). Beenker aponta para algumas passagens do livro que remetem à ideia de deslocamento, perda, queda e ao sentimento trágico que norteiam a trajetória artística de Ader. A primeira passagem seria a fuga de Johanna e sua família quando são expulsos de casa pelo exército nazista. Na fuga, que ocorre às pressas, Johanna lança as roupas para fora de casa e retorna mais tarde para reavê-las. Esse incidente é lembrado na obra *All My Clothes* em que Ader coloca peças de roupas no telhado de sua casa em Los Angeles.

Outra figura de grande importância é o pai de Ader. No livro há um diálogo entre seus pais, onde o pai expressa sua vontade de fugir, se deslocar para um local distante e assim o faz. Em 1937 o pai do artista sai em uma jornada com sua bicicleta com destino a Palestina. Na viagem, vê com seus próprios olhos a Alemanha nazista e por cartas aconselha Johanna a migrar para os Estados Unidos, conselho que a es-



posa não acata, mas que seu filho, Bas Jan Ader, em outro momento irá acatar.

'What do you want then?' I asked him. But the birds' foreign migration seems to have entered his veins. 'I want to go away, far away,' he said. 'Where then?' 'I don't know. Czechoslovakia or somewhere, but in any case far away.' Maps were dug out, new maps were bought. Whole mornings, sometimes also whole afternoons, he sat at the office of the A.N.W.B. (The Dutch national tourist board). 'I want to go to Palestine,' he suddenly told me one day. 'How will you get there?' 'On my bike.' He told me his plans with great enthusiasm. I could see half a year of loneliness before me, but in any case, it was wonderful that he dared to undertake such a journey – and he would succeed too – even if people said that it was an 'insane undertaking'. Ader's father left in 1937 and after visiting Jerusalem returned via Egypt to the Netherlands by cargo ship and train. (ADER-APPELS, 1974, p. 336 apud BEEKER 2006, p. 20)<sup>7</sup>.

As jornadas empreendidas por Ader e por seu pai se aproximam pela dose de impossibilidade que possuem. Ambas jornadas eram propostas por demais arriscadas e colocavam a própria segurança pessoal em risco. Vale ressaltar que ao longo do livro, Johanna expressa por diversas vezes o desejo de que seu filho seguisse os passos do pai.

Like it was for his father who in 1937 declared he must travel by bicycle to Jerusalem—as metaphoric and unattainable a destination hovering in its own haze of rose and golden light—so it was the shimmering horizon at which Bas Jan Ader pointed his small boat. His father's solipsistic, singular odyssey was completed. Bas Jan Ader's may well have been, too. (WALSH, 2013)<sup>8</sup>.

Mesmo que o pai tenha conseguido concluir sua jornada e o filho, não, ambos compartilham a necessidade de colocar-se em movimento para alcançar algo que está no horizonte do impossível. O pai de Ader fazia parte de um movimento de resistência ao nazismo que prestava auxílio a judeus perseguidos e em 1944 é preso e executado em uma floresta pelo regime nazista (WALSH, 2013). Johanna narra a execução com a seguinte descrição da cena: "the trees of the forest stood impassive like the pillars of a cathedral"<sup>9</sup> (ADER-APPELS, 1974, p. 330 apud BEEKER 2006, p. 20-21). Para Beenker e Walsh, essa cena está relacionada diretamente com a obra *Untitled (Sweden)*, que consiste em duas fotografias coloridas. Na primeira Ader está em pé no meio de uma floresta e seu corpo é pequeno em relação às árvores que o cercam. Na segunda foto, Ader está caído no chão. Nessa sequência de imagens estaria implícito uma menção à morte de seu pai. E novamente, a imagem do corpo diminuto quando comparado à paisagem.

7 "O que você quer então?" Eu perguntei a ele. Mas a migração estrangeira dos pássaros parece ter entrado nas veias. "Eu quero ir embora, muito longe", disse ele. "Onde então?" Eu não sei. Checoslováquia ou em algum lugar, mas em qualquer caso, distante. 'Mapas foram escavados, novos mapas foram comprados. Manhãs inteiras, às vezes também tardes inteiras, sentou-se no escritório do A.N.W.B. (O conselho de turismo nacional holandês). "Eu quero chegar à Palestina", ele me disse de repente um dia. "Como você vai chegar lá?" Na minha bicicleta. "Ele me contou seus planos com grande entusiasmo. Eu podia ver meio ano de solidão na minha frente, mas, em qualquer caso, era maravilhoso que ele ousasse empreender tal jornada - e ele também teria sucesso - mesmo que as pessoas dissessem que era um "empreendimento insano". O pai de Ader deixou em 1937 e depois de visitar Jerusalém voltou pelo Egito para os Países Baixos por navio de carga e trem. (ADER-APPELS, 1974, p. 336 apud BEEKER 2006, p. 20, tradução nossa).

8 Como para seu pai que, em 1937, declarou que deveria viajar de bicicleta a Jerusalém - como um destino metafórico e inalcançável que pairava em sua própria neblina de luz rosa e dourada - também era o horizonte cintilante em que Bas Jan Ader apontou seu pequeno barco. A odisséia solipsista e singular de seu pai foi completada. A jornada de Bas Jan Ader pode ter sido terminada, também. (WALSH, 2013, tradução nossa).

9 As árvores da floresta ficaram impassíveis como os pilares de uma catedral. (ADER-APPELS, 1974, p. 330 apud BEEKER 2006, p. 20-21, tradução nossa).



Figura 4 - ADER, Bas Jan. **Untitled (Swedish Fall)**. 1971/2003. C-type print. Postumamente publicado. Reimpressão de 2003 de acordo com as especificações solicitadas pelo artista em vida. 40,6 cm x 40,6 cm. Altura: 350 pixels. Largura: 358 pixels.

Fonte: [https://d7hftxdixxvm.cloudfront.net/?resize\\_to=fit&width=350&height=358&quality=95&src=https%3A%F%2Fd32dm0rphc51dk.cloudfront.net%2Fv8q\\_-8ZoKjG85HkCub2n8w%2Flarge.jpg](https://d7hftxdixxvm.cloudfront.net/?resize_to=fit&width=350&height=358&quality=95&src=https%3A%F%2Fd32dm0rphc51dk.cloudfront.net%2Fv8q_-8ZoKjG85HkCub2n8w%2Flarge.jpg)

Figura 5 - ADER, Bas Jan. **Untitled (Swedish Fall)**. 1971/2003. Altura: 443 pixels. Largura: 432 pixels. 71,7 Kb.

Fonte: <http://www.michielsemorel.nl/wp-content/uploads/2015/10/10b.jpg>

Em outra passagem do livro, Johanna narra que ao contar sobre a morte de seu pai, Ader pede a sua mãe que não o abandone.

'Mamma, please don't leave me.' (Our constant moving had made Hans\* fearful of this). 'No, my angel, I'm staying with you.' 'Forever?' 'Yes, forever.' Satisfied, the little chap nestles in my arms. I pull the blanket over us. Nothing connects us to life more strongly than the helplessness of a small child. 'Paw' comes the little voice again. I take his foot in my hand. This is after all 'flesh of my flesh'. The baby sleeps audibly in the cradle. Everything belongs together. It is dear to me. But that young man, for whom alongside other feelings I nurtured a deep motherly love, has left me. Forever?" \*Ader was known as Hans as a child. (ADER-APPELS, 1974, p. 339 apud BEENKER 2006, p. 21)<sup>10</sup>.

Essa cena teria fornecido a frase *Please don't leave me* que intitula um dos trabalhos de Ader. Percebe-se que à primeira vista, a frase que parece remeter a um pedido melodramático de fundo amoroso, na verdade esconde uma relação muito mais visceral com a perda e com a solidão.

Ainda segundo Beenker, há uma menção clara ao velejar no contexto da morte do pai de Ader. Quando seu pai foi fuzilado, ele estava com um hino dobrado na página com o seguinte trecho (ADER-APPELS, 1974, p. 332 apud BEENKER 2006, p. 21):

*If here on earth  
No sparrow falls, then with Your will Lord, my heart be comforted and still.*

<sup>10</sup> "Mãe, não me deixe." (Nossas constantes mudanças fizeram Hans\* ter medo disso). "Não, meu anjo, eu vou ficar com você." "Para sempre?" "Sim, para sempre." Satisfeito, o pequeno se aninha em meus braços. Coloco o cobertor sobre nós. Nada nos conecta mais fortemente com a vida do que o desamparo de uma criança pequena. 'Paw' vem a pequena voz de novo. Pego o pé na minha mão. Isto é, afinal, "carne da minha carne". O bebê dorme audivelmente no berço. Tudo deve permanecer junto. Isto é caro para mim. Mas aquele jovem, para quem, juntamente com outros sentimentos, criei um profundo amor maternal, me deixou. Para sempre? \*Ader era conhecido como Hans como uma criança. (ADER-APPELS, 1974, p. 339 apud BEENKER 2006, p. 21, tradução nossa).

*That your hand protects me too.  
And then the layered lines of his farewell poem: 'tis not because of me: I have  
fought with the best By day nor night desired rest  
I have suffered with the damned  
And now sail to a bright and distant land<sup>11</sup>.*

Essas informações biográficas acrescentam camadas de complexidade à criação de Ader. Se somos levados a entender seu trabalho sob o ponto de vista de uma linguagem melodramática e humor pastelão, como escreve Heiser (2006), devido às cenas de queda se aproximarem de figuras do humor como Charles Chaplin (1889-1977) e ao apelo a aspectos afetivos, quando consideramos sua biografia em paralelo às leituras das obras, percebe-se que a ideia do perder-se está presente em sua trajetória pessoal de modo nevrálgico: o deslocamento de sua casa e portanto perda de seu lugar, a perda de seu pai, a perda de seu país quando migra para os Estados Unidos, e por fim, a perda de sua própria vida na realização da segunda etapa de sua trilogia.

Entendemos Ader como esse indivíduo que, perdido e errante, se coloca na posição de busca. Estar à procura de algo permite que o artista se lance ao presente de modo consciente, atento e alerta. Ao mesmo tempo em que explora situações reais de sua trajetória pessoal e, portanto, situações do passado, lança seu olhar para o presente e utiliza ferramentas e símbolos contemporâneos da cultura de massa. Portanto, ao discutir situações densas, utiliza, em alguns momentos, linguagens melodramáticas e quase jocosas.

Sua trajetória também aponta para uma espécie de suspensão de identidade. A trajetória de Ader atravessa a questão da aniquilação ou da diluição do indivíduo em diversos momentos. Seu corpo, quando aparece nas fotografias, sempre é diminuto, pouco nítido, e em geral é apresentado apenas como um vulto na paisagem. Já os elementos das obras não apresentam um contexto, é como se as informações estivessem "soltas". Uma sala vazia com a frase *Please don't leave me*, embora nos atinja, não nos diz muito a respeito desse indivíduo que não quer ser abandonado. Em trabalhos como *All my clothes* (1970) e *Thought Unsaid, Then Forgotten* (1973) o que vemos são apenas resquícios de uma existência, como se a obra fosse um ambiente que acabou de ser abandonado pelo indivíduo que executou a ação. Na série *Falls*, os vídeos se iniciam com o corpo do artista já na posição de queda e finalizam com desaparecimento do corpo do artista, não sabemos como ele chegou em cima do telhado ou em cima da árvore, e nem o que houve depois da queda, as cenas são desprovidas de contexto.

Ader é esse artista que se lança a essas grandezas - às tragédias da vida e à grandeza do mar - que potencialmente podem destruí-lo. Beenker (2006, p. 14-15) aponta que quando o artista frequentou a escola de artes ainda na Holanda, ele realizava desenhos sempre na mesma folha em todas atividades, apenas apagava o desenho anterior e realizava o novo desenho. Em algum tempo, após ser apagada inúmer-

11 Se aqui na terra / Nenhum pardal cai, senão com Sua vontade / Senhor, meu coração seja consolado e ainda / Que Sua mão também me protege. E então as linhas em camadas de seu poema de despedida: Não é por minha causa: lutei com os melhores / De dia e de noite desejamos descanso / Eu sofri com os condenados / E agora navegar para uma terra brilhante e distante. (ADER-APPELS, 1974, p. 332 apud BEENKER 2006, p. 21, tradução nossa)

ras vezes, a folha estava tão fina que não poderia ser mais utilizada. Essa cena parece repercutir em todo trabalho de Ader. O artista faz coexistirem tempos, em uma postura dúbia que transita entre uma consciência muito precisa do presente e um apego muito grande ao passado, que não some nunca, permanece sempre presente, como as linhas dos desenhos anteriores que nunca podem ser verdadeiramente perdidas.

### Referências bibliográficas

AMADO, Guy. **Sob o signo do fracasso: os filmes de Bas Jan Ader e Buster Keaton.** 2015. Disponível em: <<http://wrongwrong.net/artigo/sob-o-signo-do-fracasso-os-filmes-de-bas-jan-ader-e-buster-keaton>>. Acesso em: 01 de dezembro de 2016.

BEENKER, Erik. The man who wanted to look beyond the horizon. In: ADER, Bas Jan. **Bas Jan Ader: Please don't leave me.** Museum Boijmans Van Beuningen, 2006. (catálogo).

HEISER, Jörg. Curb your romanticism: Bas Jan Ader's slapstick. In: ADER, Bas Jan. **Bas Jan Ader: Please don't leave me.** Museum Boijmans Van Beuningen, 2006. (catálogo).

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes.** Salvador: EDUFBA, 2012.

VERWOERT, Jan. **Bas Jan Ader: In search of the miraculous.** Londres: Afterall Books, 2006.

WALSH, Meeka. **Bas Jan Ader: Quicksilver and Gone.** 2013. Disponível em: <<http://bordercrossingsmag.com/article/bas-jan-ader-quicksilver-and-gone>>. Acesso em: 10 de novembro de 2016.

### Referências consultadas

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacó. **O romantismo.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In: GUINSBURG, Jacó. **O romantismo.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

**GIOVENTÙ: A MENINA DOS  
OLHOS DE ELISEU VISCONTI**  
**GIOVENTÙ: LA FILLE DES YEUX  
D'ELISEU VISCONTI**

*FABÍOLA CRISTINA ALVES'*

**Resumo:**

Este artigo desenvolve uma leitura estética e um estudo contextual acerca da tela *Gioventù* (1898) de Eliseu Visconti (1866-1944), acervo Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, Brasil. Pensa-se o contexto vivido pelo artista em relação à modernidade e sua relação com o movimento simbolista. Procura-se refletir sobre os sentidos e a noção de beleza a partir dos modelos artísticos adotados pelo artista. Dessa forma, objetiva-se pensar como a tela *Gioventù* reflete um sentido moderno de renovação do passado.

**Palavras-chave:** Eliseu Visconti. Simbolismo. *Gioventù*. Arte brasileira.

**Résumé:**

Cet article développe une lecture esthétique et une étude contextuelle sur l'oeuvre *Gioventù* (1898) d'Eliseu Visconti (1866-1944), collection du Musée National des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, au Brésil. Nous pensons le contexte vécu par l'artiste, à la modernité et à sa relation avec le mouvement symboliste. Nous essayons de refléter les sens et la notion de beauté et des modèles artistiques adoptés par l'artiste. Nous voulons ainsi penser comme l'oeuvre *Gioventù* reflète un sens moderne de la rénovation du passé.

**Mots-clés:** Eliseu Visconti. Le symbolisme. *Gioventù*. Art brésilien.



VISCONTI, Eliseu. **Gioventù**, 1898.  
Óleo sobre tela, 65,0 x 49,0 cm. Assinada E. Visconti Paris 1898.  
Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MINC.  
Fotografia: J A (Jaime Acioli). Cesar Barreto.

1 biula\_alves@yahoo.com.br

## 1 Introdução

O estudo aqui exposto é um recorte, muito específico, construído a partir de um conjunto de pesquisas que realizei sobre a vida e a obra de Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944) durante o meu doutoramento<sup>1</sup> e pós-doutoramento<sup>2</sup>. Para esta edição da revista, procuro pensar questões inerentes ao contexto histórico de produção e uma recepção estética da obra *Gioventù* de Eliseu Visconti (1898), acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Brasil. Para nortear a reflexão que conduz essa leitura sobre essa obra, considero que “[...] l’histoire de l’art reconstruit après coup les idées et les formes d’un passé plus ou moins récent et que l’esthétique tente de construire les conditions pour l’existence et la réception d’oeuvres [...]” (LAGEIRA, 2007, p. 362). Nesta perspectiva, busco iniciar minhas considerações a partir de uma breve revisão acerca da modernidade em Eliseu Visconti, o tempo por ele vivido e sua relação com o modelo artístico simbolista. Para realizar uma recepção estética contextualizada e atualizada da tela *Gioventù*, apresento-a no contexto de sua produção e sua participação na Exposição Universal de Paris em 1900, quando a obra foi premiada. Em seguida, desenvolvo uma leitura sobre essa pintura e sua relação com certa noção de beleza e os modelos artísticos do passado que foram renovados pelo olhar simbolista de Eliseu Visconti.

## 2 Modernidade, Simbolismo e Eliseu Visconti

É notório entre os pesquisadores e apreciadores da obra de Eliseu Visconti que sua produção artística foi extremamente rica e diversa. As fontes artísticas viscontianas foram plurais, formado na tradição, bebeu no simbolismo, incorporou o impressionismo e o pontilhismo, inovou pela *art nouveau*, sempre em diálogo com a circulação de modelos franceses, mantendo-se assim atualizado com o contexto da arte internacional do seu tempo. Um artista que representa pela multiplicidade dos modelos artísticos adotados e adaptados por ele, justamente, o seu lugar histórico no contexto cultural brasileiro. E que lugar seria? Um lugar transitório. Eliseu Visconti foi um artista que viveu dentro de um contexto passageiro, um homem do final do século XIX que conviveu com a tradição artística, observou de maneira participativa da sua renovação interna e até mesmo acompanhou à distância as mudanças ocorridas no campo das artes plásticas com a emergência dos movimentos modernistas durante as primeiras décadas do século XX.

---

1 No doutorado realizei uma análise filosófica sobre o conjunto de pinturas de paisagem de Eliseu Visconti. Também desenvolvi um estudo histórico que procurou reconstruir o contexto vivido pelo artista e discutir a recepção crítica de sua obra e da sua modernidade a partir de uma visão de longa duração. A tese foi realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unesp e contou com estágio de doutorado sanduíche no Programa de Pós-Graduação em Artes Plásticas, Estética e Estudos Culturais da Université Paris 1 (bolsa Capes).

2 A pesquisa que concluí no meu pós-doutoramento desenvolveu uma investigação sobre o painel decorativo pintado por Eliseu Visconti, *intitulado Assinatura da Constituição de 1891* (1926), Palácio Tiradentes, Rio de Janeiro. A obra foi discutida em relação à tradição da pintura de história dos eventos políticos e em consonância com a construção de uma identidade republicana no Brasil. O estágio de pós-doutorado foi realizado no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Unifesp.

Nota-se que o nome de Eliseu Visconti, geralmente, é associado ao início de um tempo de mudanças nas artes plásticas, conhecido também como precursor da modernidade ou um moderno antes do seu tempo<sup>3</sup>. No entanto, nem sempre sua modernidade foi aceita por todos.

O fato de Visconti não ser um revoltado, colocando-se ostensivamente contra as normas acadêmicas, como o fizeram os modernistas de 22, gerou a resistência, principalmente dos críticos paulistas, em aceitá-lo como o iniciador do modernismo, como sugeriu Simeão Leal, o organizador da SALA ESPECIAL<sup>4</sup>, ou até mesmo como seu legítimo precursor. (SERAPHIM, 2010, p. 268-9).

As palavras da historiadora Mirian Seraphim destacam alguns aspectos de certa incompreensão por parte da crítica de arte sobre o lugar transitório vivido por Eliseu Visconti no seu tempo. Contudo, não foi uma incompreensão total. Por certo tempo a modernidade viscontiana foi negada por uns e defendida por outros<sup>5</sup>, felizmente, com o auxílio de pesquisas atualizadas, hoje essas discussões foram superadas. Neste artigo, entende-se que ao contrário dos modernistas que buscavam romper com a tradição artística anterior, os modernos procuraram renová-la, de dentro das próprias normas acadêmicas, muitos artistas assim como Eliseu Visconti alimentaram o antigo com sua atualização. Dessa forma, os modernos não revoltados estavam de acordo com o pensamento de Charles Baudelaire, no qual, o passado não precisava necessariamente ser apagado pelos modernos, mas memorado na medida exata que for solicitado pelo tempo presente, um tempo não acabado, um tempo provisório.

Definindo a modernidade como uma busca pelo atual, bem como por um olhar capaz de percebê-lo na sua apresentação passageira, Baudelaire opera uma forte alteração no que se entendia tradicionalmente pela oposição entre modernidade e antiguidade. Se até então os limites entre esses dois termos pareciam certos ao indicar épocas que se contrapunham, com Baudelaire eles se tornam mais fluidos. Eles não correspondem mais a épocas distintas, e passam a designar uma relação entre o momento presente e aquele que acabou de passar. Dito de outra maneira, a oposição entre modernidade e antiguidade indica a partir de então a oposição entre o novo e o velho, entre o moderno e o antigo, inexistente antes da vinculação da modernidade ao presente transitório. (GATTI, 2009, p. 160)

3 Diversos críticos de arte reconheceram que Eliseu Visconti foi um artista moderno no seu tempo, como Frederico Barata em *Eliseu Visconti e seu tempo* (1944), Mário Pedrosa em *Eliseu Visconti diante das modernas gerações* (1945), Simeão Leal na homenagem prestada ao artista na II Bienal de São Paulo (1953). Na atualidade, outros nomes também reconhecem a modernidade em Eliseu Visconti, como Rafael Cardoso, Mirian Seraphim, Tobias Visconti, Felipe Chaimovich, entre outros

4 Refere-se à Sala expositiva que homenageou Eliseu Visconti na II Bienal de São Paulo, a mostra apresentou uma retrospectiva expressiva da obra de Visconti, dando destaque as suas obras que dialogam com o modelo impressionista.

5 Um ano após o falecimento de Eliseu Visconti, o crítico Frederico Barata publicou a biografia do artista e o citou como o "marco divisório" entre academicismo e modernismo. Segundo Barata (1944), o impressionismo viscontiano teria sido de suma importância para a renovação estética no contexto brasileiro. A afirmação desencadeou um debate entre os críticos de arte na época, pois o termo "marco divisório" foi criado originalmente por Sérgio Milliet e concedido a Almeida Júnior pela inovação dos seus temas, a cultura caipira. Um ano após a publicação de Barata, Milliet publica sua resposta rechaçando a modernidade do impressionismo viscontiano e reforçando sua ideia sobre Almeida Júnior ser o verdadeiro "marco divisório". O debate se estendeu aos críticos Oswald de Andrade e Mário de Andrade que defenderam as palavras de Milliet. Em contrapartida, Mário Pedrosa defendeu o ponto de vista de Barata. Sobre o assunto sugere-se a leitura do segundo capítulo de: CAVALCANTI, A. M. T. *Les artistes brésiliens et "Les prix de Voyage em Europe" à La fin Du XIXe siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944)*. (Tese de doutorado em História da Arte) Paris: Université Paris I, 1999. Cavalcanti descreve o debate crítico mencionado e apresenta entre suas análises trechos dos textos críticos publicados na época, em destaque os textos de Barata e Milliet.



É precisamente a ausência de uma rebeldia oficial com as normas acadêmicas por parte de Visconti, como bem notou Seraphim na citação mencionada, atrelada a característica peculiar do artista de buscar na pluralidade de modelos artísticos do seu tempo formas de atualizar a visualidade em concordância com o contexto internacional, o que tornou Eliseu Visconti um exímio representante no Brasil da experiência da modernidade pensada por Baudelaire. Por isso, Visconti foi um artista de um contexto muito específico, um tempo transitório que deixou marcas em sua obra.

Uma das fontes artísticas da obra de Eliseu Visconti foi o simbolismo, um movimento que incorporou muitas características do sentido da modernidade tratado por Baudelaire. Pierre-Henry Frangne no seu livro *La négation à l'oeuvre* (2005), desenvolve uma investigação sobre o simbolismo na literatura, abordando-o num contexto cultural maior, pensando também o simbolismo nas artes plásticas e mais especificamente no contexto francês. E não podemos esquecer que Eliseu Visconti foi um pintor que viveu entre o contexto francês e brasileiro<sup>6</sup>, sobretudo, acompanhou um período de estabilidade do movimento simbolista durante sua estadia em terras parisienses em missão de estudo. Frangne (2005) esclarece que o movimento simbolista nas artes plásticas possui uma diferença marcante em relação ao movimento impressionista<sup>7</sup> no que diz respeito a sua aceitação imediata no contexto artístico. O autor explica que o simbolismo foi facilmente incorporado pela academia, ao contrário do impressionismo que encontrou certa aversão e resistência por parte das normas da instituição oficial, questões que já foram tratadas pela história da arte. Portanto, ao contrário do impressionismo, o simbolismo não foi um movimento dos revoltados, já que na avaliação de Frangne, os artistas simbolistas não estabeleceram nenhuma ruptura com o passado.

Entende-se assim que o simbolismo no contexto francês foi um movimento que veio renovar em última instância a própria academia. O simbolismo manteve estrita relação com as bases poéticas da antiga tradição, pois, buscou inspiração em modelos artísticos habituais de longa data, como na mitologia, na literatura e nos arquétipos de culturas arcaicas. Tais elementos foram pelo olhar dos simbolistas reelaborados para constituir uma visualidade modernizada para a sociedade da época, com forte apelo decorativo. Além disso, tais modelos tiveram uma ampla circulação internacional, com clara aceitação no contexto brasileiro vivido por Eliseu Visconti.

---

6 Sobre o assunto, sugere-se a leitura dos segundo e quarto capítulos de: ALVES, Fabíola Cristina. A lição viscontiana. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes (Artes Visuais), Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo: UNESP, 2016. Alves apresenta uma leitura sobre a aceitação e a negação da modernidade em Eliseu Visconti. Um dos pontos abordados que fundamentou a negação da modernidade viscontiana foi sua relação com o universo artístico francês. Os defensores do modernismo à brasileira não o aceitaram, pois não havia traços claramente nacionais na sua obra em comparação com as obras dos artistas modernistas do movimento Pau-Brasil e Antropofágico. No estudo mencionado, Alves pensa o contexto vivido por Visconti considerando aspectos fenomenológicos, ou seja, que Visconti teve uma experiência entre mundos vividos na França e no Brasil, uma experiência de inserção estética internacional e de mudanças significativas.

7 O modelo impressionista também foi uma das fontes artísticas que nutriu a obra de Eliseu Visconti. O seu contato com alguns aspectos comuns ao impressionismo deu-se na sua experiência no Ateliê Livre no Brasil pelo estudo da luz natural. Além disso, sua orientação para o estudo da luminosidade reforçou-se no contexto parisiense de consolidação da recepção do impressionismo pelo grande público e pelo mercado de arte do final século XIX e início do século XX. Esse período de recepção do impressionismo coincide com o período vivido por Visconti na França, sobre o assunto, a historiadora Mirian Seraphim nota [...] "o pintor brasileiro estava em Paris quando, em 1894, o Estado francês recusou o legado do pintor e colecionador Gustave Caillebotte – 67 pinturas dos mestres impressionistas –, o que gerou intenso debate pela imprensa. Ao final, parte expressiva da doação testamentária continuou obstinadamente rejeitada. [...] as telas aceitas não foram expostas no Museu Luxemburgo, o museu dos artistas vivos, ao qual eram destinadas, mas em espaço separado, sendo exibidas no Museu do Louvre somente a partir de 1928". (SERAPHIM, 2014, p. 60).

A cultura artística do Rio de Janeiro, na época da formação de Eliseu Visconti, já estava impregnada de sugestões formais e temáticas de orientação simbolista. Décio Villares, aluno de Cabanel, no seu Paulo e Francesca, premiado em 1874 no Salão de Paris, trouxera o interesse dos pré-rafaelistas ingleses para as temáticas extraídas de Dante, e para a pintura anterior ao Renascimento. (MIGLIACCIO, 2012, p. 226).

Fica claro que certo caminho foi indicado a Eliseu Visconti dentro de um contexto cultural que assimilou à sua maneira tais elementos formais. Porém, Visconti não se limitou apenas a compreender formalmente o simbolismo, ele preocupou-se com uma formação integral dentro das bases desse movimento artístico e a partir de fontes diversas, bem como, por meios variados teve acesso à estética e aos pensamentos simbolistas na sua época. O período de estudo realizado pelo pintor na França entre 1893 a 1900<sup>8</sup> foi importantíssimo para que o artista apreendesse o simbolismo de modo mais aprofundado que uma orientação dada no contexto carioca, além de conhecer igualmente outras tendências que circulavam no contexto francês. Na França, Eliseu Visconti frequentou prestigiosas instituições, como a *École des Beaux-Arts* de Paris, a *Académie Julian* e a *École Guérin*. Sabe-se que “na École Guérin, onde foi aluno de Eugène Grasset (1845-1917), um dos introdutores do *Art Nouveau* na França” (CAVALCANTI, 2010, p. 95), Eliseu Visconti desenvolveu o seu olhar simbolista aplicado à decoração. Nessa renomada escola francesa, Visconti também foi introduzido às meditações de John Ruskin.

A estética e a ética se associam e são tratadas como se fossem uma coisa só. O ensinar a *Ver ruskiniano* contém, sem dúvida, uma proposta de ética despertada pelo culto ao belo. No entanto, busca enxergar na paisagem esse belo. O belo é, portanto, o resultado de um relacionamento entre objetos, sensações e memórias. (AMARAL, 2011, p. 20).

A incorporação do pensamento crítico do inglês Ruskin colaborou parcialmente para que Eliseu Visconti pudesse de fato desenvolver um simbolismo próprio dentro de sua obra. Avalia-se que o pintor foi um leitor de Ruskin, pois existem entre os seus cadernos de notas diversas passagens que mencionam o crítico inglês e fragmentos de textos seguidos pela anotação “Ruskin”. Compreende-se que esses indícios são citações de obras do crítico que foram lidas e transcritas pelo artista durante seus momentos de estudo teórico<sup>9</sup>. As citações presentes nos cadernos de notas de Visconti que fazem referência ao pensamento de Ruskin dizem respeito ao ver e a composição plástica. O pintor registrou “*faire du tableaux un organisme. Ruskin*” e “275. Ruskin. Observer la nature chez elle et non dans l’atelier [...]”<sup>10</sup>. Entende-se que o interesse principal de Visconti em relação aos escritos do crítico inglês era o

8 Visconti especializou-se em Paris com auxílio do governo brasileiro de 1893 a 1900, mérito concedido pelo Prêmio de Viagem à Europa e conquistado em 1892.

9 Cadernos de notas e croquis de Eliseu Visconti (Diversos). Acervos: Projeto Eliseu Visconti, Biblioteca Brasileira Mindlin, Universidade de São Paulo (USP), Biblioteca e arquivo Histórico do Museu Nacional do Rio de Janeiro (MNBA).

10 Caderno de Nota de Eliseu Visconti. Acervo Museu Nacional de Belas Artes (RJ). Pesquisa realizada em 2015, auxílio: Edital/Unesp de apoio a pesquisa de campo discente.

desenvolvimento de uma beleza encarnada na tela através de uma lógica harmônica apreendida na natureza. Além disso, Visconti foi um exímio estudioso da natureza.

A natureza, para Ruskin, é uma pintura. Se a natureza dá os parâmetros para a composição pictórica, isso em Ruskin se chamou unidade natural. Em termos metafóricos, seria o resultado da conexão dos desenhos de todos os elementos do quadro por meio de ganchos. Essa conexão seria harmoniosa, caso houvesse a política da ajuda mútua. A harmonia ou equilíbrio é a mais importante noção ruskiniana decorrente da dinâmica natural [...] (AMARAL, 2010, p. 90)

A beleza apreciada nas telas viscontianas não é apenas aparente, mas resultado de um estudo compositivo baseado na unidade natural, no qual todos os elementos estão conectados formando um único organismo. Assim o belo se aproxima da verdade e da moral. No entanto, vale observar ainda, que Ruskin não foi o único pensador estudado por Visconti, pois em seus cadernos de notas há diversas outras anotações sobre as lições de Grasset e o pensamento de filósofos como Aristóteles e Platão, lembrando que o neoplatonismo foi uma das características do simbolismo francês em relação à noção de verdade (FRANGNE, 2005). O culto à beleza e a exploração de sensações, bem como a alusão à memória ou ao místico, são elementos percebíveis nas suas obras de matriz simbolista, como *Oréadas* (1899) e *Gioventù* (1898), obras do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro e *A Providência guia Cabral* (1899), acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Existem ainda outras produções viscontianas que encarnam o belo simbolista, entrelaçando-o a outros aspectos plásticos e visuais, como o impressionismo e o divisionismo, é o caso das decorações realizadas por ele no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e na Biblioteca Nacional.

### 3 A Exposição Universal: o prêmio

Um dos eventos internacionais de maior visibilidade do contexto vivido por Eliseu Visconti era a Exposição Universal que possuía edições periódicas. Durante o tempo que ele esteve na França, o artista participou e frequentou as célebres exposições e salões do contexto da *belle époque*. A Exposição Universal de 1900 em Paris não passaria despercebida por Visconti<sup>11</sup> nem por nenhum jovem artista que procurasse conquistar um lugar no mundo artístico da época. Participar de uma Exposição Universal significava fazer-se visível e estar em consonância com a modernização.

As exposições foram para o século XIX motivo de delírio porque encontraram a sua razão de ser num dos pontos centrais de identificação do século consigo próprio: o nascimento do fenômeno das massas. [...] as Exposições Universais da segunda metade do século XIX (e também, de algum modo, os *salons* de arte a que Baudelaire dedicou largas páginas de crítica) consagram

11 Nota-se que Visconti se preparou e se organizou para participar da Exposição Universal de 1900. Em um dos cadernos de notas preservados pelo Museu Nacional de Belas Artes (RJ), encontram-se anotações sobre as datas de entregas das obras para seleção, incluindo uma transcrição do Art. 26 do regulamento geral da Exposição Universal de 1900. O Art. 26 regia os procedimentos de seleção de obras de artistas cuja nação não tivesse um comissário, passando sua avaliação ao comissário geral.

a presença das massas, supõem a existência de um novo sujeito social que determina uma nova concepção e configuração da cidade como lugar de multidão. A Exposição universal não se limita a fazer parte da vida da metrópole moderna, reproduz ela própria, em miniatura, o novo modelo de vida urbana: mobiliza as massas, convida-as a deambular no seu interior e a participar no seu espetáculo que lhes oferece, torna essa participação, ela própria, parte substancial e necessária. (GUERREIRO, 1995, p. 7-8).

Nesta perspectiva, entende-se que as Exposições Universais ofereciam um espaço democrático à sociedade, onde um jovem ingressante do mundo artístico e industrial podia pleitear um espaço para mostrar o seu trabalho e tentar conquistar o reconhecimento formal dos organizadores da exposição, bem como, aludir à simpatia do público em geral e dos colecionadores. A ampla abertura e a procura das massas pela Exposição Universal devido os seus aspectos espetaculares, alimentavam, no caso das artes, o sistema de circulação dos modelos artísticos internacionais, entre os quais o simbolismo que gozava de uma boa recepção nas exposições desde a sua origem até as primeiras décadas do século XX.

A participação de Eliseu Visconti na Exposição Universal de Paris de 1900 foi de suma importância para sua carreira artística, pois, encerrava-se o ciclo do seu período de estudos como pensionista do governo brasileiro em aperfeiçoamento, além de ter dado visibilidade a sua produção no âmbito internacional, mas também nacional, já que a crítica de arte brasileira apreciava a participação dos artistas nacionais nas Exposições Universais. No ano de 1900, Visconti participou da Exposição Universal, apresentou *Gioventù* entre outros trabalhos<sup>12</sup> e ganhou a medalha de prata com essa tela de orientação simbolista.

A conquista de uma medalha em uma Exposição Universal significava na época ter sua obra reconhecida dentro de uma esfera seletiva e criteriosa. Os participantes dos júris eram compreendidos como sujeitos conhecedores e o sistema de admissão de obras possuía várias etapas que visavam afunilar e escolher as obras com maior potencial estético segundo os padrões do contexto. O processo seletivo era iniciado na esfera nacional, porém concluía-se na esfera internacional.

As obras dos estrangeiros eram admitidas em seleção particular, ou seja, um espaço reservado aos estrangeiros e as obras inscritas eram indicadas pelo comissário da sua nação ou um comissário geral responsável pela admissão das obras dos estrangeiros. Já os artistas franceses eram selecionados por outra comissão. Observando os Art. 25 e 26 do regulamento, entendemos que o "espaço democrático" da exposição universal possuía dentro das suas regras uma distinção criada a partir do critério de nacionalidade. A admissão inicial dos estrangeiros era um concurso exclusivo para estrangeiros, logo, para ser aceito, Eliseu Visconti teve que estar entre os "melhores" dessa categoria. (ALVES, 2017, p. 283).

As obras eleitas pelo comissário de cada nação ou o comissário geral prosse-

---

12 Visconti apresentou as obras *Gioventù* e *Oréadas*, ambas as pinturas dialogam com o modelo simbolista. Participou também da Seção de Arte Decorativa e Artes Aplicadas. Informação disponível em: <http://eliseuvisconti.com.br/cronologia/> (acesso: 28 de outubro de 2018).

guiam para a etapa de premiação que não possuía nenhuma distinção de nacionalidade e era realizada por um júri internacional<sup>13</sup>. A tela *Gioventù* é celebrada nesse contexto, primeiro como uma obra brasileira valorizada pelo comissário responsável, portanto, encaminhada para representar a arte brasileira nas etapas seguintes, por fim, premiada e reconhecida internacionalmente pela medalha de prata atribuída pelo júri da categoria de pintura. A conquista de um prêmio em uma exposição de grandes proporções a partir de uma obra de orientação simbolista representa, justamente, a boa recepção dessa estética pela sociedade da época. Logo, incorporar modelos artísticos simbolistas significou para Eliseu Visconti estar acima de tudo em concordância com as tendências internacionais.

#### 4 *Gioventù*: modelos artísticos e a encarnação da beleza pura

*Gioventù* talvez seja uma das obras de Eliseu Visconti mais conhecida pelo grande público, representa uma menina em plena puberdade e seminua, ela se apresenta ao olhar dos espectadores dentro de um espaço paisagístico de orientação simbolista, no qual, a paisagem é formada por uma natureza misteriosa. A garota que encarna o espírito da ingenuidade olha diretamente o seu observador assim como *Olympia* de Édouard Manet, porém, o olhar de *Gioventù* possui certa melancolia existencial, inclusive, a obra participou da Exposição Universal de Paris de 1900 sob o título *Mélancolie*<sup>14</sup>. Ela também é conhecida como a “Gioconda brasileira” a partir da referência davinciana evocada por Hugo Auler em 1967 e posteriormente rememorada por outros críticos como Rafael Cardoso<sup>15</sup>. Certamente, a referência é digna e condizente. Basta ver o sorriso discreto, enigmático e levemente atemporal de *Gioventù* para perceber que Visconti bebeu da fonte davinciana para conceber sua obra. Mas, esse não foi o único modelo artístico incorporado por ele, *Gioventù* é em si mesma um conjunto de modelos consagrados no passado e atualizados a partir de uma estética moderna e simbolista.

A corporeidade de *Gioventù* remete-se ao ideal de beleza feminina representado por Sandro Botticelli nas telas *Primavera* (c.1482) e *O nascimento de Vênus* (c. 1485). *Gioventù* apresenta um corpo totalmente idealizado, seguindo as noções da cultura clássica reconfigurada pelos renascentistas, foi criada para dar a ver um corpo perfeito no seu todo, constituído das mais belas partes. Os pequenos seios em desenvolvimento expõem um corpo em transição, já a estrutura dos ombros e o alongamento da região do pescoço de *Gioventù* demonstram o interesse viscontiano pelo modelo botticeliano, da mesma maneira, o caimento de uma das mãos da menina levemente depositada sobre o seu colo. Há ainda que se notar que a composição é geometricamente estável. Desse modo, a obra de Visconti revela sua filiação ao pensamento de Ruskin e que “o belo é uma relação simétrica, a composição é a própria construção

13 Ver: ALVES, Fabíola Cristina. Eliseu Visconti e o “Espaço democrático” da arte vinculado à oficialidade estatal. In: BRANDÃO, Angela; TATSCH, Flávia Galli & DRIEN, Marcela (Org.). *Política(s) na História da Arte: Redes, contextos e discursos de mudança*. São Paulo: PPG em História da Arte/ Unifesp, 2017, p. 275-286. Nesse artigo, a autora realiza uma reconstrução do processo de admissão e premiação das obras para a Exposição Universal de 1900. A pesquisadora trabalhou a partir de documentos consultados nos Archives Nationales (FR).

14 Informações disponíveis em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p327/> (acesso: 28 de outubro de 2018).

15 Idem.

da beleza" (AMARAL, 2011, p 44).

Outro aspecto que merece atenção é o nu adolescente presente em destaque na obra viscontiana. Segundo Seraphim (2002) o nu foi recorrente na obra do artista, porém, diminuiu após o seu matrimônio. A autora ainda aponta que termos como "pura", "casta", "ingênuo", geralmente, eram mencionados pelos críticos do período quando se referiam as adolescentes desnudas das telas do artista. A historiadora explica que o nu foi uma das temáticas mais quistas por Visconti até 1908, justamente, quando a representação de sua esposa e familiares começou a surgir com maior frequência em suas telas. Seraphim (2002) observa que o nu das jovens garotas que foi explorado na primeira fase da produção do pintor, também foi, igualmente, comentado pelos críticos da época, entre os quais o prestigiado escritor Gonzaga Duque. Este crítico reconheceu nos nus adolescentes pintados por Visconti a "[...] pureza d'uma arte desviada das perturbações eróticas da contemporaneidade, arte serena e humana" (GONZAGA DUQUE apud SERAPHIM, 2002, p. 3). Acrescenta-se que os quadros de nus, incluindo o tipo adolescente, eram exercícios comuns na formação acadêmica do período de formação do artista, parte de um processo de aprendizagem (COLI, 2014, p.30). *Gioventù* é um nu, porém não um nu comum de estudo como as chamadas academias, pois é uma obra que condensa as lições aprendidas para idealizar um corpo com intenções alegóricas. Por isso, *Gioventù* se diferencia de outros nus adolescentes viscontianos, tais como a tela de aspectos mais realistas *Dorso de menina* (1892), acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Em *Gioventù* o nu adolescente faz-se entrelaçado ao tema alegórico, o que colabora para o sentido da juventude e da pureza imamente. A graça e o caráter imaculado do corpo da jovem que ocupa a maior parte do quadro são contrastados com o olhar melancólico que fita diretamente quem a observa. A melancolia que outrora deu nome a obra, pode ser um indício do diálogo travado com o decadentismo peculiar do contexto francês da época. A visão decadentista compreendia a mulher a partir da dicotômica relação entre a virgem casta e a mulher fatal. *Gioventù* singelamente encarna a ingenuidade da criança imbricada a beleza virginal, portanto, a menina moça, ou melhor, a jovem mulher idealizada em sua pureza.

Existem ainda outros sentidos e modelos artísticos da cultura clássica que podem ter contribuído para a concepção de *Gioventù*, como as esculturas das crianças do Santuário de Ártemis Braurônia na Acrópole de Atenas. Essa edificação antiga dedicada a Ártemis Braurônia foi erguida e decorada com esculturas de meninas em pré-puberdade, em tamanho real, corpo inteiro, à moda clássica e com um animal em suas mãos e braços, como coelhos e pombas. O santuário era um espaço dedicado à proteção das crianças e das mulheres grávidas, com claro simbolismo ligado ao sentimento da ingenuidade e da pureza<sup>16</sup>. Assim como as esculturas do templo de Ártemis Braurônia, a menina representada por Visconti em *Gioventù* encarna o sentido da pureza infantil, podendo até mesmo ser uma alegoria de proteção da infância e a preservação da ingenuidade. O fato de a obra receber posteriormente a nomenclatura *Gioventù* (traduzindo: juventude) faz transparecer a alusão alegórica. As pombas

16 Informações coletadas no curso online em *La sculpture grecque d'Alexandre à Cléopâtre*. France Université Numérique, FUN, França.

brancas na base da composição reforçam o sentido da pureza de maneira harmônica ao modelo das esculturas do santuário. Mas, as pombas também dialogam com o sentido cristão da representação desse pássaro que encarna o Espírito Santo na iconografia católica. A referência à pomba branca é constante nesse escopo religioso, aparecendo frequentemente nas anúncias, onde a virgindade de Maria Mãe de Jesus é afirmada e também reforçada pela presença desse pássaro.

Soma-se a referência cristã outra característica em *Gioventù* que sugere o diálogo viscontiano com os modelos arcaicos que foram reinventados pela estética simbolista francesa<sup>17</sup>, trata-se do gesto da mão da menina próximo à sua face, onde o dedo indicador aparece levantado e toca o seu queixo. Esse gesto também é notado na representação escultórica de Horus, filho de Osíris e Isis, dentro da tradição da arte egípcia antiga. No *Musée du Louvre* em Paris é possível encontrar vários exemplares de pequenas esculturas de Horus representado em sua infância, justamente, com o mesmo gesto. O jovem Horus era retratado com esse gesto, pois esse signo simbolizava a juventude do deus conhecido na mitologia por ter sido concebido por seus pais no outro mundo. A incorporação do mesmo sinal que identifica Horus em sua juventude na tela *Gioventù*, revela o quanto que a composição viscontiana foi diversa, porém, concentrada no seu núcleo simbolista.

Certamente, Eliseu Visconti buscou no passado modelos que foram modernizados pelo seu olhar simbolista, no entanto, *Gioventù* também possui um interesse pelas fontes artísticas que foram contemporâneas a ele. No que diz respeito à paisagem, percebe-se que a orientação simbolista na tela explora uma natureza misteriosa, exatamente como sugere Baudelaire no seu célebre poema *Correspondências em Flores do Mal* (1857)<sup>18</sup>. Além disso, o uso das cores terrosas na vegetação e, igualmente, o tratamento espacial da paisagem se assemelha à estética medieval, caracterizando um sentido nostálgico que revigora a arte do passado. Por outro lado, a estrutura representacional adotada na construção das árvores, mais próxima ao pla-

17 O simbolismo francês nas artes plásticas configurou-se pela renovação e pela retomada de modelos e temas mitológicos da cultura clássica e antiga, como a arte egípcia. Ver: BOUILLON, Jean-Paul. Symbolisme-Arts. In: Encyclopaedia Universalis [online]. Disponível em: <www.universalis.fr/encyclopedie/symbolisme-arts/>. Acesso em 27 jul. 2015.

18 Correspondências

A Natureza é um templo onde vivos pilares  
Deixam às vezes soltar confusas palavras;  
O homem o cruza em meio a uma floresta de símbolos  
Que o observam com olhares familiares.

Como os longos ecos que de longe se confundem  
Em uma tenebrosa e profunda unidade,  
Vasta como a noite e como a claridade,  
Os perfumes, as cores e os sons se correspondem.

Há perfumes frescos como as carnes das crianças,  
Doces como o oboé, verdes como as pradarias,  
- E outros, corrompidos, ricos e triunfantes,

Como a expansão das coisas infinitas,  
Como o âmbar, o almíscar, o benjoin e o incenso,  
Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos

Tradução disponível em: BAUDELAIRE apud GATTI, L. *O ideal de Baudelaire por Walter Benjamin*. In: Trans/Form/Ação. Vol.31, n. 1. Marília, 2008.

no, também dialoga com o japonismo e os aspectos visíveis nas gravuras de Utagawa Kuniyoshi. A adoção de um tratamento semelhante a de estética oriental demonstra o quanto que Visconti estava conectado à repercussão de novos modelos artísticos do seu tempo presente. Portanto, a composição da paisagem vista em *Gioventù*, é um entrelaçamento de fontes, antigas e novas, que foram reinventadas por Visconti.

## 5 Considerações finais

O estudo sobre o simbolismo viscontiano vem colaborar para a ampliação do conhecimento de sua obra e da arte brasileira do final do século XIX. Foi possível perceber na leitura desenvolvida sobre a tela *Gioventù*, como a estética simbolista adotada por Eliseu Visconti retomava os modelos artísticos do passado, no entanto, além de olhar para o passado, os modelos eram reconfigurados dentro de um núcleo estético que prezava pela manutenção de um sentido simbólico. No caso de *Gioventù*, a beleza, a pureza e a inocência infantil foram sentidos evocados e desvelados na apreciação da obra. Ao investigar o contexto de produção de *Gioventù* e sua recepção na Exposição Universal de Paris em 1900, ficou evidente que a obra é fruto de um contexto artístico internacional que reconhecia o valor da estética simbolista, percebida como moderna e legítima. Moderna no mesmo significado pensado por Baudelaire, pois se trata de um movimento que não negou o passado, todavia, que o renovou de acordo com os valores do seu tempo presente, transitório e inacabado. Legítimo, justamente, por ser o simbolismo um movimento aceito pela academia e os salões oficiais. Neste estudo, foi possível compreender que a afiliação de Eliseu Visconti ao simbolismo foi importantíssima para o desenvolvimento de sua obra e, foi ainda uma aliança consolidada pela reinvenção de modelos artísticos e de um pensamento simbolista norteador que circulava no contexto vivido por ele.

## Referências bibliográficas

ALVES, Fabíola Cristina. **A lição viscontiana**. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes (Artes Visuais), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo: UNESP, 2016.

\_\_\_\_\_. Eliseu Visconti e o “Espaço democrático” da arte vinculado à oficialidade estatal. In: BRANDÃO, Angela; TATSCH, Flávia Galli & DRIEN, Marcela (Org.). **Política(s) na História da Arte: Redes, contextos e discursos de mudança**. São Paulo: PPG em História da Arte/ Unifesp, 2017.

AMARAL, Cláudio Silveira. **Jonh Ruskin e o ensino do desenho no Brasil**. Editora Unesp. E-book. 2011.

\_\_\_\_\_. **Proposta de revisão epistemológica da teoria de John Ruskin**. Usjt – Arq. Urb, nº 4, 2010. Disponível em: <[https://www.usjt.br/arq.urb/numero\\_04/](https://www.usjt.br/arq.urb/numero_04/)>



arqurb4\_04\_claudio.pdf>. Acesso em 08 jan. 2019.

BARATA, Frederico. **Eliseu Visconti e seu tempo**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1944.

BOUILLON, Jean-Paul. Symbolisme-Arts. In: **Encyclopaedia Universalis**. Disponível em: <[www.universalis.fr/encyclodides/symbolisme-arts/](http://www.universalis.fr/encyclodides/symbolisme-arts/)>. Acesso em 27 jul. 2015.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Les artistes brésiliens et "Les prix de Voyage em Europe" à La fin Du XIXe siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944)**. (Tese de doutorado em História da Arte) Paris: Université Paris I, 1999.

\_\_\_\_\_. **História da arte e ficções num caderno de notas de Eliseu Visconti**. In: *Arte & Ensaios*, Revista do PPAV/ EBA/ UFRJ, 2010.

\_\_\_\_\_. **O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX**. In: *ArtCultura*, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2005.

CARDOSO, Rafael; SERAPHIM, Mirian N.; VISCONTI, Tobias Stourdzé. O artista retoma seu lugar. In: **Projeto Eliseu Visconti** (org). *Eliseu Visconti: A modernidade antecipada* (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

COLI, Jorge. Nu. In: **Projeto Eliseu Visconti** (org). *Eliseu Visconti: A modernidade antecipada*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores, 2014.

FRANGNE, Pierre Henry. **La négation à l'oeuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.

GATTI, Luciano. **Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire**. In: *KRITERION*, Belo Horizonte, nº119, jun./2009.

\_\_\_\_\_. O ideal de Baudelaire por Walter Benjamin. In: **Trans/Form/Ação**. Vol.31, n. 1. Marília, 2008.

GUERREIRO, António. **Exposições Universais. Paris 1900**. Lisboa: Expo 98, 1995.

LAGEIRA, Jacinto Teias. **L'Esthétique traversée. Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'oeuvre**. Bruxelles: La Lettre Volée, 2007.

MIGLIACCIO, Luciano. Visconti e o Simbolismo. In: Visconti, T. S. (org.). **Eliseu Visconti: a arte em movimento** (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

\_\_\_\_\_. **Simbolismo**. In: Projeto Eliseu Visconti (org). **Eliseu Visconti: A modernidade antecipada** (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

SERAPHIM, Mirian N. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti: o estado da questão**. (Tese de doutorado em História) Programa de Pós Graduação em História da Universidade de Campinas, Unicamp, 2010.

\_\_\_\_\_. **No Verão de Eliseu D'Angelo Visconti**. Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte, 2002.

\_\_\_\_\_. **Um olhar sobre a obra de Eliseu Visconti**. In: **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Julho/ agosto/ setembro de 2006.

\_\_\_\_\_. **A carreira artística**. In: Visconti, T. S. (org.). **Eliseu Visconti: a arte em movimento** (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

\_\_\_\_\_. **Impressionismo**. In: Projeto Eliseu Visconti (org). **Eliseu Visconti: A modernidade antecipada** (Catálogo). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2014.

**Cadernos de Notas de Eliseu Visconti**, localização: Acervo Tobias Visconti, Projeto Eliseu Visconti. Biblioteca Brasileira Mindlin, Universidade de São Paulo. Biblioteca e Arquivo Histórico do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Site consultado: <https://eliseuvisconti.com.br>

**ABSOLUTAMENTE OUTRO  
[DANDISMO & MELANCOLIA]**

**ABSOLUTELY OTHER:  
[DANDYISM & MELANCHOLY]**

*ANGELICA OLIVEIRA ADVERSE<sup>1</sup>*

**Resumo:**

O propósito desse artigo é pensar como o dandismo pode ser compreendido como uma manifestação de *autoficção* do artista. Trata-se de analisar a duplicação do ser como expressão do humor melancólico e sintoma do gênio de exceção na modernidade. Pretende-se apresentar como a transfiguração do dândi em obra enseja um intermitente ciclo de autodestruição e criação do si, colocando em questão a finitude da vida e a infinitude da arte.

**Palavras-chave:** Dandismo. Melancolia. Absoluto. Outro. Finitude.

**Abstract:**

The purpose of this article is to think how dandyism can be understood as a manifestation of the artist's *autofiction*. We intend to analyze the duplication of being as an expression of the melancholic mood and symptom of the genius of exception in modernity. It is intended to present as a transfiguration of work in an intermittent cycle of self-destruction and self-creation, in question the finitude of life and the infinity of art.

**Keywords:** Dandyism. Melancholy. Absolute. Other. Finitude.

ISSN: 2175-2346

---

1 [adverseangelica@gmail.com](mailto:adverseangelica@gmail.com)

Toda grande imagem simples revela um estado de alma.  
(BACHELARD, 1993, p.84)

## 1 Introdução

Para pensarmos as intermitências do sujeito e o desdobramento do si na arte, pretendemos retomar algumas questões sobre o dandismo. Inicialmente, acreditamos que o tema se situa em um território privilegiado para se observar os processos de subjetivação e a emergência do artista moderno. O dândi, como nos explica Michel Foucault (1994, p. 580), problematiza a tomada de consciência crítica do artista, alicerçando o seu *ethos* filosófico e reflexivo.

A existência estética do dândi inaugura reflexões sobre outras formas de vida, fazendo com que a autorreflexão artística concilie pensamento filosófico e narrativa poética. Essa nova prática de si, o dandismo, também lança o artista em uma investigação sobre o seu pertencimento temporal. O exercício de pensar o tempo presente, conduz uma série de artistas a se interrogarem sobre as interlocuções entre o tempo de vida e o tempo da criação artística.

A leitura foucaultiana do texto *O Dândi* (1863), de Charles Baudelaire, tende a intensificar a análise do dandismo como uma tarefa crítica que origina a *atitude* de *modernidade*. Tal *atitude* é compreendida como um trabalho análogo à criação artística, no qual o artista se empenha em elaborar a si mesmo como uma obra de arte, atentando-se aos princípios de sua contemporaneidade.

Sugere-nos Nicolas Bourriaud (2011, p. 39) que o dandismo seria um dos gestos inaugurais da transfiguração da vida cotidiana em obra de arte, fundamentando, portanto, a genealogia do artista moderno. Esse processo estaria concatenado ao campo da autonomia da arte e à postura crítica do artista em relação ao seu tempo histórico. O trabalho crítico seria análogo ao processo de transfiguração do alquimista porque centraria nessa prática todo o sentido da *experiência*. A dimensão ascética dessa tarefa de elaborar a si mesmo poderia ser aproximada do propósito cínico de reinventar-se autenticamente, configurando um movimento antinômico entre o ser imaginário e o real. Desse confronto, institui-se uma fissura no processo de autoexpressão, a partir do qual a disposição mental do dândi se configura.

Como explica Françoise Coblence (1988, p. 11), a criação de si inaugura o sentido da *obra*, pois encontra-se aqui a diferenciação apresentada por Hannah Arendt (2008, p. 103) entre o trabalho manual e o intelectual. O processo da autoficção do artista corresponde a essa distinção moderna do *labor*, que visa a manutenção da vida e do *trabalho*, voltado à produção do artifício (observando aqui, o sentido da *Tekné*). A partir deles, se configuram, então, a ação e o discurso. Seguindo, portanto, as considerações acima, podemos dizer que a transfiguração do sujeito em obra de

arte, apresenta em si mesmo a qualidade mundana do artifício.

Encontra-se nessa divisão a qualificação da experiência e, por intermédio dela, a transformação do intangível em visível. Nessa perspectiva, a *atitude* de *modernidade* seria resultante de um trabalho no qual a ação e o discurso apresentariam o sujeito como uma obra transfigurada, mais precisamente como artifício. No entanto, a fabricação desse si ocorre no instante mesmo da ação aberta às incertezas da experiência temporal, como uma espécie de *work in progress*.

A durabilidade dessa ação (*work in progress*) aponta para a fragilidade humana: a finitude. Dessa maneira, o artista dândi vê-se diante da querela do tempo, cindido entre o transitório e o eterno. A ação estética de criar a si mesmo erige-se diante dessa tensão, pois a experiência temporal do *trabalho* não se distingue da experiência da obra. Ambos, o *trabalho* e a *obra*, participam da fragilidade da duração e do instante na vivência do efêmero. A transfiguração da vida em arte potencializa o sentimento de finitude para o dândi, que a partir dessa consciência, assimilará os traços do melancólico. Essa ação tornar-se-á o traço da superioridade intelectual do artista que, desde a antiguidade, associa melancolia ao gênio criador.

Lembra-nos Jean Starobinski (2016, p. 179) que o dândi fabulará a consciência reflexiva do homem diante da própria morte, transformando o ato de pensar na mais alta virtude contemplativa. A confrontação com a morte ganhará visibilidade pela escolha de signos que expressem a vivência da efemeridade e da morte. A fabulação da perda de si se constituirá por um processo de *mise en abyme*. Pois a transfiguração do si em um corpo-artístico conduz o artista à experiência da perda (um tipo de autodestruição).

No instante da autocriação, o artista vivencia a transposição de si para outra dimensão temporal. Ele experimenta a consciência aguçada da melancolia imaginativa (*imaginatio*) e, por meio dela, pode compreender a efemeridade tanto da vida quanto da obra. Apresentando-se como obra de arte, o artista se depara com a cisão do si. O objeto perdido do melancólico configura-se não como drama, mas sim como o próprio corpo-artístico. Assim, a incerteza e a impermanência apresentam-se como o aspecto absoluto da experiência artística.

A dinâmica de autoficção do artista dândi repousa sobre uma complexa idealização de si. O trabalho do dândi assemelha-se à meditação do acedioso medieval, que estabelece com a passagem do tempo e com a morte, uma paradoxal relação de aproximação e distância. Nosso artigo esboçará algumas questões a respeito da melancolia, elegendo como tema central, diferentes articulações com o tempo desencadeadas pela experiência da *outridade* no dandismo.

## 2 O homem Estranho a Si Mesmo

Para analisarmos a criação desse corpo-artístico proposto pelo dandismo como um processo de fabulação identitária, gostaríamos de recorrer ao emblema da serpente que se autodevora: a *Ouroboros*<sup>1</sup>. A inscrição do emblema apresenta a seguin-

1 O emblema da Ouroboros foi recriado no Século XVII pelas edições dos poetas Gabriel Rollenhagen (1611, Arnheim) e George Whiter (1635, Londres). Os trabalhos desses poetas, juntamente com o emblema, foram publicados mais recentemente no livro *The Emblems of Whiter & Rollenhagen* (2002).

te frase: *Finis Ab Origine Pendet* ou *O Fim Depende da Origem*. Junto à frase aparecem duas importantes figuras que representam a vida-morte: o anjo melancólico e a serpente. A serpente *Ouroboros* é extremamente conhecida por representar a finitude como experiência indissociável da infinitude (como nos explica a inscrição do emblema).

A iconografia do anjo é igualmente conhecida, pois corresponde à iconologia clássica da melancolia. Essas figuras remetem à tradição iconográfica dos temas do inacabamento humano e da sua imperfeição. Nas artes visuais, elas também ilustram questões referentes ao nascimento, à morte, à criação e à melancolia<sup>2</sup>.

A serpente e o anjo melancólico são figuras importantes para o dandismo porque simbolizam a crítica à tradição cristã e aos códigos morais vigentes. Esse antagonismo indica, de maneira geral, o desejo de superação das simbologias cristãs ligadas à transcendência do homem e da vida eterna após a morte. Contudo, o dândi propõe uma dialética da unidade de polos antitéticos. Ele ascende ao absoluto e à eternidade pela encarnação do espírito. O dândi diz o *outro*, tal como as figuras da *Ouroboros* e do anjo melancólico. Para compreendê-los é preciso, portanto, compreender a *alteridade*. Assim, inicia-se um jogo da profundidade e da superfície no qual se articulam as relações do espaço e do tempo.



Figura 1- *Finis Ab Origine Pendet. Nascentes Morimur, Finisque ab Origine Pendet; de Vita ad Mortem Rediviva Trahit*<sup>3</sup>. George Whiter, 1635.  
Fonte: <http://brevissima.bestlatin.net/brevissima-v1.pdf>

Interessa-nos destacar o diálogo que se estabelece entre o *eu* e o *outro*, isto é, o desdobramento que transfigura o corpo do artista em um *corpo-artístico* ou, ainda – apoiando-nos nas análises de Daniel Salvatore Schiffer, em *Filosofia del Dandismo* (2008) –, pensar a “fenomenologia da elegância” na indistinção entre o corpo e o espírito. E, retomando a ideia central de nosso artigo, gostaríamos de refletir sobre a idealização da forma pelo espírito. Embora essas questões possam apresentar mais

<sup>2</sup> No momento final deste artigo, pretendemos aproximar o Dandismo de algumas questões sobre a finitude e infinitude – questões que, acreditamos, são estruturais para pensarmos a autoficção do artista dândi.

<sup>3</sup> Assim que nascemos começamos a morrer, o fim está conectado com início; da vida para a morte somos levados pela morte que ressuscita. (CORDELLA; COSTA, 2017, p.24).

ambivalências do que propriamente certezas, pensamos que ambas as figuras (a serpente e o anjo) correspondem às experiências espaço-temporais caras ao dandismo.

Para Schiffer (2008), a elegância física do dândi designa a criação do corpo espiritual, sendo esse corpo um importante índice para a leitura da singularidade de seu gênio artístico. O dândi explicita o afloramento ideativo do ser *absoluto*. Outro aspecto de interesse no presente contexto é o fato dos literários compreenderem o dandismo como *doutrina*. Recorrendo à definição de Baudelaire:

O dandismo é uma instituição vaga (...). Esses seres não têm outro estado senão cultivar a ideia do belo em suas próprias pessoas, satisfazer suas paixões, sentir e pensar. Se falo do amor à propósito do dandismo, é que o amor é a ocupação natural dos ociosos. Mas o dândi não visa o amor como um objetivo especial. Se falo do dinheiro, é porque o dinheiro é indispensável às pessoas que fazem o culto de suas paixões; mas o dândi não aspira ao dinheiro como uma coisa essencial; um crédito ilimitado poderia lhe bastar; ele deixa essa grosseira paixão aos mortais vulgares (...) Essas coisas não são para o perfeito dândi senão um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito (...) Vê-se, por um certo lado, que o dandismo se aproxima do espiritualismo e do estoicismo (...) O Dandismo é um sol poente, como o astro que declina, ele é soberbo, sem calor e pleno de melancolia. (BAUDELAIRE, 2011, 806-8).

Cabe, então, perguntar: Por que essa paixão pela elegância física e pela singularidade espiritual é assimilada à sensibilidade criativa do artista? Afinados com a leitura de Schiffer, cabe citar a sua observação: “o dandismo é uma fenomenologia de um corpo transformado em obra de arte” (SCHIFFER, 2008, p.32) e, portanto, o dândi não é senão uma obra de arte confinada em sua solidão existencial, legitimando a *solidão essencial* de toda obra de arte.

Observemos a correspondência entre os elementos do emblema: a divisa *O Fim Depende da Origem*, a serpente *Ouroboros* e a figura do anjo. Todos eles integram a simbologia clássica da passagem do tempo. O emblema figura também o eterno sentimento de incompletude e de imperfeição do ser humano, assim como o desejo de se alcançar a perfeição e a aspiração de tornar-se um ser absoluto. Convém notar que ele expressa a leitura renascentista da melancolia, período em que o tema era fortemente difundido (estendendo-se até a primeira metade do século XVII). Nesse contexto, ele representa ainda a fantasia e a memória, a busca pela erudição e a força da imaginação amiúde encontrada nos gênios criativos. Mas gostaríamos de reter, dessa rica simbologia do *Anjo Decaído/Ouroboros*, o tema da melancolia.

De acordo com Raymond Klibansky (1989), a visão histórica da melancolia se transforma sucessivamente desde os pitagóricos, passando pelos escritos hipocráticos, como também por Aristóteles até a psiquiatria moderna. Pela nosologia, o humor melancólico foi considerado responsável pelas afecções do espírito que desencadeavam os distúrbios e desorientações mentais. Assim, o estudo sobre a melancolia situou-se entre uma análise fisiológica dos temperamentos e as descrições patológicas.

Nesse contexto, vale a pena atentar na imagem do anjo, a clássica alegoria do humor melancólico típico dos humanistas e dos artistas. Segundo o estudo de Erwin Panofsky (1989), o anjo figura a melancolia imaginativa referente aos desejos de des-



coberta e de conhecimento. Essa imagem diz respeito à substância incorpórea da ruminção, uma parte integrante da faculdade da memória que confere poder ao trabalho da criação ou narração histórica. O anjo ruminador representa as almas inquietas e insubmissas cujo humor as faz oscilar entre o ócio e a ação.

Mas centremos nossa atenção sobre o dândi melancólico: ele experimenta excessivamente o sentimento da perda e uma angustia espiritual por não encontrar no real o absoluto idealizado no plano do imaginário. Diante disso, ele articula o *real* e a *fantasia* como um palimpsesto, criando uma complexa interrelação entre a imaginação e a vida social. A duplicidade e o sombreamento do real e do imaginário são assimilados pelo melancólico a partir de um impulso autodevorador no qual frequentemente tenta reinventar a sua vida. A violência desse impulso é manifestada por uma clivagem de si mesmo em que se constitui o seu duplo. Para Bruno Chenique (2003), podemos perceber a ideia do *belo melancólico* em Théodore Géricault, pois o seu dandismo é marcado pelas tensões do *sublime*. Ele possibilita ao artista performar no cotidiano a essência sombria e enigmática do seu trabalho pictórico.



Figura 2 - **Retrato do Artista em seu Atelier**, 1812. Pintura atribuída a Théodore Géricault (1791 – 1824).

Óleo sobre Tela, 147 x 114 cm, Museu do Louvre, Paris.

Fonte: <http://www.leemage.com/fr/asset/fullTextSearch/page/1>

Théodore Géricault foi um dos artistas que experienciaram o dandismo de modo conflituoso. O dandismo se torna uma espécie de *máscara* por meio da qual Géricault assumia a atitude do artista *desencantado* com a vacuidade do mundo. Em razão dis-

so, performava a atitude dândi como expressão de *vanitas*, explicitando a finitude da vida a partir da própria presença do artista. Sob a aparência do melancólico, afirma a marginalidade do descontente. Daí, o sinal de seu temperamento confundia-se, segundo Chenine (2003), com os ideais revolucionários da arte e do humanismo. Nessa lógica, o sublime patético cede o seu lugar para a ironia, uma vez que a morte se torna perfeitamente figurável para a imaginação do dândi. A infinitude é confrontada pela destrutibilidade tanto do ser quanto da obra. A representação da fugacidade não se constitui como um perigo, mas como um desafio heroico que força o artista a apresentar a sua força por meio de uma construção artificial de si mesmo.

Encontramos em Baudelaire a mesma expressão do *terrível* alegorizado pelo anjo decadente. O dândi melancólico assume várias faces com Baudelaire, transitando pelas figurações do homem decaído (Adão, Caim ou Boêmio), por meio da revolta de Lúcifer e pela ironia de Satã ou ainda, a partir da subversão do gênero pela alegoria do andrógino. O desdobramento do Si apresentado pelo dandismo baudelairiano revela não somente o aspecto decadente da melancolia, mas apresenta uma nova dimensão para a experiência do belo na modernidade relacionado à *poiesis satânica*: a beleza do mal.

O rosto do homem elegante deve ter... alguma coisa de convulsivo e torcido. Pode-se, caso queira, atribuir esses trejeitos a um satanismo natural (...). Assim um frequentador de bulevares parisienses imaginava a figura do dândi londrino, assim ela se refletia fisionomicamente em Baudelaire. Seu amor pelo dandismo não foi feliz. Não tinha o dom de agradar, um elemento tão importante na arte de não agradar do dândi. (BENJAMIN, 1989, p.94).

Em um fragmento no "Arquivo J" do projeto Passagens, Benjamin observa o desdobramento do Si em Baudelaire:

A importância única de Baudelaire consiste no fato de ele ter sido o primeiro – e da maneira mais imperturbável possível – a aprender o homem *estranho a si mesmo* no duplo sentido da palavra – ele o identificou e o munuiu de uma couraça contra o mundo coisificado. (BENJAMIN, 2006, p. 366).

O dândi baudelairiano introduz a discussão sobre a pluralidade do artista. Lembra-nos Walter Benjamin que seu jogo de analogias ou correspondências era infinito. O *absolutamente outro* figurado pela teoria do dândi baudelairiano é análogo à expressão dos anjos caídos, mais precisamente, representados pelas alegorias de Lúcifer e de Satã. O poeta expressava a duplicidade do ser reafirmando a pluralidade de sua voz pela narrativa poética e pelo dandismo. O dândi é a correspondência entre o poeta e o *anjo terrível*. Lembra-nos Benjamin:

Baudelaire não encontrou, como Gautier, satisfação em sua época (...). Como não possuía nenhuma convicção, estava sempre assumindo novas personagens. Flâneur, apache, dândi e trapeiro, não passavam de papéis entre outros. (BENJAMIN, 1989, p. 94).

O outro desvelado pelo poeta – nesse caso, o dândi – não escondia sua face melancólica. O tédio da existência conformava-se às relações íntimas e secretas que

estabelecia entre a linguagem e as coisas. Pois, para Baudelaire (2011, p.331), a melancolia era sempre inseparável do sentimento do belo.

De acordo com Paul Bénichou (1992), a personalidade de exceção do artista romântico a partir do século XIX é inseparável do seu sentimento de *desafiar* a fugacidade do tempo. A melancolia que caracteriza os gênios de exceção é, na verdade, uma desilusão do olhar reflexivo que o artista dirige a si mesmo e ao mundo. A visão crítica do mundo vai se traduzir no plano *doutrinal*, a partir do qual ele tenta recompor a ruptura com o mundo. O Dandismo torna-se, portanto, a *instância imaginária* na qual o artista tenta restaurar seu lugar no mundo, pois a reinvenção de si é o recurso utilizado para responder às suas inquietudes e à melancolia.

A *doutrina dândi* baudelaireana é o espaço topológico de uma instância imaginária derivada nas mais diversas expressões da arte moderna. Nesse espaço virtual, se estruturam as regras, os códigos e os esquemas que fundamentam a morfologia da personagem. Portanto, a dimensão imagética do dândi resultante do desdobramento do artista é, na verdade, derivada do seu *desencantamento* com o mundo. Por isso, a figura do anjo ruminador é análoga ao dândi: ambos dirigem seu olhar ao intangível e ao além-mundo. São esses aspectos do dandismo em sua relação com a arte que queremos explorar na sequência.

### 3 Desdobramentos do Ser: Os Anjos Terríveis

A análise dos temperamentos artísticos passou a associar à melancolia uma forma de criação da individuação do artista moderno. Na verdade, o que de fato ocorreu foi a introdução dos discursos melancólicos nas manifestações artísticas. No caso do melancólico, a personalidade de exceção é tanto causa como consequência do distúrbio humoral, o que propicia, na verdade, uma ligação extremamente perigosa entre a criação artística e o mal-estar.

É possível capturar a figura do dândi pela alegoria do anjo decaído porque ela afirma a impossibilidade do retorno ao absoluto, sua existência estando fundada sobre um conflituoso jogo com a morte. No caso do artista, poderíamos pensar a invisibilidade do autor efetuada pelos desdobramentos da heteronomia. Ainda que o artista fracture a sua identidade biográfica utilizando heterônimos ou pseudônimos, ele ainda resguarda o *pacto biográfico* por meio do qual o discurso estabelece uma relação de alteridade com o *outro* suscitado pelo texto. Nesse aspecto, a identidade assumida no nível da enunciação explicita a tensão do jogo com a morte desencadeado pelo artista.

Para Tzvetan Todorov (2011, p. 109), a experiência da melancolia pode, para alguns artistas, revelar-se desastrosa porque a vivência da dor torna-se essencial para a criação artística. O trabalho permite ao artista captar de forma mais aguçada a sua própria interioridade. A inquietude de alma do herói transforma-se no absoluto de sua arte e o indivíduo termina por criar uma dependência, no processo criativo, do sentimento de incompletude da melancolia. A beleza da obra passa a vincular-se a um tipo de dilaceramento do autor através do qual ele transfigura sua própria vida em uma experiência de inacabamento. O *devoir* pode revelar o drama da dificuldade de ser e, então, a arte apresenta-se como a única maneira possível para se suportar o

peso da existência. A experiência existencial do artista serve de húmus para sua criação, de modo a tensionar a escolha pela vida ou pela arte.

Dessa maneira, os estados dolorosos da alma são essenciais para o trânsito em direção à existência limiar, pois a infelicidade do artista alicerçava o trabalho de criação. Dizia Rainer Maria Rilke (1875-1926): “se meus demônios forem caçados, meus anjos também teriam um pouco – digamos assim, um pouquinho – de medo.” (RILKE *apud* TODOROV, 2011, p. 161). A melancolia tornou-se um ponto comum na obra de Rilke, pois seus anjos demoníacos alicerçam a imagem do escritor extraordinário, absoluto. Em *Elegias de Duíno* (1922), o poeta dá visibilidade aos anjos caídos que desejam insurgir contra os umbrais do destino. Em suma, são os *anjos terríveis*.

QUEM, SE EU GRITASSE, entre as legiões dos anjos  
me ouviria? E mesmo que um deles me tornasse  
inesperadamente em seu coração, aniquilar-me-ia  
sua existência demasiado forte. Pois que é o Belo  
senão o grau do Terrível que ainda suportamos  
e que admiramos porque, impassível, desdenha  
Destruir-nos? Todo Anjo é terrível.  
(RILKE, 2001, p. 15 -18)

A humanização dos anjos caídos na arte moderna conjuga desencanto e gozo estético, pois o artista configura-se como a personagem da perda que tenta resistir à dor a partir da reinvenção do si e pela criação artística. O recolhimento e o isolamento são as formas de agenciamento do comportamento melancólico para fundamentar tanto a criação do artista quanto sua obra. Eles são essenciais para o estágio posterior no qual a vida se encontra com a obra de arte na sua solidão essencial e absoluta. O trabalho de criação, ou seja, a própria obra, advém da estética da existência. O que dá valor ao seu trabalho é, portanto, as formas de vida advindas do ato artístico baseadas na virtude da solidão: “apenas o indivíduo solitário pode situar-se como coisa sob as leis profundas da vida” (RILKE *apud* TODOROV, 2011, p. 120). Encontra-se, nesse sentido da solidão existencial da obra, o aspecto igualmente essencial ao dândi: o *pathos da distância*.

Em *L’Espace Littéraire* (1988), Maurice Blanchot nos fala que aprendemos qualquer coisa sobre a arte por meio do sentido de estar só (*être seul*). Ele coloca a questão da solidão como algo essencial para a obra de arte e, para iniciar seu estudo, cita uma carta de Rilke endereçada à Condessa Solms-Laubach em 3 de agosto de 1907: “depois de semanas, salvo duas curtas interrupções, eu não pronunciei uma só palavra, minha solidão se fecha enfim e estou dentro do meu trabalho como a semente dentro do fruto.” (RILKE *apud* BLANCHOT, 1988, p. 13). A partir desse trecho, Blanchot nos explica a diferença entre o “estar só” e o recolhimento no trabalho. Essa frase sugere a ideia de introspeção criativa, não o sentido da solidão essencial da obra de arte ligada a seu vazio silencioso. Acreditamos que a melancolia do dândi se associa a esse vazio e, de um certo ponto de vista, à infinitude do ser-obra, porque não se trata do “recolhimento”. É a solidão essencial que fornece o solo para o assentamento do anjo caído, é a topografia virtual da *fabulação*. O artista melancólico foi considerado um ser de exceção porque conservava a distinção secreta da desintegração do ser.

Nesse sentido, a experiência do esvaziamento cumpre a função transfiguradora

do mito-dândi como uma espécie de consequência do estado de alma inquieto entre o *dentro* e o *fora*. Entre a *arte* e a *vida*. O anjo caído assume o lugar do herói no espaço da *fabulação*. A semelhança entre o anjo caído e o dândi ocorre, portanto, em um domínio ético, ou seja, numa esfera consciente na qual o criador tem plena certeza do objeto perdido; nesse caso, a perda do encantamento, da experiência do belo e da certeza da sua completude. O dândi configura-se pelas rumações, pelas dúvidas e incertezas, ações fulcrais para a constituição de seu *ethos* filosófico.

O eixo fundamental da criação do dândi é a trama da invenção de uma *aristocracia do espírito*. Por ela, redesenham-se os ideais estéticos do indivíduo-de-arte e as estratégias de engajamento dos espíritos elegantes. Assim, não seria demais afirmar que o anjo caído compõe o *ethos poético* do dândi, correspondendo ao processo de estetização do si, ou seja, a consciência do devir de um estranho em si mesmo: o anjo terrível.

Tomando de empréstimo as palavras de Blanchot, arriscamos dizer que o dândi é o infinito do espírito que deseja realizar-se dentro da solidão essencial da obra e não pela infinitude das obras no movimento da história. E por isso ele não é finito nem infinito: como o anjo caído, ele tenta se construir no porvir. Como dizia Rilke: “a solidão consiste em se alargar numa habitação lusco e fusco, pois é na profundidade das obras que se está profundamente só” (RILKE, 1997, p. 27). Citação que nos faz, mais uma vez, recordar Blanchot:

O infinito da obra, em tal visão, não é senão o infinito do espírito. O espírito que se realiza em uma única obra, ao invés de se realizar no infinito das obras e no movimento da história (...) Entretanto, a obra – a obra de arte, a obra literária – não é nem acabada nem inacabada: ela é. O que ela diz é exclusivamente isto: que ela é – e nada mais. Fora disso, ela não é nada. Quem quiser fazê-la exprimir mais não encontra nada, descobre apenas que ela não exprime nada. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão daquilo que exprime apenas a palavra ser: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer desaparecendo no vazio silencioso da obra (BLANCHOT, 1988, p. 14 - 5).

A transfiguração do ser em obra de arte dimensiona a nossa perspectiva de entendimento da criação do corpo artístico como devir. Portanto, o devir-outro é o momento no qual o dândi ocupa o lugar enunciativo do eu e, nesse lugar-outro, ele apresenta a reinvenção do ser-artístico. Assim, a melancolia do anjo caído fomenta o contínuo devir do ser contribuindo para a gênese dos *seres de exceção*. Os seres voltáveis que orbitam no espaço etéreo da arte e se inscrevem no movimento evasivo do tempo.

#### 4 A Fisionomia da Melancolia

A melancolia, o trágico e a morte não são excluídos da arte de viver. O ar *blasé* e a fisionomia pálida traduzem o vazio interior e o desejo de desaparecimento do mundo [a estética da desaparecimento]. Gostaríamos de ilustrar esse traço de beleza *je ne sais quoi* por intermédio do retrato de Louis-Auguste Schwiter pintado por Eugène Delacroix em 1826.

Encontramos nesse retrato os elementos de estilo do dândi. Aí estão as corres-

pondências de vestimentas do Romantismo do século XIX com o estilo *Troubador* da Idade Média. Primeiramente, a acentuação da estrutura longilínea do costume, os sapatos com pontas geométricas e a valorização do torso masculino. O retrato do Sr. Schwiter mescla os elementos da simplicidade austera do dândi com a essência melancólica do Romantismo.

A fisionomia imprecisa do andrógino remete à beleza artificial, idealizando o modelo de masculinidade dândi. Talvez, em função disso, ele dê as costas para a natureza (diferentemente do clássico *Viajante diante do Mar de Nuvens*, de Caspar Friedrich). A tela de Delacroix destaca o artifício reforçado pelos acessórios da *toilette* do homem urbano, como os laços da gravata, as luvas e os sapatos utilizados para os bailes nos tradicionais salões. Chamamos atenção também para a composição dos dois adornos do vestuário dândi; enquanto o viajante de Friedrich utiliza a bengala bastão para a caminhada, o dândi serve-se de suas luvas – o acessório utilizado para evitar o contato epidérmico, como uma forma de blindagem corporal.

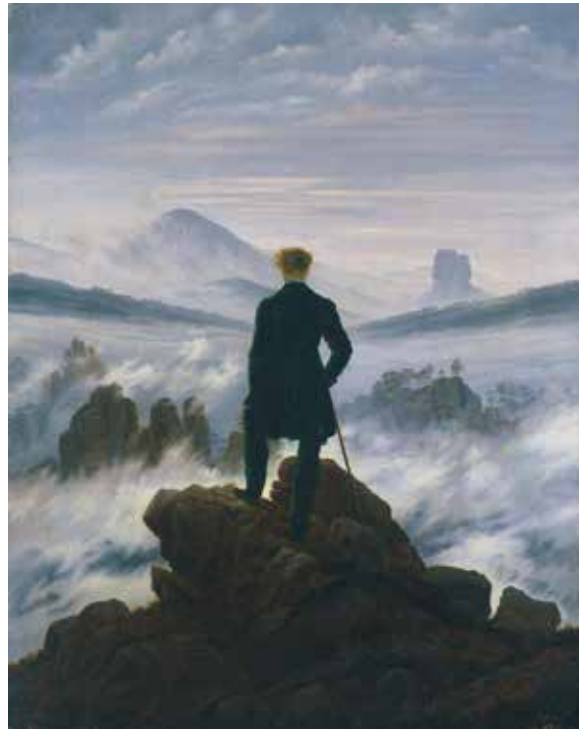


Figura 3 - **Louis-Auguste Schwiter**, Eugène Delacroix (1798-1863), 1826.

Óleo sobre Tela, 217,8 x 143,5 cm, Galeria Nacional, Londres.

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/eugene-delacroix-louis-auguste-schwiter>

Figura 4 - **Viajante Diante do Mar de Nuvens**, Caspar David Friedrich (1774-1840), 1818.

Óleo sobre Tela, 98,4 x 74,8 cm, Kunsthalle, Hamburgo.

Fonte: <http://www.hamburger-kunsthalle.de/en/nineteenth-century>

O retrato de Louis-Auguste Schwiter explicita o prazer do recolhimento dândi, pois o jardim é o refúgio da natureza hostil como um Éden reinventado. O jardim-paisagem revela a reorganização artificial dos espaços naturais. O dândi e o jardim representam a transformação pelo ideal artificial, e ambos negam a eterna natureza. O vestuário dissimula o corpo natural, o costume escuro modela as normas canônicas de beleza da masculinidade urbana e implicitamente revela o traço efeminado pela modelagem que realça o corpo magro, a cintura e os quadris. Poderíamos dizer

que a fisionomia melancólica de Schwiter representa a beleza satânica e melancólica do anjo decaído.

O laço de sua gravata alude à sua altivez para salientar, a partir da matéria, a distinção de seu espírito. O corte suave do casaco enaltece as curvas do corpo andrógino, sugerindo a completude entre o masculino e o feminino. O que vemos por meio do retrato de Eugène Delacroix é a percepção do artista diante de uma nova imagem masculina criada no espaço artístico. A representação da *toilette* masculina transcende os modismos da alfaiataria e sugere interpretações mais amplas acerca da masculinidade.

A tela de Delacroix marca o começo de uma nova masculinidade artística figurada pelo dândi. A paisagem ao fundo figura-se como o interior suntuoso de uma grande casa, sugerindo que está à espera de alguém, como uma imagem pictural das fisionomias literárias de Balzac que fundem a sexualidade ao mistério da personalidade das suas personagens. O traço melancólico é acentuado pelo vestuário negro da época – talvez, como indica Baudelaire em *O Heroísmo da Vida Moderna*, o traje negro da melancolia.

Muitas pessoas atribuirão a decadência da pintura à decadência dos costumes (...) E, no entanto, ele não tem sua beleza e seu charme originário, esse costume tão atacado? Não é ele o costume necessário de nossa época sofredora, portando sobre os seus ombros negros e magros o símbolo do luto perpétuo? Observe bem que o costume negro e o redingote têm não somente sua beleza política, que é a expressão da igualdade universal, mas também sua beleza poética, que é a expressão da alma pública; um imenso cortejo de papa-defuntos, papa-defuntos políticos, papa-defuntos apaixonados, papa-defuntos burgueses. Nós todos celebramos algum enterro (...). Há então artistas mais ou menos capazes de compreender a beleza moderna (...) A vida parisiense é fecunda em temas poéticos e maravilhosos. O maravilhoso nos cobre e nos inunda como a atmosfera; mas nós não o vemos." (BAUDELAIRE, 2011, p. 687-8).

Com o costume *noir* o artista pode expressar poeticamente o sentimento do vazio e da perda do anjo decaído. E, dentre tantas correspondências literárias, talvez seja pela figura do dândi que melhor sejam expressos as contradições e os paradoxos do mal do século. Por isso, o dandismo excede a elegância de vestimentas para assentar-se no domínio ético, consolidando o ideário da existência estética.

A superioridade aristocrática reivindicada pelo dândi desloca-se da afetação do modo para uma *poética da resistência* que possibilita rebelar-se face à mediocridade do mundo. A criação de sua imagem torna-se um ato libertário no qual ele toma consciência de sua finitude e da brevidade de sua existência. Nessa perspectiva, a noção do belo se reverte em tédio, vapor, frieza, desprezo, indiferença, indolência, doença, morte. O dandismo é um tipo de escritura com a qual o artista revela o sentimento da existência ampliada para além do mundo. A frivolidade aparente da máscara do dândi oculta o sentimento de vazio. O ar frio e distintivo da beleza vaga torna-se um signo de eleição, de sua diferença absoluta. Eugène Delacroix nos mostra que o terno negro do nobre jovem alude ao modelo de existência de exceção.

Da fisionomia da melancolia emerge, então, esse lugar onde a imaginação do

artista moderno retrata o devir no qual se figura a alma do século. O dandismo poetiza a fisionomia do herói melancólico e decadente. Se a fisionomia do dandismo pode ser contemplada como um *vanitas* poderíamos, então, retomar as palavras de Baudelaire em seu ensaio crítico sobre *Eugène Delacroix* (1855): “sua existência estranha é o real do sonho!” (BAUDELAIRE, 2011, p. 732). Para Baudelaire, o pintor tenta solitariamente apresentar o vazio do século pela loucura agitada e inquieta, pelo luxo do vestuário, pela delicadeza dos gestos. Eis como a *natureza* pode ser percebida pelos espíritos mais sensíveis, revelando-se sobrenatural.

Outro artista cuja obra tangencia os problemas que examinamos aqui é Gino de Dominicis (1947-1998). Artista e dândi, ele entende a relação do homem e do universo como um fluxo perpétuo de energia circular integrado pelo início e pelo fim. Por isso, propunha ações a fim de alinhar o sujeito à experiência do instante.

Gino de Dominicis propõe herméticas reflexões sobre a espiritualidade na arte contemporânea. Por isso, ocupa um lugar solitário e extemporâneo. Suas pesquisas abordavam a percepção da infinitude pela percepção e vivência da finitude temporal. Escolhemos a instalação *Calamita Cosmica* (1988) para encerrar a discussão de nosso artigo. Gino de Dominicis reuniu um grupo de profissionais de diferentes áreas do saber para construir um esqueleto que pudesse apresentar a dimensão do homem perfeito. Ou seja, o homem integrado ao cosmos.



Figura 5 - **Retrato Gino de Dominicis**, Enrico Cattaneo, 1970.  
Foto analógica impressa em cartão, 18, 5cm, Galeria Toselli, Milão.  
Fonte: Revista *D/T*, 2008, N°10. Bruxelas: Museu de Arte Contemporânea de Bruxelas, p.6.

Recorrentemente, a iconografia de Dominicis sugere duas interpretações: a primeira enfatiza a dessacralização do homem; a segunda destaca a máscara de *Gilga-*





Figura 6 - **Calamita Cosmica**, Gino de Dominicis (1947-1998), 1990. Escultura, instalação, Vanvitelliana, Ancona, Itália, Juin 2005. 22 m x 9,16m x 7,60m, poliestireno, metal, ouro, 1988/89. Coleção Fundação Casa de Risparmio, Foto: Diego Gasperoni. Fonte: Revista DIT, 2008, Nº10. Bruxelas: Museu de Arte Contemporânea de Bruxelas, p.4.

*Gilgamesh* representa a entrada do homem no tempo, ou seja, na sua dimensão histórica e mortal. Pretendemos, portanto, estabelecer as *correspondências* baudelairianas (entre o absoluto e o terreno) para sugerir que o dândi teria em seu cerne a recomposição dos traços de *Gilgamesh* e de Adão. O dândi seria, portanto, a união desses dois mitos. A necessidade de se recriar como uma obra de arte é parte da ânsia de transfiguração alquímica que lhe restitua o saber cósmico. Contudo, para que essa transformação ocorra é necessário modificar seu modo de olhar. O dândi retoma o movimento de atenção e contemplação do sábio diante do mundo.

## 5 Considerações Finais

Cada vez que o pensamento vai ao encontro de um círculo ele toca em algo original, algo de original do qual ele parte, diz Maurice Blanchot (1988, p. 114). A imagem do círculo diz respeito à morte do autor. Tomamos de empréstimo as palavras de Blanchot para pensarmos a morte-vida no Dandismo. Ainda de acordo com Blanchot, o escritor escreve para poder morrer, pois a obra é ela própria uma experiência da morte, uma experiência imprescindível para o artista chegar à obra.

O dândi, assim como os escritores, participa desse mesmo movimento original da morte e da vida. Para transformar a obra em espírito e o espírito em obra, o dândi ressignifica a morte. Como a obra de arte, ele é inacabado porque a arte de viver é uma experiência de contato com o ser, mas o ser é indeterminado. A transfiguração

4 Rei Sumério (Século XXVII a.C.) símbolo da busca pela eternidade, personagem sincrética do herói universal. Segundo, Fernand Braudel (2001), o texto clássico "A Epopéia de Gilgamesh" teria influenciado o livro do Genesis. Portanto, poderia representar arquetipicamente o primeiro homem: Adão.

da arte insere-se no movimento circular que contém os ciclos do nascimento, da morte e do renascimento infinito de inacabamento da experiência artística.

A imagem de *Ouroboros*, de nosso ponto de vista, pode representar o movimento de morte e de vida do dândi. Se, ao criar a obra de arte, o artista vai em direção à morte, poderíamos dizer que o dândi, ao se reinventar, morre para continuar vivendo. Por isso, pensamos a relação do dandismo com a *Ouroboros*, a serpente sinalizando o duplo aspecto da criação e destruição na alquimia.

A palavra *Ouroboros* é de origem grega: ouro significando "cauda" e boros, "comer". Assim, *Ouroboros* significa a serpente que devora a própria cauda. A *Ouroboros* é o símbolo alquímico da vivência dos ciclos para a transformação absoluta. Os estudos alquímicos o utilizam para representar a duração da experiência de autodes-truição-autocriação de um *rei* ou de um *deus*. Para as culturas antigas, a *Ouroboros* simboliza a ideia da duração que cria o movimento do tempo. Por isso, sua imagem evoca a inseparabilidade da vida e da morte, representando o movimento infinito da passagem do tempo.

Segundo Mario Praz, em *Le Pact avec le Serpent* (1989), as vanguardas artísticas do século XIX recuperaram o símbolo da *Ouroboros*. A partir de então, a interpretação da imagem da serpente adentra um novo contexto. Os decadentes a interpretaram como uma imagem de insurgência contra a cultura cristã. O culto ofídico passou a sugerir as correspondências entre o bem e mal. Há ainda outras interpretações baseadas na leitura dos textos espiritualistas do ocultismo. Esses textos associavam a serpente com os mistérios relacionados ao conhecimento do ser sobre si mesmo. Essa leitura advinha das teorias da alquimia e, em geral, indicavam o domínio de saberes ocultos relacionados ao poder do nascimento e da morte. Para Aby Warburg (2015, p. 240), a serpente também se revela como o corpo que abandona a pele e segue subsistindo sempre renovada. Portanto a serpente é simultaneamente um potente símbolo para representação do renascimento-morte.

Seguindo a interpretação decadentista, quisemos, neste artigo, associar a *Ouroboros* aos *seres tempo*, isto é, aos dândis que, de modo semelhante aos alquimistas, desejam se recriar e, ao mesmo tempo, se destruir. Pensamos os *seres-tempo*<sup>5</sup> como seres que se autodevoram para possibilitarem um novo nascimento. Os dândis são esses *seres serpentes*, seres que compreendemos como aqueles capazes de sobreviver à passagem do tempo. Como vimos durante nosso estudo, são seres em contínua transformação, que não temem sua morte ou sua própria destruição. E, talvez, seja essa a característica mais rica dos dândis. A força de seu heroísmo se revela pela ausência do medo da perda. Afinal, o ser verdadeiramente rico é aquele que pode, sem sofrimento, perder tudo que possui.

A autodevorção da serpente pode explicitar um desejo oculto ou um desvio. Nossa leitura segue as premissas baudelairianas, pois acreditamos numa força interior que impele os *seres-tempo* para o encontro com o outro. Essa potência autodestrutiva possibilita a conexão infinita do início com o fim. Lembremo-nos: O dândi é o *outro*. Como serpente, ele se torna uma personagem do seu próprio destino

5 Para nossos propósitos, invertemos a expressão criada por Fernando Pessoa no poema *Abdicação*, quando pergunta: "De tempos-seres de quem sou o viver?" (PESSOA, 2012, p. 38).

temporal, pois o dândi subverte a origem da sua criação para realizar-se por meio de um ideal supremo.

O dandismo é, nessa perspectiva, um modo de consciência poetizada da alma que desperta uma reflexividade infinita sobre a existência estética. O dândi, tal como a serpente, é fiel à sua origem, ou seja, à cisão. Como nos lembra Patrick Favardin (1988), o dândi é um exilado em relação à sua origem. Como a *Ouroboros*, ele necessita partir da própria destruição para encontrar o absoluto. No entanto, o absoluto não designa a infinitude da eternidade; ao contrário, ele representa a duradoura tarefa da criação.

Desse ponto de vista, o emblema *Ouroboros* pode significar a atividade criadora do artista ou do dândi para determinar o lugar da imaginação onde a liberdade anuncia o nascimento de um modelo extremamente peculiar de existência, mas uma existência que não se realiza pela totalidade ou pela integração. Como a *Ouroboros* nos indica, a infinitude da autocriação se instaura pelo movimento inverso, ou seja, se realiza pela desintegração do eu. Eis aqui um dos eixos centrais do dandismo, que nos convida a contemplar o detalhe mais sutil que abriga a origem de sua imagem: a duplicação. Pois é esse ponto, no instante da aspiração do absoluto, que surge o ser da irrealidade: o ser ideal, o *ser-tempo* que antecipa os devaneios futuros e que contém em si a memória do passado – ele anuncia as rupturas e as correspondências, desestabiliza os símbolos e seus significados. A serpente indica a transformação da relação entre a ação e a *passividade*, confundindo as fronteiras entre o *dentro* e o *fora*.

Há, com efeito, uma aparição elementar – algo único na essência do dândi. Sem dúvida, podemos dizer que é a ação corajosa de reinventar a si mesmo e, pela instância da arte, descobrir a *dificuldade* de ser. É nesse momento, vale dizer, no momento de sua intimidade poética, que o dândi se descobre como um ser solitário e singular. É diante da imagem de si mesmo que o dândi adquire a consciência da inevitável autodevoração, no instante da reflexão de si mesmo (e retomamos aqui a etimologia latina da palavra reflexão: *flectere*, *curvar-se* sobre si mesmo).

O dândi, tal como a imagem da serpente, figura o porvir, presentificando a existência exterior do espírito de modo a singularizá-lo por meio de uma experiência original, conformada por uma ação na qual desconstrói-se a noção de subjetividade do Eu. O processo de criação desse indivíduo-arte, ou seja, do próprio dândi, introduz um novo modo de existência que permite o acesso à ficção de ser.

### Referências bibliográficas

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*. Paris: Robert Laffont, 2011.

BRAUDEL, Fernand. *Memórias do Mediterrâneo: Pré-História e Antiguidade*. Lisboa: Terramar, 2001.

BLANCHOT, Maurice. **L'Espace Littéraire**. Paris: Gallimard, 1988.

BÉNICHOU, Paul. **Le Sacre de L'Écrivain, 1750-1830. Essai sur L'Avènement d'un Pouvoir Spirituel Laïque dans la France Moderne**. Paris : José Corti, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte; São Paulo: UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas III : Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de Vida: A Arte Moderna e a Invenção de Si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CHENINE, Bruno. **Géricault Dandy: Stratégies de Résistance**. In: LA VIE ROMANTIQUE HOMMAGE à LOÏC CHOTARD. Paris: Université Sorbonne, 2003, p. 143 -167.

COBLENCÉ, Françoise. **Le Dandysme, Obligation d'Incertude**. Paris: PUF, 1988.

FAVARDIN, Patrick; BOÛEXIÈRE, Laurent. **Le Dandysme**. Lyon: La Manufacture, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Dits et Écrits**. Volume IV. Paris: Gallimard, 1994.

\_\_\_\_\_. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art**. Paris: Gallimard, 1989.

PESSOA, Fernando. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

PRAZ, Mario. **Le Pacte Avec la Serpent**. Tome I. Paris: Christian Bourgois, 1989.

RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Tradução de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. **Cartas a um Jovem Poeta**. São Paulo: Globo, 1997.

SCHIFFER, Daniel Salvatore. **Filosofia del Dandismo**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2008.

STAROBINSKI, Jean. **A Tinta da Melancolia: Uma História Cultural da Tristeza**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TODOROV, Tzvetan. **A Beleza Salavará o Mundo. Wilde, Rilke e Tsvetaeva: Os Aven-**

**tureiros do Absoluto.** Rio de Janeiro : Difel, 2011.

WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasmas para Gente Grande.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

### **Referências consultadas**

ARISTÓTELES. **O Homem de Gênio e a Melancolia: O Problema XXX.** Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

BALZAC, Honoré. **Balthazar Claës ou La Recherche de L'Absolu.** Paris: Charpentier Libraire-Éditeur, 1839.

BECKER, Karin. **Le Dandysme Littéraire en France au XIX Siècle.** Orléans: Paradigme, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **La Part du Feu.** Paris: Gallimard, 1949.

BLOOM, Harold. **Anjos Caídos.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

BRAUDEL, Fernand et alii. **Les Mémoires de la Méditerranée: Pré-Histoire et Antiquité.** Paris: Fallois, 1988.

BURTON, Robert. **Anatomia da Melancolia.** Volume II. Curitiba: UFPR, 2011.

HUCHET, Stéphane (Org.). **Fragmentos de uma Teoria da Arte.** São Paulo: USP, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Sol Negro: Depressão e Melancolia.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MONTANDON, Alain. **Dictionnaire du Dandysme.** Paris: Champion, 2016.

NORONHA, Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a Autoficção.** Belo Horizonte: UFMG, 2014.

SCHIFFER, Daniel Salvatore. **Le Dandysme: La Creation de Soi.** Paris: François Bourin, 2011.

\_\_\_\_\_. **Le Dandysme, Le Dernier Éclat d'Heroïsme.** Paris: PUF, 2010.

SCHILLER, Friedrich. **Do Sublime ao Trágico.** Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

STAROBINSKI, Jean. **A Melancolia Diante do Espelho. Três Leituras de Baudelaire.** São Paulo: 34, 2014.

**ARTE, INTERAÇÕES, OLHARES  
E TRANSFORMAÇÃO:  
MUSEUS EXPANDIDOS E PRÁTICAS  
ARTÍSTICAS COLABORATIVAS**

**ARTE, INTERACCIONES, MIRADAS Y TRANSFORMACIÓN:  
MUSEOS EXPANDIDOS Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS  
COLABORATIVAS**

**ART, INTERACTIONS, LOOKS AND TRANSFORMATION:  
EXPANDED MUSEUMS AND COLLABORATIVE ARTISTIC  
PRACTICES**

*JULIO ROMERO*<sup>1</sup>

**Resumo:**

Alguns desenvolvimentos recentes no campo artístico são evidência de maior horizontalidade, o que implica uma ênfase no processo, na experiência ou no papel do público como participante em vários graus. O texto sugere nesta mesma linha um conceito ampliado da ideia do museu e, para compreender sua potencialidade, revisam-se alguns exemplos de projetos artísticos que criam museus efêmeros de maneira participativa e horizontal. São os casos dos projetos *What's the Time in Vyborg?*, de Liisa Roberts; o *Museu Precário Albinet*, de Thomas Hirschhorn; a Coleção Vicinal Caxias do Sul, de Gonzalo Pedraza, e o *Bus de la Memoria*, de Suzanne Lacy e Pilar Riaño. São projetos de arte concebidos como práticas artísticas colaborativas, onde a horizontalidade e a ideia expandida do museu estão presentes em formas bem diferentes e que respondem a uma cultura artística que prioriza a experiência, o processo, a interação, a ação e o desenvolvimento e transformação pessoal e social.

**Palavras-chave:** Práticas artísticas colaborativas. Museu expandido. Arte comunitária. Transformação social.

**Resumen:**

Se plantean algunas evoluciones en el ámbito artístico hacia una mayor horizontalidad, que implican énfasis en el proceso, en la experiencia o en el papel del público como participante en diversos grados. Se sugiere un concepto ampliado de la idea de museo en esta misma línea y se revisan algunos ejemplos de prácticas artísticas colaborativas en las que está presente en diversas formas y que remiten a una cultura artística que prioriza la experiencia, el proceso, la interacción, la acción y el desarrollo y transformación personal y social.

**Palabras Clave:** Prácticas artísticas colaborativas. Museo expandido. Arte comunitario. Transformación social.

**Abstract:**

Some developments in the artistic field towards a greater horizontality are considered, which imply an emphasis on the process, experience or the role of the public as a participant in various degrees. An extended concept of the museum idea is suggested in this same line, and some examples of collaborative artistic practices are reviewed in which it is present in different forms and which refer to an artistic culture that prioritizes the experience, the process, the interaction, the action and personal and social development and transformation.

**Keywords:** Collaborative artistic practices. Expanded museum. Community art. Social transformation.

---

1 julioromero@edu.ucm.es

## 1 Introdução

Podemos detectar no presente uma progressiva e notável mudança na cultura artística em direção à horizontal. Pode ser visto nas concepções sobre arte, artistas, museus, público; também na relevância dada aos processos, à participação, à inter-relação e à criação de redes, ao social, à intervenção na realidade cotidiana. A relação de arte e artistas com o espectador é reinventada desde a interação; algumas obras não falam de outra coisa senão do próprio espectador, transformado em colaborador, criador e protagonista; o processo de criação vira processo de transformação dos participantes e de sua realidade cotidiana; e o próprio museu, que era uma instituição distante, torna-se nas mãos de alguns artistas um recurso que pode ser utilizado por todos para voltar a olhar a realidade vivida e compartilhada, para apontar caminhos de intervenção social através da arte.

O texto seleciona diversos projetos bem diferentes, mas com um elemento unificador: o museu expandido, o museu como processo efêmero, construído e compartilhado, que usa recursos de montagem, visibilidade e dignificação em torno das imagens, objetos e materiais fornecidos pelos participantes, para gerar dinâmicas colaborativas de criação artística com forte componente social. A apresentação de cada caso visa abordar progressivamente a compreensão das diferentes formas assumidas na prática por esse museu ampliado e as possibilidades que abre de criação e transformação.

## 2 Um deslocamento horizontal

Reinaldo Laddaga explicava que o processo de mudança cultural no presente artístico lembra, pelas suas dimensões, o de finais do século XVIII e meados do XIX, quando uma modernidade estética emerge como configuração cultural em torno da

obra de arte como meta paradigmática de práticas artísticas que se materializavam nas formas do quadro ou o livro, que eram colocados em circulação em espaços públicos do tipo clássico e se destinavam a um espectador ou leitor retraído e silencioso, ao qual o trabalho devia subtrair, mesmo que por um momento, do seu ambiente normal, para confrontá-lo com a manifestação da exterioridade do espírito ou da inconsciente, a matéria ou o informe. (LADDAGA, 2006, p. 7)

Em contraste com essa cultura artística, o presente mostra evidências uma reorientação desde um eixo vertical que organizava a configuração cultural anterior a um plano horizontal que parece definir a configuração emergente, e afeta a cada um desses elementos que assinala Laddaga: o artista, as suas práticas, a obra materializada, os espaços de circulação, o espectador, o isolamento, o afastamento do contexto. Isso implica para os artistas «abandonar a maior parte dos gestos, das formas, das operações herdadas dessa cultura das artes que se tinham formado a partir do final do século XVIII» e que eles estão interessados menos em construir obras e mais em «participar da formação de ecologias culturais» (LADDAGA, 2006, p. 9).



Se para os artistas esta horizontalidade envolve mudanças significativas, para o público, ou simplesmente as pessoas em contato com o artístico, mas não integradas nesta área, o movimento é especialmente desorientador. Se para um público geral ou não necessariamente especialista ainda era recente assumir que as imagens e formas de arte não têm por que imitar as formas de objetos, lugares e seres que conhecemos, ou aceitar que práticas artísticas simples, mesmo com materiais cotidianos ou banais, poderiam dar origem a trabalhos valiosos, ou que o artista não é um ser especial de qualidades superiores, ou que o resultado da arte não tem por que refletir uma suposta beleza, esse outro giro vem acumular mais complexidade ou confusão. Apesar disso, esse público é atualmente chamado a desempenhar papéis ativos e comprometidos na esfera artística, nos contextos em que a arte acontece.

Colocar nomes a esta deslocação na cultura artística para o horizontal, o compartilhado, o particular, o interligado, o múltiplo, o cotidiano, o social, o transformador, é falar de estética relacional (BOURRIAUD, 2008), arte contextual (ARDENNE, 2006), arte dialógica (KESTER, 2017), arte pública de novo gênero (LACY, 1995), arte comunitária, arte socialmente comprometida, práticas artísticas colaborativas... A arte pública de novo gênero enfoca na geração de interação, experiência e consciência crítica através da colaboração em projetos compartilhados de arte no espaço público sobre problemas sociais e políticos significativos. A arte dialógica visa construir ambientes de diálogo e relacionamento no espaço público, como facilitador das práticas artísticas. A arte contextual procura trabalhar diretamente com a realidade, intervindo sobre ela, nos ambientes urbanos e suas formas, e não através da representação ou simulação. A estética relacional afasta as idéias do artista individual isolado que cria produtos de arte, e centra-se na construção de valor e sentido estético no efêmero cotidiano através da ligação relacional e a experiência. A arte comunitária gera práticas que buscam o envolvimento e a participação dos grupos sociais, com os quais trabalha em torno de suas próprias necessidades e circunstâncias impulsando dinâmicas de transformação. Eles são diferentes nomes correspondentes a diferentes momentos históricos, contextos, preocupações e interesses, mas compartilham várias características fundamentais: a horizontalidade, a inter-relação entre artista, participantes e comunidade, o afastamento do trabalho artístico focado no produto permanente, o centro no processo, no efêmero, no cotidiano e no relacional, e a intenção crítica e transformadora. Talvez o termo práticas artísticas colaborativas seja o mais amplo de todos, pelo menos com essa intenção é usado neste texto.

### **3 Museus expandidos e práticas artísticas colaborativas**

O museu faz parte principal dessa cultura artística na qual detectamos um deslocamento em direção ao plano horizontal desde sua verticalidade anterior. O museu da época moderna era a instituição que conservava o discurso de uma história sempre orientada para um suposto progresso, também no campo da arte, e legitimava com a sua inclusão ou exclusão um tipo de cultura, de identidade, em torno dos valores e referências da sociedade burguesa ocidental. As fortes mudanças que começaram com as vanguardas históricas foram materializando uma rejeição da concepção

conservadora, reprodutiva e fetichista do museu fechado e isolado da sociedade e da vida; os objetos encontrados de Marcel Duchamp deslocavam os fundamentos de aquele olhar sacralizante em torno do objeto e do artista; o espectador também seria deslocado para fora do círculo passivo em que se lhe vinha situando, enquanto outros modos de ação e interação surgiam.

A horizontalidade do museu vai da mão da do resto da cultura artística. O presente texto recolhe algumas práticas artísticas colaborativas que têm em comum, além da horizontalidade, desenvolver-se em diversas formas em torno do que aqui denominamos museu expandido: modos ampliados de utilizar práticas próprias do museu, em outros contextos sociais, em torno de elementos e coleções construídas pelos participantes a partir dos seus próprios contextos, experiências, biografias ou memórias, onde as justaposições e as interconexões entre elementos diferentes e distantes são mostradas em montagens provisórias como focos simbólicos de processos partilhados e como catalisadores de dinâmicas de interação, de renovação de olhares ou relatos, de reconhecimento e transformação.

O nosso conceito de museu expandido baseia-se no trabalho de reflexão desenvolvido por Walter Benjamin sobre a coleção como um espaço mágico onde elementos esquecidos, muitas vezes insignificantes, são reunidos provocando um olhar especial, apaixonado e transformador sobre suas peças; baseia-se também na idéia benjamiana de arquivo, como um dispositivo que organiza diferentes elementos em um ordem subjetivo, provisório e mutável, capaz de provocar inter-relações inesperadas e gerar constelações de significado (BENJAMIN, 2004). Nós também fomos inspirados por Aby Warburg e seu *Atlas Mnemosyne*, um arquivo de imagens sobre a história da arte e da cultura que Warburg reorganizou repetidas vezes em diferentes combinações de imagens colocadas em painéis pretos, o que lhe permitiu rever e recriar constantemente os relatos da história e da cultura, renovando a visão de quem somos e do que fomos (WARBURG, 2010). Também levamos em conta Georges Didi-Huberman e suas reflexões, que remetem aos autores anteriores, em torno do arquivo e da coleção através da montagem, que ele entende como disposição e visibilidade da diversidade de elementos colocados juntos em inter-relação, causando assim diferentes linhas de interconexão e significados (DIDI-HUBERMAN, 2010). Para os três autores, a coleção é, portanto um espaço especial e poderoso, e a montagem conjunta de diversos elementos é a estratégia que abre diferentes formas de contemplação, que é capaz de gerar golpes de sentido, de atingir o espectador, de despertar a memória. Nossa ideia de um museu expandido considera essa tradição de pensamento e a coloca em relação também com as recentes estratégias de criação incorporadas pelos artistas em seu trabalho: a instalação, a intervenção no meio ambiente, a colaboração. Assim, entendemos que a combinação entre práticas artísticas colaborativas e uso das possibilidades do museu expandido, gera projetos e experiências bem diversificados e que são muito significativos e relevantes para as pessoas e comunidades que entram em relacionamento com eles de uma forma ou de outra.

## 4 Restauração paralela, crítica e colaborativa: *What's the Time in Vyborg?*

Laddaga coloca, como um exemplo de práticas artísticas mais interessadas em construir ecologias culturais que em produzir obras, o projeto iniciado em 2000 pela artista finlandesa norte-americana Liisa Roberts em torno da restauração da biblioteca de Vyborg (LADDAGA, 2006, pp. 11-12 e 69-81). Desenhada originalmente por Alvar Aalto ela foi construída por volta de 1930 na cidade de Viipuri, que pertenceu à Finlândia até 1944 e que foi posteriormente anexada pela Rússia sob o nome de Vyborg. Uma área limite com duas identidades em tensão, «um fantasma duplo: uma cidade remota, de fronteira, secundária no esquema soviético e, ao mesmo tempo, uma cidade que, do ponto de vista finlandês, era lembrada em fantasias e histórias» (LADDAGA, 2006, p. 69). Finalmente a biblioteca ficaria praticamente abandonada até sua reabertura em 1961, mas com danos irreparáveis. Nos anos 90 sua restauração começou, não sem conflitos e tensões políticas e sociais.

A artista Liisa Roberts concebe então um processo crítico e paralelo ao da restauração arquitetônica, interessada mais que na reparação física do edifício, no próprio processo de reconstrução de uma identidade complexa, na interação e as perspectivas dos habitantes, na experiência e a transformação dos olhares e na invenção e materialização de um espaço comum. Assim, ela começa seu projeto com uma oficina de escritura no auditório da biblioteca, aberta a adolescentes da cidade, com a colaboração de um psicólogo e um tradutor, para produzir roteiros baseados nas suas narrativas, conhecimentos, crenças e desejos relacionados à Viipuri / Vyborg, e tentar dar-lhe forma final de filme. A expansão da oficina estimulou o desenvolvimento e a exibição de inúmeros produtos a partir dessas narrativas: pequenos documentários sobre os processos desenvolvidos, que se visibilizavam assim na televisão de Vyborg ou St. Petersburg; cartazes colagens de imagens de arquivo, que foram colocadas em diversas localizações da cidade; planos subjetivos de Vyborg recolhendo descrições do presente vivido e das fantasias, desejos e possibilidades imaginadas...

Nas palavras de um dos participantes do projeto:

Uma das nossas principais conquistas é ter sido capazes de ver a cidade com novos olhos. A cidade resultou ter muitas facetas, muitas encruzilhadas e passagens, literal e figurativamente falando. Quanto mais trabalhamos, mais maneiras descobrimos de perceber a cidade. E isso acontece ainda mais quando compartilhamos as nossas percepções com os outros. (LADDAGA, 2006, p. 74)

É por isso que eles mesmos decidem expandir essas mudanças de percepção para outros e começar a fazer improvisações de cenas nas ruas, percursos performativos pela cidade guiados pelos adolescentes, visitando ou habitando estações, ônibus, casas, locais simbólicos e emblemáticos, e convocando a pessoas russas e finlandesas que tinham sido deslocadas, uma infinidade de artistas, jornalistas, arquitetos... Os participantes nas excursões, feitas em 2003, veem-se envolvidos em propostas performativas que envolvem criação de histórias, pesquisas, escrita, interações, descoberta de fotografias de si mesmos, grafite... Toda esta trama de proje-

tos derivados, de contribuições, experiências, interações e de percepções e ações diferentes às quotidianas no contexto da redescoberta levaria a uma abundância de material, imagens, palavras, que permitiram elaborar um filme, construído com fragmentos justapostas do processo, um palimpsesto de comentários dos participantes e de momentos vividos, imaginados, narrados, vistos, que se estreou no auditório desenhado por Aalto em Nova York, e uma exposição / instalação em 2004, *Vyborg Secrets - What's the Time in Vyborg?*, no museu de arte contemporânea de Helsinque.

Vale a pena parar na descrição de Laddaga sobre a instalação exibida em Helsinque dentro do projeto de Liisa Roberts (Figura 1):

[a instalação] propunha a reunião de uma diversidade de objetos domésticos e fotografias, artesanatos, móveis, documentos, para compor um espaço de várias dimensões no que foram distribuídas impressões, chaves, informações semienterradas. Quando entraram, os visitantes encontraram um enorme espelho, um relógio e uma sapateira semelhante à que pode ser encontrada na biblioteca de Aalto, na qual havia uma série de chinelos que eles poderiam usar no lugar dando em troca algum objeto que pudesse ser adicionado à instalação. De um lado estava um mapa de Vyborg em 1939 (e, no mapa, um panfleto com indicações) sobre uma escrivaninha cujas gavetas tinham colagens fotográficas dos subúrbios soviéticos de Vyborg. Sob a mesa, outro espelho refletia fotos da casa abandonada de um industrial finlandês dos anos 30. No centro da sala, um guarda-roupa soviético dividia o espaço e abrigava uma pequena exibição de breves peças de artistas de Vyborg. Sobre ele, havia xícaras que podiam ser levadas para uma mesa de cozinha que estava a alguns metros, sobre a qual tinha um livro sobre renovação de casas e utensílios para o chá. No fundo de cada xícara havia instruções para percorrer o livro de uma maneira particular: havia frases sublinhadas que podiam ser lidas como enigmas ou horóscopos. No teto, pendia uma construção feita de tampas [lembrando as da biblioteca de Alvar Aalto]. Numa parede, um vídeo mostrava uma visão de crianças brincando tirada desde as janelas do auditório. Em um canto, tinha uma pilha de livros. Em outro, um sofá finlandês enfrentava uma televisão onde os programas que os adolescentes tinham composto podiam ser vistos. Um terceiro espelho refletia incessantemente a constelação de objetos, sinais, filmagens, imagens. No chão, tinha brinquedos espalhados. (LADDAGA, 2006, p. 80)



Fig. 1 – Liisa Roberts. Detalhe da instalação *What's the Time in Vyborg?* no Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinque.

Fonte da imagem: Wilson, Paul. *What's the Time in Vyborg? The Counter-Restoration of a Functionalist Monument*. *Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, Vol. 9, Nº 2, 2012, pp. 17-30. <https://www.jstor.org/stable/10.5749/futuante.9.2.0017>

A chamativa diversidade e abundância de elementos diferentes interconectados no mesmo espaço, assim preparados para um espectador atento e ativo, evoca a ideia de um museu expandido. A instalação de Liisa Roberts é uma montagem de uma grande diversidade de imagens e objetos, colocados juntos de maneira inter-relacionada como testemunho dos processos, situações e momentos vividos no projeto, das redes de colaboração constituídas e das intervenções através da arte no espaço urbano. Na instalação está presente a ideia de coleção como fixação provisória de um processo artístico mostrado através de uma multiplicidade de componentes originalmente distantes, mas de alguma maneira afins, e que se juntam em algo que se expande para a construção partilhada de sentidos, ao estranhamento do olhar habitual e a busca de outros modos de olhar o quotidiano, revisando seus recantos ou as suas áreas de sombra e propondo caminhos e percursos de transformação.

Com uma forma difícil de definir para os critérios, usos e concepções de uma cultura artística prévia, encontramos-nos aqui a prática artística entendida como um modo complexo de construção e restauração de vínculos, de criação de comunidades provisórias, de alteração de contextos reais e de transformação dos olhares. Como Claire Bishop recolhe de um texto inédito de Reinaldo Laddaga,

*What's the Time in Vyborg?* é difícil, talvez até mesmo impossível, valorizar como um projeto de arte, na medida em que os critérios do seu sucesso para os envolvidos não podem ser descritos como artísticos. O objetivo de Roberts e do grupo principal de *What's the Time in Vyborg?* não era simplesmente oferecer uma experiência estética ou intelectual a um público externo, mas facilitar a criação de uma comunidade temporária comprometida com o processo de resolver uma série de problemas práticos. O projeto aspirava a ter uma eficácia real no local onde acontecia. Portanto, qualquer valoração deveria ser ao mesmo tempo artística e ética, prática e política. (BISHOP, 2012, p. 19)

## **5 Museu efêmero em outro contexto: Musée Precaire Albinet**

Concebido e desenvolvido pelo artista suíço Thomas Hirschhorn a partir de um acordo de colaboração com o Centro Pompidou e o Fundo Nacional da Arte Contemporânea da França, o projeto *Museu Precário Albinet* (Figuras 2, 3 e 4) é a criação e o funcionamento de um museu improvisado e efêmero, uma construção muito peculiar estruturada em quatro espaços principais e realizada precariamente sob a coordenação do artista, com madeira, plásticos, papelão, cabos, fita adesiva, por colaboradores vizinhos do distrito parisiense Landy, em Aubervilliers, um subúrbio marginal na periferia de Paris. Um lugar tensionado pelas diferenças raciais, religiosas, de procedência geográfica, de idade, por desemprego, exclusão social, mas onde também o artista tinha seu estúdio e onde uma das instituições importantes da arte contemporânea de Paris estava localizada, Les laboratoires, que propôs ao artista a realização de um projeto no e para o bairro. Albinet era o nome de uma unidade habitacional dentro desse bairro.

O artista convidou à comunidade para a criação e gestão compartilhada de um museu de arte contemporânea em Albinet. Eles construiriam o museu no bairro, durante um ano e meio, aonde iriam se trasladar e exibir obras originais e algu-

mas reproduções de oito artistas contemporâneos fundamentais, contribuídas, de forma muito surpreendente, pelo Centro Pompidou e pelo Fundo Nacional da Arte Contemporânea.

Construído o *Museu Precário*, uma equipe de jovens do bairro, contratados e treinados por Thomas Hirschhorn, era responsável de procurar, recolher, embalar, transladar e instalar as obras e, posteriormente, da desmontagem e devolução às instituições; outros vizinhos prepararam a inauguração, recebiam aos visitantes, atendiam a exposição, segurança, informações, respostas às perguntas... Ofereceram-se também os recursos e atividades usuais em um contexto de museu, onde todos puderam participar: biblioteca, sala polivalente, café, oficinas para crianças ou adultos, conferências ou debates em torno do artista exposto... O componente lúdico e de celebração conjunta estava bem presente: refeições festivas compartilhadas no final da semana, excursões a lugares relacionados aos artistas...

As exposições foram realizadas na área central do *Museu Precário* durante oito semanas de 2004; em cada uma delas a exposição se renovava com outras obras e artistas, todos fundamentais na arte moderna e contemporânea (Dalí, Beuys, Warhol, Malévich, Mondrian, Léger, Duchamp e Le Corbusier). As obras colocavam-se rodeadas, não de espaço vazio, mas de recarregadas coleções de informações abundantes e variadas, comentários, reproduções ou outro tipo de materiais relacionados, colado tudo na parede, numa estética mais próxima ao grafite ou à montagem precária do quiosque que à apresentação institucional. O conteúdo dos textos não era apenas informativo, mas apaixonado, bem mais próximo ao fanatismo do espetáculo esportivo que ao silêncio e sobriedade de um texto curatorial.

Se os textos das paredes refletiam esse tom apaixonado, os momentos de traslado e manipulação das obras destilavam um forte componente ritual, quase religioso, tornando visível o valor único desses momentos vividos. De fato, como diz Laddaga, o próprio Hirschhorn afirma que o que ele procura é «gerar, no espaço da arte, o nível de energia coletiva e as formas de resposta características de eventos esportivos ou celebrações religiosas» (2010, p. 139). Essa certa teatralização em torno das obras e de sua instalação busca «reativar» os objetos pela comunidade, fugindo assim do papel passivo do espectador ou da contemplação distante e anestesiada. O interesse de Hirschhorn no *Museu Precário* não era desconstruir o museu como dispositivo cultural, mas contextualizá-lo de modo que a experiência positiva que a arte gera afetasse a uma comunidade que de outra forma não teria essa experiência. E, efetivamente, o museu como dispositivo de visibilidade, dignificação e ressignificação torna-se um núcleo que dinamiza e altera a forma como uma comunidade vê e é vista, os seus modos de se imaginar, os seus desejos e a sua realidade.

Em junho de 2004, o *Museu Precário* foi desmantelado em cerimônia pública, como destruição final e, ao mesmo tempo, celebração da criação, e foram sorteados os restos entre os assistentes. O livro que recolheria toda a experiência e um documentário que o artista elabora com todo o material gerado e os momentos vividos ficam como registro permanente do projeto uma vez desaparecido. O *Museu Precário* deixa muitas perguntas sem resposta, muitas delas desconfortáveis. Talvez no seu período de materialização e os seus dois meses de existência tenha sido, na

verdade, um dispositivo para perguntar respeito da arte, das pessoas, das identidades construídas e de viver juntos, não para dar respostas. Como em outros casos de práticas artísticas colaborativas, há seguramente um resultado não físico, mas social, e não externo, mas interno e compartilhado, outras alterações que não tem a ver com as mudanças físicas do território, mas com os lugares construídos e as pessoas que os habitaram e se reconheceram desde outros lugares, desde outro contexto dignificador.



Figs. 2, 3 e 4 – Thomas Hirschhorn. *Musée Precaire Albinet*

Fonte das imagens:

[http://www.leslaboratoires.org/sites/leslaboratoires.org/files/images/vue\\_2\\_0.jpg](http://www.leslaboratoires.org/sites/leslaboratoires.org/files/images/vue_2_0.jpg)

<http://www.leslaboratoires.org/sites/leslaboratoires.org/files/images/bibliotheque.jpg>

[http://www.leslaboratoires.org/sites/leslaboratoires.org/files/images/vernissage\\_duchamp\\_1.jpg](http://www.leslaboratoires.org/sites/leslaboratoires.org/files/images/vernissage_duchamp_1.jpg)

## 6 Coleção artística compartilhada e interligada: Coleção Vicinal Caxias do Sul

Concebido e desenvolvido pelo artista chileno Gonzalo Pedraza, no âmbito do programa de residência de artistas da 7ª Bienal do MERCOSUL, 2009, o projeto *Coleção Vicinal Caxias do Sul* (Figuras 5 e 6) consistia na coleta, análise, colocação, interconexão e mostra das perspectivas sobre as artes visuais dos moradores de um bairro da cidade de Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul, Brasil, através da coleta e exibição de obras de arte que eles possuíam, ou o que eles associavam a esse conceito. Sob a coordenação do artista, e uma vez percorrido o bairro, que suas diferenças culturais e sociais foram detectadas, que suas imagens diárias foram observadas, que foi escolhido o local onde concentrar o projeto, um grupo de coletores visitou as casas do bairro com o mesmo pedido recorrente: o empréstimo provisório de uma obra de arte. Os vizinhos decidem e escolhem que objeto ou imagem dar aos coletores, com os requisitos mínimos estabelecidos de não ultrapassar determinadas dimensões e que possa ser colocado em uma parede.

As obras são assim pouco a pouco e meticulosamente coletadas, e depois organizadas e analisadas, principalmente desde o ponto de vista daquilo que elas revelam respeito das ideias, atitudes, valores, crenças, senso de arte, as culturas artísticas de quem dão valor especial a essas obras e as incluem em suas vidas quotidianas. Na maneira dos painéis do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, as obras são agrupadas, reagrupadas, colocadas em diferentes combinações, percursos de leituras provisórias, procurando relâmpagos momentâneos de sentido através das múltiplas e cambiantes interações e os olhares que isso provoca.

Finalmente, a exposição completa das obras realiza-se com o mesmo sentido de intertextualidade, múltiplas interconexões, abertura a possíveis leituras sempre cambiantes e inacabadas a partir de tão grande heterogeneidade e diferença, por um lado, e de tanta familiaridade visual por outro. Como recurso expositivo, uma malha metálica é colocada do teto ao chão, onde as obras são fixadas, em uma enorme abundância, quase sem espaços vazios, no estilo dos antigos gabinetes de curiosidades, aqueles museus predecessores construídos nos lares de personagens com grande poder econômico e político, onde reuniam objetos e imagens muito especiais da mais variada natureza e procedência.

A *Coleção Vicinal* resulta ser finalmente um museu que, a partir do estranhamento do olhar sobre o familiar, revela as vidas e as subjetividades que estão por trás das obras expostas; revela-nos, nos dá de volta um olhar intensificado. É uma experiência de descoberta e aprendizagem sobre quem somos, quem são os outros, com quais tramas damos sentido aos nossos mundos.

A exposição em Caxias do Sul instalou-se na sala para exposições temporárias do museu da cidade. Sendo uma localidade com fortes raízes na imigração europeia, especialmente a italiana, no museu havia uma infinidade de objetos, móveis, ferramentas, que mostraram essa biografia migratória familiar bem presente entre os habitantes, desenraizamento, mistura de elementos de diferentes culturas. No entanto, como reflete o artista/curador do projeto *Coleção Vicinal*, Gonzalo Pedraza (2009,



p. 13), nem tudo eram luzes naquele museu, estavam faltando referências aos povos indígenas e qualquer outro tipo de história anterior ou presente fora da tradição europeia desejada.

A coleta de peças ficou a cargo de uma equipe de vinte coletores, co-curadores, assim considerados. Eles foram treinados para o projeto uma vez contatados entre a população. Cada um deles estava encarregado de um rádio de ação e um território dentro do seu espaço cotidiano habitual; embora, o artista ressalta que lhes considerar co-curadores implicava também delegar nestas pessoas poder e responsabilidade, pelo que sua busca de peças estava personalizada por aqueles matizes ou ideias particulares que eles mesmos desejassem incluir (PEDRAZA, 2009, p. 17), às vezes incorporando precisamente essa diversidade biográfica e de referências que a história predominante parecia ignorar. Outras figuras principais da *Coleção Vicinal* eram os colecionistas, os moradores de Caxias que cediam uma obra de arte para a coleção. Assim, com seus nomes e em muitos casos suas fotografias, co-curadores e colecionistas aparecem no catálogo do projeto, fazendo parte das atividades da 7ª Bienal do MERCOSUL.

Se o início do projeto, com os percursos urbanos, o conhecimento do contexto, os primeiros contatos com a equipe foi gerenciado pelo artista, a realização seguiu-se à distância através da comunicação eletrônica desde Chile, continuando com muito maior autonomia a equipe de co-curadores e colecionistas. Já de volta, 300 obras aguardavam a artista para a montagem, o que não seria fácil. Finalmente, organizaram-se em temas clássicos de naturezas-mortas, retratos femininos, masculinidade, paisagens e foram colocados ao longo das paredes da sala, do chão ao teto, invadindo o espaço. Assim mesmo, um documentário sobre o desenvolvimento do projeto e os percursos de busca e coleta de obras foi desenvolvido ao longo desse tempo e seria projetado na sala inicial do museu da cidade.

Nas palavras de Pedraza narrando o momento especial da inauguração da *Coleção Vicinal* no museu de Caxias do Sul:

Nós estávamos quase todos reunidos. Pessoas do museu, amigos, co-curadores, colecionistas e, claro, curiosos. Leu-se um discurso e desde o espaço em que eu estava pude perceber a distração causada pelo gabinete [...]. A praga de quadros era impactante, todos se moviam, argumentavam, adivinhavam de quem era. [...] as pessoas se tornaram espectadores ativos, davam as costas ao evento social que é uma inauguração. Ao momento de falar, eu afirmei que a coisa mais interessante do projeto acontece no momento em que ele é exposto, porque uma performance é gerada: na sala temporária do museu estavam reunidas pessoas que jamais se encontram, que jamais compartilham, que nem sequer se olham. (PEDRAZA 2009, p. 27)

Ao articular o projeto com a curadoria da área pedagógica da Bienal do MERCOSUL, ele teve continuidade em algumas escolas. Nos cinco centros educacionais que participaram, professoras e professores de arte foram instruídos no sentido básico do projeto para transladar aos seus estudantes: «deviam guiar o processo explicando às alunas e alunos que 'arte' era o que um limitado grupo de pessoas entendiam, e que, ao pedir uma 'obra de arte' a várias pessoas, materializavam-se suas ideias e as anteriores punham-se em questão» (PEDRAZA, 2009, p. 41). Cada escola escolheu seus

curadoras e curadores, de sete a quinze anos, e organizou seus próprios percursos de coleta, suas reflexões e discussões, interconexões de imagens e combinações de montagem.

Evidentemente, tanto na cidade como nas escolas as tarefas de recolher objetos e imagens múltiplos e distantes, reuni-los segundo certos roteiros provisórios descobertos entre eles, por juntos imagens e objetos portadores de visões e versões sobre o que é a arte, mas principalmente sobre quem são as pessoas por trás e na frente deles não eliminam as distâncias sociais e culturais, os traços dos processos de colonização, mas as materializam. E essa materialização permite a visibilidade e o reconhecimento desde outro lado, desde e para os olhares dos outros e, portanto, alguma possibilidade de transformação em algum grau. Assim, o promotor do projeto resume no seu final: «Terminar com algo que não acabou é uma parte essencial do projeto: espero que todos que participaram tenham sofrido algum tipo de mutação» (PEDRAZA 2009, p. 27).



Figs. 5 e 6: Gonzalo Pedraza. **Coleção Vicinal**, no museu de Caxias do Sul.

Fonte das imagens:

<https://caxias.rs.gov.br/2009/10/7a-bienal-do-mercosul-visite-a-colecao-vicinal>  
<https://caxias.rs.gov.br/2009/10/colecao-vicinal-revela-conceito-de-arte-de-caxias>

## 7 Museu transitório e em trânsito: *Bus de la Memoria*

O *Ônibus da Memória* (Figuras 7, 8 e 9) é um museu móvel, que desenvolveu a artista norte-americana Suzanne Lacy e a antropóloga colombiana Pilar Riaño, dentro de projeto geral da *Pele da Memória*, entre 1998 e 1999 no bairro de Antioquia, em Medellín, Colômbia.

O bairro era um centro urbano afetado por abandono, deterioração, marginalização, tráfico de drogas, com múltiplas histórias de violência, morte e perda. Pilar Riaño aborda o conceito de «ferida social», descrevendo como nesse contexto «a dor e o sofrimento individual e coletivo são sentidos e resinificados como experiências sociais», e vice-se, «a ausência de processos comunitários para a elaboração do duelo e o desmantelamento da confiança social» (RIAÑO, 2005, pp. 95-96). Uma equipe multidisciplinar de historiadores, arquitetos, educadores e trabalhadores sociais, juntamente com líderes comunitários. ONG's e moradores do bairro criou um museu efêmero e itinerante em um ônibus escolar a partir de objetos de duelo, ausência ou lembrança doados por habitantes de Antioquia. No *Ônibus da Memória* os objetos são promotores de duelo precisamente por causa da exposição compartilhada dessa dor individual e a sua resignificação como uma ferida social naquele contexto artístico. Como expressa Pilar Riaño, foi um projeto de arte pública comunitária que promoveu «um espaço de reflexão coletiva sobre o passado, um espaço que permitiria olhar desde o presente os duelos individuais e coletivos para olhar para assim poder olhar para o futuro com um olhar que ajude à reconciliação e à convivência» (RIAÑO, 2005, p. 96).

Segundo Riaño, o bairro estava marcado de maneira invisível pelas histórias dos seus habitantes como um quebra-cabeça de palavras cruzadas; o acesso a um ou outro lugar dependia em grande parte de como alguém fosse percebido nas estruturas sociais do bairro, um lugar de lazer para um era um lugar de perigo para outro (LACY e RIAÑO, 2006). Decide-se construir o museu da memória em um ônibus escolar porque é um espaço que não pertence a nenhum lugar do mapa da dor do bairro e percorre todos eles; um espaço de interconexão que, em suas viagens, geraria novos contatos e fios invisíveis de vinculação. Um ônibus museu, artefato estranho capaz de acordar olhares renovados nas suas diversas deslocções, que «embaçam e atravessam as fronteiras territoriais para traçar uma rota simbólica rumo ao encontro das memórias. [...] oferece um espaço para lembrar e para transformar os atos de ver e lembrar em atos de reconhecimento» (LACY e RIAÑO, 2006, p. 98).

Formou-se com vizinhos do bairro uma equipe de recoletores que visitou aos moradores de casa em casa solicitando o empréstimo de objetos especialmente carregados da memória de cada família, da sua dor e suas perdas. Eles também tentaram criar um relacionamento de proximidade e envolvimento para registrar os comentários sobre esses tesouros emprestados. A equipe coletou objetos e imagens conservados familiarmente como tesouros de valor especial, vestígios de ausência e

perda: cartas, cadernos, bonecos, documentos, fotografias, ornamentos, elementos da mais variada natureza contendo histórias de vida. Mas o trabalho daquela equipe abarcava outras tarefas fundamentais: eles desempenharam as funções de escuta, guia, espelho, testemunho, ressonância, apoio, empatia, reconhecimento. Pilar Riaño aponta que os coletores de objetos, mais tarde guias e guardiões do museu, se converteram ali em

professores de alfabetização de lembranças que compartilham as histórias [...], que acompanham ao vizinho ou à vizinha para quem o museu abre as veias da dor ou da nostalgia, que aprendem novas histórias que os visitantes contaram, que coletam impressões e comentários. O seu labor foi de escuta, mas também de testemunhas da força do ato de lembrar, dos modos pelos quais pessoas desconhecidas confiaram suas histórias íntimas e as maneiras pelas quais, na troca, eles se reconhecem, na dor ou na emoção compartilhada. (LACY e RIAÑO, 2006, pp. 98-99)

O *Ônibus da Memória* viajou pela cidade por dez dias, mas levou muito tempo e trabalho prévios de preparação, através de contatos com colaboradores, oficinas, reuniões, debates e muito tempo de celebrações finais, de entrega de cartas de esperança (textos com desejos de futuro escritos por cada participante para outros vizinhos), de reflexão, elaboração, devolução dos objetos... Em suma, uma experiência renovadora e transformadora, que atuava em muitas direções a partir da implicação, participação e da multidisciplinaridade, em torno de um museu móvel para a reconciliação, a ressignificação, a construção de outras histórias e reconhecimento desde um novo espaço compartilhado.

A proposta da artista Suzanne Lacy, os objetos do museu foram instalados no ônibus de forma a mostrar o seu valor especial e único, agrupados de acordo com diferentes linhas narrativas visuais. Assim colocados, os elementos da coleção são «artefatos carregados de história e potencial associativo» (p.101) que, seguindo Walter Benjamin, funcionam como catalisadores de lembranças vívidas, de sensações esquecidas, disparadores de memória involuntária capazes de trazer a lonjura do passado para o presente sob o olhar apaixonada do observador. Como exemplo, a ressonância das reflexões de Benjamin em um comentário escrito no livro de registro depois de contemplar a exposição: «Saí oprimido, comovido, estremeado. Os objetos, as vozes, as fotografias pulsam» (LACY e RIAÑO, 2006, p. 101).

O arranjo das peças, sua montagem e interconexões entre elas, foi um dos principais componentes desse museu ampliado, e o olhar do espectador participante foi o outro. O momento detido da contemplação da coleção revelava-se como fundamental.

Quando os visitantes entravam no ônibus museu, estabeleciam incontáveis relações através de seus olhares e atos de contemplação: reativando a memória daqueles que os visitavam, reconhecendo objetos, encontrando pedaços da história que remontam às gerações passadas, compartilhando histórias, olhando e reconhecendo os rostos de muitos que morreram, contemplando em silêncio, lançando comentários rápidos que às vezes denotavam ressentimento e/ou desconfiança, convidando ao diálogo e compartilhando emoções e gerando inúmeras reflexões. (LACY e RIAÑO, 2006, p.99)

O *Ônibus da Memória* funcionava como um museu expandido e relacional, para o entrelaçamento de tempos, biografias e relatos; uma ponte «entre os moradores e sua história, entre os visitantes e os que emprestaram as peças, entre os vizinhos do bairro e os visitantes de fora, entre donos de objetos e os mesmos objetos resinificados na sua instalação no museu. [...] A arte e a memória ativam esse olhar relacional» (LACY e RIAÑO, 2006, p. 101).

Pilar Riaño explica que todo esse complexo processo artístico e relacional não muda completamente e por si só a malha de tensões e conflitos locais –seria ingênuo esperar pretende-lo– mas põe em movimento uma série de possibilidades de ressignificação cultural, de elaboração emocional e reflexiva, de pequenas reconciliações entre os participantes do projeto de arte comunitária (LACY e RIAÑO, 2006, p. 103).





Figs.7, 8 e 9: Pilar Liaño e Suzanne Lacy. **Bus de la Memoria**

Fonte das imagens:

<http://www.suzannelacy.com/skin-of-memory/>

## **8 Considerações finais: práticas artísticas e museus expandidos para a interação, visibilidade e transformação**

Sendo as práticas artísticas colaborativas desenvolvidas para e com a comunidade, não se pode ignorar que uma comunidade não é uma coisa estável, mas sempre constituída de identidades múltiplas, em formação e mutação, que remete a realidades contraditórias, em tensão, em interação, complexas (PALACIOS, 2009, p. 207). A participação do público ou dos participantes não é homogênea nos casos apresentados, mas assume formas diferentes, como os níveis que Suzanne Lacy expõe a modo de círculos concêntricos dinâmicos, transitáveis e permeáveis: círculo central de pessoas que incorporam a concepção inicial do projeto, próximo círculo daqueles que desenvolvem o projeto e participam da autoria, círculo de voluntários e performers, círculo de audiência imediata que visita o projeto, círculo de audiência através da mídia e círculo final do público do mito e da memória quando o projeto torna-se parte da história, é lembrado e comemorado (LACY, 1995, pp. 178-180).

Cada projeto apresentado se enquadra em uma cultura artística onde as chaves de peso se deslocam do artista ao participante, do resultado ao processo, da obra única à coleção de elementos, do permanente ao efêmero, da contemplação distante à experiência, do isolamento à interação, da leitura única à superposição de relatos, da observação à transformação. Os projetos iniciais se ramificam no seu desenvolvimento, em grande parte dependendo do próprio processo e das questões emergentes que vão surgindo com as interações, envolvimento e contribuições dos participantes.

O dispositivo museu, em sua versão horizontal e ampliada, permite nos casos apresentados abrir e mostrar toda essa ramificação de olhares, experiências, relatos e interações. O museu assume nos projetos apresentados um significado ampliado e ele se expande em práticas e experiências de interconexão entre imagens e objetos distintos e distantes, de descoberta de constelações de sentido, de estranhamento do habitual, de abertura a outros olhares sobre um mesmo, os outros e o mundo. O museu expandido, nos casos selecionados, ajuda a gerar um contexto de interação,

de alteração da realidade cotidiana e de visibilidade, reconhecimento e valorização daquilo e daqueles que põem o museu em funcionamento ou participam nele, que o constroem no seu contexto.

As tarefas artísticas mais poderosas e simples nestes projetos e nestes museus inventados resultam ser olhar, selecionar, colocar, interligar, mostrar, documentar, reconhecer-se. Tarefas cotidianas não necessariamente consideradas como próprias da arte, que são realizadas dentro de uma cultura artística que se situa no plano horizontal, que se move na realidade e com as pessoas que nela habitam, para agir e transformar, onde são combinadas disciplinas como a arte, a história, a arquitetura, o trabalho social, a educação, onde são alteradas visões e versões habituais ou presumidas, e onde algumas chaves principais são participação, interconexões, experiência, ação, visibilidade, reconhecimento e transformação. Sendo assim, achamos que as práticas artísticas colaborativas, em suas diferentes manifestações e matizes, junto com os recursos da montagem e a instalação em torno a coleções de elementos geralmente aportados pelos participantes, que constroem um museu provisório onde eles são protagonistas que podem participar em diferentes graus de implicação, resultam um espaço de trabalho artístico e social significativo e promissório.

### Referências bibliográficas

ARDENNE, Paul. **Un arte contextual**. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: CENDEAC, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Libro de los Pasajes**. Madrid: Akal, 2004.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells**. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London: Verso, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?** (Catálogo de exposición). Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / TF Editores, 2010.

KESTER, Grant. Piezas conversacionales: El papel del diálogo en el arte socialmente comprometido. **Efímera Revista**, Vol. 8, nº 9, e008, 2017.

LACY, Suzanne. (ed.). **Mapping the Terrain: New Genre Public Art**. Seattle, Washington: Bay Press, 1995.

LACY, Suzanne; RIAÑO, Pilar. Medellín, Colombia: Reinhabiting Memory. **Art Journal**; Vol. 65, nº 4, 97-112, 2006. Disponível em: <http://0search.proquest.com.cisne.sim.ucm.es/docview/223298024?accountid=14514>. Acesso em: 20 julho 2018.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia**. La formación de otra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Estética de laboratorio**. Estrategias de las artes del presente. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

PALACIOS, Alfredo. El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. **Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social**, 4, 197-211, 2009.

PEDRAZA, Gonzalo. **Coleção Vicinal Caxias do Sul**. 7ª Bienal do MERCOSUL. Porto Alegre. Fundação Bienal do MERCOSUL, 2009.

RIAÑO, Pilar. Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias. **Iconos. Revista de Ciencias Sociales**, nº 21, 91-104, 2005. Disponível em: <http://www.flacso.org.ec/docs/i21riano.pdf>. Acesso em: 15 dezembro 2016.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Akal, 2010.



**FORJANDO NARRATIVAS DO EU ATRAVÉS  
DE REGISTROS DE SI: AMALIA ULMAN E SUA  
ENCENAÇÃO COM SELFIES NO INSTAGRAM**

**FORGING STORYTELLING OF SELF THROUGH SELF-  
REGISTERS: AMALIA ULMAN AND HER PERFORMANCE  
WITH SELFIES ON INSTAGRAM**

*THIAGO COSTA<sup>1</sup>*

## Resumo

O que vemos em uma fotografia corresponde com a realidade? Com a prática das selfies nos últimos anos, foi possível estar mais próximo de uma intimidade tida como verossímil. Todavia, o que vemos pode ser uma encenação do cotidiano através da imagem encenada (POIVERT, 2010) junto com as especificidades da selfie (TIFENTALE, 2016) frente ao (autor)retrato tradicional. Para exemplificar este fenômeno com as selfies, é feita a análise de “Excellences and Perfections” da artista Amalia Ulman que forja uma narrativa de seu cotidiano através de postagens no aplicativo Instagram. O trabalho possibilita elucidar como o (autor)retrato/selfie pode ser ambíguo, colocando em jogo a relação entre “vida real” e o encenado.

**Palavras-chave:** Retrato fotográfico. Encenação. Selfie. Instagram. Amalia Ulman.

## Abstract

What do we see in a photograph corresponds to reality? To be closer to an intimacy considered as credible it is possible due to selfie practice in recent years. However, what we see can be a performance of the daily life through the staged image (POIVERT, 2010) with specificities of selfie (TIFENTALE, 2016) face of the (traditional) portrait. To exemplify this phenomenon with selfies an analysis is made of “Excellences and Perfections” by the artist Amalia Ulman who forges a narrative of her daily life through posts in the Instagram app. Through her work it is possible to elucidate how the (self) portrait/selfie can be ambiguous, putting the relationship between “real life” and the staged at stake.

**Keywords:** Photographic portrait. Performance. Selfie. Instagram. Amalia Ulman.

ISSN: 2175-2346

---

1 thiagoletthi@gmail.com

## 1 Introdução

Desde seu advento, foi conferido à fotografia certa capacidade de representar o Real, possibilitando que esta ideia ficasse impregnada no imaginário da sociedade. Com a propagação das redes sociais, seus usuários possivelmente não perceberam que encenações são possíveis de acontecer em uma postagem trivial, como no caso das selfies. Ao nos atermos aos registros de si, podemos notar uma certa ambiguidade que os circunscrevem, visto que fotografias dependem de um contexto para uma leitura das mesmas. Desta forma, um retrato pode ser algo que desencadeia uma ambiguidade em seu observador e, assim, como se relacionar com ele que é tido como evidência, mas que forja possíveis realidades do sujeito? Seria algo da experiência contemporânea ou inerente da prática fotográfica?

No contemporâneo, entendido como pós-modernidade, há uma nova forma de se olhar o sujeito em relação ao que se concebia na Modernidade, um período no qual a fotografia estaria atrelada a “um real previamente instituído, pronto para ser surpreendido e capturado pelo aparelho, [possibilitando a ideia dela] a partir do “efeito do real” provocado no espectador, demonstrando sua familiaridade com o mundo cotidiano” (CARVALHO, 2011, p. 119, grifos do autor). Não sendo capaz de apreender o Real, experimentações artísticas nos últimos três séculos experimentaram a desconstrução da fotografia tradicional enquanto documento dentro de uma abordagem relativista, produzindo imagens de narrativas possíveis que podem ser completamente encenadas, mostrando como se dá o contágio das imagens nas pessoas.

Para Bright (2005, p. 13), o contemporâneo “impactou na fotografia artística de maneiras vitais. Expondo como ela era usada e entendida enquanto medium, como material e como uma mensagem”<sup>1</sup>. Deste modo, o fotógrafo assumirá um papel de encenador e poderemos pensar uma fotografia enquanto jogo cênico, produzindo um tipo de encenação<sup>2</sup>, o que Poivert (2010) chamará de “imagem encenada”. A representação de alguém será entendida como um *trompe l’oeil*, um engana-olho, um noema que aponta as fissuras da representação de verossimilhança pelo *medium*.

Entretanto, por que abordar a representação a partir do retrato fotográfico contemporâneo, quando a prática existe desde meados do século XIX? Uma hipótese é a de que a fotografia levanta questões sobre os limites da representação mais do que outras técnicas como a pintura, por exemplo. Neste artigo, realizo um recorte dentro do campo fotográfico, focando no registro do sujeito através do (autor)retrato e da selfie. Tal foco ocorre devido a prática do retrato ser o gênero mais popular das últimas décadas, sendo trabalhado por fotógrafos a fim de “explorar os problemas da identidade – nacional, pessoal ou sexual”<sup>3</sup> (BRIGHT, 2005, p. 19). O que muda em relação ao retrato tradicional é que o

rosto humano tem sido lido há muito tempo como “janela” para a alma da pessoa e os retratos fotográficos iniciais, assim como seus equivalentes pin-

1 [...] impacted on art photography in vital ways. It exposed how photography was used and understood as a medium, as a material and as a message;

2 O que ocorre nessa encenação é um jogo realizado com o espectador, no qual é posta em xeque a representação do sujeito com uma tida “precisão matemática” quando contrapomos a Modernidade e Contemporaneidade.

3 [...] to explore issues of identity – national, personal or sexual [...].

tados, eram certamente lidos deste modo. Todavia, no final do século XX, com o desmantelar da ideia de essências (ambas da fotografia e do participante) veio um questionamento sustentado do que um retrato fotografado é (BRIGHT, 2005, p. 13) <sup>4</sup>.

Ao focar nos registros de si tradicionais e selfies, me ateno as postagens realizadas no aplicativo (app) Instagram e sua grande experiência de realidade <sup>5</sup> através do visual devido a capacidade da fotografia fornecer provas. Seu poder de verossimilhança e de comprovação, advém da tida capacidade da fotografia roubar uma imagem da realidade, uma representação amparada pelo o que Gonzáles Flores (2011, p. 29, grifo do autor) chamará de “visão objetiva”, entendida como relativa “ao sentido da visão como percepção visual e [...] como “cosmovisão” [*worldview*], no sentido de ideologia cultural, [...] como tudo aquilo que constrói uma ideia coerente e convencional da realidade [...]”.

Em 1839, a fotografia surge como uma nova forma de operar a visão objetiva que questionará a capacidade de representações hegemônicas anteriores, como a pintura. A capacidade desta não mais retratar o verossímil não deve ser entendida como característica própria das artes pictóricas, mas como sintoma de uma sociedade tomada pelo relativismo nas ciências sociais e do subjetivismo romântico. Gozáles Flores (2011, p. 91) aponta que se “a fotografia é inventada, porque surgiu uma necessidade crescente de realismo que a pintura não resolve satisfatoriamente”.

## 2 Uma questão de representação no (autor) retrato na fotografia

Ao relacionar fotografia e representação, entende-se este vínculo como imago, ou seja, o referente e a imagem são semelhantes. “*Imago*” remete à Roma antiga, onde tinha-se uma figura de cera feita a partir de um cadáver, funcionando como um duplo que presentificava a presença da pessoa. Assim, podemos entendê-la como um vestígio de alguém, tendo como característica a função de estar e não de parecer. Sontag (1981, p. 148) definirá fotografia a partir desta ideia, ao dizer que “uma fotografia é não só uma imagem (como o é a pintura), uma interpretação do real — mas também um vestígio, diretamente calcado sobre o real, como uma pegada ou uma máscara fúnebre”. Neste contexto, o retrato fotográfico irá se diferenciar das práticas de representação de si antecessoras ao ser uma prova de que alguém ficou frente à objetiva da câmera, não havendo nenhum tipo de dúvidas quanto a isto. Desta forma, ele atestará que alguém existiu e esteve presente em um dado momento do tempo-espaço e, neste caso, ao

olharmos o portrait fotográfico de determinada pessoa, logo tendemos a formar, a partir daquela imagem, uma idéia de quem ela é. Um retrato de alguém

---

4 The portrait is without doubt the most popular form in contemporary art photography and there has been a rush of exhibitions on the theme over recent years. The human face has long been read as a ‘window’ onto the soul of a person, and early photographic portraits, like their painted equivalents, were certainly read in this way. But in the late twentieth century, with the debunking of the idea of essences (of both the photograph and the sitter) has come a sustained questioning of what a photographed portrait is.

5 A experiência de realidade é entendida a partir de Bourriaud (2008, p. 100), quando este aponta que a “realidade é aquilo que posso comentar com o outro. Ela apenas se define como um produto de negociação”. No original: La realidad es aquello de lo que puedo hablar con el otro. Sólo se define como un producto de negociación.

é um atestado de existência quase impossível de ser desmentido (BASTOS, 2007, p. 35).

Essas características não serão exclusivas dos retratos “dos outros”, uma vez que virando a câmera para si, o fotógrafo acaba realizando um autorretrato. Fazer um retrato de si é colocar seu próprio rosto em evidência, fundindo a figura do fotografado com a do fotógrafo em um único sujeito. Um autorretrato implica em se tornar exposto enquanto posa na exterioridade de sua própria intimidade, relacionando-se diretamente com o espelho, sendo, de certo modo, uma forma deste. A aproximação entre espelho e a retratística se estabelece do primeiro remeter ao termo “ver” – espelho (*speculum*), derivando de *specere* em latim. Com a eclosão de seu uso na sociedade medieval somada ao simbolismo deles e com a ciência, surge um cenário propenso para a propagação do registro de si.

Todavia, antes das câmeras atuais, era complicado se autorretratar devido ao tempo de exposição e a uma quase total perda de referência de si frente à câmera. Por isso, fotógrafos exploraram diversas experimentações possíveis de autorretratos e que perduraram até hoje. Dentre elas está o uso do espelho ou qualquer superfície reflexiva, o uso de disparador e timer; registro de sombra e vulto, entre outras. Mesmo com estas experimentações, artistas tentavam outras formas de desconstrução do retrato. Como indica Bright (2005, p. 21):

Se alguém olha a fotografia de uma pessoa com um violino, podemos fazer a suposição que a pessoa é um músico [...]. Mas essas estratégias também são enganosas [...]. Em muitos aspectos, os melhores retratos assumem as ambiguidades e questionam o que realmente não pode ser articulado ou identificado de uma pessoa em termos de uma imagem <sup>6</sup>.

As experimentações de fotógrafos e artistas irão trazer as falhas da objetividade do *medium* enquanto Real apreendido. As imagens mostrarão construções e leituras de narrativas possíveis, algo que chamo de *trompe l'oeil* <sup>7</sup> e que é apreendido através dos trejeitos que o corpo pode produzir, além da construção cênica registrada. A ambiguidade apontada por Bright (2005) nos revela que os elementos do cotidiano não são dados pela natureza e que contêm um valor agregado de Verdade, pois escolhemos acreditar enquanto fidedigno o que nos circunda. Essa ambiguidade é “delineada pelos valores ideológicos, identitários, pelas preferências estéticas, pelos modos de ver e captar o instante escolhido pelo fotógrafo e interpretado pelo observador” (SOUZA, 2010, p. 3). Um exemplo de como o retrato pode criar novas narrativas é uma experiência fotográfica da infância do fotógrafo norte-americano Richard Avedon (1987, p. 53):

Posávamos em frente a carros caros, casas que não eram nossas. Pedíamos emprestado cachorros. Quase toda fotografia de família tirada de nós quando eu era jovem tinha um cachorro emprestado diferente. As pessoas que

6 If one sees a photograph of a person with a violin we can make the assumption that the person is a musician [...]. But these strategies are also deceptive [...]. In many ways the very best portraits take on board the ambiguities and question what can't really be articulated or identified of a person in terms of an image.

7 Uma forma de ilusão dialética. Sua relação com o observador ocorre, a partir de Baudrillard (1997, p. 18) como “uma metáfora da “surpresa” que corresponde a abolição da cena e do espaço representativo. Com isso essa surpresa despeja-se no mundo circundante chamado “real”, revelando-nos que a “realidade” não é nunca senão um mundo encantado, objetivado [...]”.

aparecem nas fotografias são minha mãe, minha irmã e eu. Parecia uma ficção necessária que os Avedon tinham cachorros. Olhando as fotografias recentemente, eu encontrei 11 cachorros diferentes ao longo de um ano no nosso álbum de família. Lá estávamos [...] com cachorros emprestados e, para todo sempre, sorrindo. Todas as fotografias em nosso álbum de família foram construídas sob algum tipo de mentira sobre quem éramos, e revelou uma verdade sobre quem queríamos ser <sup>8</sup>.

O que acontece neste caso não seria uma mentira na sua conotação moral, mas um *vrai-faux*, algo que proporciona a construção de uma cena a ser feita para a câmera e que pode não corresponder com os hábitos do cotidiano dos participantes. Além disto,

Toda fotografia é uma ficção que é apresentada como verdadeira. Contra o que fomos inculcados, contra o que geralmente pensamos, a fotografia sempre mente, mente por instinto, mente porque sua natureza não permite fazer outra coisa. O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade (FONTCUBERTA, 2002, p. 15) <sup>9</sup>.

Desta forma, um retrato enquanto encenação funciona como um *trompe l'oeil*, enganando nosso olho e nos apresenta a uma realidade que tomamos como verossímil. A fotografia, então, não apreende o Todo, mas um "fragmento [deste], miniatuira de uma realidade que todos podemos construir ou adquirir" (SONTAG, 1981, p. 4, grifos do autor). A partir dessa concepção, algumas pessoas viram um potencial de criação de narrativas a partir deste tido poder de verossimilhança que o *medium* detinha, como foi o caso notório de Hippolyte Bayard em 1840 que abriu "caminho para uma arte fotográfica que explora a imaginação à custa da proposta de realidade" (GONZÁLES FLORES, 2011, p. 151). O artista francês usou o tempo de pose de muitos minutos que a câmera da época demandava para fingir-se de morto em um autorretrato conhecido como "O afogado". O registro foi distribuído à população e continha um texto de uma suposta testemunha da morte, revelando a potência de documentar uma realidade criada. No caso, é possível ver alguém fotografado, mas a percepção visual e o texto criam uma nova narrativa para o registro que Bayard aproveitara. Gonzáles Flores (2011, p. 147) ainda utiliza o caso para apresentar a fotografia enquanto uma via de mão dupla entre a ficção e a realidade:

Embora se possa afirmar que a fotografia funciona como testemunho da realidade, o contrário também é certo: ela pode falsificar o testemunho[...]. O "realismo" da fotografia não é uma qualidade inerente, mas uma construção cultural: percebe-se como realista aquilo que ostenta as características predefinidas por uma cultura como tal.

O caso de Bayard nos mostra como um retrato pode criar uma imagem que não esteja emparelhada com a verossimilhança do mundo, uma representação chamada

---

8 We posed in front of expensive cars, homes that weren't ours. We borrowed dogs. Almost every family picture taken of us when I was young had a different borrowed dog in it. The photographs on these pages are of my mother, my sister and myself. It seemed a necessary fiction that the Avedons owned dogs. Looking through our snapshots recently, I found eleven different dogs in one year of our family album. There we were [...] with borrowed dogs, and always, forever, smiling. All of the photographs in our family album were built on some kind of lie about who we were, and revealed a truth about who we wanted to be.

9 Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa [...]. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad.

por Poivert (2010) de “imagem encenada” (*l’image performée*). Este tipo de imagem proporcionará a criação de uma fotografia teatral que “torna possível alargar a dialética entre arte e documento ao real e ao imaginário” (POIVERT, 2010, p. 209)<sup>10</sup>. A encenação ocorre em uma cena entendida em seu conceito expandido – cena expandida – que “não se circunscreve apenas ao fazer teatral, como àquele associado aos modos de produção e recepção teatrais convencionais, mas também se articula diretamente a áreas artísticas distintas, em uma espécie de convergência” (MONTEIRO, 2016, p. 40). A encenação, a partir de uma pose, cria narrativas do eu e produz novas formas de identidade desde o século XIX como o que ocorria no ateliê do fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disderi, quando este realizava suas *carte-de-visite*, pois

Disderi cria o modelo de um determinado retrato burguês, no qual o modelo – geralmente de pé e vestido com suas melhores roupas – posa diante de um cenário. Os ambientes, que já se faziam presentes na fotografia dos primórdios, são transformados por Disderi num aparato ostensivo, no qual o indivíduo desempenha um papel predeterminado graças a uma pose teatral (FABRIS, 2004, p. 29).

Ao encenar uma pose, o sujeito permite criar dois tipos de realidades possíveis: uma que busca ser uma representação orientada a certa objetividade e outra que não procura se comprometer com a verossimilhança, onde o artifício da pose não é entendido como uma heresia estética. No que tange à produção contemporânea, vemos fotógrafos-encenadores que criam cenas, recriando narrativas do cotidiano a partir de códigos sociais. A ideia de imagem encenada que Poivert (2010) discute dentro do âmbito contemporâneo é um resultado desses gestos cotidianos

que englobam, além de tudo, a atividade de muitos criadores. Da preparação e esboço de dispositivos de ação até a feitura das fotos. Esse *gesto composto de muitos gestos se aproxima em muito da compreensão de encenação [...]: a regulagem das ações que colocam em prática, por meio de uma performance, sistemas de sentido* (SOUZA, 2013, p. 118).

Logo, esta nova forma de encarar a encenação cria meios de lidar com a imagem produzida, pois promove uma janela aberta para o espaço cênico ao desapegar a fotografia do naturalismo, ao qual esteve por muito tempo atrelada. Esta nova forma de relacionamento com a imagem torna o que antes tinha força de verossimilhança em um espaço cênico, permitindo diversos tipos de leituras que vão além do valor do documental fotográfico. Essa forma de retrato estaria dentro do que Sibilia (2008, p. 33) chama de técnicas de criação de si que “testemunham, mas também organizam e inclusive concedem realidade à própria experiência”.

Trazendo a encenação para a prática da Fotografia, uma imagem não é entendida enquanto elemento fechado em si, mas demanda uma finalização interpretativa de quem a vê. Ao se ter um retrato fotográfico no aberto das coisas, coloca-se em xeque a capacidade de verossimilhança do meio e sua objetividade em relação com a consciência de uma produção antinaturalista.

10 Permet alors d’élargir la dialectique entre art et document à celle du réel et de l’imaginaire.

### 3 Forjando narrativas de si com selfies

O surgimento da fotografia digital nos anos 1990 promove uma nova possibilidade de registrar o mundo devido a agilidade da técnica e facilidade de circulação do que era antes produzido. Este contexto potencializaria o que Sontag (1981) comentara acerca do ato fotográfico se tornar uma prática do cotidiano como, comer, dormir, dançar e qualquer outra atividade trivial, refletindo um pouco o enfraquecimento progressivo do ritual fotográfico.

Posteriormente, nos anos 2010, o aparato digital se veria repensado dentro de uma nova relação com a sociedade: a inserção da prática da selfie que subverte a lógica de ter um autorretrato que tem sua principal rotatividade no ambiente digital ante aos encontros físicos interpessoais. Ela é produto de um *modus operandi* que tem seu germe em meados dos anos 2000 com o surgimento da web 2.0, quando usuários da tecnologia produziam seus próprios conteúdos que consumiriam na rede. Enquanto um retrato fotográfico atesta o acontecimento de que aquela pessoa existiu, em caráter de existência, a “selfie substitui a certificação de um acontecimento pela certificação de nossa presença nesse acontecimento, por nossa condição de testemunha [...]. Não queremos mostrar o mundo tanto quanto indicar nosso estar no mundo” (FONTCUBERTA, 2016, s.p.).

Selfie é uma nova forma da prática do (autor)retrato tradicional sobressaindo-se a partir dos três pontos que definem sua prática, como “tirar uma imagem fotográfica de si mesmo, usar a câmera de um smartphone e compartilhar esta imagem em alguma rede de mídia social” (TIFENTALE, 2016, p. 75)<sup>11</sup>. Esta definição é importante para não confundir selfie com autorretrato, visto que em muitas mídias, alega-se que o fotógrafo americano Robert Cornelius teria feito a primeira selfie em 1839 com o auxílio de um daguerreótipo, mais de 150 anos antes da invenção da internet e da fotografia digital.

A selfie pode indicar um certo determinismo tecnológico, “mas o papel das tecnologias na cultura visual, e especialmente na fotografia” (TIFENTALE, 2016, p. 74)<sup>12</sup> é um fator a ser considerado. Este tipo de autorretrato é um evento passível de ser datado com o auxílio de certas tecnologias que auxiliaram na eclosão de sua prática, como a integração de uma câmera fotográfica frontal no smartphone iPhone 4 em 2010. Smartphones, diferente das câmeras digitais anteriores, terão uma “câmera em rede” (*networked camera*), um aparelho híbrido que tem

um realizador de imagem, compartilhador de imagem e visualizador de imagem [...] cujos recursos necessários incluem hardware, como um smartphone fácil de usar com uma câmera embutida, a disponibilidade de uma conexão de internet sem fio, a existência de plataformas de compartilhamento de imagens on-line e o software correspondente, a “mão invisível” que conduz os dispositivos e plataformas de serviço (TIFENTALE, 2016, p. 75)<sup>13</sup>

11 Taking a photographic image of oneself, using a camera on one's smartphone, and sharing this image on social media networks.

12 The role of technologies in visual culture, and especially photography [...].

13 An image-making, image-sharing, and image-viewing device [...] whose necessary features include hardware such as an easy to use smartphone with a built-in camera, the availability of a wireless Internet connection, the existence of online image-sharing platforms, and the corresponding software, the 'invisible hand' that drives the devices and service platforms.



Esta nova forma de registro substitui o bruto da fotografia por uma encenação. Este bruto estaria relacionado à fotografia, segundo Fontcuberta (2016), por ser um ato de conservação de realidade neste estado, se considerarmos sua história naturalista. De acordo com o autor, selfies se inserem na “pós-fotografia”, um cenário no qual imagens proliferam na internet, em um mundo de relações globalizadas e aceleradamente instantâneas. Tal condição não afeta só o sujeito a nível micropolítico, mas também a nível macro, influenciando o imaginário, comunicação e economia.

Quando as selfies surgem na internet, questiona-se sobre sua utilidade e se poderiam ser consideradas arte, assim como a fotografia hoje em dia é tida. A localização dentro da esfera das artes foi uma questão para a fotografia em seu surgimento e para suas práticas do cotidiano como o fotojornalismo, fotografia documental e na atualidade com as selfies. Diferente de outras práticas de retratar, selfies são costumes de pessoas leigas que produzem imagens sem nenhuma ou pouca reflexão sobre sua produção, uma vez que se encontram inseridas em um conjunto de atividades triviais da humanidade, como havia apontado Sontag (1981). Desta maneira, as atividades artísticas vieram como uma experiência posterior, subvertendo o processo que as popularizaram e que passaram dos artistas para os leigos.

Com este cenário, selfies reforçam uma ideia entendida enquanto uma farsa de que todos são bonitos, felizes e só experimentam coisas incríveis nas redes sociais. Estes registros, de acordo com Fontcuberta (2016) podem ser realizados de duas maneiras. Na primeira, “autofoto”, o sujeito usufrui da possibilidade tecnológica de se ver enquanto se autorretrata, uma característica dos smartphones e tablets atuais. Desta forma, ao esticar o braço ou usar instrumentos que aumentam a profundidade de campo do registro como, o “pau-de-selfie”, é realizada uma imagem de si. A segunda maneira, “reflexograma”, se baseia em se autorregistrar com o auxílio de superfícies refletoras, das quais, a mais comum, é o espelho, uma maneira que remonta à prática da fotografia analógica de experimentação. Ao se registrar e postar nas redes sociais, o usuário busca a

aprovação de nossos semelhantes na sociedade, corremos o risco de aderir à *persona*, a face social de nossa personalidade. Em ambientes em que nos é exigida tal postura em detrimento de outra, adotamos uma individualidade que nos é esperada, para fácil assimilação e aceitação de nossas existências. Mas a *persona* é uma máscara, não é o nosso *self*. É um revestimento adequado socialmente e necessário subjetivamente para protegermos nossa psique individual e vivermos bem em comunidade (CARLI; LOHMANN, 2016, p. 196).

Esta *persona* é uma máscara que o sujeito acaba criando a partir de um personagem para esconder seu *self*. Segundo Jung (2002, p. 128), “poderíamos até dizer que a *persona* é o que não se é realmente, mas sim aquilo que os outros e a própria pessoa acham que se é. Em todo caso a tentação de ser o que se aparenta é grande, porque a *persona* freqüentemente recebe seu pagamento à vista”. Enquanto encena, o sujeito revela sua intimidade, um lar, amigos, lugares afetivos, nudez, entre outras coisas que nas práticas analógicas eram mantidas entre quatro paredes. Com as selfies nota-se uma

imagem que, à primeira vista, pareceria espontânea é, em realidade, mimeti-

zada para a objetiva segundo um modelo de identidade já disponível na sociedade [...]. Sabemos que a maioria das selfies, que hoje abarrotam as redes sociais, é, da mesma forma, imagens clichês [...] fazendo crer em um modo de existência e sociabilidade espontânea que as fotografias tomadas por celulares fazem prova (VINHOSA, 2018, p. 146).

Pensando essa encenação nas selfies, em um contexto artístico, temos o caso da artista argentino-americana, Amalia Ulman. A artista cria uma personagem no Instagram que incorpora certos arquétipos baseados em construções sociais, visuais, comerciais e de gênero da internet. Seu trabalho, "Excellences and Perfections", mescla ficção com a vida particular da artista, fazendo com que seus 90 mil seguidores na época, acreditassem na autobiografia visual que estava sendo construída no *app* durante quatro meses em 2014. Sua primeira persona interliga o gosto estético da artista com a da personagem para ser mais convincente ao começar seu projeto, surgindo a *Tumblr Girl*, seguida da garota *sugar-baby ghetto* e posteriormente da garota *next door*<sup>14</sup> (Imagem 1). Deste modo:

Parte do projeto era sobre como fotografia pode ser um significante de classe e como o capital cultural é refletido em selfies. [...] A ideia era brincar com narrativa e mídia social, mas eu não queria ser tão óbvia. Então comecei organicamente e as primeiras fotos são extensões modificadas de mim mesma. Outras são imagens encontradas e apropriadas (ULMAN *apud* CORBETT, 2014, s.p.)<sup>15</sup>.



Imagem 1: Selfies e retratos de Amalia Ulman representando, respectivamente, seus arquétipos de **Tumblr Girl, sugar-baby ghetto e de garota next door.**

Fonte: Instagram da artista.

### Analizando as selfies da Imagem 1, os dois primeiros registros, nota-se o que

14 A primeira, uma típica garota fashionista que usa redes sociais como o Tumblr e que usa roupas com estilo da marca Urban Outfitters; a segunda está dentro de um contexto de fetichização "sugar", mesclada com uma estética "ghetto" - "sugar" se relaciona com uma certa dependência financeira por parte de alguém mais novo, enquanto "ghetto" remete a algo mais voltado para o hip hop e elementos do universo de pessoas negras; e a última é uma menina comum que se alimenta saudavelmente e pratica yoga;

15 Part of the project was about how photography can be a signifier of class, and how cultural capital is reflected in selfies. Another aspect consisted of undermining the pretension that social media is a place striving for authenticity, by playing with fiction online. The idea was to play with storytelling and social media, but I didn't want it to be too obvious. So it started organically, and the first photos are modified extensions of myself. Others are found and appropriated images.

The provincial girl moves to the big city, wants to be a model, wants money, splits up with her high-school boyfriend, wants to change her lifestyle, enjoys single-dom, runs out of money because she doesn't have a job, because she is too self-absorbed in her narcissism, she starts going on seeking-arrangement dates, gets a sugar daddy, gets depressed, starts doing more drugs, gets a boob job because her sugar daddy makes her feel insecure about her body, and also he pays for it, she goes through a breakdown, redemption takes place, the crazy bitch apologizes, the dumb blonde turns brunette and goes back home. Probably goes to rehab, then she is grounded at her family house.

Fontcuberta (2016) e Tifentale (2016) destacam sobre a tal prática fotográfica. Neles há o uso do reflexograma a partir da imagem criada com o auxílio de um espelho e a presentificação do smartphone enquanto ocorre o registro de si e a materialização da postagem no feed do *app*. Esta moça que se apresenta nas postagens, segundo Corbett (2014, s.p.), tem uma história que pode ser resumida da seguinte forma:

A garota provinciana se muda para a cidade grande, quer ser modelo, quer dinheiro, rompe com o namorado do ensino médio, quer mudar seu estilo de vida, gosta da solteirice, fica sem dinheiro porque não tem emprego, porque ela é egocêntrica demais em seu narcisismo, começa a procurar encontros para arranjos, fica com um sugar daddy, fica deprimida, começa a usar mais drogas, consegue uma cirurgia de seios porque seu sugar daddy a deixa insegura com relação ao corpo e também ele paga por isso, ela passa por um colapso, a redenção acontece, a vagabunda louca se desculpa, a loira burra fica morena e volta para casa. Provavelmente vai para a reabilitação, então ela está de castigo na casa de sua família <sup>16</sup>.

Ao incorporar suas personas em tão pouco tempo, Ulman causa certa confusão em seus seguidores que acreditavam estarem falando com uma “pessoa de verdade” e que começam a criticá-la devido ao seu comportamento. Como Garner (2015, s.p.) destaca,

Talvez eles tenham visto algo de si mesmos na história dessa mulher. Talvez tenham crescido em uma pequena cidade ou talvez tenham lutado contra adições, problemas com o corpo ou um relacionamento tóxico. Seja qual for o motivo, sua história ressoou e aquela resposta muito humana de empatia deixou aqueles seguidores emocionalmente expostos <sup>17</sup>.

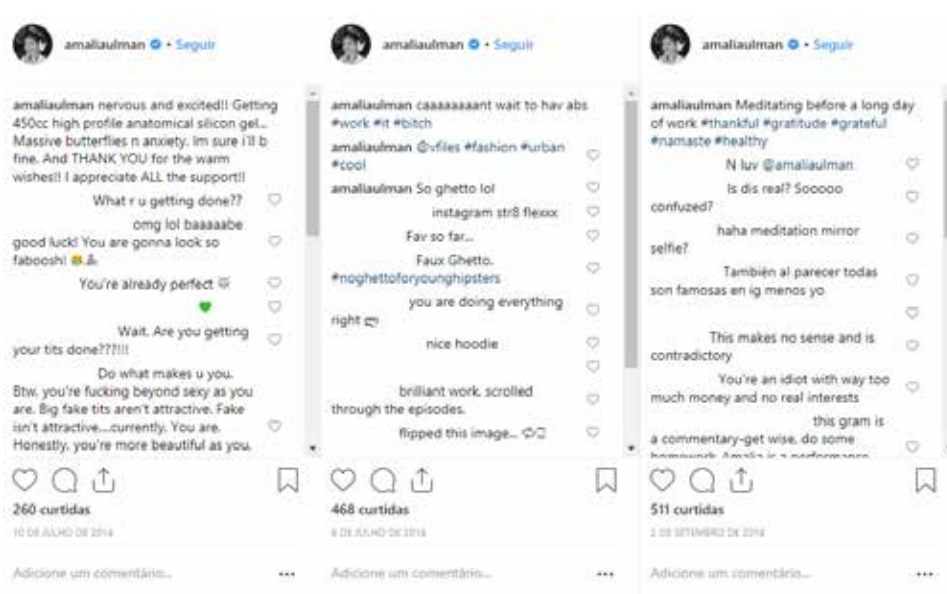


Imagem 2: Reprodução de postagem de Amalia Ulman. Fonte: Instagram da artista.

<sup>16</sup> The provincial girl moves to the big city, wants to be a model, wants money, splits up with her high-school boyfriend, wants to change her lifestyle, enjoys singledom, runs out of money because she doesn't have a job, because she is too self-absorbed in her narcissism, she starts going on seeking-arrangement dates, gets a sugar daddy, gets depressed, starts doing more drugs, gets a boob job because her sugar daddy makes her feel insecure about her body, and also he pays for it, she goes through a breakdown, redemption takes place, the crazy bitch apologizes, the dumb blonde turns brunette and goes back home. Probably goes to rehab, then she is grounded at her family house.

<sup>17</sup> Perhaps they saw something of themselves in this woman's story. Maybe they grew up in a small town or maybe they struggled with addiction, body issues, or a toxic relationship. Whatever the reason, her story resonated and that very human response of empathy left those followers emotionally exposed.

Como é possível notar nos comentários de algumas das postagens (Imagem 2), há algumas falas que surgem a partir das representações que são apreendidas pelos usuários, assim como questionamentos acerca da verossimilhança da narrativa. Há comentários (nos comentários à direita na Imagem 2) como “meu Deus, querida! Você vai ficar tão fabulosa” e “Faça o que faz você ser você. Por sinal, você está tão além de sexy como você está. Falso não é atraente... no momento, você está. Honestamente, você é mais bonita como você, mais do que qualquer argumentação pode inspirar. #sómeuspensamentos”. Outros (no centro da Imagem 2) com tons mais críticos na fase *ghetto girl* da personagem, ao comentarem frases como “Falso Gueto #semguetoparajovenshipsters”.

Outras opiniões agressivas e confusas continuaram na fase final do trabalho (comentários à direita na Imagem 2) como “Isto é real? Tão confuso?”, “Isto não faz sentido e é contraditório” e “Você é uma idiota com muito dinheiro sem interesse real”. Essas reações permitiram que Ulman pudesse ver como os gêneros sexuais interagiam diferente um do outro em relação às suas selfies. De acordo com ela, as mulheres elogiavam mais por entenderem o trabalho que é estar bonita em uma postagem, tendo em vista cabelo, maquiagem, iluminação e outros elementos que auxiliem. Embora o

Instagram seja tudo sobre espontaneidade, [...] todas essas mulheres demoram para fabricar suas fotos, há muito trabalho por trás dessas imagens. Os homens geralmente eram assim, “Você parece gostosa”, sem ver as horas de esforço por trás dela, tendo tudo como dado (ULMAN *apud* CORBETT, 2014, s.p.)<sup>18</sup>.

Contudo, o que mais impressionou a artista foi o que ocorrera com o término de seu projeto, pois mesmo anunciando que aquilo era uma ficção inventada, muitos seguidores continuaram a acreditar em sua veracidade. Sobre isto, a artista diz: “Eu achei esta dicotomia entre o que eles queriam acreditar e o que estava acontecendo muito interessante” (ULMAN *apud* CORBETT, 2014, s.p.)<sup>19</sup>.

#### 4 Considerações finais

O (autor)retrato fotográfico tem se apresentado como mais popular meio de representação, provavelmente devido ao seu objeto ser a figura humana desde o advento da câmera. Surgindo como algo dotado de poder de verossimilhança, a fotografia (e o retrato fotográfico) foi se consolidando através da noção de visão objetiva que remete ao sentido da visão enquanto percepção de mundo (GONZÁLES FLORES, 2011). Entretanto, com toda a objetividade do *medium*, o ser humano pôde perceber uma possibilidade que viria a ser discriminada através do registro fotográfico logo nos primórdios de sua prática por Hippolyte Bayard em 1840 e, posteriormente, por Amalia Ulman nos anos 2010 como foi apresentado.

Com a produção moderna e contemporânea, podemos analisar como se dá a noção de evidência e encenação que se aproximam e separam dentro da represen-

18 Instagram is all about spontaneity, but all these women take time to fabricate their pictures, there's so much labor behind these images. Men were usually just like, “You look hot,” without seeing the hours of effort behind it, taking everything for granted

19 I found this dichotomy between what they wanted to believe and what was actually happening very interesting.

tação fotográfica. As possíveis ambiguidades criadas possibilitam reflexões acerca das produções imagéticas com o auxílio de conceitos como do *trompe l'oeil* ou de imagem encenada (POIVERT, 2010).

Através da arte contemporânea e de fotógrafos que usam a prática do (autor) retrato ou selfie, podemos observar as produções deste momento enquanto cenas que evidenciam a encenação envolvida no jogo fotográfico e a ambiguidade representacional. O caso de Ulman é um exemplo de artistas que usam da prática da selfie para fazer arte através de algum tipo de encenação que divirja ou se confunda com a realizada por uma pessoa que não faz arte. Seu trabalho coloca em questão uma nova abordagem sobre o olhar do outro e a fixação da sociedade por bens materiais e status. Além disto, ao usar a plataforma do Instagram, ela cria um novo meio de divulgação para a arte performática com um trabalho provocativo que

destaca e critica as mensagens contínuas da sociedade de que as mulheres são valorizadas principalmente como objetos de beleza física, cujos corpos podem ser transformados em símbolos de riqueza e status por meio de cirurgias plásticas e outros tratamentos de beleza (GARNER, 2015, s.p.)<sup>20</sup>.

Contudo, criticando o naturalismo fotográfico ou escrachando sua teatralidade, o retrato fotográfico se mantém fiel como metáfora representacional e índice da humanidade. Atingindo a essência ou não de quem está frente à objetiva, o (autor)retrato e selfie nos provocam e fazem refletir sobre as narrativas que iremos contar sobre nós.

## Referências bibliográficas

AVEDON, R. Borrowed Dogs. *Grand Street*, v. 7, n. 1, p. 52-64, 1987.

BASTOS, M. T. F. *Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico*. 2007. 244 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

BAUDRILARD, J. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. Buenos aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

BRIGHT, S. *Art photography now*. London: Thames & Hudson, 2005.

CARLI, A. A; L, R. Da selfie ao mito: contribuições do imaginário para a fotografia contemporânea. *Mediação*, Belo Horizonte, v. 18, n. 22, p. 189-202, 2016.

CARVALHO, V. Cotidiano e experiência na fotografia contemporânea. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 195-209, 2011.

<sup>20</sup> No original: it highlights and critiques society's continued messaging that women are valued primarily as objects of physical beauty whose bodies can be made into symbols of wealth and status through plastic surgery and other beauty treatments.

CORBETT, R; How Amalia Ulman bacame an Instagram celebrity. **Vulture**, 18 de dezembro de 2014. Disponível em <http://www.vulture.com/2014/12/how-amalia-ulman-became-an-instagram-celebrity.html>. Acesso em 30 ago. 2017.

GONZÁLES FLORES, L. **Fotografia e pintura**. Dois meios diferentes? São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FABRIS, A. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FONTCUBERTA, J. Dança sélfica. **Revista ZUM online: IMS**, 2017. In: <http://revistazum.com.br/revista-zum-11/danca-selfica/>. Acesso em 1 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. **El beso de Judas**. Fotografía y verdad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

GARNER, J. How artist Amalia Ulman faked-out 90,000 Instagram followers. **Ltdlosangeles**, 7 de julho de 2015. Disponível em [http://ltdlosangeles.com/AU15\\_UnicornBooty.pdf](http://ltdlosangeles.com/AU15_UnicornBooty.pdf). Acesso em 30 ago. 2017.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

MONTEIRO, G. L. G. A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. **ARJ**, s.l., v. 3, n. 1, p. 37-49, 2016.

POIVERT, M. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia. **Porto Arte**, v. 21, n. 35, p. 103-114. 2016.

\_\_\_\_\_. Destin de l'image performée. In: \_\_\_\_\_. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2010.

SIBILIA, P. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SONTAG, S. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUZA, D. R. M. A Fotografia Enquanto Representação do Real: A identidade visual criada pelas imagens dos povos do Médio-Oriente publicadas na National Geographic. **BOCC**, p. 1-17, 2010. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/souza-daniel-a-fotografia-enquanto-representacao-do-real.pdf>. Acesso em 30 ago. 2017.

SOUZA, M. A. P. **Fotógrafo-encenador, encenador-fotógrafo: a imagem teatral a partir da fotografia**. 2013. 158 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

TIFENTALE, A. Why every self-portrait is not a selfie, but every selfie is a photograph.  
In: MIČULE, S. (Ed.). **Riga Photography Biennial 2016 Publication**. Rīga: Rīgas Foto-  
grāfijas biennale, p. 74-127, 2016.

VINHOSA, L. Mise-en-scène em fotoperformance: representar o representado.  
**Revista visuais**, Campinas, v. 4, n. 6, p. 137-151, 2018.

# ATOS AUTOBIOGRÁFICOS E PRÁTICAS DECOLONIAIS EM ARTES VISUAIS

*MANOELA DOS ANJOS AFONSO RODRIGUES<sup>1</sup>*

---

1 [manoelaafonso@ufg.br](mailto:manoelaafonso@ufg.br)

ISSN: 2175-2346



O projeto de pesquisa 'Práticas Artísticas Autobiográficas: intersecções entre prática artística, escritas de vida e decolonialidade' foi cadastrado em fevereiro de 2017 junto à Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação (PRPI) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Seu cronograma prevê o desenvolvimento de atividades artísticas e acadêmicas até dezembro de 2021, dentre elas a realização de estudos, eventos artísticos, simpósios e publicações. Situado no campo das práticas artísticas contemporâneas e ancorado na política do lugar, o projeto congrega um grupo de artistas, estudantes, professoras/es e pesquisadoras/es que passaram a compor o Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA), cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. O grupo busca investigar, debater e praticar atos autobiográficos por meio de articulações diversas com os estudos decoloniais. Ao propor arranjos complexos entre autobiografia, escritas de vida, decolonialidade e as artes, o grupo busca ativar lugares de enunciação que possam trazer indagações identitárias à luz de uma consciência imigrante para, assim, criar condições de confronto ao colonialismo interno (RIVERA CUSICANQUI, 2015) e de desligamento da colonialidade do ser, do saber e do sentir (MIGNOLO, 2014 e 2011).

De acordo com Mignolo (2014 e 2011), a decolonialidade se refere às atitudes, projetos, objetivos e esforços empregados na desconexão ou desligamento (delink) do projeto eurocêntrico de modernidade. Com base no pensamento de Anibal Quijano (2005), Mignolo reconhece que modernidade e colonialidade estão intimamente relacionadas, pois foi por meio da colonização e exploração de recursos naturais e humanos nas Américas que o advento da modernidade no ocidente se tornou possível e foi projetado em escala global. Durante esse processo, sujeitas e sujeitos foram violentamente subjugados, racializados e desconectados de suas próprias narrativas, coletividades e cosmogonias. Tais sujeitas e sujeitos, bem como seus descendentes, foram deslocados não só cultural e geograficamente, mas também simbolicamente por meio de representações identitárias que lhes foram impostas e que continuam a reverberar no tempo, no espaço e nas subjetividades.

Mignolo (2014 e 2011) reconhece que as macro-narrativas oriundas dos processos de colonização possuem um ponto de origem principal: a Europa ocidental. Nesta pesquisa, ao considerarmos a política do lugar, perguntamos que outros pontos de origem são possíveis para as nossas histórias e modos de ser e estar no mundo. Assim, é por meio da arte que buscamos criar estratégias de enunciação que nos auxiliem na articulação de narrativas desde outros lugares, outras práticas e perspectivas. Tomamos, então, a prática artística como metodologia de pesquisa (SULLIVAN, 2010) e procuramos nos aproximar de reflexões como as de Walter Mignolo sobre arte e decolonialidade, especialmente quando ele compreende que artistas que trabalham a partir da abordagem decolonial não desejam apenas "criar objetos bonitos, instalações, música, multimídia, ou quaisquer outros produtos, mas sim criar para descolonizar sensibilidades, transformar estética colonial em decolonial *aesthesis*" (GAZTAMBIDE-FERNÁNDEZ, 2014, p. 201, tradução nossa).

Neste projeto, consideramos que as escritas de vida podem estimular o pensamento de fronteira, pois constituem um campo interdisciplinar e relacional formado por práticas, textos e atos que demandam exercícios de autolocalização. As escritas

de vida possuem uma diversidade de gêneros não-ficcionais de produção de identidades e subjetividades, tais como o diário, memorial, correspondência, autohistoria-teoria, autobiografia, autoetnografia, testemunho, dentre outros (ANZALDÚA, 2002 e 2012; JOLLY, 2001; SMITH e WATSON, 2010). Tais gêneros nos inspiram a expandir a noção de escrita e a praticar “autobiogeografias” (RODRIGUES, 2017), ou seja, atos autobiográficos situados que abrem espaços de confronto à colonialidade e criam lugares para práticas decoloniais entre-linguagens para além das bordas disciplinares.

As intersecções entre escritas de vida e as artes, em suas diversas manifestações, podem enriquecer ambos os campos e oferecer novas formas de se produzir, perceber e enunciar histórias de vida. Moore-Gilbert (2009) destaca a importância da conexão corpo-lugar-deslocamento para os estudos literários de obras não-ficcionais sob a ótica pós-colonial<sup>1</sup>, pois tal conexão favorece a criação de contranarrativas e a descentralização do conhecimento. Além disso, para Smith and Watson (2010), a política do lugar favorece a diversidade de saberes e traz à tona outras identidades, subjetividades, vozes, fazeres e visões de mundo, tornando as questões autobiográficas e artísticas mais complexas e transformadoras, tanto no âmbito individual quanto no coletivo.

A conexão corpo-lugar-deslocamento é crucial para o projeto de pesquisa aqui apresentado, pois é a partir dela que podemos acionar diversos posicionamentos artísticos, críticos e políticos que nos estimulam a desafiar as dinâmicas hegemônicas que atravessam não só as nossas vidas, mas também os campos de produção de saberes acadêmicos e artísticos na contemporaneidade. Rivera Cusicanqui (2015) nos inspira quando afirma que as trocas horizontais, as práticas orais e as produções visuais (ações que compõem a sua Sociologia da Imagem) podem auxiliar no reconhecimento do colonialismo interno e na descolonização das subjetividades e do conhecimento. Para a autora, tal conjunto de ações “te lleva a hacerte cargo de tu subjetividad y de tu proceso de conocimiento por medio de la percepción, la emoción, el hemisferio izquierdo subalternizado por nuestro entrenamiento racional” (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 311). Portanto, é por meio dos atos autobiográficos tomados como prática decolonial – nas artes, na academia e no viver – que buscamos articular processos individuais e coletivos de auto/conhecimento ativados pela percepção de nossa consciência imigrante, dos sentires dos nossos corpos e dos saberes produzidos pelas nossas emoções.

As imagens a seguir formam um pequeno recorte das pesquisas desenvolvidas por sete artistas que ingressaram no projeto logo no primeiro ano de sua execução, em 2017. Manuela Costa (Figura 1) está interessada em abordagens fenomenológicas e na re/conexão entre corpo, razão, emoção e espiritualidade. A artista busca engendrar ajustes perceptivos que a auxiliam na articulação de uma ‘poética do adentrar’. Então, a partir de exercícios de ‘olhar para dentro’, Manuela acessa lugares imateriais

---

1 Em nosso grupo de pesquisa, tecemos relações mais aprofundadas com a decolonialidade do que com os estudos pós-coloniais. Para além das diferenças epistemológicas, existem diferenças geográficas entre ambos os campos. Os estudos pós-coloniais são resultado do esforço teórico e acadêmico de estudiosos e estudiosas provenientes principalmente do Sul da Ásia e do Oriente Médio, com foco na problematização das relações imperiais estabelecidas pela Europa ocidental com tais regiões nos séculos XIX e XX. Já a decolonialidade nasceu na América do Sul e se propõe a compreender os processos de colonização, suas consequências e reverberações desde um ponto de origem ligado às invasões das Américas por países europeus a partir do século XV (Bhambra, 2014, tradução nossa).

que se originam nos sonhos e na memória, ao mesmo tempo em que mergulha no que ela chama de 'mar de dentro'. Cristiane Alves (Figura 2) também trabalha a partir de perspectivas fenomenológicas e aquosas. As escritas de si, principalmente as cartas e os diários, funcionam como ativadores dos 'universos fecundos da água', onde lama, consistência, umidade e resistência terrosa estimulam o 'devir do aumento de si'. Assim, energias latentes do feminino são liberadas e entram em expansão, desafiando estruturas patriarcais ao mesmo tempo em que produzem modos de cura para as feridas abertas pelos sistemas de opressão e dominação que são heranças dos processos de colonização. Anna Behatriz (Figura 3), por sua vez, revolve as camadas densas, obscuras e profundas de um solo que é complexo, vivo, poético e autobiográfico. Tal solo é ambíguo, pois ao mesmo tempo em que nutre, decompõe; é fonte de vida, re/elaboração, morte e renascimento. Rhyanne Lima (Figura 4) cria lugares de enunciação por meio da produção de auto/retratos que nascem não apenas do ato de fotografar, mas também do questionamento da fotografia como instrumento de perpetuação de visões e narrativas coloniais, patriarcais e racistas. Por isso, neste trabalho, a artista agrega ao ato fotográfico as ações de rasgar e rasgar-se, recompor e recompor-se como formas de re/aproximação de si. O Coletivo Bunker (Figura 5) investiga, principalmente por meio da performance, os processos de construção de relações humanas na contemporaneidade. Os artistas buscam explorar ambivalências e antagonismos presentes nas relações de afeto e cumplicidade e, para isso, utilizam a metáfora do envelhecimento. Já o artista Rastro (Figura 6) se inspira em abordagens decoloniais para repensar as relações entre arte e ciência e propor outras formas de perceber o sujeito autobiográfico a partir de cosmogonias diversas. Finalmente, Ana Flávia Maru (Figura 7), borda as histórias de si para lidar com o emaranhado de linhas, nós e dobras que a conectam com as histórias das outras mulheres de sua família. A artista borda, assim como sua mãe, avó e bisavó. Porém, deseja trazer à tona o que está latente do lado avesso do bordado.



Figura 1. Manuela Costa, **Lapso**. Fotografia digital, 20x30cm, 2016. Acervo da artista.

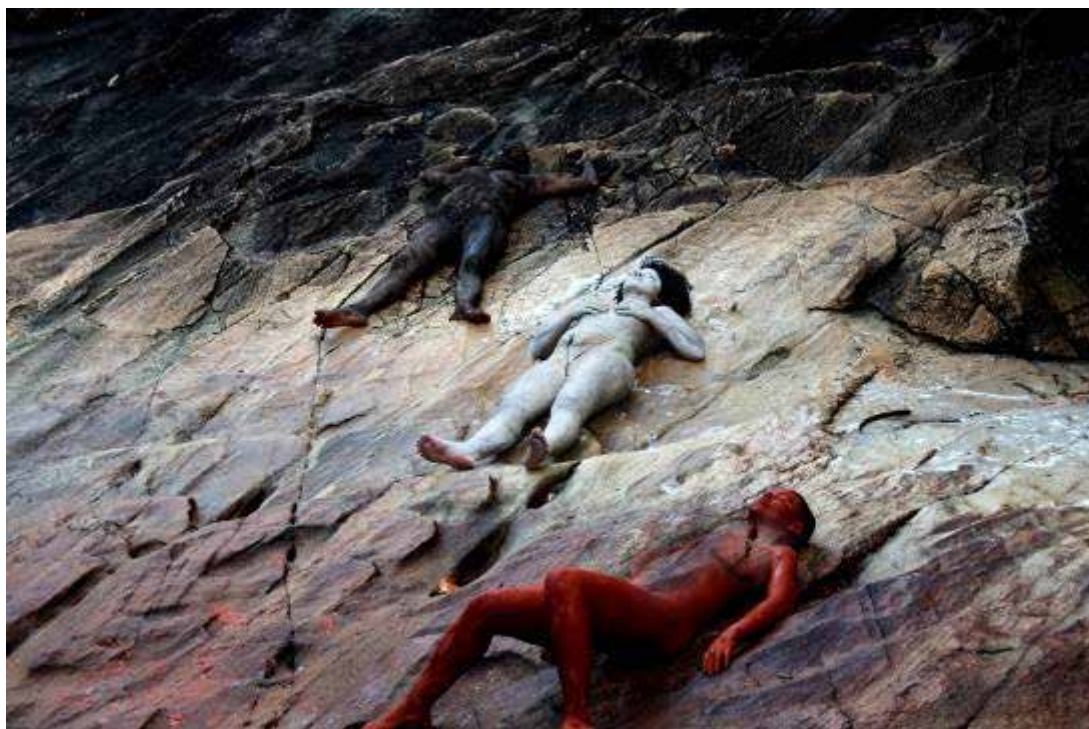


Figura 2. Cristiane Alves, **Carta de Mulheres Úmidas**. Vivência em ambiência de rio, Argilas coloridas, Fotografia digital, dimensões variáveis, 2015. Acervo da artista.



Figura 3. Anna Behatriz, **Da série: quarto de um sonho - instantes de um suicida**. Vídeo, dimensões variáveis, 2014. Acervo da artista.



Figura 4. Rhayanne Lima, **Sem Título**. Fotografia, Ato de Rasgar, Assemblagem, 21x15cm, 2017. Acervo da artista.



Figura 5. Coletivo Bunker, **Fluidos Afagos**. Série fotográfica em coautoria com Heloá Fernandes, 85x120cm, 2012. Acervo do coletivo.



Figura 6. Rastro [Matheus Meireles], **Artista estudando seu próprio sangue**. Fotoperformance, dimensões variáveis, 2018. Acervo do artista.



Figura 7. Ana Flávia Marú, **Sento, sento, sento, sento e quico devagar**, da série "Foda-se ILTDA". Fotoperformance, dimensões variáveis, 2017. Acervo da artista.



## Referências bibliográficas

ANZALDÚA, G. **Borderlands, La Frontera: the new mestiza**. 4ª ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

ANZALDÚA, G.; KEATING, A. **This bridge we call home: radical visions for transformation**. New York: Routledge, 2002, pp. 540-579.

BHAMBRA, G. K. Postcolonial and decolonial dialogues, In: **Postcolonial Studies**, 17(2), 2014, pp. 115-121.

GAZTAMBIDE-FERNÁNDEZ, R. Decolonial options and artistic/aesthetic entanglements: an interview with Walter D. Mignolo, In: **Decolonization: Indigeneity, Education & Society**, 3(1), 2014, pp. 196-212.

JOLLY, M. **Encyclopedia of life writing: autobiographical and biographical forms**. United Kingdom: Routledge, 2001.

MIGNOLO, W. **Epistemic disobedience and the decolonial option: a manifesto**, In: **Transmodernity**, 1(2), 2011, pp. 44-66.

\_\_\_\_\_. Further thoughts on (De)Coloniality, In: Broeck, S.; Junker, C. (eds.) **Postcoloniality-Decoloniality-Black Critique: joints and fissures**, New York: Campus Verlag, 2014, pp. 21-51.

MOORE-GILBERT, B. **Postcolonial life-writing: culture, politics, and self-representation**. London: Routledge, 2009.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais - perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, pp. 117-142.

RIVERA CUSICANQUI, S. **Sociología de la imagen: ensayos**. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

RODRIGUES, M. A. A. Autobiogeografia como metodologia decolonial, In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 26, Memórias e Invenções, 2017, Campinas. **Anais [...]** Campinas: ANPAP/Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.3148-3163.

SMITH, S.; WATSON, J. **Reading autobiography: a guide for interpreting life narratives**, 2ª ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

SULLIVAN, G. **Art practice as research: inquiry in visual arts**. 2ª ed. London: Sage, 2010.

**A RECEPÇÃO ITALIANA DE ABY  
WARBURG ENTRE FILOLOGIA E  
HISTORIOGRAFIA DA ARTE. ENTREVISTA  
À MONICA CENTANNI (IUAV).**

**LA RICEZIONE ITALIANA DI ABY WARBURG TRA  
FILOLOGIA E STORIOGRAFIA DELL'ARTE. INTERVISTA A  
MONICA CENTANNI (IUAV).**

*THAYS TONIN'*

**Resumo:**

Das investigações historiográficas de Aby Warburg emergem modos de ver e escrever as artes, operando com o textual e o visual, palavra e imagem, *logos* e *pathos*. Suas coordenadas metodológicas voltavam-se ao problema da criação e transmigração das imagens, e seus esforços ambicionavam unir heranças de diversas formas expressivas, diante da busca obsessiva por aquilo que compõe o tecido da memória cultural ocidental(lizada). A partir dos anos 1970, seus estudos tomam nova vitalidade no âmbito teórico-crítico contemporâneo, sendo na Itália a recepção do pensamento de Warburg composta pela concretização de cátedras, centros de estudo e de uma grande produção de publicações por estudiosos de diferentes áreas. Para introduzir brevemente como se dá essa recepção, apresenta-se a seguir a tradução de uma entrevista em italiano com Monica Centanni, expoente pensadora italiana e diretora da *Engramma*, revista internacional com foco em Aby Warburg e debates correlatos.

**Palavras-chave:** Aby Warburg. Monica Centanni. Filologia. Pensamento italiano. Historiografia da arte.

**Riassunto:**

Dalle indagini storiografiche di Aby Warburg emergono modi di vedere e scrivere le arti, operando con il testuale e il visuale, la parola e l'immagine, il logos e il pathos. Le sue coordinate metodologiche si sono rivolte al problema della creazione e della trasmigrazione delle immagini e i suoi sforzi hanno cercato di unire le eredità delle diverse forme espressive mediante alla ricerca ossessiva di quello che costituisce la trama della memoria culturale occidentale. A partire dagli anni '70, i suoi studi assumono nuova vitalità nella sfera teorico-critica contemporanea e, in Italia, la ricezione del pensiero di Warburg è stata composta dalla realizzazione di cattedre, centri di studio oltre alla grande produzione di pubblicazioni di studiosi provenienti da diverse aree. Con l'intento di introdurre brevemente questa accoglienza, si presenta di seguito la traduzione di un'intervista in italiano con Monica Centanni, pensatrice italiana e direttrice di *Engramma*, rivista internazionale con attenzione su Aby Warburg e relativi dibattiti.

**Parole-chiave:** Aby Warburg. Monica Centanni. Filologia. Pensiero italiano. Storiografia dell'arte.

ISSN: 2175-2346

---

1 toninthays@gmail.com

## 1 Aby Warburg: ver e escrever as artes.

Dotada de um originário poder de evocação, de uma dose inesgotável de significados e em virtude de sua vitalidade expressiva, a imagem concorre com a palavra o papel de principal veículo e suporte da tradição clássica. Por sua vez, a palavra se faz mais icástica e sedutora, para assim engajar com a imagem uma disputa em face à sua potência estética. No carrossel entre prepotência da imagem e primado da palavra se condensa um potencial de energia criativa que “batendo forte à porta de Mnemosyne” – como ensina Giordano Bruno – pode ser descarregado e reativado.

*Rivista Engramma, editorial do n.150, 2017.*

Escrever e pensar com a herança imagética ocidental; ver e imaginar com a herança textual: é nessa tensão que se encontra parte do pensamento de Aby Warburg (1866-1929).

Elaborar como se dão as sobrevivências das formas visuais e textuais na memória social teorizada por Warburg é, antes de tudo, carregar indiretamente o problema de pensar a obra de arte dentro do todo cultural, ao interno dos seus movimentos, inconsistências, entrelaçamentos e desencontros entre formas, tempos e epistemes.

O longo debate presenciado por Warburg, no início do século XX, sobre o valor de conhecimento que as imagens ainda estavam por adquirir para serem consideradas fonte documental de igual valor as fontes escritas, demonstra uma das características do cenário intelectual dessa fase, e que por vezes, ainda, se vê colocado em jogo. Pensar as imagens como fonte para a compreensão das temporalidades históricas e seus atravessamentos não foi um ponto de consenso acadêmico até as últimas décadas. Dito isso, sabe-se que é uma mudança epistemológica que se projeta na proposta do Atlas Mnemosyne de Warburg: a de fazer das imagens fonte de saberes e práticas culturais tal como os textos, ou melhor, fazer delas peça-chave na percepção das esferas da orientação (*Orientierung*) humana, compreendendo-as como formas em si, e pelas quais saberes são mediados, alegorizados e transmitidos na experiência (*majoritariamente visual-izante*) ocidental.

Já se vê na introdução inconclusa de Mnemosyne (WARBURG, 2015) a problemática da herança imagética e textual indelével inserida nas artes e tal como parte formadora do fazer artístico. O valor mnemônico e arcôntico das imagens artísticas é, nesse sentido, uma das grandes incursões de Warburg ao participar do auge e do declínio de um modelo de saber (ROMANDINI, 2018) sendo, talvez, propriamente a figura de Warburg a *Ymagine* (AGAMBEN, 2008) que serve a acionar, mnemonicamente, a necessidade de repensar os modos pelos quais se vêem e se escrevem as artes.

À esta incursão sobre as imagens e a herança imagética ocidental, Warburg deu o devido lugar – agora, central - de constituição do imaginário cultural, desta vez em igual valor à herança textual da mesma. Tal aspecto do seu pensamento toma cada vez mais força nos estudos que levam seus trabalhos como matriz teórico-metodo-

lógica, o qual se confirma mediante as produções e fortuna crítica italiana, principalmente em relação ao que vemos condensar-se nos escritos da Revista *Engramma*, revista internacional com foco em Aby Warburg e debates correlatos as suas temáticas e questões.

## 2 Recepção e fortuna crítica de Aby Warburg na Itália: filologia e estudos histórico-artísticos.

Não há dúvida: no salão da historiografia da arte, a cátedra de Warburg já lhe foi reservada, somando algumas décadas de presença. Sua recepção e fortuna crítica na Itália acumula desde então uma herança considerável, e um valioso número de estudos. Ainda vivo, Warburg já contava na plateia de suas conferências em território italiano com intelectuais como Kenneth Clark, Ernst Steimann (DE LAUDE, 2014) e trocava cartas de debates inflamados com autores como Adolfo Venturi (AGOSTINELLI, 2009). Com sua morte, comoveram-se figuras como o filólogo Giorgio Pasquali, e da sua vida e obra comovem-se, até nossos dias, intelectuais de grande renome: Carlo Ginzburg, Giorgio Agamben, Salvatore Settis, Andrea Pinotti, Claudia Cieri Via e, indispensavelmente, Monica Centanni, diretora da revista online *Engramma*, - atualmente, reconhecida como a principal revista científica internacional de estudos de matriz warburguiana.

A filóloga Monica Centanni, a quem essa entrevista se direciona, é estudiosa da tradição clássica, e de suas dinâmicas e transmissões na transição do paganismo ao cristianismo e da Idade média ao Renascimento. Apropriando-se de um “léxico warburguiano”, se fazem presentes as décadas de pesquisa referentes às sobrevivências da tradição clássica na arte e literatura ocidental, as quais a fazem ganhar este lugar de destaque na fortuna crítica de Aby Warburg. Seu papel como diretora de um periódico motor das pesquisas na área, assim como, suas publicações individuais<sup>1</sup>, demonstram a potência de suas leituras às lições de Warburg, ao transformar tais coordenadas metodológicas em práticas de produção de saberes.

A autora, que já curou exposições críticas relativas aos próprios painéis do Atlas Mnemosyne de Warburg<sup>2</sup>, participou de outras exposições que tangenciavam as temáticas e questões warburguianas<sup>3</sup>, e organiza desde 2000 as publicações de um seminário que põe em prática uma pesquisa interdisciplinar de leituras dos painéis de Mnemosyne (publicadas como *Seminario Mnemosyne*)<sup>4</sup>.

1 Destaca-se a seguir algumas das obras de Centanni, devido a ausência de traduções das mesmas: CENTANNI, M. *Fantasmii dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*. Rimini. Ed. Guaraldi/Engramma, 2017.; CENTANNI, M. “L'originale assente”. In: *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*. A cura di M. Centanni. Milano, Mondadori, 2005.; CENTANNI, M. *Originale Assente: il paradigma filologico*. La Rivista di Engramma, Venezia, n.129, sett 2015. Acesso em: jan. 2019.; CENTANNI, M. *Sul metodo: per una archeologia della visione*. La Rivista di Engramma, n.110, ott 2013. Acesso em: jan 2019. Todas as suas publicações na revista Engramma - individuais e em co-autoria da autora-, estão disponíveis no link a seguir: [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=103](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=103). Acesso em: jan. 2019.

2 Exibição intitulada “Mnemosyne. L'Atlante di Aby Warburg in mostra a Venezia”, 2004, Veneza. Coord. Centanni. Disponível em: <http://www.gramma.org/index.php?article=501>. Acesso em out. 2018.

3 Como exemplo de exibições, destaque: “Classico Manifesto. Pubblicità e Tradizione classica”, 2008, Milão., e “Il cielo di Schifanoia”, 2013, Veneza., “Figli di Marte: A B C della guerra negli atlanti di Warburg, Jünger, Brecht.” (Org. Seminario Mnemosyne), Veneza 2015. Todas as exibições estão disponíveis em: <http://www.gramma.org/index.php> Acesso em: out 2018.

4 As publicações feitas pelos grupos que compõem os seminários Mnemosyne estão disponíveis em: [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=103#saggio%20corali](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=103#saggio%20corali). Acesso em: out. 2018.

Retornando ao âmbito de estudo que compartilha com Warburg, o dos Estudos da Tradição Clássica, este é aquilo que, nas palavras da própria autora, “descreve continuidades e dinâmicas culturais, no âmbito histórico-geográfico que há séculos se define provisoriamente como ‘civilização ocidental’”, ainda que, “nem cronologicamente nem geograficamente na cultura ocidental haja coordenadas estáveis que a definem, é sobre essa forma articulada do pensamento histórico clássico que lhe é própria, e que a constitui. Além disso, trata-se de um “jogo sanguíneo”, de uma “guerra entre Oriente e Ocidente: uma guerra fraterna, figurada alegoricamente como rebelião da irmã Grécia em relação a sua irmã Pérsia narrada miticamente” (CENTANNI, 2005, p.8). O estudo da história da tradição clássica, adiciona a autora, “induz, ao contrário, a uma séria desconfiança metodológica em direção aos caminhos-atalhos análogos do comparativismo, e ensina, ao invés, a apreçar a leitura lenta e pontual das diferenças” (CENTANNI, 2005, p.22), do qual Warburg é lente e chave de leitura.

A filologia, enquanto área, soa distante aos ouvidos dos estudiosos brasileiros. Em outras palavras, de pouca tradição no contexto acadêmico brasileiro e talvez, de pouca autonomia (em comparação com o espaço que toma em contextos universitários italianos, por exemplo), a filologia (especialmente os estudos clássicos) e seus pressupostos teóricos se depara com um conjuntura de defasagem, e ainda, de modo muito pontual, se encontram centralizadas no contexto acadêmico Unicamp-Usp<sup>5</sup>.

Entretanto, considerando que a filologia se encontra em um lugar de prestígio no método e pensamento de Warburg, é de caráter fundamental compreendê-la como área de grande tradição na Itália e Alemanha, que, primeiramente, se constitui de um “conjunto de disciplinas destinadas à reconstrução de documentos literários e sua correta interpretação e compreensão, seja como um interesse limitado ao fato literário e lingüístico, seja com o objetivo de ampliar e aprofundar, através de textos e documentos, o conhecimento de uma civilização e de uma cultura da qual eles são testemunhas” (Verbete “Filologia”. In: TRECCANI, 1992)<sup>6</sup>.

No contexto acadêmico brasileiro (e em sua divisão institucional em cursos e áreas), a filologia clássica parece ter sido incorporada e diluída entre os métodos, objetos e problemáticas de áreas como a crítica literária, historiografia e história da arte, tornando assim o termo filologia pouco recorrente, e quando muito, vista como disciplina especializada e não como área geral/autônoma.

Por fim, falar da perspectiva warburguiana e da sua recepção em diferentes momentos e países pressupõe estar a par das áreas de onde falam seus estudiosos, sejam estes provindos dos estudos artísticos, históricos, filológicos ou outros ainda. Enfatizar a relação entre Warburg e a filologia alemã e italiana retoma um aspecto importante: entender as formas pelas quais as heranças acadêmicas de diferentes países se apropriam de um autor. O debate italiano apropria-se de Warburg como um filólo-

5 Sobre essa defasagem, conferir os debates desenvolvidos em: BASSETTO, B. Algumas dificuldades na pós-graduação em filologia românica. Anais II Congresso Nacional de Linguística e Filologia. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/anais/anais\\_iicnlf09.html](http://www.filologia.org.br/anais/anais_iicnlf09.html), acesso em: out. 2018; FERRARI, M. A redescoberta da filologia. Revista Pesquisa n.239. jan. 2016. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2016/01/12/a-redescoberta-da-filologia/>. Acesso em: out. 2018.

6 Verbete: Filologia. In: TRECCANI. Filologia. A cura di Scevola Mariotti, Claudio Leonardi, d'Arco Silvio Avalle - Enciclopedia Italiana - V Appendice (1992); e Filologia. Vocabolario online. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/filologia/> e [http://www.treccani.it/enciclopedia/filologia\\_res-824af66b-87e-a-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/filologia_res-824af66b-87e-a-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/). Acesso em: out. 2018.

go e historiador da tradição clássica (afirmando seu diálogo com os métodos, autores e questões da filologia enquanto disciplina) e, não só, como fundador da iconologia a partir de seu trabalho em 1912 sobre o Palazzo Schifanoja. Em outra perspectiva, a recente fortuna crítica brasileira sobre Warburg apropria-se do intelectual como um teórico de uma psicologia das imagens, mediante a forte relação acadêmica que os debates literários e artísticos brasileiros mantém com a academia francesa, lendo-o, muitas vezes, sob a ótica dos diálogos entre Teoria da imagem e psicanálise, e na medida em que se sustenta uma ideia de “iconologia” como um debate ultrapassado das artes visuais. A iconologia da qual se fala, porém, remete-se pouco aos desejos warburguianos de “dar palavras às imagens”, e muito à vontade imposta por Erwin Panofsky para o uso dos termos iconologia e iconografia a partir de sua migração aos EUA. O caminho proposto pela recepção italiana para os trabalhos do teórico alemão poderá servir, então, para uma retomada das leituras warburguianas brasileiras, passando por outras áreas e por outras características linguísticas que só a comparação entre essas heranças pode potencializar.

Na entrevista a seguir, destacam-se os nomes de referimento aos estudos na Itália e a relação entre filologia e os debates warburguianos. Destacam-se também os importantes trabalhos no âmbito das pesquisas de matriz warburguiana que portam um repertório riquíssimo de estudos histórico-iconológicos de imagens, os quais em sua maioria já foram publicados pela revista *Engramma*, assim como alguns dos textos de Warburg, Bing, Pasquali e outros fragmentos raros.

Esta entrevista foi concebida como parte de uma coletânea de traduções de estudos venezianos para o português brasileiro, vinculados, majoritariamente, às atividades do *Centro Studi ClassicA* (IUAV) e às publicações da revista *Engramma*. As referentes traduções, em parceria com a Revista Palíndromo, ainda não têm data prevista de publicação.

### **Entrevista com Monica Centanni** **Professora da *Università IUAV di Venezia, Centro Studi ClassicA*<sup>7</sup>**

**Thays Tonin (TT):** *Com o intuito de apresentar – ainda que de modo breve – a recepção e as interpretações do “pensamento warburguiano” na Itália, parece-me necessário falar antes de tudo da Revista Engramma, de sua gênese e de sua atualidade do debate especializado. Além disso, parece-me imprescindível falar também dos percursos acadêmicos que se relacionam aos estudos e aos interpretes de matriz warburguiana na Itália. Dada tal premissa, gostaria de iniciar esta entrevista falando da criação da Engramma enquanto associação, revista e espaço de debate, assim como do próprio percurso de pesquisa acadêmica da entrevistada.*

<sup>7</sup> Centro Studi ClassicA: Architettura, Civiltà, Tradizione del Classico. Cf. <http://www.iuav.it/Ricerca1/ATTIVITA-/aree-temat/studi-stor/Centro-stu/>. Acesso em: 20/10/2018.



Monica Centanni. Foto registrada durante a entrevista (set, 2018). Arquivo da autora.

*Professora dirige a Revista On-line “Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale”, uma revista não só de ampla circulação mas também a principal divulgadora de estudos de matriz warburguiana na atualidade. A revista foi fundada em 2000, em paralelo com as primeiras pesquisas iconológicas do Seminário de Tradição Clássica em Veneza. Poderias falar um pouco do nascimento da revista e quais eram as exigências acadêmicas e intelectuais deste período na Itália?*

**Monica Centanni (MC):** Com efeito, a *Engramma* nasceu em resposta a uma forte exigência científica e intelectual, de intersecção e diálogo entre diferentes conhecimentos. A partir dos anos 80, a Itália começou a sentir as limitações das fronteiras em que cada uma das humanidades era autoconfinada e a necessidade de testar seu próprio método, comparando-o e contaminando-o com as ferramentas do ofício [“ferri del mestiere”] das outras áreas de pesquisa. Há de se dizer também, no campo da história da arte e a partir da década de 1990, que a redescoberta da iconologia coincidiu com a moda de um “warburguismo genérico” (ainda em voga) que tratou Warburg como um precursor brilhante da antropologia cultural: não por acaso, os referimentos a Warburg terminavam sempre por recair sobre o Ritual da Serpente [1923] – o texto mais conhecido de Warburg, traduzido em quase todas as línguas do mundo, mas que na realidade é o texto de uma conferência reunido em circunstâncias muito particulares, completamente excêntricas - em termos de conteúdo e rigor - com relação a seus outros escritos, que o próprio Warburg tinha absolutamente advertido contra a publicação. Daí nasce a ideia de uma iconologia como simbologia dos arquétipos, que seria permutável “desde sempre até nunca” [da sempre a mai] e “de todo lugar a qualquer lugar” [da dovunque a qualsiasi luogo]: na verdade, um comparativismo privado de qualquer marco histórico e de qualquer rigor. Esta acepção, para alguns fascinante, mas certamente superficial, da iconologia como um dispositivo revelador de segredos e enigmas, atraiu (e ainda atrai) a justificada sus-



peita de historiadores da arte sérios, os quais reivindicam à sua disciplina o rigor do método e a busca pontual por fontes. Mas é o método de Warburg precisamente este: rigor, pesquisa de fontes, análise do contexto histórico - não procurar símbolos e decifrar mistérios. Somente a partir de 1984, e da edição monográfica da revista *Aut-Aut*, o pensamento italiano - que sempre esteve na vanguarda do estudo de Warburg, começando com a edição do *La Rinascita del Paganesimo Antico* publicado em 1966 - que se mediu com devido valor hermenêutico, sempre imbuído de rigor histórico, o método de Warburg.

Do ponto de vista da forma, como se nota em 2000, as revistas online, já bastante florescentes no lado das ciências - no campo das humanidades eram consideradas com certa desconfiança e de fato não foram avaliadas como uma ferramenta séria de comunicação e divulgação dos resultados das pesquisas. Mesmo hoje, a "conservadora" desconfiança da circulação do conhecimento via web não é completamente superada. Também nesse sentido, Warburg, e em particular seu projeto *Atlas Mnemosyne*, foi um precursor e um mestre: novas formas de pesquisa e disseminação de conhecimento exigem novos dispositivos. Para Warburg - tenho certeza disso - a rede certamente teria sido aprovada.

Esta é a imagem geral. No entanto, verdade seja dita: a *Engramma* nasceu um pouco por acaso em 8 de março de 2000, depois de um seminário em Veneza, com Salvatore Settis e nasceu de um ato de desejo. Desde o início da revista (e em geral do projeto *Engramma*) quis evocar o mito do nascimento de Eros no Simpósio de Platão: como Eros, *Engramma* nasce de *Penia* e de *Poros*, da relação de *Pobreza* [*Penia*, Πενία] (de recursos econômicos e de apoio acadêmicos) e de *Expediente* (ou *Caminho* [*Poros*, Πόρος]) (capacidade de inventar uma estrada, onde parece não existir).

**TT:** Como já destacado, a professora provém de um percurso acadêmico da área da Filologia, a qual, já podemos afirmar, é evidentemente presente no pensamento de Warburg. Como você descreveria a relação entre a área e os métodos da Filologia e o teórico alemão?

**MC:** O pensamento e método de Aby Warburg, seus escritos, mas acima de tudo o *Atlas Mnemosyne*, devem ser tratados com as ferramentas próprias da filologia. Uma das melhores definições de "filologia" é dada por Friedrich Nietzsche que, após a interrupção de sua brilhante carreira como filólogo para a publicação do *Nascimento da Tragédia* (abalada pela cultura acadêmica pela voz do muito jovem Wilamowitz) tornando-se já "philosophus factus", também escreve em 1886 na *Introdução ao Aurora*: "...somos amigos do lento [...]. Não fui filólogo em vão, talvez o seja ainda, isto é, um professor da lenta leitura [...]. Pois filologia é a arte venerável que exige de seus cultores uma coisa acima de tudo: pôr-se de lado, dar-se tempo, ficar silencioso, ficar lento — como uma ourivesaria e saber da palavra, que tem trabalho sutil e cuidadoso a realizar, e nada consegue se não for lento. Justamente por isso ela é hoje mais necessária do que nunca, justamente por isso ela nos atrai e encanta mais, em meio a uma época de "trabalho", isto é, de pressa, de indecorosa e suada sofregui-

dão, que tudo quer logo “terminar” [...] ela própria não termina facilmente com algo, ela ensina a ler bem, ou seja, lenta e profundamente, olhando para trás e para diante, com segundas intenções, com as portas abertas, com dedos e olhos delicados...” (NIETZSCHE, 2016, p.14)<sup>8</sup>

“Dedos e olhos delicados”, uma filológica, metodológica “lentidão”: não creio que há maneira melhor de entender a lição de Warburg. Entrar em um painel de *Mnemosyne*, tentar entender o sentido de sua montagem, é uma operação difícil, que exige não apenas lentidão e delicadeza, mas também mais olhares, diferentes pontos de vista, múltiplos conhecimentos.

Mas, atenção! A filologia deve, como sempre, ser um meio, não um fim. Entrar no pensamento de Warburg e, acima de tudo, em *Mnemosyne*, é antes de tudo um ato hermenêutico, que deve ser tratado com toda a intenção, toda a paixão, toda a inteligência possível, lembrando-se que o método de Warburg e em particular *Mnemosyne* não é um distribuidor de respostas, e sim uma máquina para estudar.

**TT:** *Ainda sobre os percursos acadêmicos italianos, você poderia nos contar um pouco sobre seu primeiro contato com o trabalho de Warburg? E a partir deste primeiro contato até seus estudos recentes, algo mudou em sua abordagem ao trabalho de Warburg? (Isto é, refiro-me aos conceitos específicos ou sua interpretação para com as intenções metodológicas de Warburg).*

**MC:** Tive a sorte de cruzar com Aby Warburg por duas rotas, ambas muito indiretas. O primeiro caminho foi o artigo de Giorgio Pasquali, publicado em 1930 na revista “Pegaso” alguns meses após a morte de Warburg. Eu o havia lido na coleção “Páginas extravagantes de um filólogo clássico”, e, de fato, parecia-me estima e admiração o que as palavras de Pasquali refletiam. Contudo, o que mais me impressionou foi o entusiasmo e a paixão que Pasquali, no final do escrito, exprimiu em relação ao mais recente trabalho de Aby Warburg:

**Giorgio Pasquali, “Ricordo di Aby Warburg” (1930):**

Egli lascia pronto per la pubblicazione un atlante figurativo, che prende nome dalla memoria, *Mnemosyne*, e deve mostrare come i diversi paesi e le diverse generazioni [...] abbiano successivamente concepito, e concependo trasformato, l’eredità ‘patetica’, dionisiaca dell’antichità. In quell’atlante egli ha voluto vivere per i posteri. Gli studiosi giovani opereranno secondo le sue intenzioni, secondo il suo spirito, se non accetteranno senz’altro concezioni che sono strettamente legate con la potente personalità di lui, se invece di quell’atlante si serviranno come di una pietra di paragone dei propri pensieri. Gli storici dell’arte e gli scienziati della cultura hanno il dovere di rendere fruttifera l’opera del Warburg, lasciando che essa operi su loro, cioè trasforman-

---

8 A entrevistada faz a leitura da seguinte tradução ao italiano: “Siamo amici del lento (...). Non per nulla si è stati filologi e forse lo siamo ancora: la qual cosa vuol dire maestri della lettura lenta (...). Filologia è quella onorevole arte che esige dal suo cultore soprattutto una cosa, trarsi da parte, lasciarsi tempo, divenire silenzioso, divenire lento, essendo un’arte e una perizia da orafi della parola, che deve compiere un finissimo attento lavoro e non raggiunge nulla se non lo raggiunge lento. Ma proprio per questo fatto è oggi più necessaria che mai; è proprio per questo che essa ci attira e ci incanta quanto mai fortemente, nel cuore di un’epoca del “lavoro”: intendo dire della fretta, della precipitazione indecorosa e sudaticcia, che vuol “sbrigare” immediatamente ogni cosa (...). per una tale arte non è tanto facile sbrigare qualsiasi cosa perché essa ci insegna a leggere bene, cioè a leggere lentamente in profondità, guardandosi avanti e indietro, non senza secondi fini, lasciando porte aperte, con dita e con occhi delicati”.

dola<sup>9</sup> (PASQUALI, [1930] 2014).

A segunda linha que me levou a Warburg foi a leitura de “Arte e Anarchia” de Edgard Wind, livro que Enrico Filippini me deu de presente em 1987, dizendo: “Mesmo que você diga que não entende nada da história das imagens e arte, e se, talvez, você está certa de que sua *vis imaginalis* é muito defeituosa, e mesmo que como uma filóloga você só procure e entenda as palavras, tente ler isso, e você verá que vai gostar”. Gostei muito, e consegui tudo que Wind havia publicado até então [...].

Foi, portanto, a *Fortuna* - a fortuna do meu caminho acadêmico acidentado e tortuoso - que me levou, apenas na segunda metade da década de 1990, a estudar Warburg, primeiramente para mim uma referência e um método de estudo, e posteriormente, um modo de ensinar História da tradição clássica.

O caminho, no entanto, foi e ainda é completamente experimental. Primeiro eu usei o bosquejo metodológico de Warburg (sua “iconologia”) e Mnemosyne em particular, como uma máquina que me serviu – eu, que nasci filóloga, cega por natureza e por formação a qualquer expressão artística - como uma maneira de encarar o estudo da tradição clássica. E então percebi que o Atlas Mnemosyne não pode ser estudado a sós.

Você tem que estar em um grupo - é um estudo que é coral ou não funciona. A leitura dos painéis no começo eram, mesmo graficamente, muito laboriosas – veja por exemplo a nossa primeira leitura do Painel 39 (SEMINARIO MNEMOSYNE, 2000) que forneceu: um pequeno ensaio, composto principalmente de referências aos mesmos temas nos escritos de Warburg; uma série de leituras gráficas; relações com o painel anterior e o seguinte.

Um momento decisivo foi o do trabalho para a exposição Mnemosyne 2004, com a leitura cuidadosa de cada painel individual, e a experiência de dar uma partitura ao Atlas (ENGRAMMA n.35, 2004).

Um outro momento decisivo foi o subsequente trabalho para a edição digital completa do Atlas Mnemosyne, com detalhes e leituras interpretativas, iniciado em 2012 e ainda em andamento (ENGRAMMA n.101, 2012).

Para retornar à leitura e interpretação dos painéis individuais, continuando com os estudos, ainda que por caminhos/sentidos interrompidos, entendemos que devia ser reintegrada a forma de análise gráfica com a análise lógico-discursiva (um “ensaio” propriamente) - veja o *Progetto Mnemosyne*: Tavola 5, na edição 26 da revista (ENGRAMMA n.26, 2003).

Para analisar a diferença, coloca-se em confronto as duas leituras do Atlas Mnemosyne, do Painel 47: aquela feita pelo Seminário Mnemosyne em 2002, com a nova leitura de 2014 (ENGRAMMA n.20 2002; ENGRAMMA n.116, 2014).

Houve posteriormente outros experimentos de leituras que, tematicamente, atravessam o Atlas Mnemosyne, assim como ensaios e painéis inspirados no “método-Atlas”. Entre os mais significativos, gostaria de destacar: “*Figure della Malinconia*

---

9 Giorgio Pasquali, *Ricordo di Aby Warburg*, “Pegaso” II, 4, 1930, 484-495. Prima edizione elettronica italiana e inglese. In La Rivista di Engramma n. 114, ed. marzo 2014. Disponível em: [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1530](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1530), Acesso em: 10/04/2019.

*attraverso l'Atlante delle Memoria. Una galleria ragionata delle immagini dal Bilde-  
ratlas, (La Rivista di Engramma, n. 140, dezembro 2016); "Tre forme di malinconia.  
Una ricognizione su figure di malinconici, a partire dall'Atlas Mnemosyne", (La Rivista  
di Engramma n. 144, abril, 2017); "Mnemosyne 68-Mnemosyne 1008", (La Rivista di*



Registro do Centro Studi ClassicA. **Folders dos eventos e Seminários Mnemosyne.**  
Arquivo da autora, set/ 2018.

*Engramma n. 68, dezembro, 2008); e por fim "Labirinto político" (La Rivista di En-  
gramma n. 156, maio/junho, 2018).*

**TT:** *Gostaria de retornar agora à relação entre Warburg e a Itália.*

*Warburg estudou e viveu em Florença; realizou estudos no palácio Schifanoia em Ferrara; permaneceu em Roma mais de uma vez e, em 1929, na Biblioteca Hert-  
ziana, apresentou pela primeira vez alguns de seus painéis do que se transformaria no  
Atlas Mnemosyne. Em suma, sabemos que a relação entre Warburg e a Itália sempre*

foi de proximidade e interesse. Assim como, é evidente que existe um significativo repertório de contribuições italianas aos “estudos warburgianos”.

Nesta perspectiva, na sua opinião, como as contribuições de Warburg foram recepcionadas na Itália? É possível falar de “ondas” de recepção do “pensamento warburgiano”, em diferentes momentos e com diferentes interesses? Por fim, podemos falar em um traço distintivo dos estudos italianos em confronto com as outras tradições ou correntes interpretativas?

MC: É verdade que Warburg tinha uma relação muito especial com a Itália e não é a de um amor romântico trivial com “Il Bel Paese”, mas a de uma profunda necessidade intelectual. Como se sabe, do testemunho de Gertrud Bing, Warburg declarou-se “judeu de sangue, hamburguês de coração e de alma florentina”. Na *Einleitung* [Introdução] ao Atlas, escreveu que a sensibilidade para o Antigo que se encontra na Itália deriva das “vibrações” que por séculos as obras em pedra têm transmitido aos italianos: é a “obra milagrosa” de uma sensibilidade aliada a uma espécie de herança genética. À guerra entre Itália e Alemanha, as suas duas pátrias – vincula-se a disforia que o conduziu enfim a seu distúrbio mental (Cfr. *ENGRAMMA*, n.117).

Com a chegada ao poder pelo Partido Nacional Socialista, em 1934 o Instituto Warburg teve que emigrar de Hamburgo e se mudar/transferir para Londres, mas o primeiro destino para o qual os herdeiros Fritz Saxl e Gertrud Bing pensaram havia sido a Itália.

Igualmente, a história dos estudos warburgianos é muito vinculada a Itália. Já mencionei, em adendo, o ensaio que Giorgio Pasquali publicou em 1930, poucos meses após a morte de Warburg, o qual segundo Gertrud Bing está “entre os mais belos e inteligentes tributos dedicados a Warburg”.

De 1934, imediatamente após a publicação do *Gesamellte Schriften* (Berlim, 1932), é a resenha crítica por Mario Praz na qual o intelectual italiano condena que o lugar de desembarque dos “tesouros” do conhecimento do Instituto Warburg tenha sido a Inglaterra e não a Itália.

Impressa em 1966, mas fruto do trabalho de pelo menos uma década, é a tradução dos ensaios publicados por Warburg, com organização de Delio e Emma Cantimori, e em estreita colaboração com Gertrud Bing, publicado pela Nuova Italia. (WARBURG, 1966).

Deve-se enfatizar que esta tradução italiana é o primeiro instrumento de disseminação do pensamento de Warburg: notando-se que a primeira tradução em inglês será de 1999, publicada em Los Angeles, graças ao compromisso de Salvatore Settis, diretor do Getty Research Institute.

E é a Settis, com Carlo Ginzburg e Giorgio Agamben, que se deve a primeira redescoberta do pensamento de Warburg, já no final dos anos setenta do século passado. Em 1984, ele escreveu o número extraordinário de “Aut Aut” com as contribuições ainda fundamentais de Gianni Carchia, Alessandro Dal Lago e do próprio Agamben: a esse número monográfico, juntamente à primeira exposição da reconstrução do

Atlas Mnemosyne (Wien, 1992) é possível rastrear o renascimento dos estudos warburgianos.

Com a *Edizioni Engramma* estamos planejando em breve a publicação de um volume com tradução em inglês das mais importantes contribuições italianas sobre Warburg entre 1930 e 1984: será intitulado “Aby Warburg e o Pensamento Italiano” [“Aby Warburg and the Italian Thought”] e apresentará ao público internacional de estudiosos a importância da recepção italiana ao pensamento de Aby Warburg.

**TT:** *Na sua opinião, qual seria então a importância do pensamento de Warburg, não só na Itália, mas em face aos estudos da tradição clássica na cultura e memória ocidental? Levo em consideração, por exemplo, a questão do “texto mediador”.*

**MC:** O método de Warburg introduz novidades fundamentais no método de leitura dos textos e das imagens: como você lembra, por exemplo, é Warburg quem sublinha não apenas a importância da revisão das fontes, mas também o papel inevitável do “texto mediador”. Mas, gostaria também de recordar, paralelamente ao método filológico, a ênfase de Warburg sobre a relação entre modelo e cópia - sobre isso, e em particular sobre as consonâncias entre a filologia clássica e o método de Warburg, discorro em meu ensaio *“Originale Assente: il paradigma filológico. Una proposta di metodo in stile corsaro. Riproposizione del “decalogo di dodici articoli” di Giorgio Pasquali”* (CENTANNI, 2015).

Mas ainda assim: a contribuição do método de Warburg é fundamental para a relação entre textos e imagens, para restituir a todas as fontes um valor de igual dignidade: e restituir também, na filologia, “a palavra à imagem” (*Zum Bild das Wort* é um dos lemas de Warburg).

E finalmente: a relevância de um conhecimento profundo do contexto histórico para uma interpretação iconológica e não meramente iconográfica – uma noção que não se aplica apenas à história da arte e da cultura, mas, acima de tudo, à história da tradição clássica. Em essência: eu acredito que para estabelecer um método rigoroso para o estudo da tradição clássica, que ainda é deixado para os caminhos da experimentação individual e dividido disciplinariamente entre filólogos, historiadores da arte, historiadores do pensamento, o método de Warburg seja essencial. Assim foi para mim.

**TT:** *Visto que o livro “O original ausente. Introdução ao estudo da tradição clássica” (CENTANNI, 2005) organizado pela professora ainda não tem tradução para o português, seria possível falar sobre o conceito de “original ausente” e como isso se relaciona com os estudos warburgianos?*

**MC:** Giorgio Pasquali escreve: “A tradição é um rio de água que, recebendo afluentes e passando por todos os tipos de terrenos, perde sua cor genuína e adquire espúrias”. A transformação, em vez de garantir a pureza de suas fontes, encontra sua própria *vis vitalis* nos caminhos da poluição, da digressão não inócua em relação à fonte. Contra a ideologia imunológica da pureza, a tradição clássica pratica uma poética do perigo. De fato, as passagens do modelo para a cópia (nos manuscritos

de antígrafo para apógrafo) produzem uma série de “originais” que não podem ser colocados em uma situação de ordem hierárquica - e muitas vezes nem mesmo em um esquema genealógico. Nesse sentido, a busca pelo “original”, mas também pelo “arquétipo”, é um ídolo a ser desmascarado. A filologia nos ensina isso, assim como também nos ensina, em perfeita consonância com a filologia, o método de Warburg.

**TT:** *Levanto agora uma outra questão, desta vez de cunho linguístico. Se considerarmos as especificidades semânticas de cada língua, ou a questão das traduções dos principais conceitos warburgianos provindos do alemão para outras línguas, quais seriam os problemas, os limites, mas também o potencial que a língua italiana, por exemplo, traz nos estudos sobre Warburg e Tradição Clássica?*

**MC:** Com essa questão tocamos em um ponto crucial, que para mim é particularmente importante: o problema da tradução. Empréstimos linguísticos - em italiano os chamados “barbarismos” - quando não são pobres sinais de provincianismo (como acontece hoje com várias, inúteis e muitas vezes incorretas mutações pela língua inglesa), mas, então, têm certo sentido, terminam por ajudar a língua a crescer, abrem novas perspectivas de pensamento. Como se sabe, a língua alemã, tal qual o grego antigo, tem em si a possibilidade de construir sempre novos compostos e, portanto, ao contrário do italiano, as palavras compostas - em alemão e grego - não parecem ser *hircocervos*<sup>10</sup>, “monstros inaudíveis” [*monstra inascoltabili*]. Quando é possível, quando se consegue traduzir sem perder o efeito retórico e semântico - mas também acústico - do termo inicial, é bom fazê-lo. Dou um exemplo: Warburg para designar a passagem do ato instintivo para o ato cultural recorre ao casal *greifen/begreifen* que poderia ser traduzido com “prender”/ “comprender” [tomar, pegar/compreender]. Mas o exemplo em italiano funciona ainda melhor do que em alemão, dado que com um único verbo “*afferrare*” [agarrar] posso expressar a idéia de “*afferrare per la testa*”<sup>11</sup>, como um ato de opressão sobre o inimigo (o exemplo é de Warburg), e também de “agarrar” um conceito: o sentido físico de “agarrar” (com braços/mãos) uma coisa ou uma pessoa de um modo violento e voraz, e também corresponde à sensação metafórica de apreender um conceito (com a mente).

Às vezes não é possível, ou não é vantajoso do ponto de vista retórico nem hermenêutico. Por exemplo, o termo “*Pathosformel*” pode ser traduzido com a frase - ligeiramente perifrástica - “fórmula de Pathos”, mas a contração no mesmo corpo verbal do “calor” de “*pathos*” e do “frio” de “fórmula” (para dizer com as palavras de S. Settis) cria um trunfo de icástica<sup>12</sup> eficácia e semântica incomparável. Por isso, é bom que a língua italiana “aprenda” com Warburg o conceito antinômico de “Pa-

10 Exemplo aristotélico citado em *De interpretatione* (1616), e retomado como alegoria por autores como Boécio, Croce e Ginzburg. *Ircocervo*, do latim *hircocervus*, composição de *hircus* (bode) e *cervus* (cervo), que nomeia um animal fantástico, usado em sentido figurado para fazer referência a algo absurdo, inexistente, quimérico.

11 Agarrar, capturar, apoderar pela cabeça/mente”, ou, em outras palavras, um arrebatamento.

12 Icástico, do grego εἰκαστική (τέχνη), significa “arte de representar os objetos; realismo representativo” (Vocabulário Treccani. Icástica. Verbetes “Icástica”. TRECCANI. Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/icastica/> Acesso em: Abr. 2019.

thosformel". Com o Seminário Mnemosyne, praticamos traduções coletivas com os textos de Warburg e dos *Warburgkreis* (por exemplo, o "Seminário sobre o método" (WARBURG, 2007); a Introdução de Ernst Gombrich ao *Geburtstagatlas* (GOMBRICH, 2018); e ainda, todas as traduções das anotações de Warburg para com seus painéis individuais do Mnemosyne Atlas): traduzir juntos, além de ser uma experiência excitante, é um belíssimo modo de estudar em conjunto.

**TT:** *De fato, no que diz respeito às dificuldades em trabalhar com as obras de Warburg, especialmente no caso do Atlas Mnemosyne, você mencionou em outras oportunidades a importância de estudar Warburg em um grupo. Você poderia falar um pouco mais sobre as virtudes de um estudo em grupo?*

**MC:** Como eu disse antes, logo percebi que o Atlas Mnemosyne não pode ser estudado sozinho. Deve-se estar em grupo: é um estudo que é ou em coral ou não funciona. Se um único estudioso aborda a leitura de um painel de Mnemosyne, encontrará certamente seu próprio caminho, talvez bem fundamentado e aprofundado, mas perderá a visão do conjunto, a trama. O mesmo vale, a fortiori, para os experimentos de construção de painéis ou de atlas warburgianos. Acontece frequentemente que até artistas instruídos criam os seus próprios painéis warburgianos, a qual também pode ser uma operação extremamente culta e inteligente - veja o exemplo de Gianpiero Schiavi, de uma "tavola d'artista", intitulada "Menade" (SCHIAVI, 2016) -, mas mesmo nos melhores casos ainda se trata ainda de um storyboard, preparatório para a obra de arte ou que é proposto como uma obra de arte em si mesma: em ambos os casos, esses "painéis de artistas" não têm nada a ver com os painéis de Mnemosyne, que não são obras de arte em si, nem são painéis preparatórios para a realização de obras de arte. Os painéis de Mnemosyne são dispositivos hermenêuticos. O mesmo se aplica aos Atlas.

O próprio Georges Didi-Huberman, entre os eruditos mais esclarecidos e esclarecedores de Warburg, (*"L'image survivant"* é um livro fundamental para entender Warburg e Mnemosyne; e *"Ninfa moderna"* é uma das aplicações mais extraordinárias do método warburgiano para uma figura contemporânea) quando organizou suas exposições em Madri, Paris e Barcelona (Atlas e Levante, que tiveram sucesso internacional vasto e merecido), realmente construiu dispositivos fascinantes e úteis para entender seu pensamento, uma espécie de corolário ilustrativo de sua poesia intelectual, e não "usou" o potencial prodigioso da máquina Mnemosyne - uma máquina, repito, que não ilustra, não distribui explicações, mas mostra o labirinto, treina pessoas para fazer perguntas complexas sobre questões igualmente complexas.





Registro do Centro Studi ClassicA. Réplica dos painéis "a", "b" e "c" do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg. Arquivo da autora, set/ 2018.

**TT:** *Para concluir, retomando a questão da recepção italiana: na sua opinião, há intérpretes indispensáveis para entender o pensamento de Warburg em sua totalidade ou em sua especificidade? E, novamente, quais seriam os intérpretes que conduzem atualmente os estudos de Warburg?*

**MC:** Repito o que disse anteriormente: a vertente principal é a "escola" italiana (Giorgio Pasquali, Delio Cantimori à sombra de Emma, Salvatore Settis, Gianni Carchia, Giorgio Agamben). E então Georges Didi-Huberman. Mas também - quero encerrar com uma onda de orgulho - o corpo vivo, composto de tantas inteligências e sabedorias de estudiosos de todas as idades: o Seminário Mnemosyne.

Tradução feita por Thays Tonin.  
Veneza, setembro de 2018.

### Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. *Signatura Rerum. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008. 120p.

AGOSTINELLI, R. *Aby Warburg e gli intellettuali attraverso la corrispondenza*. In: CIERI VIA, C, FORTI, M. (org). *Aby Warburg e la cultura italiana*. Roma: Mondadori, 2009. 303p.

CENTANNI, M. *L'originale assente*. In: CENTANNI, M. (org). *L'originale assente*. Introduzione allo studio della tradizione classica. Milano: Mondadori, 2005.

CENTANNI, M. **Originale Assente: il paradigma filologico**. Una proposta di metodo in stile corsaro. Riproposizione del "decalogo di dodici articoli" di Giorgio Pasquall. IN: "La Rivista di Engramma" n. 129, setembro, 2015. Disponível em: [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=2632](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2632) Acesso em: 20/03/2019.

CENTANNI, M. **Fantasm dell'antico**. La tradizione classica nel Rinascimento. Vol. 1. Rimini: Edizioni Engramma, Garaldi. 2017. 243p.

CENTANNI, M. **Fantasm dell'antico**. La tradizione classica nel Rinascimento. Vol. 2. Rimini: Edizioni Engramma, Garaldi. 2017. 427p.

DE LAUDE, S. Aby Warburg, **Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaios**. Traccia della conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma (19 gennaio 1929), con una Nota al testo (e 'agenda warburghiana'). La Rivista di Engramma. N.199, setembro 2014. Disponível em: [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1624](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1624) Acesso em: abr. 2019.

ENGRAMMA. n. 35. **Mnemosyne a Venezia**. Mostra Mnemosyne. In: "La Rivista di Engramma". agosto/setembro, 2004. Disponível em: [http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_goto.php?issue=35](http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_goto.php?issue=35). Acesso em: 01/03/2019.

ENGRAMMA, n.100. **Mnemosyne Atlas**. Una nuova edizione. In: "La Rivista di Engramma" n. 101, novembro, 2012. Disponível em: [http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_goto.php?issue=101](http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_goto.php?issue=101) ). Acesso em: abr. 2019.

ENGRAMMA, n.26. **Progetto Mnemosyne: Tavola 5**. In: "La Rivista di Engramma" n. 26, Julho/Agosto, 2003. Disponível em: [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=2644](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2644) Acesso em: abr. 2019.

ENGRAMMA, n.20. **La Rivista di Engramma n. 20**, outubro, 2002. Disponível em: [http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_goto.php?issue=20](http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_goto.php?issue=20), acesso em: abr. 2019.

ENGRAMMA, n.116. A cura del Seminario Mnemosyne. **L'Angelo e la Cacciatrice di teste Una lettura della tavola 47 dell'Atlante Mnemosyne**. In: "La Rivista di Engramma" n. 116, maio, 2014. Disponível em: [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1571](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1571). Acesso em: abr. 2019.

ENGRAMMA, n.117. A cura del Seminario Mnemosyne. **Figli di Marte. Sezione Warburg**. in: "La Rivista di Engramma" n. 117, maio/junho, 2015. Disponível em: [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=2404](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2404). Acesso em: abr. 2019.

GOMBRICH, E. Ernst Gombrich, **Zur Mnemosyne**. Testo originale e traduzione italiana dell'Introduzione al *Geburtstagsatlas* (1937) con Note e appunti di lessico. Trad. Seminario Mnemosyne. In: "La Rivista di Engramma" n.151, novembro/dezembro, 2017. Disponível em: [http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=%203332](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=%203332) Acesso em: abr. 2019.

PASQUALI, G. **Ricordo di Aby Warburg**. "Pegaso" II, 4, 1930, 484-495. Primeira edição eletrônica italiana e inglesa in: "La Rivista di Engramma" n. 25, maio/junho 2003 e in: "La Rivista di Engramma" n. 114, mar. 2014.

ROMANDINI, F. L. **A Ascensão de Atlas**. Glosas sobre Aby Warburg. Trad. F. A. V. de Carli. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017. 96p.

SEMINARIO MNEMOSYNE (a cura di). **Lecture grafiche di Tavola 39**. In: La Rivista di Engramma. N.4, dezembro 2000. Disponível em: [http://www.engramma.it/eOS/resources/images/4/e4\\_tavola%2039.pdf](http://www.engramma.it/eOS/resources/images/4/e4_tavola%2039.pdf) Acesso em: abr. 2019.

SCHIAVI, G. **Menade di Gianpiero Schiavi**. Opera, tavola e materiali d'artista. In: "La Rivista di Engramma" n.132, janeiro 2016. Disponível em: [http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=2717](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2717) Acesso em: abr. 2019.

WARBURG, A. **La rinascita del paganesimo antico**. Contributi alla storia della cultura. Raccolti da Gertrud Bing. Trad. Emma Cantimori. Firenze: La Nuova Italia, 1966. 438p.

WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande**. Escritos, esboços e conferências. Trad. L. B. Bárbara. Org. L. Waizbort. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 417p.

WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne**. Trad. J. C. Mielke. Akal S.A., Madrid 2010. 188p.

WARBURG, A. **Sul metodo della Kulturwissenschaft**. Esercitazione conclusiva (1928). Trad. Seminario Mnemosyne. In: "La Rivista di Engramma" n.56, abril 2007. Disponível em: [http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=2595](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2595) Acesso em: abr. 2019.