

Revista do Programa de Pós-graduação  
em Artes Visuais da UnB  
V. 18, nº2/julho-dezembro de 2019  
Brasília  
ISSN: 2447-2454

VI5



**VIS**  
**Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UnB**  
**V. 18, nº2/julho-dezembro de 2019**  
**Brasília**  
**ISSN: 2447-2484**

## **UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

### **REITORA**

Márcia Abrahão Ribeiro

### **VICE-REITOR**

Enrique Huelva

### **INSTITUTO DE ARTES/DIREÇÃO**

Fátima Aparecida dos Santos

### **DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

#### **CHEFIA**

Rosana Andréa Costa de Castro

### **COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

### **REVISTA VIS**

#### **Editor-Chefe**

Biagio D'Angelo

### **CONSELHO EDITORIAL**

Belidson Dias

Daniela Fávaro Garossini

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

Luciana Hartman

Marcus Mota

Maria Beatriz de Medeiros

### **CONSELHO CONSULTIVO**

Anita Sinner – Concórdia University.

Graça dos Santos – Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

Jorge Anthonio e Silva – Universidade de Sorocaba

Jorge Coli – Universidade Estadual de Campinas.

Luis Sérgio Oliveira – Universidade Federal Fluminense.

Luiz Cláudio da Costa – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Philippe Brunet – Université de Rouen.

Raimundo Martins – Universidade Federal de Goiás.

Ricard Huerta – Universidad de Valencia.

Rita Irwin – University of British Columbia.

Suzete Venturelli – Universidade Anhembi-Morumbi/Universidade de Brasília.

### **CAPA**

“Les Utopies de la Navigation aérienne au siècle dernier”. S/D. Romanet & Compagnie  
Imp. Edit. Paris. Tisslander Collection n. 476, 2ème série (1890/1900).

### **INDEXAÇÃO OLINE**

Lívia Zacarias Rocha

### **Todos os direitos reservados**

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação dos direitos autorais  
(Lei no. 9.610)

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

VIS: publicação eletrônica do Programa de Pós-graduação em Arte.  
Universidade de Brasília. Departamento de Artes Visuais. Instituto de Artes. –  
v.18, n.2 (julho-dezembro 2019) – Brasília: UnB,  
2019- v. Semestral

Disponível: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/index>

ISSN 2238-5436 ISSN 2447-2484

1. Artes Visuais: Periódicos. 2. Artes Cênicas. 3. Educação e Linguagens

## SUMÁRIO

<b>Editorial</b> _____	<b>7</b>
Biagio D'Angelo	
 <b>Dossiê - IMAGEM E UTOPIA</b>	
<b>A imagem é sempre utopia</b> _____	<b>9</b>
François Soulages	
<b>Threatening a Utopian World: The Post-Romantic Aesthetics of the “Melusine” in Zamyatin’s We</b> _____	<b>19</b>
Alessandra Carbone	
<b>Kuxa Kanema: imagem e utopia</b> _____	<b>36</b>
Alexandre Montauray	
<b>A representação cartográfica da ilha de Utopia como “Memento mori”</b> _____	<b>48</b>
Benedetta Bisol	
<b>As imagens não mentem. Utopias, distopias e incertezas “est-éticas”</b> _____	<b>63</b>
Biagio D'Angelo	
<b>Sob um céu dourado: utopia e arte medieval</b> _____	<b>76</b>
Gustavo Lopes de Souza	
<b>Distopia e gênero em Sueños, de Grete Stern</b> _____	<b>87</b>
Ildney Cavalcanti	
<b>Utopia and dystopia in Witkacy’s theory and artistic practices</b> _____	<b>111</b>
Lívia Rocha e Biagio D'Angelo	
<b>Imagens insulares em Georges Perec e Le Clézio</b> _____	<b>121</b>
Márcia Arbex	
<b>Orlando e a Utopia como Aporia: Corpo, Gênero, Ficção</b> _____	<b>140</b>
Marco Antônio Vieira	
<b>Intervenção urbana: a experiência política ativista com arte, design e arquitetura</b> _____	<b>158</b>
Suzete Venturelli	
<b>A Utopia se ocupa. Considerações sobre a obra de Jonas Staal</b> _____	<b>169</b>
Walter Romero Menon Jr	
 <b>Tema livre</b>	
<b>Arte e educação estética do gosto: a beleza enquanto necessidade cultural?</b> _____	<b>184</b>
Rafael Duailibi Maldonado	
<b>Tensões Modernistas em Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Raul Bopp</b> _____	<b>212</b>
Rita Lenira Bittencourt	

**Traduções**

***Estética e teórica das fronteiras do difuso*** \_\_\_\_\_ **229**

François Soulages

***A Prática Porosa do Desenho: Sistema, Serialidade e a Marca Feita à Mão na Arte Conceitual e Minimalista*** \_\_\_\_\_ **247**

Meredith Malone

***Re-Alinhando Visão: Correntes Alternativas no Desenho Sul-Americano*** \_\_\_\_ **277**

Edith A. Gibson

## Editorial

### IMAGEM E UTOPIA

Este número da Revista VIS parece-nos de grande atualidade. O tema do dossiê é quanto mais pertinente em relação aos tempos difíceis e sombrios que o País está atravessando. Docentes de universidades brasileiras e estrangeiras se ocupam de utopias e distopias e seus elos complexos, mas fascinantes, criativos e transdisciplinares com as imagens e os textos literários. A utopia é, por excelência, um tema interdisciplinar. Sua complexidade advém da polissemia que a caracteriza. Questões políticas e ideológicas estão profundamente envolvidas em textos literários e produções visuais utópicas (paisagens, cidades-modelo, instalações, etc.). A natureza dualista da utopia é construída sobre a influência da estética e da política, criando as mais diversas posições interpretativas.

Desde a criação do termo, com o modelo arquetípico oferecido por Thomas More em 1516, a utopia metamorfoseia-se e modula-se, oferecendo novas perspectivas nos mais distintos campos e linguagens.

Embora a etimologia da palavra “utopia” possa parecer paradoxal (um “não-lugar” associado a “um lugar de felicidade”), por causa de sua suspensão de todo o espaço e todo o tempo, e por um espaço unidimensional e fixado em uma eternidade imprecisa, a utopia está enraizada na História, da qual mostra seus sinais negativos. Ao mesmo tempo, a utopia critica o Tempo e, acima de tudo, o seu presente. A utopia é uma visão crítica do mundo. Este impacto sobre a História e o Tempo só poderia produzir, especialmente a partir do início do século XX, visões distópicas e assustadoras.

As imagens que derivam desse dinamismo móvel da utopia são, repetimos, fascinantes. Aqui estão alguns exemplos: do projeto da cidade ideal do Renascimento à visão de um tempo perdido de acordo com os pré-rafaelitas;

das viagens do século XVII até as distopias de Swift, Orwell e Huxley, para citar apenas alguns escritores; das instalações de Olafur Eliasson até a pesquisa artística e científica sobre mudanças climáticas. Assiste-se hoje a um debate constante e frutífero em torno do universo da utopia e da distopia, que une a imaginação criativa ao desejo do sujeito por um mundo mais justo e harmonioso.

Este dossiê mostra a complexidade das relações - antropológicas, históricas, filosóficas, estéticas, literárias, semióticas, etc. - sobre a utopia em suas múltiplas aparições e materializações nos campos da visualidade e da textualidade, destacando as relações entre imagens e a imaginação utópica e seus aspectos especulativos (tempo e espaço, em particular). Vários e diversos os pontos tratados: de E. Zamyatin, o grande escritor russo que Orwell apreciava acima de todos, à experiência cinematográfica de *Kuxa Kanema*; de Le Clézio, o autor francês prêmio Nobel, a Georges Perec; da fotógrafa argentina de origem alemã Grete Stern ao discurso utópicos na representação estética medieval; das instalações políticas e polêmicas no Brasil e nas propostas do holandês Jonas Staal, entre outros. Finalizam a revista textos sobre a estética do gosto e seu valor hoje, e sobre as tensões modernistas e ainda contemporâneas de dois imortais da cultura brasileira como Raul Bopp e Tarsila do Amaral. Duas traduções de ensaios de destacadas teóricas da imagem e do desenho como Meredith Malone e Edith Gibson, inéditas, selam esse número da revista VIS. Boa leitura e, como dizem os franceses, *bon courage*, porque é disso que nós, autores e leitores, precisamos para perpassar gloriosamente a crise humana que estamos vivenciando.

Biagio D'Angelo  
Editor e organizador

# A imagem é sempre utopia<sup>1</sup>

## Image is always Utopia

François Soulages<sup>2</sup>

### Resumo

Neste artigo o Autor interroga os elos entre a imagem e a utopia. Elas estão ligadas uma à outra. Sobretudo, a imagem é utopia, pois, em sua estrita relação à utopia, ela se coloca e se identifica como aquilo que não remete à uma realidade presente ou passada, mas a uma realidade uchronica.

**Palavras-chave:** Imagem; utopia; uchronia; Tempo; realidade.

### Abstract

In this article the Author wonders the links between image and utopia. They are linked to each other. Above all, the image is utopia, because, in its strict relation to utopia, it stands and identifies itself as what does not refer to a present or past reality, but to a uchronic reality.

**Keywords:** Image; Utopia; Uchronia; Time; Reality.

“Uma utopia é uma realidade em progresso”  
(Edouard Herriot)

Esta frase de Herriot é interessante, pois ela interroga não apenas a utopia, mas também a realidade; pois antes de ser um projeto, a utopia é um questionamento e uma crítica da realidade; por isso, ela se opõe àquela atrás da imagem. Imagem e utopia, aí está um par que pareceria evidente. Mas, é assim tão simples, à medida em que a utopia tem um modo de ser em progresso, enquanto a imagem remete à realidade? Mas que realidade? Resumindo, é assim tão simples?

## Imagem e utopia

Por que interrogar os elos entre a imagem e a utopia? Sem dúvida, porque elas estão ligadas uma à outra, mas sobretudo a respeito das questões desses elos.

---

<sup>1</sup> Tradução do texto original em francês de Clarissa da Silva Rodrigues

<sup>2</sup> Universidade de Paris Saint-Denis, filósofo, pesquisador do Instituto Nacional de História da Arte (INHA) e presidente fundador de RETiiNA.International.

A utopia está ligada à imagem, pois ela se coloca e se identifica como aquilo que não remete à uma realidade presente ou passada. Ela visa por isso o futuro? Em um sentido sim, num outro não: sim, pois frequentemente ela se dá como sendo um projeto ou um desejo para o futuro; não, pois, a utopia sendo, etimologicamente, um “não lugar”, ela nem mesmo é atribuída a um lugar futuro; além de que toda utopia, em última instância, é uchronia. Não obstante, a utopia opera uma ruptura ontológica entre o passado e o presente de um lado e o futuro do outro; a utopia impõe um imaginário do futuro, ou melhor, um irreal do futuro. Há portanto de um lado a realidade do passado e do presente, do outro, não a irrealidade do futuro, mas o irreal do futuro; com efeito, a utopia nos confronta com o problema metafísico do real e do irreal: e, se o real é impossível de ser dito, o que dizer do irreal? E mesmo o que fazer? E é aí que a imagem retorna ao antes da cena: resta apenas fazer imagem. “Imaginar – escrevia Bachelard – é elevar o real em um tom” (BACHELARD, 1943, p. 98). Pois o real é “invivível”, no sentido da vida por Rimbaud ou Céline; releiamos Freud:

O reino da imaginação é uma “reserva” organizada pela passagem dolorosamente ressentida do princípio de prazer ao princípio de realidade, afim de permitir um substituto à satisfação dos instintos à qual é necessário renunciar na vida real (FREUD, 1968, p. 101).

E é de um lado a arte, do outro a ideologia. Melhor, a utopia faz oscilar, às vezes perigosamente, entre arte e ideologia, para, em alguns casos, vacilar na distopia.

Pois o problema do par *utopia e imagem* não pode não encontrar a realidade da distopia que, como a utopia, é uma narrativa que fala de alguma coisa que não é (ainda?); é por isso que, nos dois casos, recorre-se à ficção e à imagem. Com a diferença de que a distopia descreve uma sociedade organizada de maneira que a felicidade se torna impossível a seus membros: se a utopia visa a felicidade, a distopia visa a infelicidade; a imagem visada é sempre ambivalente, mas ela é positiva num caso, negativa no outro, num caso sonho, no outro pesadelo. E se, como alternativa, fosse necessário substituir a continuidade? E se toda utopia desembocasse em uma distopia? A História coletiva mostrou que muitas utopias se tornam distopias; a história individual de um certo número de casais mostrou a

mesma coisa. É preciso então desconfiar sistematicamente das imagens, e, se sim, em nome de que?

Se a passagem da utopia à imagem parece evidente, ela o é pela passagem da imagem à utopia? Tal será o problema que nós questionaremos nesse texto. Pois, no primeiro caso – da utopia à imagem – as coisas parecem simples: a utopia descrita por Thomas More, desde 1516, e mesmo já a *Callipolis* de Platão tem uma perspectiva imediatamente política, coletiva e social; conseqüentemente, a utopia encontra a ideologia; já no livro IV do *Contrato Social*, Rousseau afirma que a religião civil é necessária para a coesão da sociedade que ele visa. Em geral, toda utopia usa a ideologia, não somente porque ela não pode ser pensada puramente por uma razão lógica, mas também porque ela é uma modalidade particular da representação; releiamos Althusser:

Uma ideologia é um sistema (que possui sua lógica e seu rigor próprios) de representações (imagens, mitos, ideias ou conceitos segundo o caso) dotado de uma existência e de um papel históricos no seio de uma dada sociedade. [...] A ideologia como sistema de representações se distingue da ciência naquilo que a função prático-social carrega da função teórica (ou função de conhecimento) (ALTHUSSER, 1967, p. 238).

A utopia é, com efeito, um sistema de representações que mistura, a esmo, imagens, mitos, ideias e conceitos. Daí sua força e seu impacto sobre os imaginários dos sujeitos que se sujeitam a ela; daí o perigo de se calar em distopia. A utopia repousa sobre os mitos e se torna um mito: “todo Estado – escreveu Jünger – deve se criar uma utopia quando ele perde o contato com o mito”; sabe-se no que isso pode ter resultado no último século, particularmente na Alemanha... E em suas *Reflexões sobre a violência*, Georges Sorel afirmava: “A história da democracia nos oferece uma combinação muito notável de utopias e de mitos.”

A utopia se alimenta então de imaginários e de imagens e produz imaginários e imagens, ao menos tanto quanto ideias e conceitos, além de que a utilização destas ideias e conceitos releva, por vezes, mais do uso do imaginário que o da razão. Então, partindo da política, a utopia chega na arte; objeto da filosofia política, ela pode tornar-se então objeto da estética; ela oscila assim do sem-arte à arte. É, portanto, um objeto de estudo perfeitamente interessante para RETiINA, esta Cooperativa

internacional de Pesquisas Estéticas e Teóricas – consequentemente sem relação com a arte – sobre as imagens e imaginários Novos e Antigos.

Os desafios desta articulação utopia/imagem são então não somente o espaço e o tempo, mas também, mas sobretudo a filosofia política e a estética. Daí a importância do problema.

## **Imagem é utopia**

A imagem não é a realidade. O que se vê nela, não é a realidade. Além disso, vê-se uma imagem ou se-a-imagina? Evidentemente, poder-se-ia dizer talvez que se vê alguma coisa quando se olha uma imagem; à pergunta “o que há atrás de seu quadro?”, Magritte respondia: “há a parede”; resumindo, *Ceci n'est pas une pipe*. Além do mais, quando se mostrou fotos a indivíduos que pertenciam a uma sociedade ainda não havia fotos, eles não viam imagem, mas eles se interrogavam sobre a materialidade do papel fotográfico. Mais precisamente, eles não imaginavam a imagem. E o papel de imaginador da imagem é ainda mais evidente para a imagem literária ou a imagem musical.

Onde está então o objeto que o sujeito imagina? Em lugar nenhum. A imagem está, portanto, sempre de imediato, desde o princípio, radicalmente ligada à utopia. A imagem é utópica. Como *A cidade do sol* de Campanella, *O falanstério* de Fourier, *Viagem à Icária* de Cabet. É assim que ela pode tornar-se signo ou símbolo, considerando seu desprendimento radical da realidade; a imagem é um objeto emancipado como o objeto-mãe de quem ela, a própria imagem, pode originar em parte e do sujeito-pai que a produz; é por esta dupla emancipação que ela é utopia e que ela também se abre sobre a política, sobre a arte ou sobre as duas: a política é a arte do possível e a arte é a política do possível, e é graças à imagem. “O homem de imaginação – escrevia Alain – é talvez um homem que não sabe se contentar com o que é informe, um homem que quer saber o que ele imagina” (1931). A imagem gera a utopia, reação à não-aceitação da realidade: seja pela política – um mundo outro – seja pela religião ou arte – um outro mundo. Então, o artista, como o político,

quer passar do disforme à forma – a arte, antes de tudo, como trabalho de formas e invenção de formas, mesmo em Bataille e o disforme; ele quer passar da desordem estabelecida – segundo a expressão de Emmanuel Mounier – à ordem – segundo a expressão de Augusto Comte; “Lá tudo não passa de ordem e beleza, / Luxo, calma e volúpia”: *O convite à viagem* de Baudelaire era de fato utópico. E o de Santo Agostinho?

As imagens das volúpias que se oferecem a mim, sem força no estado de vigília; mas, no sono, elas me impõem não somente o prazer, mas o consentimento do prazer e da ilusão da coisa mesma. Estas ficções têm um poder sobre minha alma, sobre minha carne, que, falsas que são, elas sugerem ao meu sono o que as realidades não podem me sugerir quando estou desperto. Então eu deixei de ser eu mesmo, Senhor meu Deus? (AGOSTINHO, livro X, cap. XXX).

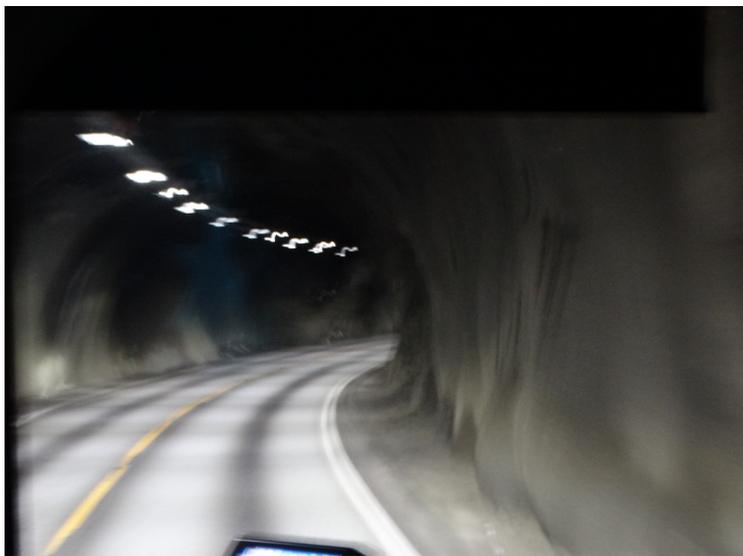
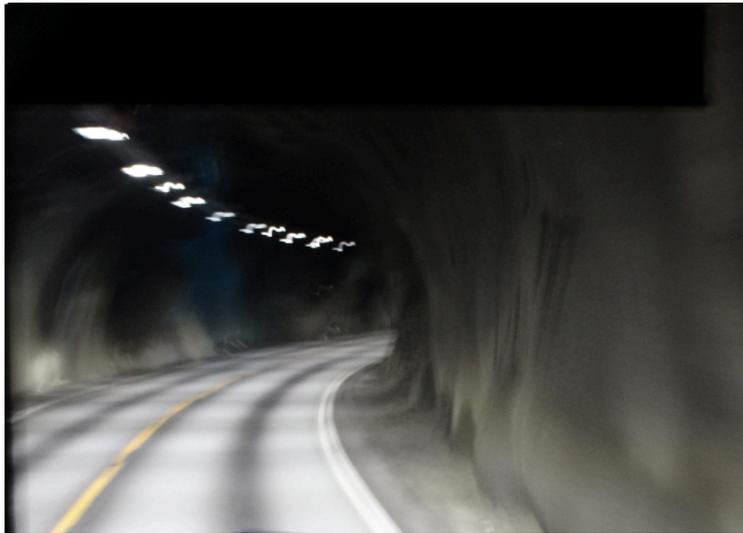
A utopia, que me faz imaginar e desejar o Paraíso, pode me conduzir ao Inferno, em distopia. E da mesma forma que “nas trevas – como o escreveu Kant – a imaginação trabalha mais ativamente que em plena luz” (1989, p. 217); Santo Agostinho fez a experiência. Ora, quando na *Crítica da Razão Pura*, Kant explica justamente que “a imaginação é o poder de se representar na intuição um objeto em sua ausência” (I, cap. 2, par. 24), estamos no centro do problema utopia e imagem.

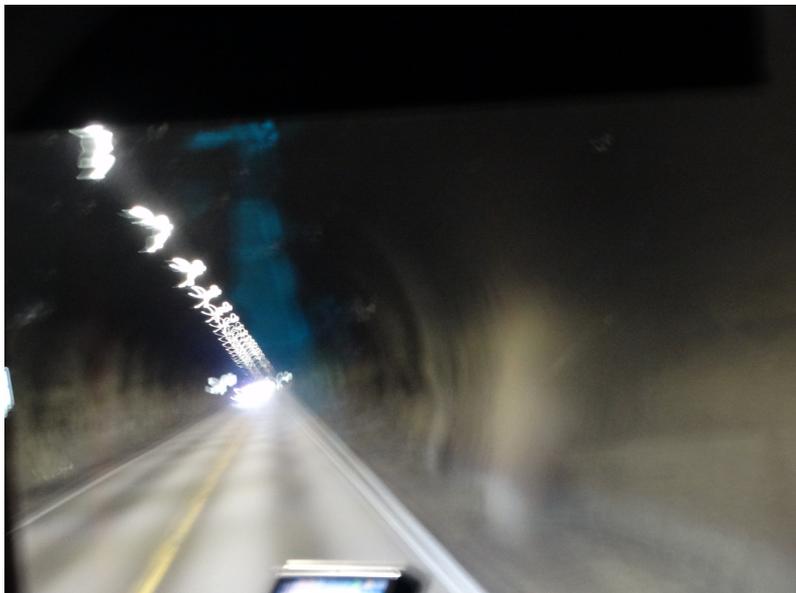
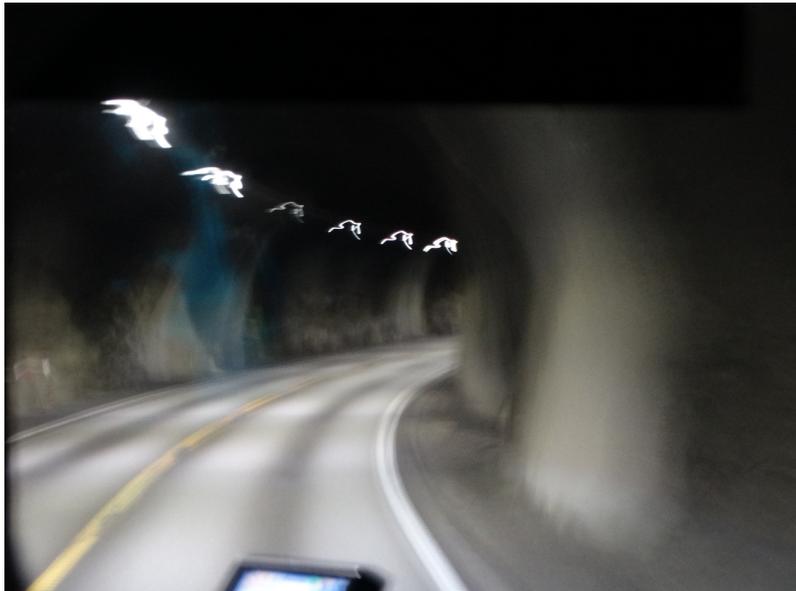
Esta utopia da imagem é correlativa à sua natureza paradoxal face à ausência e a presença; ela coloca o objeto como ausência ou irreal e fornece apenas um *analogon*, um pretense equivalente que é não-equivalente; Sartre notou que “a característica universal da imagem mental [...], é uma certa forma que tem o objeto de estar ausente no seio de sua presença”. A imagem é utópica, sendo que ela incarna o paradoxo de sua ambivalência presença/ausência. A imaginação pode então ser reprodutora, sabendo que a reprodução não é o objeto reproduzido e que, além disso, ela é sempre dependente de um sujeito reprodutor e imaginador. Igualmente, a utopia depende sempre dos sujeitos que a constroem em suas imaginações. *A fortiori*, a imaginação criadora em arte oferece uma imagem duplamente emancipada e duplamente utópica, graças à criação do artista e à recriação do receptor; um romance não seria nada sem seu autor, nem sem seu leitor que reativa o processo imaginário interpretando uma outra utopia, uma outra viagem

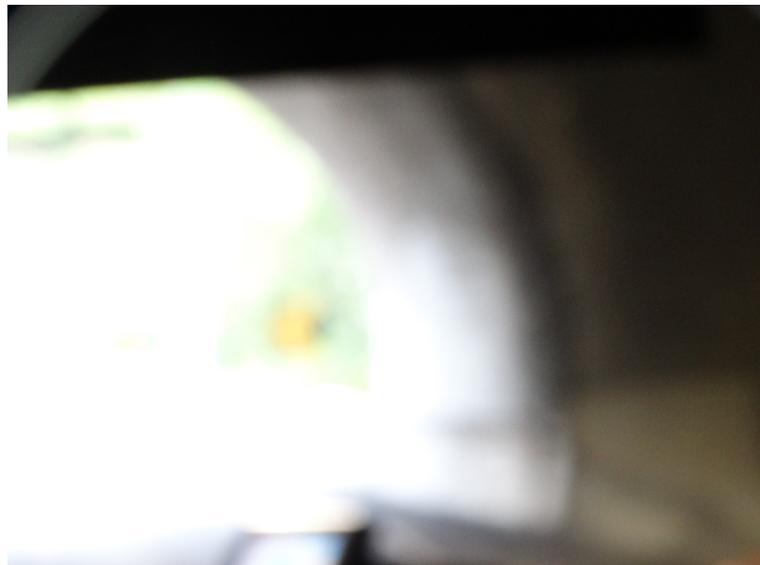
no imaginário: “Viajar, é bem útil, faz trabalhar a imaginação, escreveu Céline. Todo o resto não são que decepções e cansaços. Nossa viagem a nós é inteiramente imaginária. Aí jaz sua força... e então, primeiramente, todo mundo pode fazê-la também. Basta fechar os olhos. É do outro lado da vida” (CÉLINE, epígrafe do romance). Em suma, é na utopia, é a utopia. E sabe-se que, na realidade, Céline passou da utopia literária à distopia política.

Diferente de Lacan, para quem toda imagem está fadada à fraude, à ilusão e a seu *ludere*, ao jogo do “isso foi *jogado*” (SOULAGES, 2019, cap. 2), a arte, sem a difamação lacaniana ou platônica, faz sua a imagem; ela louva mesmo o barroco e *A ilusão cômica* de Corneille e postula que o teatro e o espetáculo são as condições de uma distância crítica das realidades nas quais o sujeito se debate, realidades por vezes políticas. Assim a utopia, graças à imagem, emancipa o sujeito. Entretanto, não deixa de ser interessante analisar o estágio do espelho de Wallon e Lacan a partir da utopia: não é tanto que a criancinha se reconheça graças à sua imagem no espelho, mas sobretudo que ela se conhece de forma imaginária pela apreensão/compreensão da imagem utópica de seu corpo no espelho. O imaginário pode, com efeito, ser introduzido na relação intrasubjetiva: a utopia é então, como a imagem, interna ao sujeito e própria dele de forma constitutiva; o homem é então esse sujeito paradoxal que está por este “nenhum lugar” que ele constitui, tal uma obra de arte e, em particular, um romance. Mas o imaginário se desdobra assim nas nossas relações intersubjetivas: o Outro é sempre imagem e utopia, mesmo para Deus em sua prece.

O território das quimeras é neste mundo o único digno de ser habitado; e tal é o nada das coisas humanas que fora do Ser existente por si mesmo não existe nada de belo no que não é”, escreveu Rousseau em *A nova Heloísa*. A partir daí, olhemos, imaginemos estas fotos de uma utopia (ROUSSEAU, VI parte, carta n. VIII).







6 fotografias de François Soulages,  
Serie "Le Tunnel de l'Utopie" (Noruega, 2019)

## Referências

ALAIN. *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*. Paris: Gallimard, 1931.

ALTHUSSER, Louis. *Pour Marx*. Paris: François Maspero, 1967.

AUGUSTIN, *Les Confessions*, Livre X, chapitre XXX.

- BACHELARD, Gaston. *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination des forces*. Paris: José Corti, 1943.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Gallimard, 1972.
- FREUD, Sigmund. *Ma vie et la psychanalyse*. Paris: Gallimard, 1968.
- KANT, Immanuel. *La fin de toutes choses* (1794). Paris: Vrin, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Critique de la raison pure* (1781). Paris: PUF, 1976.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761). Paris: Gallimard, Folio, 1993.
- SOULAGES, François. *Esthétique de la photographie* (1 edição, 1998). Paris: Armand Colin, 2019.

# Threatening a Utopian World: The Post-Romantic Aesthetics of the “Melusine” in Zamyatin’s *We*

## A ameaça de um mundo utópico: a estética pós-romântica da “Melusina” em *Nós* de Zamyatin

Alessandra Carbone<sup>1</sup>

### Abstract

This work analyses the famous anti-utopian novel "My" ("We", in English) by Evgenij Zamyatin, written in Russian in 1920 and published for the first time in English in the United States in 1924. The novel was banned in the Soviet Union and published in the original language only in 1988. Writing a review about it George Orwell was one of the first commentators to recognize its innovative scope and crucial socio-political meaning, calling it «a study of the Machine, the genie that man has thoughtlessly let out of its bottle and cannot be put back again» (Orwell, 1946). We will examine how the author succeeds to construct an evident contrast between the Utopia of the new, exaggeratedly futuristic world of the machines in the "Single State" of the imaginary XXVI century - where the novel is set and where the weather is always sunny, - and the cultural and aesthetic references to the Modernism of the actual early XX century (mainly – to post-romantic and pre-revolutionary Russia), that seem here to be loaded with a strong subversive potential against the utopian and collectivistic State of “We”.

**Keywords:** Zamyatin; we; post-romantic; Modern aesthetics; *femme fatale*; Zamyatin and Blok, Melusine.

**Resumo** Esse ensaio analisará o romance anti-utópico *My* (*Nós*, em português) de Evgenij Zamyatin, escrito em russo em 1920 e publicado pela primeira vez em inglês nos Estados Unidos em 1924. O romance foi banido na União Soviética e publicado no idioma original apenas em 1988. Examinaremos como o autor interpreta a utopia do novo mundo exageradamente futurista das máquinas do “Estado Único” do imaginário do século XXVI. Em particular, consideraremos as referências culturais, pictóricas, imagéticas e estéticas do modernismo da Rússia pré-revolucionária porque no romance elas são carregadas de um forte potencial subversivo contra a ideia do estado utópico e coletivista.

**Palavras-chave:** Zamyatin; *Nós*; pós-romântico; Estética moderna; *femme fatale*; Zamyatin e Blok; Melusine.

*If I could master the art of Vrubel' I'd create a Demon.*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Professor of Russian Language and Literature, University of Siena, Italy.

<sup>2</sup> In Russian: “Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона”. Aleksandr Blok “O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma”, 1910. The English translation is mine, A.C.

The novel *We* by E. Zamyatin is known to be one of the first dystopias in Russian literature of the twentieth century, already inspiring *1984* by George Orwell. In the early 1920s the naval engineer Evgenij Zamyatin builds in literature a world in a very distant future, the XXXII century, which is based on the mathematical prediction of man's primary needs. A perfect world, where everything apparently works with precision and has no problems.

The social and historical context in which the novel «We» is written is known: less than three years have passed since the Bolshevik revolution in Russia. The elegant era of the late reign of Nicholas the II could not appear further away, while that decadent, refined Russian aesthetic hedonism of that time was often defined as ephemeral as "the last music on the Titanic bridge"<sup>3</sup>.

In the futuristic world of *We* by Zamyatin we are pushed forward by thousands years, in a world where human needs are maximized thanks to synthesized food, where hunger and poverty no longer exist, thanks to a strict politics on births ("materinskaja norma"), and on childcare, but where love does not even exist anymore, and sex is reduced to a primary human need, useful to keep people's "mental hygiene", and where the partner is assigned by the State, without the need for courtship rituals, without the need to "conquer" or suffer for love.

Even the houses have no decorations, we could even say that in the One State the aesthetic standard *tends to 0* as in a successful mathematical limit: the houses and apartments are entirely transparent, including the furniture, and the uniforms called «*junif*» (made of a silky futuristic material, of grey-blue color) replace clothes.

In the distant dystopic future of *We* where individualism is condemned and collectivism is internalized by every citizen of the One State, mathematical precision plays a fundamental role. It symbolizes the absolute rationality of that world, and it is the familiar and reassuring element also for the narrator, and main hero of the novel, called D-503.

---

<sup>3</sup> Cf. B. Kolonickij (2010); G. Carpi (2017).

Like any literary dystopia, it is often the love story between the two main characters that acts as a disturbing, a-rational, revolutionary element of the apparent perfect society of the future. This also occurs in the novel *We*, through the construction and development of the love plot between the female heroine called I-330 and the male protagonist D-503.

*We*, in fact, is mainly *a story of seduction*. But how is this seduction «built» from a literary technique point of view?

In my paper I will point out that the character of I-330 is knowingly constructed by Zamyatin as a disturbing element of the society of the future, by continuous references to a precise epoch of the "past", that is the years immediately preceding the Bolshevik Revolution, a late *Belle époque* that we could situate in the end of the 19th century and in the first ten years of the 20th century. Not only. The "disturbing" element within the I-330's character-seducer is, as we will see, a totalizing aesthetics that we can define as *post-romantic* as well, that Zamyatin makes particularly recognizable for the reader as the author builds a peculiar *storytelling* in which the famous «femme fatale» of the late 19th century in art and literature is *both Eve and the snake*<sup>4</sup>.

### **1) I-330 as a *Femme fatale*:**

In one of his first meetings with I-330 the hero D-503 sees the woman in a decidedly unusual context within the routine of the One State. Invited to witness a sort of demonstration on the superiority of contemporary "industrial music", on the "old style" one, I-330 is called to play "in the old" manner and performs a piece by Aleksandr Skryabin.

To the effect caused by the music, we add the peculiarity of the look of I-330, which deliberately does not wear the uniform *junif*:

She wore the fantastic costume of the ancient epoch: a closely fitting black dress, which sharply emphasized the whiteness of her bare shoulders and

---

<sup>4</sup> There is a large literature about the *Holy Bible* as a prototext for Zamyatin's *We*.

breast, with that warm shadow, stirring with her breath, between...and the dazzling, almost angry teeth.... [...] - Then she sat down and began to play. Something savage, spasmodic, variegated, and at that time not a trace of rational mechanical method.<sup>5</sup>

The description of the I-330's look suggests a close-fitting, long, elegant gown; the representation on the strong contrasts black dress / whiteness of the shoulders is a clear visual reference to the European ladies of the *Belle époque*, very similar to the famous female portraits by Giovanni Boldini<sup>6</sup>, who was at the time worldwide known, or, in Russia, by Valentin Serov<sup>7</sup>



G. Boldini, Portrait of Marchesa Luisa Casati with a greyhound, 1908.

---

<sup>5</sup> Here and below in the text all English quotations of the novel *We* will be in the translation by Clarence Brown (E. Zamyatin, Penguin Classics, 1993). In Russian: “Она была в фантастическом костюме древней эпохи: плотно облегающее черное платье, остро подчеркнута белое открытых плечей и груди, и эта теплая, колыхающаяся от дыхания тень между... и ослепительные, почти злые зубы... [...] Села, заиграла. Дикое, судорожное, пестрое, как вся тогдашняя их жизнь, — ни тени разумной механичности.” Russian quotation will be from E. Zamyatin *Sobranie sočinenij v 4ch tomach*. T.1. Moscow, 2014, p..

<sup>6</sup> See, just as an example, Giovanni Boldini's portrait of *Marchesa Luisa Casati with a greyhound* (1908).

<sup>7</sup> Just to quote two of his most famous paintings, see Valentin Serov's *Portrait of Henrietta L. Giršman* (1907) and the *Portrait of Princess Olga Orlova* (1911).

The next meeting between the two takes place at the "old house", a building of the twentieth century, preserved, like a museum exhibit, in a huge glass bubble.

The impressions of D-503 are initially on the "hostile" and coloured environment, the protagonist is struck by the shapes and bright colors, in particular, by the sinuous shapes of the *furniture*, which contrast so much with the clean and transparent lines of the crystal houses architecture of the One State. The words that are used for this type of furniture is "disorder", "disorganized", "epileptic".

«I opened a heavy, creaking, opaque door, and we stepped into a gloomy, **disorderly place** (they called it an "apartment"). The same strange "royal" musical instrument— and again the wild, **disorganized**, mad music, like the other time, a jumble of colours and forms. A white flat area above; dark blue walls; red, green, and orange bindings of ancient books; yellow bronze chandeliers, a statue of Buddha; **furniture built along lines convulsed in epilepsy**, incapable of being fitted into an equation<sup>8</sup>»

There is here a clear reference to the sinuous forms of the Art Nouveau aesthetics, and to the *Moderne*, which had contaminated architecture, design, furniture and colours in *fin the siècle* Russia too<sup>9</sup>. Thus, in Zamyatin's long list of things and extravagant objects ("yellow bronze chandeliers, a statue of Buddha") there could also be a reminiscence (or maybe, a parody?) from J.-K. Huysmans decadent famous "lists of objects" in interior design we can find in his novel *À rebours*<sup>10</sup>. Here the main

---

<sup>8</sup> «Я открыл тяжелую, скрипучую, непрозрачную дверь — и мы в мрачном **беспорядочном** помещении (это называлось у них «квартира»). Тот самый странный, «королевский» музыкальный инструмент — и дикая, **неорганизованная, сумасшедшая** — как тогдашняя музыка — пестрота красок и форм. Белая плоскость — вверху; темно-синие стены; красные, зеленые, оранжевые переплеты древних книг; желтая бронза — канделябры, статуя Будды; **исковерканные эпилепсией**, не укладывающиеся ни в какие уравнения — линии мебели». (Zamyatin, 2014: ...).

<sup>9</sup> In Russia there were many examples of this aesthetics. In Moscow architectures by F. Šechtel' were iconic, see the mansion of the Russian banker Stepan Rjabušinskij, built in 1900-1901 (after the Bolshevik Revolution this house was given to M. Gor'kij, and it is now a museum), or the beautiful interiors of the Saltykov-Šertkov villa, with an "epileptic" fireplace designed by M. Vrubel' in 1897.

<sup>10</sup> The novel *À rebours*, by J.K. Huysmans (Paris, 1884) had a good fortune in Russia. The first translation, in 1906 (Ž.-K. Guismans *Naoborot*, Moscow, typography of A.I. Mamontov, translation of M.A. Golovkina), was followed by a second edition in 1909 (Moscow, typography of V.M. Sablin, same translation), and by a luxurious edition of the complete works of Huysmans in 1912 (Ž.-K. Guismans. *Polnoe sobranie sočinenij*, Moscow, in three volumes, translation by Ju. Spasskij, K.F. Nekrasov publisher. Second edition in 1916). Starting from 1920 this novel, as expected, was no longer translated or published in Russia until 1990.

hero Des Esseintes similarly describes some "sensual" pieces of furniture which furnish his mansion near Paris. The references to this novel, apparently so distant from Zamyatin and to his ultra-futuristic novel *We* are maybe not random: in fact Zamyatin once cited Huysmans, the author of the decadent novel *par excellence*, in one of his famous speeches about creative writing he made in Petrograd in 1919 at the *House of the Arts*<sup>11</sup>. And in this novel there is an interesting *ekphrasis*, as Des Esseintes describes Gustave Moreau's painting of *Salomé* (who is, once again, another *femme fatale*).

After the tour of the "old house", I-330 opens an antique wardrobe, takes off her uniform and wears an elegant yellow and black dress:

« [...] the rustle of silk, I barely restrained myself from going in and - I don't remember exactly - I must have wanted to say very sharp words to her. But she had already come out. **She wore a short, old style, vivid yellow dress, a black hat, black stockings.** The dress was of **light silk. I could see the stockings, very long, much higher than the knees.** And the bare throat, and the shadow between...»<sup>12</sup>

Critiques have already pointed out how I-330's black and yellow dress recalls in color both the Tolstoyan precedent of one of the earliest versions of *Anna Karenina* (1872), where for Tolstoy the combination of black and of the seductive yellow were a symbol for an irrepressible, carnal seduction, making maybe a reference to "yellow - prostitution" connection, due to the practice of the *želtyj билет* (yellow passport) in

---

<sup>11</sup> The speech was then published in Zamyatin's collected works. See: *Lekcii po tehnike chudožestvennoj prozy. Psichologija pisatelja* (Zamyatin 2014, t.4: xx): «Мне не раз приходило в голову, что, вероятно, под гипнозом писатель писал бы в 10 раз быстрее и легче. К сожалению, опытов в этом направлении не производилось. Вся трудность творческой работы в том, что писателю приходится совмещать в себе и гипнотизера, и гипнотизируемого, приходится гипнотизировать себя самого, самому усыплять свое сознание, а для этого, конечно, нужна *очень сильная воля* и *очень живая фантазия*. Недаром же многие писатели, как известно, прибегают во время работы к *наркотикам*, для того чтобы усыпить работу сознания и оживить работу подсознания, фантазии. *Пшибышевский* не мог писать иначе, как имея перед собой коньяк; *Гюисманс*, да и не он один, пользовался для этой цели опиумом, морфием. *Андреев* во время работы пил крепчайший чай. *Ремизов*, когда пишет, пьет кофе и курит. *Я* без папиросы не могу написать и страницы». In the same speech Zamyatin briefly talked also about Flaubert's *Salammbô*.

<sup>12</sup> «Но она уже вышла. Была в коротком, старинном ярко-желтом платье, черной шляпе, черных чулках. Платье легкого шелка — мне было ясно видно: чулки очень длинные, гораздо выше колен, — и открытая шея, тень между...» (Zamyatin, *op.cit.* p. — xx).

Tsarist Russia until the Revolution. This black-yellow visual contrast can also be found in M. Bulgakov's *Master and Margarita* and in Russian mass-literature of the early XXth century even in a nowadays edition: for example, in the modern version of the famous feuilleton *Mar'ja Lus'eva* by A. Amfiteatrov, which was published for the first time in 1904, telling the life and adventures of a young Russian prostitute<sup>13</sup> and which had at the time a huge editorial success, the cover portraits a young woman dressed in yellow and black<sup>14</sup>. The visual impact of these two colours<sup>15</sup>, that Zamyatin knew and aimed to somehow point out, was central in the characterizations of the provocative image of I-330<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> A. Amfiteatrov (1862 – 1938) wrote one of the first Russian mass-literature novel in the early XXth century, beginning with the novel-feuilleton *Mar'ja Lus'eva* (Saint-Petersburg, 1904, published with major censorship cuts), having also a sequel with *Mar'ja Lus'eva za granicej* [Mar'ja Lus'eva goes abroad], Saint-Peterbourg, 1908.

<sup>14</sup> A. Amfiteatrov, *Mar'ja Lus'eva*, Moscow: Geleos, 2005.

<sup>15</sup> About colorism in Zamyatin, and in particular, in the novel *We*, there are several literary works. See, as main references: Sabat (1994), Šenceva (1994), Averincev (1973 – this work yet is in general about east-cristian colorism in Russian literature), Kožemjakova (1997), Sedova (2006); Gudeleva (2008), Davydova (2018).

<sup>16</sup> It is also interesting to note that not always this point was received by those who worked with Zamyatin's novel. For example, in the film about "We" by German / Czech director Vojtěch Jasný ("Wir", 1982), in the "old house" scene the character of I-330 wears a pink, vaporous romantic dress.



A. Amfiteatrov "Mar'ja Luseva". Cover of the novel, edition of 2004.

A yellow dress (saffron-yellow) will dominate completely in the third encounter between D-503 and I-330, in a *crescendo* of passion and erotic tension, where the seduction passes right through the shape and colour of the dress:

I turned. She was in a light, saffron-yellow dress<sup>17</sup> of the ancient model. This was a thousand times crueller than if she had worn nothing<sup>18</sup>.

As far as the particular of women's clothing is concerned, and due to its seductive scope, it is perhaps also necessary to refer to the conception that one of the major Russian philosophers of the pre-revolutionary period, Nikolaj Fëdorov (1829 – 1903), had about fashion: he believed that modern civilizations just obeyed the

---

<sup>17</sup> About colorism in Zamyatin, and in particular, in the novel *We*, there are several literary works. See, as main references: Sabat (1994), Šenceva (1994), Averincev (1973 – this work yet is in general about east-cristian colorism in Russian literature), Kožemjakova (1997), Sedova (2006); Gudeleva (2008), Davydova (2018).

<sup>18</sup> «Я обернулся. Она была в легком, шафранно-желтом, древнего образца платье. Это было в тысячу раз злее, чем если бы она была без всего.» (Zamyatin, *op.cit.* p. – xx)

imperatives of sex, and that «the textile industry worked only to produce clothes that, like peacock feathers, could make erotic play possible among humans» (Fëdorov, 1982: 402-406). We note that this, in reality, is also the scope of the message of I-330 in *We*: the use that the female protagonist makes of clothing and the impact it has on the senses of man (both visual and auditory / tactile impact) is aimed exclusively at his seduction, exactly in the way Fëdorov intended. Even by being a strong and decisive woman, I-330 is far from the "feminist" idea *à la Kollontaj*<sup>19</sup> that ruled in Russia just after the Bolshevik Revolution. In Zamyatin's XXXII century, in a world totally made of glass (just remember that in those years in Russia there was someone who theorized that in the future humans would wear just glass, transparent clothes<sup>20</sup>), the heroine wears (literally) the clothes of a femme fatale of the *Belle époque*, and she also behaves as such one: she seduces for a functional reason to her own purposes.

I-330 seduces because she *needs* a man to do exactly what she, in the first person, is not entitled to do, because, ultimately, it is not *her* the engineer, but it is still a *man*, even in such far future, who does that kind of work. I-330, in fact, is indeed a partisan, a political antagonist<sup>21</sup>, but, ultimately, what is its only active role within the plot economy in the novel? To *seduce*.

She seduces one of the *Guardians-Chraniteli* S-1147, who is therefore somehow neutralized. She seduces the doctor to get fake medical certificates. She

---

<sup>19</sup> Aleksandra Kollontaj (1872-1952) was a pioneer of feminism, a Marxist revolutionary and the People's Commissar for Social Wealth in the first Soviet government just after the October. She theorized a new concept for love and sex that would be totally free and independent from men-manipulating aims. See her works as *Sem'ja i kommunističeskoe gosudarstvo* [The family and the Communist state, Moscow-Petrograd 1918] or *Novaja moral' i rabočij klass*, [The new moral and the working class], 1919. L. Heller defines her works and essays as "almost utopian" (Heller, 1992: 594). Zamyatin's post-romantic role model of I-330 as a manipulator rather than a "new", "Kollontaj style" feminist is a precise author's choice.

<sup>20</sup> See M. Ščekin's work *Kak žit' po-novomu: sem'ja, ljubov', brak, prostitucija* [How to live in a new way: family, love, marriage, prostitution] Kostromà, 1923, and, again L. Heller's essay (Heller 1992, p. 593).

<sup>21</sup> I-330 has often been compared by critics to some of the most iconic women-terrorists of Imperial Russia, as Sof'ja Perovskaja (1853-1881), one of the leader of the terrorist society "Narodnaja volja", hanged in 1881 after the murder of the Tsar Aleksandr II, or Vera Zasluch (1849-1919). In post-October era we should remember Fanny Kaplan (1890-1918), a political activist of the Russian social-revolutionary party, who tried to kill Lenin on August the 30th, 1918. She was executed four days after.

seduces the protagonist D-503 because he is the chief engineer of a potential devastating weapon. In her courageous act of resistance, she is fact the perfect prototype of the astute late-nineteenth-century woman-manipulator, and not one of the new post-October revolutionary heroines. In this interpretation of a fascinating diabolical character, I-330 is therefore not very different from the post-romantic heroines of European literature.

## 2) I-330 as a «Snake-woman»:

D-503 first impressions of I-330 are about «sharp teeth», «almost angry teeth» and a «smile as a bite»<sup>22</sup>. She also has a triangular face, and yellow-gold eyes, like ones of the reptiles, she's thin, she moves fast, and she is sinuously seductive.

Thus, in his expressionist style Zamyatin creates not only the portrait of a femme fatale, but also of an elegant woman-huntress, a decadent *schlangengottin*.

The suspense and the erotic tension between I-330 and D-503 is then often constructed through seductive, and at the same time, disturbing auditory perceptions of silk, the rustling of the silky (artificial, futuristic) material of the uniform that falls down while she undresses (like the skin of a snake who does the wetsuit), and that of pure silk, this “ancient fashion material”, of the beautiful dress she wears to seduce D:

**«Sharp teeth, smile: «But now you are in my hands.** You remember — “Every number who has failed to report to the Office of the Guardians within forty-eight hours, is considered...” [...] **My heart thumped so violently** [...] And stupidly I kept silent. **And I felt: I'm trapped, I cannot move** a hand or a foot. **She stood up and stretched lazily.** Then she pressed a button, and the shades dropped, crackling lightly. **I was cut off from the world, alone with her, I-330 was somewhere behind me,** near the closet. **Her unif rustled, fell. I listened, all of me listened** [...] The glass silk rustled down the shoulders, knees, dropped to the floor. **I heard** [...] one foot step out of the bluish-grey silk pile, the other [...] And I heard — I saw her behind me, thinking for a second. And now — the closet doors, the click of an opening

---

<sup>22</sup> In the Russian original we see: «она, тонкая, резкая, упрямо-гибкая, как хлыст», «почти злые зубы...Улыбка — укус» (Zamyatin 2014, t. 1, p xxx).

lid — **and again silk, silk...** «Well, if you please...». I turned. She was in a light, saffron-yellow dress of the ancient model»<sup>23</sup>

We note here how the feelings of D-503 are of attraction, but also of actual fear, a fear that immobilizes him like a snake's *prey*, like a rabbit<sup>24</sup>. D-503 feels attraction, but at the same time, he realizes that he has no way out, that he is trapped. In this regard we see how I-330 underlines this inferior position of D-503, while she is perfectly at her ease: «But now you are in my hands. [...] *She stood up and stretched lazily*». She is perfectly in her environment, like a huntress who is preparing to seduce but at the same time to pursue his prey. Her initial position and her slow movements recall those of a sumptuous, heavy snake, a rolled and patient python, while D-503's heart beats so wildly that he is afraid she could hear it (Zamyatin calls his heart a "hammer that pounded inside me"), as we see in the next quotation:

«**She sat<sup>25</sup> in a low** armchair. On the rectangular table before her, a bottle with something poisonously green, two tiny glasses on stems. [...] The membrane still quivered. **The hammer pounded inside me** against the red-hot iron rods. I dearly heard each blow, and suddenly: what if she heard it too? **But she puffed calmly, glancing at me calmly, and carelessly shook off** the ash — on my pink coupon. [...] **She poured the liquid front the bottle into her glass, sipped it. - Delicious liqueur. Would you like some?** »<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> «Но зато теперь вы — в моих руках. Вы помните: «Всякий номер, в течение 48 часов не заявивший Бюро, считается...» [...] Сердце стукнуло так, что прутья согнулись. Как мальчишка, — глупо, как мальчишка, попался, глупо молчал. И чувствовал: запутался — ни рукой, ни ногой... Она встала, потянулась лениво. Надавила кнопку, с легким треском упали со всех сторон шторы. Я был отрезан от мира — вдвоем с ней. I была где-то там у меня за спиной, возле шкафа. **Юнифа шуршала**, падала — **я слушал — весь слушал**. [...] Вот теперь **щелкнула** кнопка у ворота — на груди — **еще ниже**. **Стекланный шелк шуршит** по плечам, коленам — по полу. **Я слышу** — и это **еще яснее**, чем видеть, — из голубовато-серой **шелковой** груди **вышагнула** одна нога и другая... [...] **И я слышу — я вижу**: она, сзади, думает **секунду**. Вот — двери **шкафа**, вот — стукнула какая-то **крышка — и снова шелк, шелк...** — Я обернулся. Она была в лёгком, **шафранно-желтом**, древнего образца платье. (Zamyatin, *op. cit.*: xx). See the alliteration of the sounds /sh/ /shch/, /zh/, sje/ s'/ which remind the hisses and the sound of a snake. Unfortunately in the translation the reader loses all these expressionist auditive references.

<sup>24</sup> This reminds the verse by Aleksandr Blok in the poem *Neznakomka* (1906), where the drunk men look at the beautiful and mysterious unknown woman dressed in black “глазами кроликов” - with rabbit eyes.

<sup>25</sup> In the Russian original I-330 was *already* sitting in the armchair, there is no movement: «она сидела в ниженьком кресле».

<sup>26</sup> «Она **сидела** в низеньком кресле. На четырехугольном столике перед ней флакон с чем-то ядовито-зеленым, два крошечных стаканчика на ножках. В углу рта у нее **дымилось** — в

Just after this brief moment of lazy pause (how many times does Zamyatin repeat the word *calm/ calmly?*), In which I-330 slowly contemplates the lover and "her" green poison (the elegant glass of absinthe), it's when "the attack" happens: I-330 moves fast, suddenly rises, and in a second she attacks "from behind" his prey-lover, D:

«She **tilted** the whole glassful of green poison into her mouth, **stood up**, and, glowing pink through the transparent room, **took** several steps...and **stopped** behind my chair. **Suddenly**, an **arm around my neck**, lips into lips – no, **somewhere still deeper, still more terrifying**. I swear, this **took me completely by surprise** [...]»<sup>27</sup>

The verbs from the first passage (starting from “she was sitting in the armchair...she puffed calmly, glancing at me calmly...” see below, note n. 27) in the Russian original are in the *imperfective* aspect, they express a *status quo*, a duration, rather than an *action*; but starting from the drinking of the absinthe I-330 starts to make decisive movements, and verbs are then expressed in the *perfective* aspect: actions follow one after the other *fast* and all of a sudden, until she comes into an unexpected suffocating attack from behind (this is expressed even *without* any verb: “suddenly – an arm around my neck”), and doesn't stop until she gets what she wants: a deep and passionate kiss/bite, in which she leaves his poison-wormwood in the lover's mouth: «Intolerably sweet lips (I suppose it must have been the taste of the “liqueur!”) – and a mouth full of fiery poison flowed into me— then more, and more»<sup>28</sup>.

Starting from this moment the rational engineer D-503 will never be the same: he becomes possessive, jealous, madly in love, cursed by this *schlangengottin* will be

---

тончайшей бумажной трубочке это древнее курение (как называется — сейчас забыл). Молот бил там — внутри у меня — в накаленные докрасна прутья. Я отчетливо **слышал** каждый удар и... и вдруг она это тоже слышит? Но она **спокойно дымила, спокойно поглядывала** на меня» (Zamyatin *op. cit.* p. ).

<sup>27</sup> «Хотите? [...] I смеялась очень странно и долго. [...] **Опрокинула** в рот весь стаканчик зеленого яду, **встала** и, просвечивая сквозь шафранное розовым, — **сделала** несколько шагов — **остановилась сзади** моего кресла... **Вдруг** — **рука вокруг моей шеи** — **губами в губы**... нет, куда-то еще глубже, еще **страшнее**... Клянусь, это было **совершенно неожиданно для меня** [...]». (Zamyatin, *ibidem*).

<sup>28</sup> «Нестерпимо-сладкие губы (я полагаю — это был вкус «ликера») — и в меня влит глоток жгучего яда — и еще — и еще...» (Zamyatin, *ibidem*).

at the complete disposal of I-330, who is, in fact, a very dangerous member of the revolutionary association of «Mefi», whose sole purpose is to destroy the One State and its apparent mathematical perfection of happiness. D-503 will talk about it as a new «slavery of love»: «She used the ancient, long forgotten "thou" — the "thou" of the master to the slave. It entered into me slowly, sharply. Yes, I was a slave, and this, too, was necessary, it was good»<sup>29</sup>

This relationship with this kind of femme fatale is not only a reminiscence of West-European decadent and post-romantic aesthetics, but is also connected to the Russian literature of 19th century up to a late symbolism: see the fascinating snake-woman in the novel by Nikolaj Leskov *The enchanted wanderer* (1873), who was an author that Zamyatin loved, and, of course, some of the most “serpentine” verses by Aleksandr Blok (in particular in his late poetry starting from 1909). Referring to this, we would like to make just some comparisons between Blok’s poem *Humiliation* (1911), in which the hero, completely subjugated by his lover-mistress, somehow compares her to a powerful snake, and Zamyatin’s I-330 in *We*:

Through the **naked black** boughs in window  
I see **yellow winter sunset**. (Maybe in such a time the convicted  
Men are carried to penalty death)<sup>30</sup>.

We have the same colourism of the situation is based on yellow and black, and there is the inevitable decadent association of *eros* and *thanatos*. The lover-woman is not directly described, but thanks to the poet’s technique, everything is described with the male-lover’s eyes: her powerful and suffocating hugs, her threatening and creepy whistle (in Russian: «свист», «свищешь опять и опять» is also the snakes’ sound)

---

<sup>29</sup> «Это древнее, давно забытое "ты", "ты" властелина к рабу - вошло в меня остро, медленно: да, я раб, и это - тоже нужно, тоже хорошо» (Zamyatin, *op. cit.* p.).

<sup>30</sup> «В черных сучьях дерев обнаженных/ Желтый зимний закат за окном. / (К эшафоту на казнь осужденных/ Поведут на закате таком). » A. Blok, *Polnoe sobranie sočinenij v 20 t.* Moscow, 1997. T. Xx p. xx

In the yellow, great winter sunset  
There the bed sank (so fluffy) as yet...  
It hard even breathe of embraces,  
But you whistle again and again...<sup>31</sup>

As in *We*, the poet insists on the *sonorous dimension* that paralyses the lover. The whistle of the woman is death-like, the emotional climax rises up to the metaphor of the "satisfied snake"

It is not joyful - your **whistle, death-like...**  
Hush! Again I hear the murmur of spurs...  
**As a satisfied snake, the dress train crawled**  
**Down from the armchairs to floor...**<sup>32</sup>

And we have a claim to a final attack with something *sharp*:

You are brave! Let's be the more fearless!  
I'm not your bridegroom, husband, friend!  
**Let you pierce heart, the yesterday's angel,**  
**With your french heel, so sharp and so bad!**<sup>33</sup>

Of course, E. Zamyatin may have been inspired by many other myths and literary references about the *femme fatale*, about this modern "Melusine" of the post-romantic era, since there are thousands of examples of such fascinating snake-women in European literature and art (see also Flaubert's *Salammbô*, also quoted by Zamyatin in his speech about the *Technique of prose*), but it is also true that these last references to Blok's poem can be considerate punctual, and they seem to be built on purpose to be easily identified by the Russian cultured reader of that period, in a series of several *à clés* references that are typical of the Zamyatin literary technique: he somehow "tickles" the intellectual component of his reader through recognizable quotations and bookish references. In *We* there are many of them, as Old testament ones, but also references to Puškin (in *We* R-15 is the poet with "negroid-fleshy lips" and the portrait in the old house), to Blok's *Faina* poetry cycle, but also to the Russian

---

<sup>31</sup> «В желтом, зимнем, огромном закате/ Утонула (так пышно!) кровать.../ Еще тесно дышать от объятий, / Но ты свищешь опять и опять...» (A. Blok, *ibidem*).

<sup>32</sup> «Он не весел - твой свист замогильный... / Чу! опять - бормотание шпор... /Словно змей, тяжкий, сытый и пыльный,/ Шлейф твой с кресел ползет на ковер...» (A. Blok, *ibidem*).

<sup>33</sup> «Ты смела! Так еще будь бесстрашней! Я - не муж, не жених твой, не друг! Так вонзай же, мой ангел вчерашний, В сердце - острый французский каблук!» (A. Blok, *ibidem*).

femme fatale Nastas'ja Filippovna, or to Majakovskij poem *Cloud in trousers* love verses about lips<sup>34</sup>, *et cetera*.

E. Zamyatin, then, knowingly constructs piece by piece his extremely innovative anti-utopia, the first real modern science fiction book in all Russian literature, and one of the first literary dystopias of the modern era, and, at the same time, "erodes" its own futuristic work thanks to the equal and opposite action of the post-romantic and modernist aesthetics in I-330's character construction, to destroy this same futuristic and rational world.

## Bibliography

AA.VV. «Zamyatinskaya énciklopedija» v meždunarodnoy diskussii: [materialy «kruglogo stola»]. [Proceedings of the Panel Discussion "Zamyatin Encyclopaedia" in the international discussion". Tambov, Tambovskij gos. Universitet, 2019]. in Neofilologija - Neophilology, 2019, vol. 5, no. 18, pp. 221-260. DOI 10.20310/2587-6953-2019-5-18-221-260 (In Russian, Abstr. in Engl. Among the authors we quote in particular: Poljakova L.V. (pp. 222, 250-252), Ljubimova M.Y. (pp. 222-223), Osmuchina O.Y. (pp. 223-226), Boroda E.V. (pp. 226-227), Komlik N.N. (pp. 227-232), Heller L. (pp. 232-234), Nakano Y. (pp. 234-235), Oliander L.K. (pp. 235-236), Altabaeva E.V. (pp. 236-238), Golubkov M.M. (pp. 238-239), Shaitanov I.O. (pp. 239-241), Cooke B.L. (pp. 241-242), Vanjukov A.I. (pp. 242-244), Kol'cova N.Z. (pp. 244-246), Kolčanov V.V. (pp. 246-248), Červinska O.V. (p. 248), Tolmačeva O.V. (pp. 248-249), Goldt R. (pp. 249-250) (reports authors, materials prepared by O.V. Tolmačeva). 2019

BEAUJOUR, E. K. *Zamiatin's «We» and Modernist Architecture* in Russian Review. 1988. Vol. XLVII. No 1. P. 49-60. 1988

BRAUN, JA. *Vzyskujučij čeloveka: tvorčestvo Evg. Zamyatina. Kn. 5-6. Novosibirsk: Sibirskie ogni, 1923.* (Flaubert, cultura occidentale di Zamyatin). 1923

CHATJAMOVA, M.A. *Tvorčestvo E.I. Zamyatina v kontekste povestvovatel'nyh strategij pervoj treći XX veka: sozdanie avtorsogo mifa.* Tomsk: izd.-vo Tomsk. Gos. Ped. Un-ta., 2006.

CHATJAMOVA, M.A. *Metatekstovaja struktura romana E. Zamyatina «My»* in Pro et contra, Sankt-Peterburg: RchGA, pp. 510-512. 2014.

COLLINS, C. *Evgenij Zamyatin: an interpretive study.* The Hague: Mouton, 1973.

CONNOLLY, J.W. "A Modernist's palette": color in the fiction of Evgenij Zamyatin in Russian Language Journal, N. 33, pp. 82-98. 1979

COOK, B. *Zamyatin's We* in Canadian-American Slavic studies N.45/3-4, 2011.

---

<sup>34</sup> In Majakovskij's *Cloud in trousers*: «But can you turn yourselves inside out, like me/ And become just two lips entirely»; In Zamyatin's *We*: «all women are lips, nothing but lips».

- COOK, B. *Secondary sources on Zamyatin's "We"* Canadian-American Slavic studies N.45/3-4, pp. 447 – 488. 2011.
- CURTIS, J. *The Englishman from Lebedian. A Life of Evgeniy Zamiatin (1884–1837)*. Boston: Ars Rossica, 2013.
- DAVYDOVA, T.T. *Zamyatinskaja énciklopedija*, Moscow: Flinta, 2018.
- FĚDOROV, N. *Sočinenija*, Moscow, pp. 402-406; 411; 413, 448. 1982.
- FOLLIOU, F-R. *Présences démoniques et fonctions romanesques de Barbey d'Aurevilly à M. Boulgakov* in *Revue des études slaves*, Paris, LVIII/4, p. 653-659. 1986.
- GREGG, R. *Two Adams and Eve in the Crystal Palace: Dostoevsky, the Bible and «We»* in *Slavic Review*. Vol. 24. No 4. P. 66. 1965.
- GUDELEVA, E.M. *Simvolika cveta v tvorčestve E.I.Zamyatina*. Dissertacija kandidata filologičeskich nauk: 10.01.01 (Ivanovskij gos. Universitet, Ivanovo, 2008).
- HELLER, L. *A la recherche d'un nouveau monde amoureux: l'utopie russe et la sexualité* in *Revue des études slaves*, Paris LXIV/4, pp. 583 – 602. 1992.
- HOISINGTON, S.- Imbery L. *Zamiatin's Modernist Palette: Colors and their Function in «We»* in *Slavic and East European Journal*. Vol. XXXVI. No 2. P. 168. 1992.
- HOISINGTON, S. *The Mismeasure of I-330 in A Plot of Her Own: The Female Protagonist in Russian Literature*. Evanston, Ill., 1995. P. 88.
- KOL'COVA, N.Z. *Roman Evgenija Zamyatina "My" i "peterburgskij tekst russkoj literatury"* in *Voprosy Literatury*. N. 4. pp. 66. 1999
- KOŽEMJAKOVA, E.A. *Simvolika cvetooboznačenij v romane Zamyatina "My"* in *Naučnye doklady, stat'i, očerki, zametki, tezisy*, Tambov: Tambovskij gos. Universitet im. Deržavina, pp. 106-119. 1997.
- LAYTON, S. *Zamyatin and Literary Modernism* in *Slavic and East European Journal*. Vol. 17/N. 3. pp. 279–287. 1973.
- LJUBIMOVA, M.Ju.; J. Curtis *My: tekst i materialy k tvorcheskoj istorii romana*, Mir: Sankt-Peterburg, 2011.
- MILTON, E. *Zamyatin's Aesthetics in Zamyatin's "We": A Collection of Critical Essays*, ed. Gary Kern, Ann Arbor: Ardis, p. 130-139. 1988
- PISKUNOVA, S.I. *"My" E. Zamyatina: mefistofel' i androgin* in *E. Zamajtin: pro et contra*, Sankt-Peterburg: RchGA, 2014.
- P'JANYCH, M.F. *A.Blok i E. Zamyatin: ljubovnye sjužety v "Dvenadcati" i v romane "My"* in E.I. Zamyatin. *Ličnost' i tvorčestvo pisatelja v ocenkach otečestvennyh i zarubežnyh issledovatelej*. S.Peterburg: RchGA, pp- 150-155. 2015.

PROFFER, C. *Notes on the Imagery in Zamyatin's «We»* in *Slavic and East European Journal*. Vol. 7. No 3. P. 269–278. 1963

SABAT, A.N. *Masterstvo sozdanija portreta v romane E. Zamyatina «My» in Tvorčeskoe nasledie E. Zamyatina: vzgljad iz segodnja v 2ch č. Č. 1.* Tambov: Tambov Gos. Universitet, p. 115. 1994

SEDOVA, O.V. *Poëtika cveta v proze E.I. Zamyatina: dissertacija kandidata filologičeskich nauk: 10.01.01.* – Elec, 2006.

SELEZNEVA, E.N. *Ženskaja paradigma prozy E.I. Zamyatina v kontekste russkich narodnyh kul'tur. Dissertacija kandidata filologičeskich nauk,* Tambov: Tambovskij gos. Universitet, 2007.

ŠENCEVA, N.V. *“Zritel'nye” i “zvukovye” lejtmotivy v rasskazach E. Zamyatina in Tvorčeskoe nasledie E. Zamyatina: vzgljad iz segodnja v 2ch č. Č. 1.* Tambov, pp. 264-265. 1994

ULPH, O. *I-330: reconsideration on the Sex of Satan* in *Russian Literary Triquarterly*, 9: 262-75. 1974

ŽELTOVA, N. Ju. *Proza E.I. Zamyatina: puti tvorčeskogo voploščeniya russkogo nacional'nogo charaktera.* Tambov: izdatel'stvo Tambovskogo gos. Universiteta im. Deržavina, 2003.

## **Kuxa Kanema: imagem e utopia**

### **Kuxa Kanema: image and utopia**

Alexandre Montauray<sup>1</sup>

#### **Resumo**

O artigo tem como objetivo pensar a utopia como instante efêmero, deslocando o conceito, de matriz europeia, para uma experiência verificada no contexto moçambicano, na década de 1970, momento em que o país alcançava a sua autodeterminação política depois de guerras anticoloniais contra o exército português. O objeto central da análise é o filme *Kuxa Kanema, o nascimento do cinema*, produzido por Margarida Cardoso em 2003, que encena a passagem da utopia à distopia no horizonte de um projeto político nacional que via na produção de imagens uma estratégia de unificação de um país dilacerado.

**Palavras-chave:** utopia; distopia; imagem; história; política

#### **Abstract**

The article aims to think of utopia as an ephemeral moment, shifting the concept, of European matrix, to an experience verified in the Mozambican context, in the 1970s, when the country reached its political self-determination after anti-colonial wars against the Portuguese army. The central object of the analysis is the film *Kuxa Kanema, the birth of cinema*, produced by Margarida Cardoso in 2003, which enacts the passage from utopia to dystopia on the horizon of a national political project that saw the production of images as a strategy of unifying a torn country.

**Keywords:** utopia; dystopia; image; story; politics

#### **Apresentação**

Pensar a utopia num momento difícil e exigente como o atual e produzir, simultaneamente, uma reflexão crítica não é tarefa propriamente fácil em meio à vivência compulsória desses tempos estranhos. Não sendo tarefa propriamente fácil, ela se reveste da máxima importância pelo menos por duas razões. A primeira prende-se ao reconhecimento – que é tarefa crítica – de que o contexto histórico atual

---

<sup>1</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio/CNPq/FAPERJ. O artigo é resultado parcial de projetos de pesquisa subsidiados nos últimos dez anos pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e, nos últimos oito anos, pela FAPERJ (Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa no Estado do Rio de Janeiro).

se encontra atravessado por crise nas esferas social, ambiental, econômica, migratória, entre muitas outras, sendo agravada ainda por uma crise das formas políticas de feição democrática e que, em diferentes contextos, vem sofrendo ataques que parecem não ser passíveis de respostas nacionais.

A segunda razão prende-se à necessidade de manter-se à superfície sem naufragar em descrença absoluta ou em incerteza paralisante, mesmo diante do que o pesquisador camaronês Achille Mbembe, em conhecido ensaio<sup>2</sup>, identifica como práticas da necropolítica. Em diferentes partes do mundo, morticínios de corpos considerados matáveis são anunciados em diferentes meios de comunicação e não-raro antecidos por diferentes formas de exclusão, como segregação social ou epistêmica.

Dito de outra forma, as inúmeras preocupações da contemporaneidade parecem ativadas permanentemente como um rumor quase imperceptível, quase totalmente assimilado e, de certa forma, inaudível no cotidiano. Há preocupações, há cronologias e há fontes de natureza crítica e teórica acessível, produzidas ao longo de muitos séculos, em diferentes áreas do conhecimento.

Este estudo preliminar limita-se a confrontar a utopia e a imagem, arriscando-se a propor um deslocamento teórico-metodológico: encontrar um átimo da utopia no continente africano. A proposta é a de deslocar provisória e estrategicamente a indiscutível formação europeia de uma ideia – *utopia* – para expô-la, como imagem, no contexto cultural africano. Como uma metodologia, este gesto propõe uma torção dos fundamentos teóricos hegemônicos, pondo-os – poderia se pensar antropofagicamente – em favor de uma utopia do sul, tal como ela se dá a ver em sociedades recentemente emancipadas. De maneira mais larga, é possível imaginar que o gesto metodológico do deslocamento visa a produzir no interior da reflexão crítica *trans-formação* e *de-formação* metodológica do legado de um projeto colonial – também ele prenhe de visões utópicas de mundo.

---

<sup>2</sup> Mbembe, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. Rio de Janeiro: n-1 edições, 2018.

Como pesquisador da área de estudos literários, tenho coordenado projeto de pesquisa que têm como eixo central o desenvolvimento de análises comparativas de textos literários e objetos culturais produzidos em Portugal, Angola, Moçambique e Brasil, a partir dos anos 1960, com ênfase na identificação contrastiva de fundamentos epistemológicos determinados pela experiência colonial portuguesa. Ao analisar as características específicas deste campo cultural, materializado em experiências históricas, princípios linguísticos e jurídicos comuns, o projeto pretende identificar formas de coabitação de saberes considerados superiores e saberes subalternizados no curso da modernidade colonial. Com este projeto de pesquisa, tem sido possível definir um quadro teórico que incorpora objetos literários e culturais produzidos a partir de diferentes matrizes epistêmicas, considerados: a) potentes veículos retransmissores da hegemônica episteme ocidental; b) gestos de reconhecimento da alteridade e da diversidade, estruturantes das sociedades em questão ou c) mapeamentos de zonas de mesclagens, transições e hibridações epistêmicas.

Nestas chaves de leitura, tem sido possível revisitar a tradição literária moderna e a sua crítica para reorganizá-las através de operadores teóricos e categorias de análise do contemporâneo. As produções literárias nacionais, tomadas como instâncias privilegiadas no assentamento de imaginários, interagem a partir de apropriações, tensões e renegociações que ora afirmam e ora negam o pertencimento a esta dimensão comunitária.

## **Utopias do sul**

Este gesto inicial implica isolar provisoriamente a concepção latina – *utopia* –, de matriz topocêntrica e esquecer-la provisoriamente. A ideia é a de atravessar uma acepção talvez ainda mais corrente da palavra *utopia* em contextos africanos e sul-americanos, menos devedora da raiz latina e mais próxima das expectativas do homem comum, massacrado em meio a contextos distópicos. É possível imaginar que, em contextos de recentíssima emancipação, as expectativas fraturadas e a

formação do senso comum levaram a palavra *utopia* dos insulários e das robinsonadas do século XVI para transplantá-la no espaço africano, mais precisamente em suas margens índicas. Então como pensar a utopia senão como senso comum em sua dimensão mais cotidiana?

Nesta perspectiva, opto por não tratar da utopia como gênero literário e de suas derivas distópicas no contemporâneo, nem como eixo temático de objetos artísticos. Antes, procuro entendê-la como signo compartilhado na dinâmica da cultura, tocá-la como significado impuro e descentrado, retirá-la da atemporalidade e revesti-la da história e do histórico. Só assim será possível torná-la circunstância, ainda que efêmera, transitória, circunstancial, passageira. Fica claro, portanto, que não pretendo deter-me em dimensão mais rigorosa, teórico-especulativa, em que a utopia funcione como um conceito abstrato a pairar sobre as dinâmicas e os paradoxos da vida social. Em vez disto, opto por assistir o filme *Kuxa Kanema, o nascimento do cinema*<sup>3</sup>, realizado por Margarida Cardoso em 2003, que narra o primeiro impulso de uma política cultural moçambicana pós-independência, em 1975. A criação do Instituto Nacional de Cinema, na percepção do novo governo independente, lançaria as bases para uma sociedade nova, popular e socialista. *Kuxa Kanema* é, portanto, o nome do filme que elejo como objeto central deste ensaio e, ao mesmo tempo, o nome do periódico oficial de divulgação do regime independente da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), que, ao abrigo de uma ideia nova, pretendia mostrar pela primeira vez o moçambicano ao moçambicano fora das lentes coloniais.

A ideia do então presidente Samora Machel era precisamente unificar a população nacional através de imagens inaugurais – imagens de Moçambique produzidas por moçambicanos –, pois até aquele momento a produção de imagens era monopólio do colonizador. Através dessas imagens seria possível criar o *homem novo moçambicano*, moldando-o para uma sociedade socialista e para a geração de

---

<sup>3</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MhDTLXWbW9k>

uma comunidade nova, gerando comunidade em meio a uma sociedade repleta de clivagens culturais, linguísticas e religiosas.

A escolha deste objeto fílmico guarda uma série de especificidades. A primeira delas é o fato de que reúne, na sua coesa economia narrativa, a passagem dinâmica de uma atmosfera nacional utópica para uma atmosfera totalmente distópica. No arco narrativo descrito pelo roteiro de *Kuxa Kanema* é possível identificar a mudança climática que tem origem no sonho de criação de uma sociedade nova – um país diferente de todos os outros em 1975, data da independência nacional – até o derretimento brutal dessas utopias e o mergulho do país em um contexto de guerras e massacres a partir de 1977.

O filme parece estar centrado neste movimento das dinâmicas experimentadas pela sociedade moçambicana: um arco que vai da conquista de um impossível – derrotar o exército português depois de dez anos de guerras anticoloniais – até a vivência do horror com os conflitos posteriores. Ao centrar-se neste movimento, o filme parece tematizar a dinâmica da passagem de um momento para o outro: do colonialismo à independência; da irreduzível esperança à total devastação. Neste sentido, pode ser visto como filme trágico.

Camilo de Sousa, um dos diretores do Instituto Nacional de Cinema, logo nos primeiros minutos do filme, revela uma das frases mais marcantes que, nesta leitura preliminar, condensa todas as expectativas investidas no sonho de criação de uma sociedade nova, de um país diferente de todos os outros:

Achamos que era viver felizes todos, pá. Só que saiu tudo ao contrário, né? Eu lembro que na altura o António Quadros escreveu uma coisa muito bonita que se chamava “*Eu, o povo*”. Era a nossa bíblia, era tudo bonito. Nós íamos domesticar elefantes para ajudarem a construir estradas, nós íamos mudar o mundo (Cardoso, 2003: 12’46”).

A potência dessa imagem poética – os elefantes a ajudarem na construção de estradas – sintetiza o projeto utópico de modernização nacional. O sonho de deixar a condição de país mais pobre do mundo pela via de uma imaginação criadora e livre parece condensado nesta imagem formulada pelo diretor Camilo de Sousa. Trata-se de uma ideia – possivelmente ingênua – de uma liberdade que não estivesse

inteiramente tutelada pelas, digamos assim, novas condições do colonialismo. Os portugueses já não representavam a autoridade, mas as formas neo-coloniais do capitalismo ocidental ou as imposições soviéticas transfiguravam as velhas formas de opressão. Quais seriam essas novas formas e que respostas nacionais seriam possíveis neste novo momento?

Segundo Camilo de Sousa, tratava-se de criar uma realidade nova, inspirada possivelmente na poesia do português António Quadros, então residente em Moçambique, que convivera com uma década de guerras anticoloniais. Com o auxílio dos quatro elementos primordiais, inventar um tempo novo:

Nos meus braços que vão crescer vou estender panos de vela  
Para agarrar o vento e levar a força do vento à Produção.  
As minhas mãos vão crescer até fazerem pás de roda  
Para agarrar a força da água e pô-la na Produção.  
Os meus pulmões vão crescer soprando na forja do coração  
Para agarrar a força do fogo na Produção.

Eu, o Povo  
Vou aprender a lutar do lado da Natureza  
Vou ser camarada de armas dos quatro elementos.  
A tática colonialista é deixar o Povo ao natural  
Fazendo do Povo um inimigo da Natureza  
(Quadros, 1975: 16)

### **Notas topocêntricas**

O projeto de um país diferente de todos os outros nasce precisamente depois de uma vitória contra o colonialismo português. Tudo parecia agora, em 1975, favorável para a criação de um país livre politicamente e sobretudo livre de modelos internacionais de desenvolvimento. É a palavra *liberdade* o centro do discurso do então presidente Samora Machel, capturado pelas imagens híbridas de *Kuxa Kanema*:

Samora: Quando essa bandeira subiu à meia-noite de 25 de junho choramos de alegria. É ou não é?

População: É!

Samora: Por que? Por causa da palmatória<sup>4</sup>? Por causa de cavalo-marinho<sup>5</sup>? Não, não. Porque estávamos tristes? Não... Por que? Por que? Por que? Aqui estamos livres. A coisa mais bela que há na vida de um homem é viver livre, é viver independente. É ou não é? Pode não ter comida, pode não ter roupa, mas é livre. É ou não é?

População: É!

(Cardoso, 2003: 4' 10")

Com os anos, o regime de Samora Machel instaurou, da mesma forma, um regime de força. O filme *Virgem Margarida*, de Licínio Azevedo, reconstitui o cenário de reeducação da mulher tradicional para a vida moderna. Os romances de Mia Couto, de Ungulani Ba-Ka Khosa, de João Paulo Borges Coelho e Paulina Chiziane elaboram e reelaboram as questões de fundo que permeiam e permearam sempre a sociedade moçambicana. O projeto de nação baseado na constituição de 1) um homem novo; 2) um país singular; 3) uma modernidade heterodoxa converteu-se em uma realidade marcada pela destruição brutal no heterogêneo tecido social moçambicano.

*Kuxa Kanema* permite compreender ainda que a ação de grupos sul-africanos e da Rodésia em Moçambique foi a virada de chave que transformou aquele átimo da utopia em contexto inteiramente distópico. O documentário revela, a exemplo do ocorrido em Sofala em setembro de 1983, quando “bandos armados” passaram a impor “o cativo, a morte e a fome terrível” a muitas indivíduos e aldeias moçambicanas – as imagens de uma guerra de desestabilização do regime de Samora Machel. A edição número 308 do *Kuxa Kanema* exhibe o discurso de Marcelino dos Santos, então administrador da província de Sofala dirigido a sua comunidade:

Este trabalho contra todas as ações do inimigo vocês fizeram. O inimigo maltratou, bateu em muitos de vocês, muitos de nós foram mortos pelos bandidos armados, muitos de nós foram presos, muitos também conseguiram fugir e abandonar os bandidos armados. E por isso nós

---

<sup>4</sup> Prática identificada com os castigos corporais impostos pelos administradores coloniais.

<sup>5</sup> Prática identificada com os castigos corporais impostos pelos administradores coloniais.

saudamos vocês. A nossa determinação de sempre seja qual for a dificuldade, luta contra o bandido armado. (Cardoso, 2003: 35'14")

A narração do filme lembra que essas tensões não faziam parte de uma questão regional nem de uma querela entre países vizinhos. No horizonte mais amplo da guerra fria, a campanha sul-africana, tradicional aliada das potências ocidentais e no ápice de suas políticas de segregação racial, o *apartheid*, procurou fomentar o caos em Moçambique. Como lembra Camilo de Sousa, “o mundo à volta de Moçambique não queria mudar”. É precisamente a inflexão desta *utopia* – que, para Margarida Cardoso, está localizada nos anos oitenta – que é o ponto que gostaria de discutir. O objeto aqui trazido para a análise está marcado por rupturas determinadas no tempo e que enformam a cronologia política moçambicana no último quarto do século XX.

Antes de prosseguir, lembro que estas breves notas topocêntricas podem evocar a concepção latina de utopia. O espaço, o território e o lugar, entre tantos outros fundamentos eurocêntricos, também determinam a concepção de utopia presente até aqui. O uso da língua portuguesa, para dar um imenso exemplo, e, mais do que isto, o ensino sistemático da língua portuguesa, demonstram, na superfície narrativa do filme *Kuma Kanema*, a parcial assimilação dos legados coloniais como projetos de futuro. Trata-se do movimento esperado de uma imaginação da liberdade, que incluía a superação de diferenças étnicas, linguísticas, culturais, religiosas, entre outras; contudo, a passagem – um átimo – do *possível* ao dia novo logo passa.

As imagens próprias e o cinema próprio fizeram, sem dúvida, avançar a ideia de uma sociedade nova. As imagens novas eram a própria materialidade de uma utopia nacional que nascia de um quadro sufocante imposto pelo colonialismo português, sistematizado e estruturado desde o século XIX. As práticas de assimilação cultural, que procuraram substituir as tradições e as práticas simbólicas familiares e comunitárias, conviviam com castigos corporais, com diferentes formas de racismo e com a sistemática supressão de direitos humanos fundamentais pelo menos a partir dos anos 1930. Serão precisamente estes os elementos mais distópicos deste quadro de distopias e de fraturas que possibilitam o nascimento de

outras imagens, exibidas nos primeiros anos pelo periódico *Kuxa Kanema*. O caráter ideológico de que se reveste todo o processo produtivo parece ter-se configurado como impasse que opunha o projeto político de Samora Machel à intelectualidade responsável pela produção dos filmes. A centralidade do presidente moçambicano na concepção e na elaboração dos filmes é confirmada pelo diretor Camilo de Sousa:

Eu fiz uma série de documentários com o Kuxa Kanema, com o Samora. Eu fiz muito pouco naqueles filmes. Foi o Samora quem os fez. Foi ele quem ensinou as pessoas com o cinema, ensinou as pessoas, passo por passo, o que era, sabe?, um país independente, o que era ter o seu próprio país, o que era a nação. Foi o cinema que levou tudo isto. (Cardoso, 2003: 5')

As imagens do filme revelam que a organização, como utopia, de uma comunidade nacional socialista e, ao mesmo tempo, como discurso pedagógico de formação de uma nova sociedade, converte-se em desorganização e fratura social:

Em 1986, Moçambique é considerado o país mais pobre do mundo e a África do Sul atinge o seu auge. Nas cidades, as salas de cinema são destruídas e as projeções móveis só têm lugar nos arredores da capital, abortando a sua função principal que era a de ser visto pelo povo e cada vez mais fechado na lógica da propaganda, o cinema afunda-se com os sonhos de independência. (Cardoso, 2003:43'40")

### **Breve conclusão:**

Em *Kuxa Kanema*, a inflexão da utopia parece ser invertida: dá-se em sentido negativo, ou seja, é-se desapropriado de um estado revolucionário marcado pela liberdade criadora para um quadro de devastação social. A experiência radical da ruína, a falta de rotas de fuga é a crise.

Em 1986, os ataques dos “bandos armados” continuavam. O filme demonstra as imagens de outubro de 1986, quando o presidente Samora Machel, durante uma conferência nas Nações Unidas pede ajuda à comunidade internacional:

Enquanto membro das Nações Unidas e enquanto país, confrontando geograficamente com os últimos bastiões do racismo em África, não cederemos perante qualquer intimidação ou chantagem. Não cederemos perante qualquer agressão por mais bárbara e cruel que ela seja. (Cardoso, 2003:43'47")

Os massacres continuavam até que, alguns dias mais tarde, no regresso de uma conferência na Zâmbia, o avião presidencial desvia-se da sua rota e cai em território sul-africano. Ao relembrar os acontecimentos, a diretora Margarida Cardoso:

Não fazia sentido neste dia alguém estar noutra sítio que não fosse atrás de uma câmara e a filmar aquilo que estava a acontecer porque todos nós tínhamos a sensação de que era alguma coisa completamente, era de fato o fim de uma etapa e não percebíamos ainda bem qual era o sentido disso, percebemos depois, mas sabíamos que esse sonho do país acabava ali. (Cardoso, 2003:45')

Com a morte de Samora Machel, extinguia-se também um projeto nacional de produção das imagens, como observa o poeta Luís Carlos Patraquim:

Este período do cinema moçambicano está muito ligado àquilo que foi a história política do país também. Quando isto falha, digamos, quando a primeira república cai, e simbolicamente isto acontece com a morte do Samora, né?, o Chissano sobe ao poder mas tudo aquilo já é outra coisa, entretanto a televisão já tinha entrado. Digamos, o produtor Estado percebe que, para reproduzir a sua imagem e sua linha de política ou fazer a sua propaganda, tinha à sua escolha mais meios do que só o cinema... (CARDOSO, 2003)

Sem as suas imagens próprias e o seu presente de sonho, já não se fala em sonho inaugural, como aquele em que elefantes auxiliavam na construção de estradas, ou mesmo das velas espalmadas nos braços a produzir a energia de produção. As imagens agora disponíveis pela televisão transmitem um sonho que o povo moçambicano não poderá facilmente alcançar. Transitar entre os sentidos de utopia e distopia implica a elaboração de algum tipo de formulação rebelde e a produção de alguma precipitação que possa apontar, em meio ao caos e em meio à destruição, os caminhos para a recuperação de um projeto de utopia que esteja para além dos limites individuais. Neste sentido, parece-me importante relembrar a contribuição oferecida pelo polêmico filósofo Slavoj Žižek:

Pensem sobre uma estranha situação atual. Há trinta ou quarenta anos debatíamos acerca de como deveria ser o futuro: comunista, fascista, capitalista, o que seja. Hoje ninguém mais debate esses temas. Todos aceitamos silenciosamente que o capitalismo global veio para ficar. Por outro lado, estamos obcecados com as catástrofes cósmicas. A vida inteira desaparecerá da Terra por causa de algum vírus ou porque um asteroide se chocará com a Terra, etc, etc, etc. Então o paradoxo é que: é mais fácil

imaginar o fim de toda a vida na Terra do que uma muito mais modesta mudança radical no capitalismo. O que significa isto é que devemos reinventar a utopia. Mas, em que sentido? Há dois significados falsos para utopia. Um é a velha noção de imaginar uma sociedade ideal, a qual, todos sabemos, nunca será realizada. A outra é a utopia capitalista no sentido de novos desejos perversos, aos que não apenas podemos ter acesso, mas também estamos obrigados a realizar. A verdadeira utopia surge quando a situação não pode ser pensada, quando não há um caminho que nos guie até a solução de um problema, quando não há coordenadas possíveis que nos tirem da pura urgência de sobreviver temos que inventar um novo espaço. A utopia não é uma espécie de livre imaginação. A utopia é uma questão da mais profunda urgência. É forçado a imaginar como o único caminho possível e isto é o que necessitamos hoje. (MCCOUBREY, 2005)

Olho ao redor e penso que talvez o atual estado letárgico de funcionamento de um *possível* de baixa intensidade pode funcionar como barragem à emergência utópica. Não me refiro aqui à espera de nenhuma forma de epifania extraordinária nem à revelação mística de uma esperança salvadora. Refiro-me à utopia como possibilidade de uma potente e repentina desorganização de um equilíbrio frágil, de uma ilusória ordem do possível. A antecâmara do devir, um estado pré-insurrecional.

Só mesmo um estado letárgico poderá dar lugar a uma espécie de gestação de um tempo outro, diferente. Só mesmo um estado pastoso poderá se configurar como estágio anterior ao da mudança de vida, mudança de fôlego, de metamorfose em um dia limpo, branco, um dia em branco, presente, onde seja possível redesenhar a vida. Penso que será com esta sensibilidade específica, descomunitarizada porque desorganizada, desarmada porque sempre desconfiada de si mesma, desarticulada porque precária, que poderá ser viável a produção de uma emergência, no sentido foucaultiano, de uma diferença disruptiva que venha a desorganizar a capa normalizadora do visível, do aparentemente possível. Afinal, o impossível não é sinônimo do inexistente.

## Referências

CARDOSO, Margarida. *Kuxa Kanema, o nascimento do cinema* (2003). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MhDTLXWbW9k>

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. Tradução de Renata Santini. Rio de Janeiro: n-1 edições, 2018.

MCCOUBREY, Peter. *Zizek!* (2005). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MfV1O20OJi4>

QUADROS, António. *Eu, O Povo*. Maputo: ed. Frelimo, 1975.

# A representação cartográfica da ilha de Utopia como “Memento mori”

## The Cartography of Utopia Island as a “Memento mori”

Benedetta Bisol<sup>1</sup>

### Resumo

Um conjunto de indicações sobre o potencial epistêmico e pedagógico de imagens que representam territórios e comunidades políticas orienta um estudo da ilustração, que na obra *Utopia* de Thomas More (na terceira edição, 1518) representa a ilha de utopia. Tal ilustração participa do jogo da imaginação criativa sobre lugares e suas significações políticas, que constitui o significado mais autêntico de Utopia. A caveira escondida na imagem pode ser considerada um "memento mori»: o filósofo sugere que qualquer sonho utópico esconde em si êxitos distópicos, de que não podemos esquecer no exercício da imaginação política.

**Palavras-chave:** Utopia; representação cartográfica; Memento mori.

### Abstract

A set of pointers about the epistemic and pedagogical potential of images representing political territories and communities guide an illustration study, which in Thomas More's *Utopia* (in the third edition, 1518) represents the island of utopia. This illustration participates in the game of creative imagination about places and their political meanings, which constitutes the most authentic meaning of utopia. The skull hidden in the image can be considered a "mori memory": the philosopher suggests that any utopian dream conceals in itself dystopian successes, which we cannot forget in the exercise of political imagination.

**Keywords:** Utopia; Cartographical representation; Memento mori.

## 1. Apontamentos metodológicos sobre o estudo de ilustrações

*Ilustração:* é uma imagem (um desenho ou uma gravura) que acompanha um texto e o adorna ou elucida (HOUAISS, 2009, p.1047-48), isto é, como a própria palavra ilustração já indica, o ilustra. Toda ilustração possui um potencial didático no sentido mais técnico desta palavra, mas também, de forma mais geral, em um sentido mais amplo. O leitor aprende algo relativo ao assunto tratado no livro também olhando a ilustração. As ilustrações tornam, possivelmente, a leitura mais agradável. Podemos pensar a relação entre imagem e texto também de forma invertida: em um

---

<sup>1</sup> Professora visitante do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília

livro ilustrado, o próprio texto pode servir para explicar a imagem, isto é, desdobrar — essa é a etimologia da palavra explicar, literalmente desfazer as dobras — através da exposição em palavras, os significados de certa imagem (uma paisagem, um acontecimento, etc.) representada na ilustração.

Os dois modos de conceituar a relação entre imagem e texto não são excludentes, obviamente. Uma imagem ilustra um texto, ao mesmo tempo que o texto explica a imagem. Se estabelece, desta forma, um nexos de complementaridade entre texto e imagem. No entanto, ambos, texto e imagem, podem sugerir ao leitor a mesma questão, considerada por diferentes pontos de vista, mas também podem apresentar ideias diferentes, até contraditórias entre elas. Talvez o que a imagem representa visualmente, não esteja tão claro no próprio texto, ou vice-versa. A própria relação entre ilustração e texto não está então livre de contradições e paradoxos: o que a imagem mostra pode até ser negado no texto.

Além disso, é preciso ressaltar também o fato do que, em si própria, a imagem não necessariamente apresenta um saber coerente e acessível de forma unívoca. Pelo contrário, é característica da própria representação imagética possuir uma complexidade própria de planos e aspectos, que podem gerar, uma vez considerados, visões diferentes da mesma imagem. Em seguida tentarei destacar uns aspectos de tal complexidade. Em primeiro lugar podemos considerar a possibilidade de considerar uma imagem a partir de diferentes pontos de vista, dependendo de tal ponto de vista a definição do conteúdo da própria imagem. O termo 'ponto de vista' não é utilizado aqui em um sentido metafórico, mas sim no seu significado visual. Nas *Investigações filosóficas*, o filósofo alemão Ludwig Wittgenstein examina um *Kippbild* (de *kippen*, inclinar; e *Bild*, imagem, figura — em inglês *multi-stable figure*). Trata-se da representação de um 'pato-coelho'. Observando a imagem de um lado, é possível visualizar um coelho; de outro ponto de vista, aparece um pato, cujo bico é formado pelas linhas que coincidem com as orelhas do coelho. O observador nunca pode observar as duas figuras (o pato e o coelho) ao mesmo tempo: não há síntese entre elas: ou ele vê um pato, ou ele vê um

coelho. Pato e coelho, porém, coexistem como leituras possíveis e igualmente corretas desta imagem.

De acordo com outro apontamento de Wittgenstein, a questão do ponto de vista pode ser colocada também de outra forma: podemos observar demoradamente uma imagem que nos parece no primeiro momento somente um conjunto de linhas sem significado até conseguir identificar, depois de um tempo de observação, uma figura que representa algo. Como se conseguíssemos depois deste tempo um olhar qualificado e determinado, que nos permite reconhecer alguma coisa na imagem. Tal ‘ponto de vista’, contudo, não representa por si a solução definitiva da questão do que esta imagem representa, porque a visão significativa se mantém sempre numa tensão interrogativa com a visão inicial, em que a imagem não representava ‘nada’ para o observador, ou melhor, representava apenas um conjunto de linhas: “Imaginemos uma espécie de quebra-cabeças com imagens: não há um objeto particular para descobrir; à primeira vista, parece-nos um aglomerado de linhas sem sentido, e só depois de algum esforço conseguimos vê-lo como, por exemplo, um desenho de uma paisagem. — Onde reside a diferença entre a observação do desenho antes e depois da solução? — É evidente que, das duas vezes, o vemos de forma diferente. Mas o que significa dizer que depois da solução o desenho representa algo para nós, enquanto antes nada representava?” (WITTGENSTEIN, 1989, §195).

Este segundo modo de observação representa um modo ainda mais radical de questionar a imagem e o seu sentido, se comparado às observações sobre a representação pato-coelho. No primeiro exemplo, temos sentidos múltiplos, a ser reconhecidos na imagem; no segundo se apresenta a necessidade do observador esperar da observação da imagem a emergência de um sentido, de que ele apenas em parte parece ser responsável por ter gerado. Com certeza, há um esforço, escreve Wittgenstein, mas o que garante que graças a esse esforço a imagem se torne compreensível? Podemos observar uma imagem por certo tempo, sem que esta transformação aconteça. A imagem será, para nós, apenas um conjunto de linhas sem sentido.

Os dois procedimentos indicados por Wittgenstein podem ser aplicados complementarmente no estudo de imagens e abrir um caminho em vista da articulação de uma reflexão sobre o significado da imagem. De acordo com isso, podemos estabelecer uma série de relações e referências cruzadas entre imagem e texto, assim como no procedimento de observação e estudo da própria imagem (e, obviamente, dentro o próprio texto, embora este aspecto não seja central para a discussão que nos interessa aqui). Esta complexidade pode ser utilizada de forma produtiva em contexto pedagógico, ressaltando como o estudo da imagem, possibilita um olhar pluriversal e multi-perspectivo sobre um determinado assunto, aprofundando o seu conhecimento.

No presente trabalho, busco desenvolver tal tipo de exercício sobre uma ilustração, contido no celebre livro de Thomas More, *Utopia*, em que é representada a ilha de Utopia e sobre a relação desta imagem com o texto. No parágrafo seguinte apresentarei mais detalhadamente os materiais. Antes disso, pretendo complementar brevemente as indicações metodológicas fornecidas até aqui, buscando destacar, em conclusão do parágrafo, a finalidade da minha investigação.

Erwin Panofsky, no ensaio *Iconografia e iconologia. Introdução ao estudo da arte do Renascimento* (1955), ressalta o potencial analítico da distinção entre descrição pré-iconográfica, que identifica puras formas, portadoras de significados primários ou naturais; análise iconográfica, que requer conhecimento das fontes literárias e interpretação iconológica, que trabalha sobre o significado intrínseco ou conteúdo da obra, que constitui o mundo dos valores simbólicos. A interpretação da imagem resulta, por um lado da aplicação da faculdade mental que Panofsky chama de “intuição sintética”, por outro “por um estudo do modo em que, mudando as condições históricas, os objetos e os fatos são expressados em formas diferentes (história do estilo); e o nosso conhecimento das fontes literárias deve ser corrigida por um estudo do modo em que, mudando as condições históricas, muda também a maneira em que as tendências gerais e essenciais do espírito humano são expressadas através temas e conceitos específicos” (PANOFSKY, 1955, p.43). A questão da observação direta da imagem (e do treinamento de um olhar experiente,

que seja capaz, por exemplo, de enxergar o pato, mas também o coelho) precisa então, de acordo com as observações de Panofsky, ser acrescentada pela aprendizagem toda uma série de conhecimentos que a mera observação do texto não fornece diretamente, embora eles façam parte da constituição da imagem enquanto tal imagem. Observando uma pintura que representa uma mulher com uma criança pequena no colo, poderemos ver “apenas” uma mulher com uma criança pequena no colo, ou uma Natividade, uma Madonna com o menino Jesus, identificando até a época, o autor etc. que realizou esta pintura. Neste sentido, ao exercício sugerido por Wittgenstein, de como tornar um conjunto de linhas em um objeto identificado, pode ser acrescentado um procedimento de análise e interpretação iconográfica, no sentido da apropriação de todos uns saberes que constituem a própria imagem. Claro que este trabalho é potencialmente infinito. Também, dependendo dos focos de interesse, pode ser desenvolvido de várias formas, gerando interpretações diferentes da mesma imagem.

Carlo Ginzburg, retomando uma noção warburgiana, ressalta o fato de que as imagens não são apenas conceituações de algo, mas sim, *Pathosformeln*, fórmulas de emoções. Para ilustrar esta noção, Ginzburg se apoia a uma explicação dada por Gertrud Bing, diretora do Instituto Warburg entre 1954 e 1959: “foi a cultura pagã, tanto no ritual religioso quanto nas imagens, que forneceu a expressão mais impressionante dos impulsos elementares [*Pathosformeln*]. As formas pictóricas são mnemônicas por tais operações; e podem ser transmitidas, transformadas e restauradas numa nova e vigorosa vida, sempre que impulsos congêneres surgem.” (GINZBURG, 2014, p. 15). Através desta observação, Ginzburg ressalta também o potencial pedagógico das imagens, na medida em que elas veiculam a transmissão (e a transformação) de saberes, que não representam apenas “informações”, mas sim também emoções, sentimentos, afetos.

Qual é então, se há, a *Pathosformel* da imagem de Utopia? De que forma ela pode ser tornar acessível? É importante ressaltar que para buscar uma resposta a esta pergunta consideraremos a representação de Utopia como um tipo específico de imagem, isto é, uma imagem que acompanha um texto do gênero literário utópico.

A utopia, escreve Marilena Chaui (2008, p.7) “nasce como um gênero literário: é a narrativa sobre uma sociedade perfeita e feliz, e um discurso político: é a exposição sobre a cidade justa”. Teremos neste sentido que investigar de que forma a sua representação imagética ilustra (se ilustra) tal dispositivo textual.

## 2. A ilustração da ilha de Utopia na obra *Utopia* de Thomas More

Nos livros impressos, ilustrações podem ser realizadas utilizando imagens de diferentes formatos e tipos: reproduções de pinturas ou desenhos, de fotos, de representações cartográficas. Nos primeiros livros impressos, as ilustrações eram frequentemente realizadas através de xilogravuras, que decoravam a folha de rosto e também as páginas do próprio livro. Destaca-se, no texto que nós interessamos uma xilogravura, que ocupa uma página inteira, e representa a ilha, de que se fala nesta obra: a ilha de Utopia.<sup>2</sup>

Embora seja uma obra muito conhecida, é útil relembrar sucintamente o conteúdo de *Utopia*. Trata-se de um falso relato de viagem, escrito a partir de um diálogo do próprio Thomas More com Rafael Hitlodeu, uma personagem fictícia descrita como um membro da tripulação de Américo Vespúcio na viagem ao Novo Mundo. Segundo o texto de *Utopia*, Rafael é um conhecido de um amigo de More, Pieter Gillis: andando nas ruas de XXX, More e Gilles encontram Rafael e param para conversar com ele, discutindo também a situação da Inglaterra da época, as misérias do tempo e a corrupção. Isso é apresentado por T. More basicamente na primeira parte da obra (o primeiro livro). O segundo contém o relato de Rafael sobre a própria viagem marítima: no caminho de volta para a Europa, se separou do resto da

---

<sup>2</sup>A gravura é atribuída a Ambrosius Holbein, filho do pintor e ilustrador alemão Hans Holbein o Velho e irmão de Hans o Jovem, também pintor e ilustrador (Bätschmann, Griener 2014. Bishop (2005) nota que *The Oxford companion to art* seems to err in naming Hans as the artist, as it gives as its source the 1960 *Die Malerfamilie Holbein in Basel*<sup>6</sup> which is clear as to the attribution to Ambrosius, who is not listed in the *Companion*). Ela substitui, na terceira edição da obra, uma outra gravura, parecida, mas menos elaborada, que estava contida nas duas edições anteriores (1516, 1517). A terceira edição de *Utopia* foi publicada em Basileia em 1518, pelo editor Johannes Froben, o editor preferido de Erasmo de Roterdã. Consultamos uma versão digitalizada de uma cópia de *Utopia* desta edição, disponibilizada hoje pela Bayerische Staatsbibliothek, em Munique (Alemanha).

tripulação de Vespúcio e continuou a navegação, visitando várias ilhas do Novo Mundo e chegando ao final numa ilha chamada Utopia. Rafael entra então em contato com vários povos do Novo Mundo, desconhecidos no Velho. A comunidade de Utopia, contudo, é objeto de um relato muito mais detalhado. Ela se destaca entre as outras porque representa um exemplo de sociedade administrada pelo melhor governo possível, em que reina o mais absoluto bem-estar.

O termo Utopia, que na obra de More é apenas um topônimo, isto é, o nome de uma ilha fictícia, se torna, ao longo dos séculos seguintes, uma noção política e literária importantíssima para a tradição do pensamento ocidental, cujo estudo aprofundado contemplaria o exame de uma literatura exterminada.<sup>3</sup> Hoje, utopia significa o sonho de uma sociedade perfeita, embora tal sonho seja cada vez mais considerado impossível. No texto de More, Utopia também é apresentada como a realização de um sonho político-social, embora a um leitor atento não passe despercebido que a sua descrição detalhada, pontualmente, esteja em contradição com esta definição. Sobretudo o temperamento belicoso e dominador dos habitantes de Utopia, que aniquilaram os povos que moravam na ilha antes deles e os escravizaram. Eles combatem guerras cruéis não apenas para proteger o próprio território, mas também interferindo nas políticas de outros povos. Isso tudo leva o leitor a duvidar do fato que tal povo seja realmente um modelo a ser tomado de exemplo, sobretudo se pensamos na vocação pacifista de More e do seu amigo querido Erasmo de Roterdã, fortemente envolvido no processo de escritura e edição do texto de Utopia.

A fala de Hitlodeu sobre Utopia contradiz o próprio ideal utópico. De acordo com o estudioso francês Michel Abensour (1990, p. 77), “Utopia é fruto de um dispositivo textual, propositadamente complexo, armadilha que brinca com a vontade do leitor, expondo-o permanentemente a um logro.”. Qualquer leitura que interpreta Utopia como exposição de uma doutrina está, portanto, “imediatamente

---

<sup>3</sup> Mencionando apenas uma lista incompleta, orientativa, de referências fundamentais, lembramos Cacciari, Prodi (2016); Ricoeur (2015); Koselleck (2014); Claeys (2013); Eco (2013); Jameson (2006); Baczko (2001); Löwy (2000); Franco (1992); Berlin (1991); Abensour (1990); Mannheim (1986); Voßkamp (1982); Buber (1971); Marcuse (1969); Servier (1968), Bloch (1918).

fadada a permanecer aquém de Utopia, condenando-a ou elogiando-a; é a consequência por não aceitar o desvio exigido pela obliquidade da investigação”. Ao contrário, insiste Abensour, é preciso assumir o dispositivo textual, aplicando a ele uma “arte cinegética”, em “um verdadeiro ‘exercício de paciência’” (1990, 77). Para ressaltar o caráter parcial e equivocado de leituras doutrinárias do texto moreano e confirmar com outra referência textual a proposta de Abensour, podemos lembrar as palavras de More, a comentário do relato de Rafael: “Enquanto Rafael nos contava todas essas coisas, formulei para mim mesmo uma série de objeções. Em muitos casos, as leis e os costumes daquele país pareceram-me inteiramente ridículos. [...] Enquanto isso, não consigo concordar com tudo o que Rafael disse, a despeito da sua sabedoria e experiência inquestionáveis. Mas devo confessar que são muitas as características da República Utopiana que eu desejaria, posto que não espere, ver implantadas em nossas sociedades.” (MORE, 1999, p. 199). O próprio autor sugere então ao leitor de duvidar sobre a idealização de Utopia como sociedade perfeita, e propõe uma apropriação crítica e reflexiva do relato de Rafael.

Podemos considerá-la uma paródia da Europa contemporânea a More, dividida por terríveis conflitos intestinos, uma reconstrução irônica “descoberta” da América, que aniquilou as populações indígenas; uma crítica aos costumes decadentes e corruptos da Inglaterra. Seja como for, apenas a partir desta crítica faz sentido considerar também o seu caráter positivo, eu-tópico. Utopia é a tentativa de pensar uma superação e uma transformação do existente em vista da realização de um sonho: a sociedade perfeita, nunca esquecendo que ela traz consigo e paradoxo. Talvez ela possa existir apenas num lugar inexistente, ou como Platão dizia na *República*, como um “paradigma no céu”.

### **3. Alguns apontamentos iconográficos sobre a ilustração de 1518**

Qual poderia ser então a função da ilustração no contexto deste exercício de imaginação crítico-utópica? Em primeiro lugar, podemos dizer que o conteúdo da ilustração coincide apenas parcialmente com as informações relatadas no texto. Uma análise iconográfica bastante detalhada da imagem é apresentada em Bishop (2005).

Tal análise inclui também uma documentação fotográfica, reproduzindo as ilustrações e outros materiais relevantes, e, como veremos, uma tese interessante sobre o caráter essencialmente distópico da imagem que apresentaremos em seguida. É útil mencionar, em seguida, alguns dos seus resultados.

No que diz a respeito da produção da imagem, Bishop nota que a xilogravura não foi feita utilizando o molde da gravura que foi utilizado na primeira edição, o que é comprovado das dimensões diferentes das duas edições (o livro de 1518 é de tamanho maior do que o de 1516). Porém, do ponto de vista iconográfico, a imagem de 1518 é muito similar a de 1516. Mais precisamente, é a sua inversão especular. Para esclarecer a relação entre as duas gravuras, Bishop (2005) propõe acreditar que, no caso da segunda, se trate de uma simples cópia, realizada livremente a partir da primeira.

A imagem de 1516, continua Bishop, contém seis cidades, além da capital de Utopia, Amaruoto, que se torna identificável na ilustração graças uma cartilha que indica o seu nome. Há, nesse ponto, uma diferença entre texto e ilustração, na medida em que, no texto, Utopia aparenta ter as mesmas dimensões e o mesmo número de cidades (condados) da Inglaterra da época.<sup>4</sup>

Na xilogravura de 1518, são representadas também figuras humanas, o que, de acordo com Bishop, torna a ilustração moderna: “At a time when much of book illustration was religious or classical in theme, Ambrosius Holbein's Utopia prints were reckoned to be distinguished by their modernity in showing living people.” (BISHOP, 2004, p.109).<sup>5</sup>

Por fim, podemos mencionar o resultado a meu ver mais original das observações desenvolvidas por Bishop. Bishop, que é um dentista e está então acostumado em trabalhar com radiografias odontológicas, observa que é possível

---

<sup>4</sup> Lembramos que a cidade de Veneza está dividida em seis bairros, chamados sestrieri, é percorrida como Utopia por um rio sinuoso, o Canal Grande. O seu ordenamento político, na época de More, apresenta uma grande similaridade com o de Utopia. (Cfr. SISSA 2012, p. 147).

<sup>5</sup> Uma personagem, identificada na própria gravura, é Rafael, que aponta o dedo em direção da ilha. Outras duas, uma que olha Rafael e outra, do lado direito da imagem, são desconhecidas. Aparece também um marinheiro, dentro de um dos navios que aparecem dentro do braço de mar que separa estas três personagens, que estão na terra firme, e a ilha de Utopia.

olha a imagem de outro ponto de vista, identificando uma caveira, composta pela própria ilha e pelo braço de mar situado entre a ilha e a terra firme que é representada na parte inferior da imagem (BISHOP, 2004). Um dos navios que aparecem neste braço de mar representa a arcada dentária da caveira. A ilustração pode ser então considerada um *Kippbild*, em que a transformação entre ilha e caveira não acontece espontaneamente, mas sim, apenas para um olhar experto, que cientemente assuma um ponto de vista diferente.<sup>6</sup> O *memento mori* escondido no texto poderia ser uma sugestão de Erasmo da Roterdã, que contribuiu ativamente à publicação de Utopia<sup>7</sup>. Contudo, a mera visão da caveira não oferece a resposta à pergunta: por que a ilha de utopia é uma caveira? O que tem a ver uma das representações mais clássicas da morte com a utopia?

#### **4. A *Pathosformel* de Utopia: a finitude do sonho utópico**

Sobre a natureza da ilustração que representa a ilha de Utopia, podemos levantar uma série de hipóteses, bastante rica. Em outro contexto, insisti sobre o caráter cartográfico de tal representação; o que me interessa, em seguida, é destacar alguns elementos que permitem colocar a imagem na tradição da representação da cidade e do espaço político.

Em primeiro lugar, podemos mencionar o contraste evidente entre a ilustração e o texto no que diz a respeito da presença de seres humanos. É verdade, como destaca Bishop que na edição de 1518 aparecem algumas figuras humanas. Contudo, elas não estão na ilha, mas sim observando a ilha, de um ponto de vista externo a ela: estão em uma terra dividida da ilha por um braço de mar, ou no navio, que navega no braço de mar entre esta terra e a ilha. Ao contrário, no texto de Utopia aparecem muitas personagens, realmente existentes e fictícias: More e o seu

---

<sup>6</sup>De acordo com a pesquisa bibliográfica desenvolvida em preparação deste artigo, apenas SCAFI (2014) retoma a análise de Bishop. Devo a XXXX o conhecimento desta hipótese.

<sup>7</sup> Schölderle (2017) destaca a importância da figura de Erasmo da Roterdã no processo de edição e publicação de Utopia, apresentando também uma ampla discussão da literatura que considera essa questão.

discípulo, Peter Gilles, Rafael Hitlodeu; os autores dos materiais paratextuais que também compõem a obra; os personagens da vida política europeia contemporânea a More, mencionados sobretudo na primeira parte do livro; por fim, todos os habitantes de Utopia (homens e mulheres, velhos e jovens, livres e escravas, príncipes, sacerdotes, literatos, soldados...) e de outras povoações do Novo Mundo, mencionados no segundo livro. À frente desta multidão de pessoas que povoam as páginas do livro, a xilogravura nos mostra uma ilha deserta, desabitada, vazia.

Podemos considerar este dado pelo menos de dois diferentes pontos de vista, complementares. Uma primeira interpretação deste vazio consiste no fato que Utopia é uma comunidade do Novo Mundo, mas também uma nova comunidade, criada do nada: podemos imaginar que a xilogravura registre o momento da sua fundação. Utopia *ainda não* foi povoada, por isso então está vazia.<sup>8</sup> Ao mesmo tempo, este vazio nos permite colocar esta imagem em relação com outro frontispício de uma celebre obra de filosofia política, isto é, o *Leviatã* de Thomas Hobbes (1651).

O *ainda não* adquire, nesta comparação, um significado mais genuinamente político e significativamente conceitual, não somente cronológico, representando o primeiro sinal do que será a empresa moderna da constituição do espaço vazio que permite, por sua vez, a constituição do estado como forma política marcadamente moderna. Seguimos nisso a interpretação de Carl Schmitt: Utopia, como o Estado, opera uma peculiar forma de negação da estrutura topológica medieval e antiga, uma “imensa revogação [*Aufhebung*] de todas as localizações sobre as quais repousava o velho *nomos* da Terra.” (SCHMITT, 2014, p. 189). A palavra utopia continua Schmitt, “teria sido impensável na boca de um homem da Antiguidade. Utopia não significa, simplesmente e de modo geral, lugar nenhum, *no-where* (ou *Erewhon*), mas *ou-topos*. Se compararmos essa negação com o *a-topos*, este último tem uma relação negativa mais forte com o *topos*”. (Ibidem).

Como destaca Carlo Galli, na introdução da tradução italiana dos estudos schmittianos sobre Hobbes, “se a modernidade consiste primeiramente no fim dos

---

<sup>8</sup> Agradeço para a observação o amigo Giovanni Zanotti.

vínculos e das ligações tradicionais, tanto no nível da disseminação do poder entre as classes quanto no nível de legitimação divina do próprio poder, isto significa que no espaço político é necessário criar um vazio, um ‘*Zentralgebiet*’ neutral. À ingovernabilidade dos poderes (as guerras civis de religião) e das paixões (o estado de natureza) não pode se opor nada senão uma ‘*tabula rasa*’, uma radical negação sobre a qual afirmar a construção ‘estável’ como constituição racional e decidida (o Estado).” (GALLI, 1986, p. 11). Utopia, então nos fornece, literalmente a primeira figuração desta *tabula rasa*.

No frontispício do *Leviatã* está representada de uma figura humana gigantesca, cujo casaco é composto, por sua vez, por minúsculas figuras humanas. É a representação, sabemos através da leitura do texto, do Leviatã, um monstro bíblico que coincide a incorporação do poder do Estado. A figura domina uma paisagem urbana, isto é, uma cidade, que está, como Utopia, quase completamente vazia. O esvaziamento da cidade pode ser considerado um indicador significativo da percepção do que é a cidade. O geógrafo italiano Farinelli ressalta que, na história da definição da cidade, ainda Giovanni Botero, no tratado *Sobre as causas da grandeza das cidades* [tit. Orig. Delle cause della grandezza delle città. Libri III], publicado em 1588, retoma uma definição de cidade em que ainda reverbera a definição inaugural da reflexão filosófica ocidental sobre cidade, exemplarmente fixada no segundo livro da *Política* de Aristóteles: “Città s’adimanda una ragunanza d’huomini, ridotti insieme per vivere felicemente” (BOTERO 1588, p.1). Para Botero, a cidade se constitui como um conjunto de pessoas (*una ragunanza d’houmini*) que tem como objetivo da sua concentração em um lugar (*ridotti insieme*) o viver de modo feliz (*vivere felicemente*)<sup>9</sup>. Quase dois séculos depois da composição do tratado de Botero, o leitor da *Encyclopédie* se depara com uma definição de cidade completamente diferente: a

---

<sup>9</sup> A afirmação está contida na epístola dedicatória do volume. De acordo com Aristóteles, a comunidade política (*koinonia politiké*) é formada por um conjunto de pessoas, a saber, “os que são capazes de viver do modo mais conforme possível ao que desejam” (Ibid. s./p.). Botero retoma também o motivo fundamental da política aristotélica, traduzindo *zoón politikón* na natural sociabilidade do homem, um “ser comunicativo dei suoi beni” (*ser que compartilha os seus bens*), indicando então no viver na cidade o lugar natural para o melhor desdobramento da natureza humana, em vista do alcance da felicidade (BOTERO 1588, p.1).

cidade não é mais um conjunto de pessoas, mas sim “assemblage de plusieurs maisons disposées par rues, et fermées d'une clôture commune, qui est ordinairement de murs et de fossés”. (*um conjunto de várias construções, dispostas ao longo das ruas e circundadas por um elemento comum que de regra são os muros e os canais*). (DIDEROT; D’ALEMBERT, 1799, vol. 35, p.447).

O frontispício do Leviatã e a cidade vazia representam, de acordo com essa leitora, um marco nesta nova representação da cidade, eminentemente moderna e de certa forma corroboram uma intuição, completa Farinelli, uma intuição benjaminiana relativamente ao significado político da cidade vazia: “Eis então porque Benjamin tem razão, embora não ache a resposta. As ruas de Paris [...] estão vazias não porque os cidadãos estão fechados em casa, estejam dentro [dentro das suas habitações, obs. BB], mas porque o corpo dos cidadãos, na materialidade deles, foi constituir o corpo do Estado: por isso não estão visíveis e representados. Eles estão em outro lugar, estão por assim dizer incorporados naquela *pessoa ficta* que é o próprio Estado, que não existiria se cada corpo ficasse por conta própria.” (FARINELLI, 2007, p.43).<sup>10</sup>

Uma segunda observação é que tal vazio é plenamente ocupado pela imagem da morte. A caveira, com efeito, é composta pela ilha (o osso frontal e as órbitas oculares da caveira), por parte do braço de mar (a parte central da caveira) e pelo navio que está em frente da ilha (a arcada dentária). É a terra toda de utopia, então que se transforma em uma imagem de morte. Podemos, com isso, estabelecer outra correspondência formal entre a ilustração de Utopia e o frontispício do Leviatã: uma relação entre território e corpo humano (ilha e caveira: a paisagem e o Leviatã).

A figura do Leviatã é caracterizada basicamente pelo sentimento do medo, que está no centro da vida política (GINZBURG, 2014). Qual poderia ser, analogamente, a *Pathosformel* de Utopia, isto é, a emoção que liga território e figura humana (a

---

<sup>10</sup> Observando as fotografias de Paris, realizadas por Atget no século XIX, Benjamin notou que elas estão extraordinariamente vazias: não há nenhuma figura humana presente nas fotos. Para Benjamin, isto é o sinal de um *escondido caráter político* das imagens, ainda que ele não consiga decifrá-lo mais precisamente. As observações de Benjamin sobre a fotografia de Atget estão contidas sobretudo no ensaio de 1931, intitulado “Pequena história da fotografia” (cf. BENJAMIN 1994).

caveira) na ilustração de Utopia? O motivo do *memento mori*, que se torna popular nos túmulos entre o final do séc. XV e o começo do séc. XVI tem uma dupla função: é uma expressão de esperança, para a salvação do defunto, mas também tem um significado didático e convida o fiel à humildade e à ação virtuosa. (COHEN, p. 84). A sua aplicação no contexto da representação da comunidade perfeita e do estado ideal poderia corresponder à tradução desta mensagem religiosa, apresentando *avant la lettre*, um exemplo de teologia política: o sonho utópico é um sonho mortal, e, embora não possamos perder a esperança que ele se realize na terra, temos que cuidar para que ele não se torne um devaneio distópico.

## Referências

- ABENSOUR, Miguel. *O novo espírito utópico*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.
- BACZKO, Bronislaw. *Lumières de l'utopie*. Paris: Payot, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERLIN, Isaiah. *Limites da utopia: capítulos da história das ideias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991
- BISHOP, M. (2005). Ambrosius Holbein's memento mori map for Sir Thomas More's Utopia. The meanings of a masterpiece of early sixteenth century graphic art. In: *British Dental Journal*, 1992, p. 107–112.
- BLOCH, E. *Geist der Utopie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 1918.
- BREDEKAMP, H. *Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan: das Urbild des modernen Staates, Werkillustrationen und Portraits*. Berlin, 2000.
- BUBER, Martin. *O socialismo utópico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.
- CACCIARI, Massimo & PRODI, Paolo. *Occidente senza utopie*. Verona: Il Mulino, 2016.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. Notas sobre Utopia. In: *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 60, n. spe1, p. 7-12, 2008. <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso)> (access on 09 Oct. 2019).
- CLAEYS, Gregory (ed.) *Utopia: a história de uma ideia*. São Paulo: SESC, 2013.
- COHEN, Kathleen. *Metamorphosis of a death symbol. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. Berleley- Los Angeles - London: University of California Press, 1973.

- ECO, Umberto. *História das terras e lugares lendários*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- FRANCO JR., Hilário. *As utopias medievais*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror. Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- MORAES, Didier Dominique Cerqueira Dias de. *Livro didático e cultura da impressão*. Educ. Pesqui., São Paulo, v. 44, e175373, 2018 <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-97022018000100470&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022018000100470&lng=en&nrm=iso)>. access on 16 Oct. 2019. Epub Aug 20, 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/s1678-4634201844xxxx>.
- JAMESON, Fredric. *A política da utopia*. In: SADER, E. (org.) *Contragolpes: seleção de artigos da New Left Review*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- KOSELLECK, Reinhart. *A temporalização da utopia*. In: *Estratos do tempo: estudos sobre a história*. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC-Rio, 2014.
- LÖWY, Michael. *Marxismo, Modernidade e Utopia*. São Paulo: Xamã, 2000.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. 4a ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1986.
- MARCUSE, Herbert. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Ed. bilíngue (latim/português). M.M. Gouvêa Junior (trad.) Belo Horizonte: autêntica, 2017.
- RICŒUR, Paul. *A ideologia e a utopia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- SCHÖLDERLE, Thomas. *Thomas Morus und die Herausgeber – Wer schuf den Utopiebegriff?* In: AMBERGER, Alexander; MOBIUS, Thomas (org.). *Auf Utopias Spuren. Utopie und Utopieforschung. Festschrift für Richard Saage zum 75. Geburtstag*. Wiesbaden: Springer, 2017, p. 17-44.
- SERVIER, Jean. *Histoire de l'utopie*. Paris: Gallimard, 1967.
- SISSA, G. “Familiaris reprehensio quasi errantis. Raphael Hythloday, between Plato and Epicurus”. In: *Moreana*, vol. 49, nr. 187-188 (2012), p. 121-150.
- VOBKAMP, W. (ed.) *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Stuttgart: Metzler 1982.

# As imagens não mentem. Utopias, distopias e incertezas “est-éticas”

## Pictures don't lie. Utopias, dystopias and “aesth-ethical” doubts

Biagio D'Angelo<sup>1</sup>

### Resumo

Em 1920, o escritor russo Evgueni Zamyatin publica um dos romances mais importantes do gênero utópico, *Nós*, uma sátira futurista distópica em que Zamyatin leva às extremas consequências os aspectos totalitários do soviétismo. Duas décadas depois, a escritora sueca Karin Boye publica *Kallocain*, uma distopia em que, como em *Nós*, o futuro distópico é apresentado como um universo em que a vida dos cidadãos é controlada violentamente. Nesse artigo observaremos como a reflexão sobre a distopia proposta nos romances de Zamyatin e Boye é ainda atual em relação ao Poder, ao Estado, à violência e à presença feminina.

**Palavras-chave:** distopia; literatura russa; literatura sueca; Poder; utopia.

### Abstract

In 1920, Russian writer Evgueni Zamyatin publishes one of the most important novels of the utopian genre, *We*, a dystopian futuristic satire in which Zamyatin brings the totalitarian aspects of Sovietism to the extreme consequences. Two decades later, Swedish writer Karin Boye publishes *Kallocain*, a dystopia in which, as in *We*, the dystopian future is presented as a universe in which citizens' lives are violently controlled. In this article we will observe how the reflection on dystopia proposed in Zamyatin and Boye's novels is still current in relation to Power, the State, violence and female presence.

**Keywords:** Dystopia; Russian literature; Swedish literature; Power; Utopia.

“A única verdade que consigo entender ou expressar define-se, logicamente, como uma mentira”  
(Ursula K. LeGuin)

### Introdução

O ponto de partida dessa reflexão – um ponto de partida “intuitivo” – provem do título de um conto breve escrito em 1951 pela escritora estadunidense Katherine McLean, “Pictures don't lie”. McLean, junto com Leigh Brackett, Marion Zimmer Bradley e Judith Merrill, foi considerada uma das mulheres pioneiras que

---

<sup>1</sup> Professor de Teoria e História da Arte da Universidade de Brasília /Instituto de Arte. Pesquisador CNPq 2.

consolidaram a ficção científica nos Estados Unidos nos anos 50 do século XX. Nas páginas de “Pictures don’t lie”, McLean indaga acerca de um dos aspectos menos evidenciados pelos pesquisadores científicos: o “como” os alienígenas poderiam diferenciar-se do ser humano. Em que consistência tal diferença? Na cor da pele? Em questões de ordem ética, isto é, na violência e agressividade? E, finalmente, quem são eles? Qual linguagem? São realmente “outro” fora-de-nós ou eles estão já no meio de nós?

No conto, científicos e políticos da Terra esperam com trepidação a aterrissagem de um navio espacial extraterrestre com que Nathen, um técnico militar, conseguiu se comunicar. Um jornalista do “Times” é o mais curioso e desconfia que algo ruim possa acontecer, especialmente depois de ter assistido e analisado a uma gravação vídeo enviada pelos próprios alienígenas. Estes últimos, a um certo momento, afirmam de ter chegado na terra em paz e de querer encontrar os humanos. Contudo, pelos vídeos ninguém consegue vê-los. Eles pedem ajuda pois dizem de estar afundando em um lago de lama, povoado de monstros. Mas como as imagens deixam ver apenas uma atmosfera densa e tenebrosa, sem alguma visão dos alienígenas, alguns apontam à falta de sinceridade dos extraterrestres. Finalmente, o técnico Nathen compreende que o problema está nas dimensões deles: os alienígenas são minúsculos, invisíveis a olho nu, e só por meio de uma lupa será possível, pelo menos, enxergar o navio espacial deles.

O papel e o significado da imagem são, nesse conto, emblemáticos, e envolvem questões teóricas que abarcam propostas não apenas da história cultural das utopias e da ficção científica, mas bastante significativas para a teoria e a história da arte. As imagens, com efeito, produzem sempre um sentido sempre em suspensão, nunca fechado ou declaradamente unívoco. Elas estão diante do Tempo, diante de sua dialética, presente e passado que, confrontados, fazem emergir as contradições e as tensões da obra de arte. Pequena alegoria da imagem – o que se vê é o que nos olha (diria Didi-Huberman) e não o que nos vemos dela – e da imagem preconceituosa que possuímos a priori do outro, “Pictures don’t lie” evidencia como uma pressuposição errada pode determinar o surgimento de fascinações utópicas

que podem se transformar em catástrofes distópicas, históricas e ficcionais que sejam.

Embora a etimologia da palavra “utopia” possa parecer paradoxal (um “não-lugar” associado a “um lugar de felicidade”), por causa de sua suspensão de todo o espaço e todo o tempo, e por um espaço unidimensional e fixado em uma eternidade imprecisa, a utopia está enraizada na História, da qual mostra seus sinais negativos. Ao mesmo tempo, a utopia critica o Tempo e, acima de tudo, o seu presente. A utopia é uma visão crítica do mundo. Este impacto sobre a História e o Tempo só poderia produzir, especialmente a partir do início do século XX, visões distópicas e assustadoras.

Na introdução ao romance *A mão esquerda da escuridão*, U. K. Le Guin escreve:

A ficção científica costuma ser descrita, até mesmo definida, como *extrapolação*. Espera-se que o escritor de ficção científica pegue uma tendência ou um fenômeno do presente, purifique-o e intensifique-o para efeito dramático e estenda-o para o futuro. “Se isso continuar, eis o que acontecerá”. Faz-se uma previsão. (...) Isto talvez explique por que muitas pessoas, que não leem ficção científica, a descrevam como “escapismo”, mas, quando questionadas mais a fundo, admitem que não leem ficção científica porque “é muito deprimente” (LE GUIN, 2008, p. 5).

Para Le Guin escrever ficção científica não é prever sobre o futuro, e, como toda produção artística, não é senão um livro de mentiras. A ficção científica, escreve Le Guin, “não prevê: descreve” (2008, p. 6). Um livro de ficção científica não é futurologia: de forma indireta e por meio de metáforas, ele recria imagens de realidades por vir. A ficção científica é uma grande metáfora, ou um procedimento alegórico, em que interatuam as “grandes dominantes” da contemporaneidade (Le Guin, 2008, p. 9). As ciências, o processo tecnológico, as “perspectivas relativista e histórica” (LE GUIN, p. 9) participam da estrutura do imaginário da ficção científica.

No curto espaço de tempo que me é reservado, gostaria de dedicar minha atenção a dois textos em que assiste-se a um interessante paradoxo inventivo: apesar das imagens que derivam desse dinamismo móvel da utopia serem sedutoras e promissoras, a imaginação criativa do sujeito, movido pelo desejo por um mundo

mais justo e harmonioso, entra em colisão com os processos históricos que turbam os anseios humanos mas não silenciam o comprometimento ficcional.

### **Embate ético e estético em Zamyatin**

Não há período mais criativamente rico em produções distópicas que a década entre os anos vinte-trinta do século XX. Wells, Orwell, Huxley são os exemplos canônicos.

Em 1924, Evgueny Zamyatin publica, no exterior, um dos romances russos mais importantes do gênero utópico, *Nós* (“Мы”), uma sátira futurista distópica em que o autor russo leva às extremas consequências os aspectos totalitários do soviétismo e critica o conformismo do novo modelo da sociedade industrial moderna. Ursula K. Le Guin considera *Nós* como o melhor romance de ficção científica do século XX. O romance de Zamyatin é o resultado de uma prosa simbolista e ornamentalista que desemboca na hipertrofia do mundo novo soviético. Ao advento da revolução soviética, com palavras proféticas, Nikolai Berdyaiev adverte sobre a enigmaticidade dos novos tempos.

Contudo, para a literatura russa da época, não se tratava de compreender apenas os rumos da revolução, mas também de compreender os rumos da própria literatura. De que falar? Sobre o que escrever? Poucos anos antes da publicação de seu romance distópico, em 1920, Zamyatin tinha escrito um breve artigo intitulado *Ya boyus* (“Tenho medo”)<sup>2</sup> em que proclamava: “uma literatura autêntica pode existir somente quando quem a propõe não são funcionários conscientes e bem-pensantes, mas loucos, eremitas, heréticos, sonhadores, rebeldes, cépticos” (ZAMYATIN, 1920, p. 45). Ao medo do futuro, Zamyatin respondia com uma imagem altamente simbólica: o desejo de um utópico retorno ao passado.

A literatura distópica russo-soviética nasce dessa desconfiança para com o futuro revolucionário e dessa uchronia nostálgica de tempos melhores que já foram.

---

<sup>2</sup> O texto foi publicado no primeiro número da revista “Dom iskusstv” (A casa das artes).

Contudo, Zamyatin não estava sozinho. Grande parte dos literatos daquela época, como Andrei Belyi e Lev Lunc, aspiravam a um futuro prudente, não avassalador, e invocavam a metáfora de um passado sobre cujas raízes inovarem e construiriam uma nova literatura. Nós adere a essa leitura do futuro de forma paradoxal e paródica.

O romance, inicialmente, responde ao entusiástico culto da máquina e do homem a serviço da nova sociedade soviética, promulgado pelo poeta Aleksei Gastev. Mas a imagem do culto da máquina, ligada a uma racionalidade perversa, à redução da afetividade e ao enaltecimento da mecanização do sujeito em prol da eficácia da revolução bolchevique, polemiza conforme a visão estética e ideológica de Zamyatin. A trama do romance de Zamyatin relata o diário de D-503, um engenheiro, que vive em uma sociedade aparentemente perfeita, mas opressora.

Nas páginas de seu diário, D-503 manifesta seus conflitos ao perceber as falhas desse sistema totalizador, especialmente ao tratar o problema afetivo, reduzido a impulso mecânico e asséptico. As paixões são banidas pelo “Benfeitor”, o regente último desse sistema perfeito, como doentias e sufocadoras do único valor humano: a racionalidade. A consequência mais devastadora desse sistema é a transformação do “eu” a favor de um “nós” exaltado e diluidor das consciências subjetivas. O mundo pós-revolucionário de Zamyatin está dividido entre a cidade, em que a existência do indivíduo fica constantemente sob controle, regulada em cada aspecto mais trivial e cotidiano, inclusive a atividade sexual, limitada a apenas um dia na semana, e o campo que oferece refúgio aos rebeldes, aos dissidentes, aos marginados pelo sistema<sup>3</sup>.

Em Zamyatin, assim como em Orwell (1984) e em Huxley (*Brave New World*), além do eu, são abolidas a história e a arte. Elas se tornam objetos de cancelamentos e reescritas infinitas, mesmo se sempre sob o olhar vigiador de censura do Benfeitor ou, como o denomina ironicamente Orwell, do “Grande Irmão”. Na civilização do vidro e do aço, não existem mais nomes e sobrenomes, nem cultura, nem criação de

---

<sup>3</sup> É interessante lembrar e observar como, naqueles anos, na Rússia, e nessa idêntica dimensão metafórica e dicotômica entre cidade e campo, Aleksandr Chayanov publicaria o livro *Viagem de meu irmão Aleksiei no país da utopia camponesa* (1920), uma ucronia a favor de um país bolchevique perfeito graças ao retorno à elegíaca vida do campo.

imagens, e a vida está perfeitamente ordenada e regulada. Não existe privacidade, argumento considerado uma invenção burguesa. O único problema que desencadeia o precipitar dos acontecimentos narrados no diário é que o protagonista se apaixona por uma mulher, I-330. Aceitar este acontecimento é se rebelar à uma vida programada, é admitir a possibilidade do sentimento, da imaginação, da necessidade real de afeição, é desestabilizar o próprio eu. Como o amor, assim é o que acontece com o episódio do protagonista no curso de matemáticas. O professor Pliapa, relata D-503:

Uma vez deu uma aula sobre os números imaginários. Me lembro ter chorado, com os cotovelos em cima da mesa, e gritado: “Não quero a raiz de menos um! Tirem-na!”. Esta raiz imaginária desenvolveu-se em mim como um parasita. Ela me rondava e não tinha maneira de me livrar dela<sup>4</sup> (ZAMYATIN, 1971, p. 49).

A razão deve vencer, afirma D-503 nas últimas páginas do romance, quando ele será lobotomizado. O que vence, profeticamente, na escrita de Zamyatin é uma razão que se apresenta como a única medida sobre todas as coisas, que não admite mais uma abertura para com o infinito, pois “já calculei tudo, e o infinito não existe”. A redução da razão, assim como descrita pelo autor russo, torna-se uma temática bastante importante na atualidade do gênero utópico no século XX. Ela obriga a refletir sobre a origem das ideologias e dos estados totalitários e, como escreveu Leonid Heller (1990, p. 532), é o romance de Zamyatin que tem que ser lido para compreender o comunismo soviético-stalinista, “um dos produtos mais terríveis de nosso tempo”<sup>5</sup>.

É peculiar aqui a escolha do diário como forma narrativa, pois ela obriga o escritor a armar um perfeito modelo movediço entre a ilusão da realidade e a verdade das mentiras ficcionais. Em outras palavras, quais são as verdades de um mundo perfeito que aparece agora como a realização do inferno? E, especialmente, há

---

<sup>4</sup> Na versão francesa, usada por esse artigo: “Il fit une fois un cours sur les nombres imaginaires. Je me rappelle avoir pleuré, les coudes sur la table, et hurlé : « Je ne veux pas de la racine de moins un, enlevez-là. » Cette racine imaginaire se développa en moi comme un parasite. Elle me rongait, et il n’y avait pas moyen de m’en débarrasser.

<sup>5</sup> Se veja também Leonid Heller – Michel Niqueux, *Histoire de l’utopie en Russie*, Paris, PUF, 1995.

verdade nisso? Como as imagens relatadas denunciam o fracasso do desejo? O diário põe o leitor em risco: de fato, não é óbvio que ele colabore à descoberta da verdade contida no diário, porque a incerteza, a expectativa, a experiência de ambos (autor e leitor) são fronteiras variáveis e arriscadas. O leitor do diário de Zamyatin é testemunha das confissões compulsivas de D-503, amarrando-o tanto às imagens ficcionais, como à possibilidade do choque do presente. Michel Foucault afirma que escrever diários “atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível” (1992, p. 130-131). Em Zamyatin acontece como uma verdade desse espelhamento. Na famosa carta a Stalin, Zamyatin tinha declarado abertamente: “Sei de ter o incômodo costume de dizer não o que me conviria, mas o que me parece ser a verdade” (1967). A oscilação da dicotomia entre verdade e mentira está sempre presente em Zamyatin. Por isso, o diário cria aquele “não-pensamento” que o pensar lógico e ordenado teve que deixar na sombra: “o diário se apresenta como a escritura peculiar da ausência, da saudade. Do que cada dia *não se pensou*” (MILDONIAN, 2001, p. 198).

A “moda” distópica que o romance de Zamyatin abre na literatura russa daquelas décadas permite identificar um autêntico *leitmotif* que, tematicamente, atravessa a produção estético-literária daquele período, até os anos 50, isto é, até a conclusão da segunda guerra mundial e o aniquilamento das esperanças idealistas. Edith Clowes reconhece no romance distópico de Zamyatin a origem de toda a “ficção experimental metautópica” das últimas três décadas do período soviético, incluindo figuras de grande importância no panorama da literatura russa, como Erofeev e Voinovich. Segundo Clowes, contribuíram conceitualmente a “desmembrar as fronteiras utópicas, fechadas e fixas do Estado soviético e abrir aquela zona ‘utópica’ do pensamento fixo para com a fluidez de outras perspectivas e alternativas”<sup>6</sup> (CLOWES, 2011, p. 22).

---

<sup>6</sup> No original: “To break apart the closed, fixed utopian borders of the Soviet state and to open up this ‘utopian’ zone of fixed thinking to the fluidity of other perspectives and alternatives”.

## Os diários do doutor Kall

Um exemplo desse fio vermelho que perpassa esse sentimento catastrófico e apocalíptico, mas por isso não menos profético e dramático é dado pelo romance *Kallocain*, da escritora sueca Karin Boye, publicado em 1940<sup>7</sup>, aos exórdios da segunda guerra mundial. Poeta de grande intensidade lírico-imagética, Boye “subjuga ou sublima” a tarefa de ser artista, ela mesma, em *Kallocain* para “demonstrar dramaticamente como o uso emaranhado da razão pode se tornar uma prisão no mundo e como pode levar até a morte do eu” (VOWLES, 1966, p. XXI)<sup>8</sup>.

*Kallocain* é uma distopia que se inspira nos grandes temas e trabalhos dos primórdios da ficção científica e descreve um futuro angustiante e determinado por um terror totalitário, mas mais sutil e alusivo que aquele do romance de Zamyatin. Visto através dos olhos do cientista idealista Leo Kall, *Kallocain* é uma representação de um Estado mundial totalitário. O que rege o novo mundo agora são aquelas que a autora sueca denomina “drogas da verdade”, que conseguem assegurar a subordinação de todos os indivíduos ao único poder do Estado. Nesse caso, *Kallocain* parece ecoar mais que Zamyatin um dos temas de *Brave New World*, de Aldous Huxley (1932), em que o futuro utópico é controlado pela presença maciça de drogas usadas como ferramenta desonesta e sub-reptícia para suprimir a oposição subjetiva à autoridade controladora. Porém, ao contrário da distopia de Huxley, em que o remédio (chamado “soma”) é usada como droga euforizante e antidepressiva, garantindo assim um controle diferenciado dos indivíduos, em *Kallocain* a droga é usada para detectar atos individuais livres (isto é, desobedientes ao Estado) e pensamentos de rebelião ao Centro de poder<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Existe tradução para o português do Brasil com o título de *Calocaína*, em 1974 na versão de Janer Cristaldo.

<sup>8</sup> No original: “If Karin Boye subjugates or sublimates the poet in herself in *Kallocain*, it is to demonstrate that much more dramatically how the gridwork of reason can become a world prison and how it can bring about the death of the self”.

<sup>9</sup> Ver também John Hickman. “When Science Fiction Writers Used Fictional Drugs: Rise and Fall of the Twentieth-Century Drug Dystopia”, in: *Utopian Studies* Vol. 20, No. 1, p. 141-170. (2009)

Como no romance de Zamyatin, também o enredo de *Kallocain* se apresenta sob a forma de um diário ou livro de memórias. O eu narrador, o cientista Leo Kall, mora com sua esposa em uma cidade destinada à indústria química. Leo é inicialmente muito leal ao governo, até o ponto de desenvolver uma pesquisa que desemboca na invenção da “Kallocain”, a injeção da verdade. O efeito de quem usar a “Kallocain” é extremamente tragicômico<sup>10</sup>: a pessoa re-percorre visivelmente imagens do próprio passado e será obrigada a revelar a verdade dos próprios sentimentos, até mesmo coisas, paixões, pensamentos dos quais não estavam conscientes. A “kallocaina” focaliza imagens, as recria, permitindo que a visão delas sufoquem as mentiras (“pictures don’t lie”). Quando o doutor Kall obriga sua esposa Linda Kall a se submeter ao poder imagético da “kallocaina”, o casamento se destrói: os sentimentos de ciúme e suspeita que surgem no imaginário envenenado do doutor Kall são os resultados de uma sociedade pesadamente vigiada, que ele mesmo contribuiu a criar.

As imagens que Karin Boye apresenta em seu romance se atém a uma descrição mais apocalíptica e espectral. O que elas revelam, metaforicamente, é que não mentem: o significado da vida e o poder do amor vão perder sentido de forma inexorável. É uma impossibilidade de confiança na humanidade que lembra os romances mais escuros e violentos de Margaret Atwood.

A escrita de Karin Boye parece exaltar a morte dos mitos do progresso e da ciência. Ao mesmo tempo em que esvazia os mitos, sua ficção científica mostra as ambiguidades da ciência misturadas com os impasses da literatura: o que pode uma utopia? Quais imagens emergem de uma literatura distópica de denúncia?

Com *Kallocain*, já nos anos 40, estamos frente a uma reflexão teórica que determina um novo rumo do papel da ficção científica. Propor ficção científica ou propor utopias (sejam elas construções afirmativas de mundos melhores, sejam elas distopias assustadoras) está longe de um mero entretenimento burguês e de um

---

<sup>10</sup> Longe da ironia e do cinismo do outro grande escritor russo Mikhail Bulgákov de *Os ovos fatais* (1925), a descrição do laboratório do professor Pérsikov parece ter sido base imaginária para os trabalhos de laboratório e testes de Leo Kall.

produto definido sumariamente como “cultura de massa”. Karin Boye é uma das primeiras escritoras de ficção científica a se disfarçar de filósofo, mesmo sem algum sistema de pensamento. Em *Kallocain* fica evidente a procura de novas e extraordinárias fontes de energia, como valor do presente, mas ao mesmo tempo a escritora sueca discute tanto o valor do mais além, quanto a ameaça de um presente sem sentido. *Kallocain* é talvez, com *Swastika Night*, de Katharine Burdekin (1937), o primeiro romance feminista de distopia e de ficção científica. Na tradição de Mary Shelley, Karin Boye repensa questões políticas, econômicas, ecológicas e éticas sob o prisma ficcional do jogo literário. A ficção científica instaura, precisamente na desconfiança do processo tecnológico, a ambiguidade da co-presença de tensões utópicas e distópicas. Karin Boye preanuncia a descoberta de uma possibilidade única da distopia e da ficção científica: um romance interior (que J.G. Ballard e Robert Bloch denominarão *inner space fiction*, uma ficção científica interior). Logo após os anos 30 e 40, a sensibilidade estética da produção distópica tomará conta do deslocamento do sujeito fragmentado para fazer da ficção científica interiorizada um lance de experimentalismo narrativo.

### **Estética da ficção científica e estranho cognitivo**

Os romances de Zamyatin e Karin Boye desanimam o leitor. A visão do futuro é deprimente, sufocante. Além disso, a perplexidade oscilatória entre a verdade e a busca da felicidade a qualquer custo é ambígua, incerta. Os aportes dos processos tecnológicos e as possibilidades da ciência somente sustentam o artifício criativo enganoso de mostrar o real como real ao interior da estrutura artificial da ficção, e alcançar sua verossimilhança.

Darko Suvin (1976) concorda em ver na utopia e, especialmente, na ficção científica uma constante aproximação de natureza cognitiva. Trata-se de uma estética de um estranho cognitivo, à procura de um *novum* que permita, sem querer assumir uma atitude de profecia sobre o futuro, compreender a realidade angustiante do tempo presente. Daí a exaltação da viagem e da aventura como estruturas e

discursos metafóricos da narração cognitiva. O primeiro apelo cognitivo é reenviar o sujeito à hipótese da verdade. Nos textos de Zamyatin e de Karin Boye falar de verdade é assinalar a mentira das imagens e, ao mesmo tempo, desmascarar as verdades da História. A imagem mostra mundos futuríveis, ficções “por vir”, apontando a inautenticidade de certos processos históricos.

Produções estéticas como os romances que examinamos reescrevem as configurações de uma sociedade alternativa, composta não apenas por humanos, mas também por humanóides, alienígenas, andróides, robôs e máquinas. As imagens de um futuro próximo oscilam sempre entre o perigo do exposto e do revelado e a sedução do possível e do maravilhamento. Afirma ainda Ursula K. LeGuin: “o futuro, em ficção, é uma metáfora” (2008, p. 9).

Zamyatin e Boye questionam o futuro – utópico e distópico – a favor de um deslizamento para uma “utopia crítica”<sup>11</sup>, que não cessa de por em discussão as capacidades imaginativas da ficção. Conforme o conceito proposto por Tom Moylan, tanto *Nós*, como *Kallocain*, mais que distopias, deveriam ser considerados como “antiutopias” do ponto de vista histórico-político, pois se opõem à hipótese positiva da imaginação utópica. Porém, considero a produção estética de Zamyatin e Karin Boye como uma “distopia crítica”, pois para ambos a possibilidade de libertação e de esperança que vem da arte poderia ser uma ocasião para culpar as falsidades ideológicas das utopias (sejam elas soviéticas ou nazis).

A esperança na força das imagens e da estética direciona a distopia e a ficção científica de Zamyatin e Boye para um caminho de incertezas e questionamentos: os projetos críticos e programáticos deles evidenciam a incapacidade do discurso das imagens de transferir a verdade da perspectiva alegórica àquela política e encaminhá-la para o universo ficcional. Em outras palavras, num universo modernista, agitado por preocupações ontológicas sobre a existência humana, relacionadas a outras inquietações como a ética e a pesquisa científica (e por extenso, ao ecossistema ou

---

<sup>11</sup> Trata-se de um termo muito apropriado, proposto pelo pesquisador irlandês Tom Moylan, no importante volume *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press, 2000.

à biosfera), a estética distópica de Zamyatin e Boye gera uma nostalgia para com aquela ficção interior, (*inner space fiction*), que, afinal, é uma viagem alegórica no espaço interior (*inner space*) de cada sujeito. Enfatizam-se assim os sonhos e os ideais, as imagens e as ficções, mas, em nome de uma liberdade individual, libertada de esquemas e imposições políticas, vem-se também as aporias criadas pelo choque do binômio Arte-História.

Como diria Katherine McLean, as imagens não mentem: ao embate com o Tempo e com a História, Zamyatin e Karin Boye mostram a falência do otimismo das utopias, mas escolhem, como legado para a posteridade, apoiar-se criticamente nos caminhos incertos da esperança da ficção.

## Referências

BOYE, Karin. *Kallocain*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1940. Tradução do sueco para o inglês por Gustaf Lannestock. Madison-Milwaukee-London: University of Wisconsin Press, 1966.

CLOWES, Edith W. *Russia on the Edge. Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2011.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1992.

HELLER, Leonid. “Evgenij Zamyatin (1884-1937)”, in: ETKIND, Efim-NIVAT, Georges,

SERMAN, Il’ja, STRADA, Vittorio. *Storia della letteratura russa. Vol. III Il Novecento. 2. La rivoluzione e gli anni Venti*. Torino: Einaudi, 1990, p. 515-532.

LE GUIN, Ursula K. “The Stalin in the Soul”, in *The Language of the Night*, New York: Putnam, 1979, p. 211-221.

\_\_\_\_\_. *A mão esquerda da escuridão*. São Paulo: Aleph, 2008.

MILDONIAN, Paola. *Alterego. Racconti in forma di diario tra Ottocento e Novecento*. Venezia: Marsilio, 2001.

SUVIN, Darko. “On the Poetics of Science Fiction Genre”, IN: ROSE, Mark. *Science Fiction: a Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976, pp. 58-71.

WOVLES, Richard B. “Introduction” to Boye, Karin. *Kallocain*. Madison-Milwaukee-London: University of Wisconsin Press, 1966, p. III-XXI.

ZAMYATIN, Yevgueny. “Ya boyus”. In: *Dom iskusstv*, n. 1, 1920, p. 45.

\_\_\_\_\_, “Pis'mo Stalinu”, in Zamyatin, Ye. *Lica*. New York, 1967 (s.p.)

\_\_\_\_\_, *Nous autres*. Paris: Gallimard, 1971.

# Sob um céu dourado: utopia e arte medieval

## Under a Golden Sky: Utopia and Medieval Art

Gustavo Lopes de Souza<sup>1</sup>

### Resumo

No início do século XIX, Novalis exortou seus contemporâneos a construírem uma Europa utópica – politicamente harmoniosa, espiritualmente renovada e artisticamente criativa – por meio de um retorno à Idade Média. Esse utopismo medievalista ganhou, no final do século XIX, contornos socialistas e protoambientalistas nos escritos de William Morris, que, por sua vez, influenciaria decisivamente a literatura britânica de fantasia na primeira metade do século XX. Nesta literatura se refugiam os medievos utópicos. Em todos esses casos, mobilizaram-se as artes visuais para dar concretude às utopias propostas, cujas relações com a arte medieval serão aqui discutidas.

**Palavras-chave:** Novalis; Arte Medieval; Arte e sociedade; William Morris; J. R. R. Tolkien; C. S. Lewis.

### Abstract

At the beginning of 19<sup>th</sup> century, Novalis urged his contemporaries to build a utopian Europe – politically harmonious, spiritually renewed and artistically creative – by means of a return to the Middle Ages. This medievalizing utopianism assumed, at the end of the 19<sup>th</sup> century, a socialist and a proto-environmentalist character in the writings of William Morris, which, in turn, would decisively influence British fantasy literature in the first half of the 20<sup>th</sup> century. Within this literature the medieval utopia took a refuge. In all these cases, the visual arts were mobilized to give tangibility to the proposed utopias, whose relations with medieval art will be discussed here.

**Keywords:** Novalis; Medieval Art; Art and society; William Morris; J. R. R. Tolkien; C. S. Lewis.

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.



**Figura 1.** Detalhe de *O unicórnio é atacado*, da série *Tapeçarias do Unicórnio*. Países Baixos meridionais, 1495-1505. Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467639>. Acesso em 27/09/2019.

Em 1971 ativistas partiram do Canadá, num barco alugado, em direção à ilha de Amchitka, no Alasca, para protestar contra um iminente teste nuclear subterrâneo – o primeiro de uma série de testes programados pelos Estados Unidos para acontecer ali. Os ativistas traziam a bordo uma cópia do romance de fantasia *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien, cuja temática entrelaçava-se com seus ideais e com próprio nome do barco, que, rebatizado por ocasião da viagem, chamava-se agora *Greenpeace* (HUNTER, 2004, p. 17).

De fato, são várias as passagens que, ao longo do livro, convidam à recuperação de uma harmonia perdida entre a humanidade e a natureza, harmonia que se realiza em paisagens utópicas e que se contrapõe, na obra tolkeniana, ao perigo da destruição iminente, não raro associada à maquinaria. O capítulo mais idílico de *O Senhor dos Anéis* narra a chegada dos protagonistas ao reino férreo de Lothlórien, onde “não havia mácula” (TOLKIEN, 2007, p. 351, tradução minha) e onde se confundem a floresta e as habitações suspensas em seus galhos. Lemos então que, dirigindo-se a elas, um dos protagonistas “... pôs a mão sobre a árvore ao lado da escada: nunca antes estivera tão repentinamente e tão intensamente consciente da sensação da casca de uma árvore e da vida dentro dela.” (TOLKIEN, 2007, p. 351, tradução minha).



**Figura 2.** Allan Lee, desenho conceitual para adaptação cinematográfica de O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel. s/d. Fonte: LEE, 2005: 71.

Embora seja, decididamente, de origem mais recente que muitos outros aspectos do livro, o protoambientalismo de Tolkien se tingiu de cores mais antigas. Ao descrever as árvores sagradas de Valinor, o paraíso terrestre de seu mundo imaginário, o autor as concebe como o faria um iluminador ou tecelão dos séculos XIV e XV (Figura 1): “uma [das árvores] tinha folhas de um verde escuro, que na parte de baixo eram como prata brilhante ... A outra apresentava folhas de um verde viçoso, como o da faia recém-aberta, orladas de um dourado cintilante.” (TOLKIEN, 2009, p.31). A arquitetura de Lothlórien, no livro como em seus ilustradores (Figura 2), ergue-se com o ímpeto e a leveza de uma fachada gótica.

Essa utopia ecomedieval resulta de algo mais que as idiossincrasias de um autor: nasce da disposição, coletiva e de longa data, em transformar o que era uma

referência distópica por excelência – a Idade Média tal como vista pelo Iluminismo – em praticamente o seu oposto, antecipando, pelo caminho, o ambientalismo do século XX. É essa transformação e, sobretudo, o papel nela desempenhado pela arte medieval, que se propõe aqui apresentar.



**Figura 3.** Ludwig Richter, *Procissão nupcial numa paisagem de primavera*. 1847. Fonte: <https://www.wga.hu/art/r/richtera/processi.jpg>. Acesso em 28/09/2019.

### **Origens da utopia medievalista**

No ensaio *Cristianismo ou Europa* (1799), do escritor alemão Friedrich von Hardenberg – mais conhecido por seu pseudônimo Novalis – o medievo se apresenta, pela primeira vez, como uma era de ouro. Nela teriam, assegura Novalis, florescido “as poderosas aspirações de todo o poder humano, o desenvolvimento harmonioso de todas as habilidades, as alturas imensas atingidas por todos os indivíduos em todos os campos do conhecimento e das artes” (NOVALIS, s.d., p. 2, tradução minha). No romance inacabado *Heinrich de Oferdingen*, Novalis narra a viagem do protagonista, o trovador semilendário que dá nome ao livro, por uma idílica Alemanha medieval, espelhada depois por pinturas como *Procissão nupcial numa paisagem de*

primavera (Figura 3), de Ludwig Richter, cuja igrejinha cercada por um bosque simboliza admiravelmente a unidade entre espiritualidade e natureza que deveria, para Novalis e outros românticos, abrigar a existência humana num mundo ideal.



**Figura 4.** *Cruzando o Elba no Schreckenstein*. 1837. Fonte: Schreckenstein. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ludwig\\_Richter\\_-\\_Crossing\\_at\\_Schreckenstein\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ludwig_Richter_-_Crossing_at_Schreckenstein_-_Google_Art_Project.jpg). Acesso em 28/09/2019.

*Cristianismo ou Europa* aborda ainda outra ideia que, como se verá, será central para as relações entre utopia e arte medieval: a ideia do retorno à Idade de Ouro através da ação humana. A despeito das qualidades que o poeta lhe atribui, a Idade Média foi, para Novalis, um ensaio prematuro do futuro utópico que aguardava a Europa, um futuro cujos sinais ele acreditava já poder enxergar e que se poderia, talvez, entrever noutra pintura de Richter, *Cruzando o Elba no Schreckenstein*, (Figura 4) de 1837. Os trajes das figuras são contemporâneos do pintor; mas o castelo, o arco abatido e o dourado (o real, na parte superior, e aquele evocado pelo crepúsculo) medievalizam essa modernidade e, dada a semelhança que criam entre ela e os retábulos medievais, como que a sacralizam. Semelhante disposição encontramos em William Blake, que promete, no prefácio de seu épico *Milton*, não descansar até que “... tenhamos construído Jerusalém/ Na Terra verde e agradável da Inglaterra”

(33-34) – ainda que Blake fosse, certamente, menos favorável que Novalis à religião organizada.

As fundações românticas da utopia medievalista se completam com a contribuição de Victor Hugo. No prefácio de sua peça *Cromwell*, o autor desenvolve a conexão, germinada em românticos anteriores, entre a inventividade da cultura medieval, de um lado, e sua origem popular, de outro (HUGO, 2007, p. 31). Numa das longas digressões que entrecortam *Notre-Dame de Paris*, Hugo contrapõe a estilização da arte românica ao naturalismo gótico, associando a ascensão deste último ao declínio do obscurantismo e ao surgimento de uma incipiente democracia (HUGO, 2007b: 225-226). A aproximação oitocentista entre o gótico e a democracia, também proposta por Viollet-le-Duc, ficou, na França, aquém do seu potencial, truncada como foi pela Revolução de 1848 (PEREIRA, 2011, p. 7-8). Na Inglaterra, ao contrário, resultaria dela a mais ambiciosa das utopias medievalistas.

### **Reformadores e revolucionários**

Publicado originalmente em 1890, o romance utópico *Notícias de Lugar Nenhum: ou uma época de tranquilidade* retoma problemas que perpassam a vida e a carreira de seu autor, o designer, poeta e ensaísta britânico William Morris. O romance é narrado por um alter ego de Morris chamado William Guest, que, depois de uma animada discussão na sede da Liga Socialista britânica, cai no sono durante uma noite de inverno e acorda no que parece, para sua surpresa, ser uma manhã de verão. Decidido a aproveitá-la com um passeio de barco, ele se depara com outros fatos curiosos: uma ponte familiar desapareceu e as moedas que tem no bolso se oxidaram, com se muitos anos tivessem se passado.

Como logo fica claro, o protagonista se encontra agora no século XXII, mais ou menos um século e meio depois de uma revolução implantar na Europa uma sociedade sem classes. Aboliram-se nela a propriedade privada, o Estado, a guerra e a pobreza. Os artistas desta sociedade são bastante numerosos, pois muito do que

ficava a cargo da linha de montagem – também ela abolida – é agora, novamente, produzido e ornamentado de modo artesanal.

Os cidadãos desta utopia não têm em alta conta os prédios oitocentistas (as Casas do Parlamento são agora um depósito de estrume) mas sua arquitetura se alimenta do passado – mais precisamente do passado medieval. A certa altura, o narrador nota “um edifício octogonal ... não muito diferente do Batistério de Florença em seu aspecto geral”. (MORRIS, 1892, p. 33, tradução minha). Perto dali, ele se depara com

os contrafortes e a parte superior de um grande salão, de um esplêndido e exuberante estilo de arquitetura, do qual posso dizer pouco mais que parecia, para mim, reunir as melhores qualidades o Gótico da Europa setentrional àquelas do sarraceno e do bizantino, embora não fosse cópia de nenhum desses estilos. (MORRIS, 1892: 33, tradução minha).

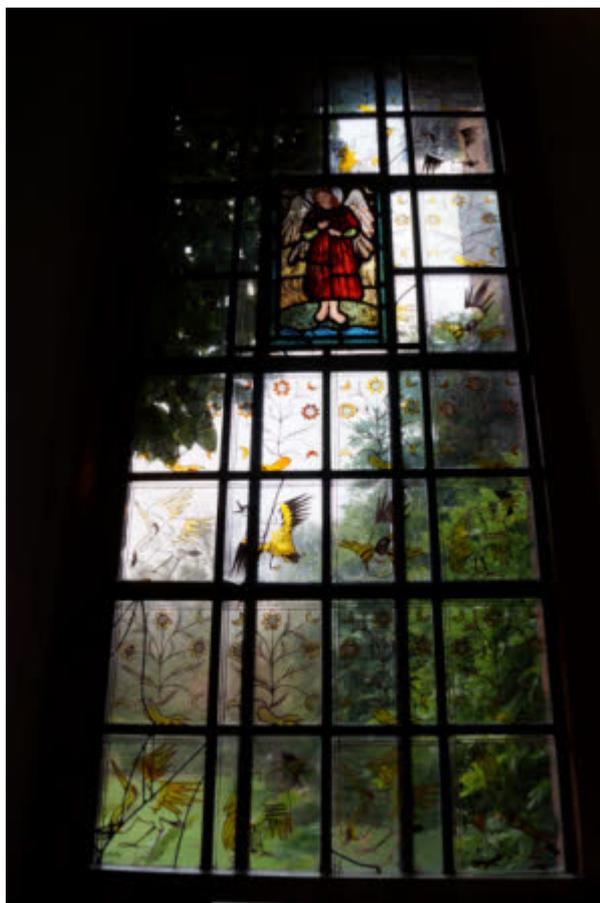
William Blake, que praguejara contra os “satânicos” moinhos a vapor da Inglaterra industrial, se sentiria vindicado na utopia de Morris. Em nenhum de seus prédios se percebe a fuligem que cobria as construções da Londres oitocentista, pois, agora que o lucro e a superprodução se foram, as chaminés das fábricas já não são necessárias. O campo e a cidade se fundiram num todo verdejante, pelo qual, havendo agora mais tempo livre, viaja-se a pé, de carroça ou de barco, tendo sido abolidas as linhas de trem.

Esta visão se aproxima dos ideais ambientalistas da segunda metade do século XX, cuja afinidade com Morris já se apontou (O’SULLIVAN, 2011; MILLER, 2015). A associação entre socialismo e medievalismo, entretanto, pode parecer hoje um tanto estranha. Ela o era menos à época de Morris. Contribuiu para tanto o filantropo e crítico de arte John Ruskin. Um tema central na obra de Ruskin é a elevação das condições do trabalhador medieval, comparadas à sua existência na ordem escravista grecorromana. Morris, mais próximo que Ruskin do movimento operário, identificava nas corporações de ofício medievais as raízes daquela elevação. Embora haja, hoje, ceticismo sobre os benefícios sociais dessas associações profissionais (OGILVIE, 2007, p. 53-54), elas encontraram também defensores entusiásticos ao longo da história (OGILVIE, 2007, p. 1-2). Organizados,

segundo Morris, “tanto para a batalha quanto para a artesanaria”, os trabalhadores medievais teriam, no século XIV, assumido “a posição pela qual muito haviam lutado”, tornando-se “os mestres de toda a indústria.” (MORRIS, 1902, p. 206, tradução minha).

A vitalidade artística do Gótico fora, para Ruskin como para Morris, resultado direto da relativa emancipação social que, segundo eles, caracterizou aquele período. A cidade medieval não seria, de seu ponto de vista, apenas mais justa e humana que a cidade antiga e a cidade moderna; seria também, por isso mesmo, muito mais inventiva: “Cinco ordens!”, refere-se Ruskin, derrisoriamente, às ordens vitruvianas, comparando-as desfavoravelmente àquelas de sua predileção: “Não há uma capela lateral em qualquer catedral gótica que não tenha cinquenta ordens, a pior delas superior à melhor das gregas, e todas originais ...” (*The Stones of Venice*, III, III, § XCI., tradução minha). Esse ponto de vista, compartilhado por Morris, ajuda a explicar sua definição da Idade Média como “esse grande período do desenvolvimento da raça humana” (MORRIS, 1902, p. 202, tradução minha).

Ruskin, que concebia os problemas artísticos e sociais de seu tempo como reflexos de escolhas e mazelas morais, acreditava, coerentemente, em soluções morais para o problema, como o encorajamento voluntário, pelas classes altas e médias, do modo artesanal de produção, em nome da libertação expressiva e intelectual dos trabalhadores (*The Stones of Venice*, II, VI, § XVII). Para Morris, evidentemente, a solução viável era a revolucionária. Ao fim de *Notícias de Lugar nenhum*, seu alter ego retorna a seu próprio tempo, triste por deixar o paraíso, mas revigorado em sua luta por ele. O mesmo se pode dizer do próprio autor, que se dividiu, até o fim da vida, entre o ativismo político, a literatura e as artes visuais. Em suas duas residências, Kelmscott Manor e Red House, projetada por ele e pelo arquiteto Philip Webb, cercou-se, junto si mesmo e a sua família, de um vislumbre de sua própria utopia (Figura 5).



**Figura 5.** Edward Burne-Jones e William Morris, vitral em Red House. Fonte: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/60117>. Acesso em 29/09/2019.

## **Epílogo: utopia e arte medieval no século XX**

Como projeto político, o socialismo ecomedieval de William Morris não sobreviveu a seu autor, mas a ficção medievalista e o gênero literário da fantasia, que muito lhe devem, seguiram bem vivos século XX adentro. Neste gênero e, mais discretamente, na ficção científica se refugiaram os medievos utópicos.

Em sua *Trilogia do Espaço*, a meio-caminho entre fantasia e ficção científica, C. S. Lewis re-imagina nosso sistema solar à luz da astronomia medieval. Da arte do medievo o autor empresta o céu dourado que atribui a Vênus, planeta que povoa com outra humanidade, intocada pelo pecado original. Igualmente medieval é a iconografia da queda do homem, retomada pelo autor no dragão que põe, a dormir enrodilhado, numa árvore venusiana.

Seu amigo Tolkien, ávido leitor de William Morris (MASSEY, 2007, p. 23-24), inventou, além de Lothlórien e Valinor, outras utopias para seu próprio mundo imaginário: Númenor, versão medievalizante da Atlântida platônica, e Gondolin, cidade feérica reminiscente, em suas versões ilustradas, dos idílios góticos dos românticos.

É sintomático do século que nos deu o tanque de guerra e as armas nucleares que Gondolin termine assaltada por máquinas – talvez reminescentes dos tanques, que, juntamente com Tolkien, participaram da batalha do Somme (GARTH, 2005: 198-199) – e consumida pelo fogo. A despeito dos ambientalistas, ele também, no subsolo de Amchitka. O primeiro teste foi, contudo, o último que ali ocorreu, tendo as autoridades – acuadas por uma repercussão originada, em grande parte, dos protestos ocorridos – suspenso os restantes (HUNTER, 2004, p. 236): não o final, mas um capítulo agridoce de uma história inacabada.

## Referências

GARTH, John. *Tolkien and the Great War: the Threshold of Middle Earth*. Boston e Nova York: Mariner, 2005.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime: tradução do Prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. La Fèche: Pocket, 2007b.

HUNTER, Robert. *The Greenpeace to Amchitka: An Environmental Odyssey*. Vancouver: Arsenal, 2004.

LEE, Allan. *The Lord of the Rings Sketchbook*. Boston e Nova York: Houghton Mifflin, 2005.

MASSEY, Kevin Lee. *The Roots of Middle-Earth: William Morris's Influence upon J. R. R. Tolkien*. Dissertação (Doutorado em Inglês). Department of English. College of Arts & Sciences. University of Tennessee, Knoxville, 2007. Disponível em: [https://trace.tennessee.edu/utk\\_graddiss/238/](https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/238/). Acesso em 29/09/2019.

MILLER, Elizabeth Carolyn. William Morris, Extraction Capitalism, and the Aesthetics of Surface. *Victorian Studies*. Indiana: Indiana University, p. 395-404, vol. 57, nº 3, Papers and Responses from the Twelfth Annual Conference of the North American Victorian Studies Association, Primavera de 2015. Disponível em: <http://english.ucdavis.edu/sites/english.ucdavis.edu/files/users/ecmill/57.3.miller.pdf>. Acesso em 30/09/2019.

MORRIS, William. *News from Nowhere: or an Epoch of Rest*. Londres: Reeves & Turner, 1896. Disponível em: <https://archive.org/details/newsfromnowhere01morr/page/n321>. Acesso em 29/09/2019.

MORRIS, William. "The Revival of Architecture". In MORRIS, William. *Architecture, Industry and Wealth: Collected papers by William Morris*. Londres: Longmans, Green, and Co, 1902. p.198-213. Disponível em: <https://archive.org/details/architectureindu00morriala/page/n8>. Acesso em 29/09/2019.

NOVALIS. *Christendom or Europe*. s/d. Disponível em: [http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/pdf/eng/13\\_Class.Romanticism.Doc.3\\_English.pdf](http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/pdf/eng/13_Class.Romanticism.Doc.3_English.pdf). Acesso em 28/09/2019.

OGILVIE, Sheilagh. Can We Rehabilitate the Guilds? A Sceptical Re-Appraisal. *Cambridge Working Papers in Economics (CWPE)*. Disponível em: <https://doi.org/10.17863/CAM.5174>. Acesso em 30/09/2019.

O'SULLIVAN, Patrick. 'Morris the red, Morris the green' – a partial review. *The journal of William Morris' Society*. Londres: The William Morris Society, vol. 19, nº 3, p. 22-38, Inverno de 2011. Disponível em: <http://www.morrissociety.org/JWMS/19.3Winter2011/19.3.OSullivan.pdf>. Acesso em 29/02/2019.

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. O Revivalismo medieval e a invenção do Neogótico. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo: ENPUH-SP, julho de 2011. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300848807\\_ARQUIVO\\_MARIACRISTINAPEREIRA-anpuh-2011.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300848807_ARQUIVO_MARIACRISTINAPEREIRA-anpuh-2011.pdf). Acesso em 30/09/2019.

TOLKIEN, J. R. R.. *O Silmarillion*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

TOKIEN, J. R. R.. *The Lord of the Rings*. Londres: HarperCollins, 2007

# Distopia e gênero em *Sueños*, de Grete Stern

## Dystopia and gender in Grete Stern's *Sueños*

Ildney Cavalcanti<sup>1</sup>

### Resumo

Este estudo recontextualiza as fotomontagens produzidas por Grete Stern, que circularam na conservadora revista feminina *Idilio* entre os anos de 1948-1951, para traçar as aproximações entre esta produção icônica e midiática e o distopismo crítico feminista, ao apontar alinhamentos entre a imagística construída por Stern e certas metáforas de violência gendrada, recorrentes em distopias literárias de autoria feminina. São consideradas questões temáticas e formais em relação às representações de gênero e as implicações de lermos esta produção com as nossas lentes da segunda década do século XXI. Realça-se, por fim, o potencial utópico presente no distopismo de Stern.

**Palavras-chave:** fotomontagens; feminismo; Grete Stern; *Sueños*; dystopia

### Abstract

This study recontextualizes the photomontages produced by Grete Stern, which circulated in the conservative feminine magazine *Idilio* between 1948 and 1951, aiming at tracing approximations between this iconic and mediatic production and feminist critical utopianism, by pointing out alignments between the images constructed by Stern and certain metaphors concerning gendered violence, which reccur in literary dystopias written by women. Thematic and formal issues are considered in relation to gender representation, as well as the implications of reading the photographer's production by resorting to lenses of the 21<sup>st</sup> century. The utopian potential presented in Stern's dystopianism is also highlighted.

**Keywords:** photomontages; feminism; Grete Stern; *Sueños*; dystopia

A percepção de um mosaico composto por fragmentos de um mundo distópico gendrado foi o que marcou, de forma imediata e impactante, minha visita à exposição *Mundo Propio, Fotografía Moderna Argentina 1927-1962*, realizada no Malba, em Buenos Aires, no último abril<sup>2</sup>: apreciadas em conjunto, as fotomontagens da série *Sueños*, da fotógrafa germano-argentina Grete Stern (1904-1999) me levaram ao universo das distopias gendradas, um tema de estudo a que venho me dedicando e que me é muito caro como leitora feminista. Aqui, recontextualizo as imagens produzidas pela fotógrafa para traçar as aproximações entre esta produção

---

<sup>1</sup> Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas.

<sup>2</sup> Exposição Mundo próprio – Fotografía moderna argentina 1927-1962, de 22 de março a 9 de junho de 2019, curadoria de Facundo de Zuviria, Malba, Buenos Aires.

icônica e midiática – apenas parcialmente exposta no Malba na referida exposição, o que vim a descobrir posteriormente – e o distopismo crítico feminista, apontando alinhamentos entre a imagística explorada por Stern e as metáforas de violência gendrada, recorrentes em distopias literárias de autoria feminina; e considerando as implicações de lermos esta produção com as lentes de agora, da segunda década do século XXI.

Em nosso percurso pelas obras de Stern, inicialmente apresento a fotógrafa e, em seguida, a peculiar série *Sueños*, sua mais conhecida produção. Na sequência, teço comentários sobre algumas das aproximações possíveis – as mais evidentes – entre as fotomontagens de Stern e o universo distópico-feminista, com ênfase na figuração do corpo feminino distópico reduzido, vigiado e confinado. Para finalizar, foco a discussão em torno da relevância de revisitarmos a obra dessa fotógrafa em nosso tempo, sublinhando a sua incrível atualidade.

### **As fotomontagens da série *Sueños*, na revista *Idilio***

As fotos de Grete Stern expostas naquele abril eram de dois gêneros. Um dos conjuntos exibia o trabalho inovador de Stern e de seu marido, o também fotógrafo Horacio Coppola, no âmbito da fotografia urbana que, por sua vez, foi dado marcante na consolidação da fotografia moderna na Argentina. De fato, Stern e Coppola participaram ativamente da primeira amostra de fotografia urbana na Argentina, montada em 1935, que alavancou a modernização nas artes visuais naquele país.

Stern teve formação em artes gráficas, tipografia e fotografia. E nesta última arte fez carreira. Além das fotomontagens, obras pelas quais é mais conhecida, foi retratista, paisagista e fotógrafa comercial (LÉON, 2015). Nascida em Elberfeld, na Alemanha, em 1904, estudou em Londres e Stuttgart antes de frequentar a renomada escola Bauhaus, em Dessau, onde conheceu Coppola. Entre 1933 e 1935, residiu em Londres fugindo da perseguição nazista. Sua imigração para a Argentina ocorreu em 1935, quando já casada com Coppola, e lá permaneceu até 1999, ano de sua morte.

Assim como a também alemã Hannah Höch (1889-1978), artista dadaísta e uma das primeiras experimentadoras no gênero da fotomontagem – apesar de os homens serem geralmente mais destacados como os criadores<sup>3</sup> –, Stern foi pioneira nesta arte na Argentina. Ambas apresentam, em suas montagens, traços marcadamente feministas, em contraponto aos estereótipos de gênero e aos papéis sociais das mulheres na primeira metade do século XX, ressaltando-se os diferenciados contextos de suas criações (uma vez que a produção feminista de Höch é anterior à de Stern, situada na Europa do pós I Guerra Mundial). O trabalho de ambas continua ecoando.

Tomada aqui de forma autônoma e recontextualizada, a série *Sueños* nasce, porém, de uma produção bastante específica, para a qual Stern fora contratada pela revista feminina ‘instigantemente’ intitulada *Idílio*: os ‘sonhos’ são, como veremos, pesadelos; e o ‘idílio’ é invadido pelo inferno nas páginas do periódico argentino. A revista, que era editada pelo grupo Abril, de tendência nitidamente liberal, tinha como alvo o público jovem feminino, de classe média e média baixa; e seu conteúdo incluía fotonovelas, seções contendo conselhos sentimentais, dicas de culinária, de beleza e de educação das crianças, propagandas de cosméticos e de eletrodomésticos. As imagens 1 e 2 nitidamente ilustram o perfil da publicação.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Para uma discussão sobre a rejeição sofrida por Hoch, dentro do movimento dadaísta; e também sobre as nuances ideológicas do seu projeto estético e político, ver a análise da obra *The Beautiful Girl*, disponível em <https://utopiadystopiawwi.wordpress.com/dada/hannah-hoch/the-beautiful-girl/>. Priamo (2019), por exemplo, refere-se a George Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann. Hannah Höch não é sequer mencionada.

<sup>4</sup> Todas as imagens aqui reproduzidas são retiradas de *Sueños – Grete Stern* (2015), catálogo de uma exposição realizada em Madrid, excetuando-se a Imagem 2, de Germani, 2017 (p. 144). Por isso, as legendas indicam apenas os números das páginas.



Imagem 1 (à esq): capa de uma das edições (p. 26)

Imagem 2 (à dir.): dicas de cuidados labiais

*Idilio* era um veículo midiático de grande circulação, baixo preço e ideologia conservadora, voltado às expectativas de mulheres brancas, heterossexuais e de classes mais populares, conforme as políticas de sua linha editorial. A revista consolidava uma atitude calcada no que a crítica feminista da segunda onda denomina “heterossexualidade compulsória” (RICH, 1980); ou “heterossexualidade normativa” (RUBIN, 1975)<sup>5</sup>, postura ainda dominante, e que por isso continua suscitando debates feministas contemporâneos, como nas teorizações de Judith Butler (1990, 1993, 2004).<sup>6</sup>

A série de fotomontagens de Stern integra um projeto editorial de *Idilio*. No abalo provocado pelo *boom* da cultura “psi”, de popularização da psicanálise, que marcou o pós-guerra na sociedade argentina, ocorre a invasão de temas e procedimentos oriundos da psicanálise na mídia argentina. A partir do ano de 1948, surge, então, nesta revista, a sessão *El psicoanálisis te ayudará*, composta por três textualidades distintas: as cartas enviadas à *Idilio*, em que leitoras descrevem seus sonhos; as respostas contendo interpretações desses sonhos, por Richard Rest – nome no qual ouço algum eco da *rest cure*, forma de tratamento criada por Silas Weir-Mitchell (1829-1914), neurologista norte-americano, e aplicada

<sup>5</sup> Aqui referida em sua reedição por Linda Nicholson, em 1997.

<sup>6</sup> Cf. *Gender Trouble, Bodies that Matter* e *Undoing gender*, respectivamente.

predominantemente em mulheres que apresentavam comportamento ‘desviante-’, pseudônimo que ocultava dois sujeitos históricos bastante conhecidos nos círculos acadêmico e editorial de Buenos Aires: o sociólogo Gino Germani e o psicólogo Enrique Butelman (KROCHMALNY; MARIASCH, 2017); e as fotomontagens de Grete Stern, ilustrativas dos textos das leitoras e de suas interpretações. Há, então, de 1948 a 1951, a publicação semanal, numa revista de fácil e barato acesso ao público feminino, de um conjunto formado pelas cartas das leitoras, com os relatos oníricos, as interpretações destes por Richard Rest e as curiosas imagens de autoria de Stern<sup>7</sup>. Apesar de às vezes concebidas sob as instruções de Germani, estas últimas extrapolaram o seu circuito original de circulação e alcançaram autonomia e reconhecimento artísticos.

A rebeldia da artista quebrou a moldura das palavras de Germani, muitas vezes condescendentes e paternalistas, sendo fato bastante perceptível – e já reconhecido – que as fotomontagens tratam mais diretamente da matéria dos sonhos. Dessa forma, o universo onírico das leitoras, transfigurado pelo fazer artístico de Stern, ganha contornos subversivos quando consideramos o contexto de *Idílio* e de seu público leitor, em contraponto às leituras mais conservadoras realizadas por ‘Richard Rest’.<sup>8</sup>

Para um/a colunista<sup>9</sup> de *La Nacion*, comentarista da primeira exibição da série no Malba, em 2010,

[h]oje vale a pena ler estes textos, verdadeiros lamentos, invariavelmente tímidos, das leitoras de então. Prevaleciam queixas sentimentais, mas o conjunto revela repressões de toda ordem que Grete interpretou em suas

---

<sup>7</sup> O conjunto total conta com 140 fotografias, das quais só se conservaram 46 negativos (STERN, 2015, p. 195). Destas, existem diferentes cópias positivadas.

<sup>8</sup> Recentemente, as interpretações de Gino Germani foram colecionadas e editadas no volume *Los Sueños: Gino Germani en la revista Idilio con fotomontajes de Grete Stern*, Germani (2017). Responsáveis pela organização da edição, em sua introdução, Syd Krochmalni e Marina Mariasch ressaltam o valor estético da escritura de Germani, o que evidencia o início do reconhecimento de uma certa autonomia artística. Saliento, porém, um detalhe crucial para a presente leitura: a hermenêutica das cartas se configura muitas vezes de forma menos subversiva do que as imagens de Stern, tendendo a um efeito de aquiescência, reducionismo, ou ainda tangenciamento ao ponto crucial do conteúdo do sonho. Como exemplos, cf. as interpretações dos *Los Sueños de Peligro*, *Los Sueños de Barcos*, *Los Sueños de Muñecos* (GERMANI, 2017, pp. 43, 205, 87)

<sup>9</sup> Infelizmente, sem registro de autoria.

fotomontagens surreais... O recurso era inédito no país e ainda mais no contexto massivo de uma revista sentimental [revista del corazón]. (LA NACION, 2010, grifo meu)<sup>10</sup>

“Repressões de toda ordem” sobre os corpos femininos, condensadas pelo filtro da arte e da literatura, são a matéria das distopias feministas, funcionando como seu traço estruturante. Voltemo-nos agora para uma análise mais minuciosa da série sob estas lentes.

### **A matéria dos *Sueños*: um mosaico distópico feminista**

Em minha experiência pessoal, de visitante que desconhecia a obra de Stern, o estranhamento inicial suscitado pelas situações grotescas, violentas e abjetas protagonizadas pelas mulheres figuradas nas fotomontagens, perscrutadas uma a uma, vagorosamente, completamente atraída pelas inusitadas imagens montadas pela artista, foi gradualmente sendo substituído pelo reconhecimento de tropos bastante recorrentes nas distopias feministas.

Conforme já argumentei anteriormente, ao tratar especificamente deste subgênero narrativo especulativo, que floresceu mais notavelmente em países anglófonos na segunda metade do século XX, nas distopias feministas,

São figurados espaços imaginários passíveis de descrição por leitores/as sensíveis à dignidade humana, usando uma expressão cunhada por Mahoney<sup>11</sup>, como “maus lugares” para mulheres (por serem caracterizados pela supressão do desejo feminino e pela instituição de ordens opressoras em termos de gênero). (CAVALCANTI, 2003, p.341)

Apontei acima que as composições das fotomontagens de Stern partem de duas camadas de textualidades verbais: os relatos dos sonhos, contidos nas cartas das leitoras, e as interpretações destes por Richard Rest (Germani e Butelman), um segundo texto. Esse trânsito intersemiótico frequentemente envolvia o repasse de

---

<sup>10</sup> As traduções dos trechos citados são minhas, exceto nos casos em que o tradutor ou tradutora é referenciado/a ao final.

<sup>11</sup> Para um dos estudos pioneiros sobre as distopias feministas, cf. Mahoney, 1994. Para discussões sobre estratégias das distopias feministas, cf. Cavalcanti, 2000, 2003, 2005.

instruções à Stern por Germani que, por sua vez, já selecionara a carta contendo o relato onírico a ser trabalhado. Segundo a própria fotógrafa, a dinâmica carta/interpretação/imagem acontecia da seguinte forma:

Germani me entregava o texto do sonho, cópia fiel na maioria dos casos, de uma das tantas cartas que se haviam enviado à Editora Abril com pedido de interpretação. Às vezes, antes de começar o meu trabalho, conversava com Germani sobre a interpretação. De modo geral, ocorria que Germani me fazia pedidos referentes à diagramação: que deveria ser horizontal ou vertical, ou com um primeiro plano mais escuro que o de fundo, ou representando formas agitadas. Já em outras ocasiões, me orientava que tal figura deveria aparecer fazendo isto ou aquilo; ou insistia para que inserisse elementos formais ou animais. (STERN apud PRIAMO, 2019, p. 7)

Aos pedidos de Germani, num nível por vezes de acentuado detalhamento, como percebemos no depoimento acima, Stern estrategicamente se furtava. O comentário de Priamo sobre a transgressão da fotógrafa em relação ao segundo texto (e seus autores) é bastante esclarecedor:

A fotomontagem de Grete, em relação ao comentário, contrapõe conforto e complacência com opressão quase abjeta, configurando uma visão muito crítica e inequívoca do ideal feminino pequeno burguês e as consequências alienantes de seu abraço consentido. (PRIAMO, 2019, p. 9)

Ao transladar o conteúdo dos sonhos, materializando-os em imagens e desviando da hermenêutica de Germani e Butelman, Stern gera, por meio da técnica da fotomontagem, um tipo de efeito de refração do desejo do significado unívoco cristalizado pelas interpretações, ponto ao qual voltarei adiante.

Perscrutemos, em seguida, alguns dos tropos recorrentes nas distopias e perceptíveis nas fotomontagens. A presente discussão traceja pontos de aproximação temática entre as narrativas literárias distópicas e as montagens, seguindo seus repertórios imaginários. (Note-se, porém, que há, no conjunto imagístico concebido por Stern, vários entrecruzamentos temáticos possíveis, o que problematiza os agrupamentos ora propostos. Estes viabilizam apenas um modo de entrada, não o único.) Vislumbra-se, também, em certos traços composicionais percebidos nas brechas e frestas engendradas pelas montagens de Stern, algum transbordamento de sentidos, o que se mostra relevante para uma compreensão de dimensões utópicas presentes no predominate distopismo da série.

Lembra-nos Ruth Levitas, em seu clássico *The Concept of Utopia* (1990), que a utopia é a expressão do desejo por uma forma melhor de ser e de estar no mundo. Sendo o corpo o nosso meio de conexão com este mundo, é sobre ele que age a repressão: os corpos femininos vêm sendo enquadrados, emoldurados e apassivados – às vezes ‘docemente – ’pela cultura hegemônica e falocêntrica. Vemos, nas distopias feministas, composições que destilam os modos pelos quais esta repressão é engendrada, concentrando-os, para que ajam ao modo de um antídoto à banalidade do mal (usando a expressão em alusão a Hannah Arendt<sup>12</sup>), por tratá-la de forma hiperbólica, ambígua e satírica.

Uma das convenções mais pervasivas evidenciadas nas distopias feministas é “a redução das mulheres”. A expressão deriva da metáfora central contida no romance *Swastika Night* (1937), de Katharine Burdekin (que o publicou originalmente sob o pseudônimo masculino de Murray Constantine, recorrente estratégia utilizada por autoras em luta por sobrevivência e espaço de circulação no mercado editorial). Burdekin foi uma escritora pioneira no subgênero do distopismo literário no século XX. Vemos, em algumas das imagens de Stern, a nítida construção do encolhimento pela utilização de corpos de mulheres em proporção perceptivelmente apequenada em relação aos contextos privados e domésticos (ou de domesticação) em que figuram, em contraposição às demais personagens, como o rei/noivo; ou ainda aos objetos do lar, como a porta e a tábua de lavar. A redução das mulheres é exemplificada, abaixo, por *Los sueños de ambición*, *Los sueños de evasion*; *Los sueños de perfección* e *El sueño de la puerta cerrada*, reproduzidas nas imagens 3 a 6:

---

<sup>12</sup> Cf. *Eichmann em Jerusalém – um relato sobre a banalidade do mal* (1963).



**Imagem 3** (à esq.): *Los sueños de ambición*, *Idilio* no 85 | 04.07.1950 (p. 123),  
**Imagem 4** (à dir.): *Los sueños de evasión*, *Idilio* no 84 | 27.06.1950 (p. 122)



**Imagem 5** (à esq.): *Los sueños de perfección*, *Idilio* no 75 | 25.04.1950 (p. 113)  
**Imagem 6** (à dir.): *El sueño de la puerta cerrada* (à esq.), *Idilio* no 9 | 21.12.1948 (p. 49)

A pequenez das mulheres habitantes destas fotomontagens nos faz lembrar a metáfora do nanismo, explorada em certos contos maravilhosos e narrativas fantásticas, em cujos enredos seres anões enfrentam o poder de gigantes, triunfando sobre os últimos. No caso da obra de Stern, porém, o que está em jogo são embates

de gênero: em sua diminuída dimensão, a protagonista não consegue vencer o embate com os obstáculos domésticos, submete-se à grandeza do homem, rende-se ao ideal de beleza da Vênus agigantada no pedestal, repetindo uma ordem pré-estabelecida e naturalizada.

A vigilância dos corpos, cuja tecnologia se acentua exatamente em meados do século XX<sup>13</sup>, e cujos objetos são tantas vezes os corpos femininos, é visualmente construída pelas fotomontagens *Los sueños de persecución*, *Los sueños de remembranzas* e *El ojo eterno*:



**Imagem 7** (à esq.): *Los sueños de persecución*, *Idilio* no 46 | 04.10.1949 (p. 86)

**Imagem 8** (meio): *Los sueños de remembranzas*, *Idilio* no 74 | 18.04.1950 (p. 112)

**Imagem 9** (à dir.): *El ojo eterno* (p. 192)

Este grupo remete-nos de forma imediata à metáfora central da clássica distopia *Nineteen eighty-four* (1949), de George Orwell, que recebe especial atenção em nosso momento histórico pelo seu septuagésimo aniversário de publicação<sup>14</sup> e pelas ideologias e políticas neo-fascistas que temos testemunhado. Porém, enquanto em Orwell o olhar vigilante e repressor do Big Brother é onisciente; conforme montado por Stern, salienta-se o seu foco específico, que recai, de modo geral, sobre o corpo feminino, como um lembrete da vigilância gendrada e inescapável, pois que

---

<sup>13</sup> Data de 1785 a concepção do panóptico de Jeremy Bentham, ideia retomada por Michel Foucault em seu ensaio *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (1975), que aborda exatamente a função social da vigilância em seu entrelaçamento ao poder.

<sup>14</sup> Bastante significativa é a proximidade entre as datas de publicação do romance de Orwell e de circulação das fotomontagens de Stern.

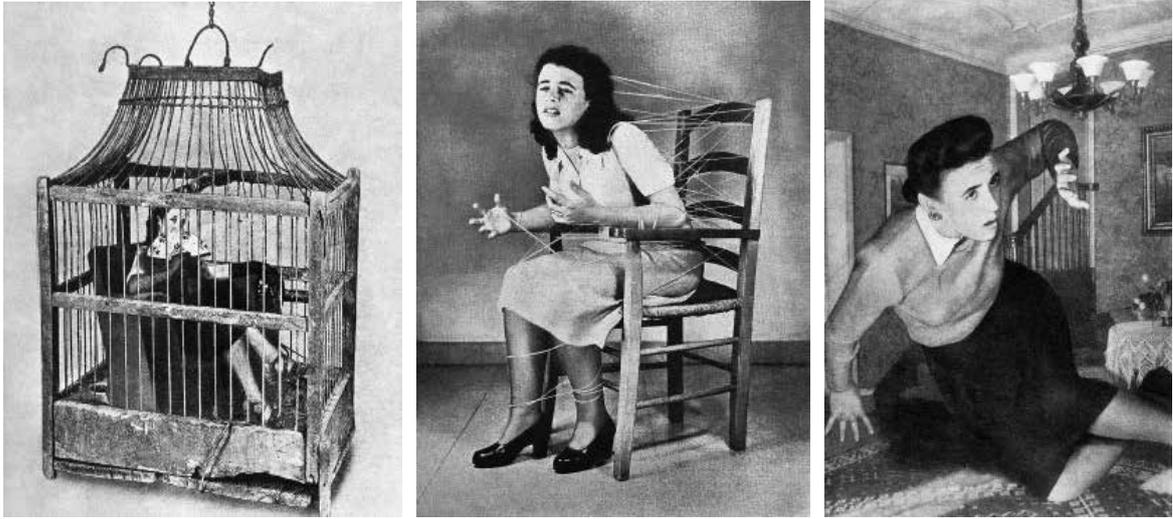
ativada até pelos objetos de uso cotidiano na esfera doméstica: as cortinas, o quadro etc. Note-se que, neste conjunto, o elemento fantástico emerge inclusive na personificação dos objetos, o que inclui o retrato do homem, que reage ao movimento furtivo da protagonista com um gesto sugestivo de vigilância e punição.

As construções do olhar assim perspectivadas, ou seja, engendradas a partir do olhar masculino que recai sobre corpos femininos reificados, é uma das mais agudas expressões culturais da hegemonia patriarcal. Laura Mulvey, em seu clássico “Prazer visual e cinema narrativo” (1975)<sup>15</sup> explora precisamente as figurações de uma escopofilia masculina e narcisista, predominante no cinema *mainstream*. Abundam exemplos dessa gramática do olhar fixada pela cultura patriarcal, num padrão sexista que perdura: a mulher como imagem e o homem como dono do olhar. Em diálogo direto com esta leitura, as distopias feministas muito frequentemente recorrem a tal *motif*, como é o caso do premiado romance de autora canadense Margaret Atwood, *The Handmaid’s Tale* (1985), em que o cumprimento “under his eye” é trocado entre as aias, numa teia metafórica extensiva a outros símbolos do romance, o que reforça ainda mais o panóptico gendrado.

Reduzidas, vigiadas e... confinadas. Vê-se, neste próximo conjunto de imagens, um tipo de “gaiola dourada da mística feminina” na qual se encontram as protagonistas, que sugestivamente retrata a impossibilidade de agência social para o sujeito feminino. A esta vertente pertencem *Los sueños de encarcelamiento*, *Los sueños de indecision* e *Los sueños de ambición*, abaixo reproduzidos:

---

<sup>15</sup> A edição utilizada foi sua tradução por João Luiz Vieira, publicada em Brandão et al., 2016.



**Imagem 10** (à esq.): *Los sueños de encarcelamiento*, *Idilio* no 47 | 11.10.1949 (p. 87)

**Imagem 11** (meio): *Los sueños de indecisión*, *Idilio* no 83 | 20.06.1950 (p. 121)

**Imagem 12** (à dir.): *Los sueños de ambición*, *Idilio* no 79 | 23.05.1950 (p. 117)

Mais uma vez, as cenas de interiores do lar metaforizam a redução das mulheres no tocante ao cerceamento do trânsito entre os âmbitos público e privado, com o impedimento de sua mobilidade. Seja por meio da substituição das paredes da sala de estar pelas grades de uma gaiola; do encolhimento do interior da casa, com o emparedamento de sua residente; ou, mais obviamente, das cordas que imobilizam o corpo da protagonista (na imagem mais violenta do trio acima), Stern nos faz confrontar cruamente a domesticação do sujeito feminino e sua limitação ao âmbito do privado.

Temos aí um apavorante contraste entre, por exemplo, o tipo de educação e vivência experimentadas pela própria Grete Stern, fotógrafa reconhecida, com formação em artes visuais em instituição de vanguarda e figura de trânsito internacional, e a situação das donas de casa e empregadas domésticas argentinas de meados do século XX, público leitor alvo de *Idilio*, adequadas às determinações do falocentrismo à época. Para mulheres com um *background* intelectual como o de Stern, o papel de dona de casa só poderia ser encarado como severamente cerceador e confinante. E é exatamente o que se desenha nas imagens que convergem nesta temática, conforme se evidencia ao nos depararmos com as grades, as cordas e o encolhimento dos cômodos residências. Note-se que, mesmo quando

há alguma tentativa de mobilidade e agenciamento por parte da protagonista para além dos limites do lugar doméstico, a interdição logo se impõe, como percebemos em *Los sueños de obstáculos* e *Los sueños de reminiscencias*, em que pregos e redes simbolicamente impõem o retorno:



**Imagem 13:** Los sueños de obstáculos, Idilio no 21 | 12.04.1949 (p. 61)  
**Imagem 14:** Los sueños de reminiscencias, Idilio no 22 | 19.04.1949 (p. 62)

Data de mais de uma década após a circulação das imagens de Stern em *Idilio* o renomado levantamento feito por Betty Friedan sobre a condição da dona de casa nos Estados Unidos, publicado na obra *The Feminine Mystique* (1963), popularmente tida como um dos mais importantes fatores responsáveis pelo surgimento da segunda onda do feminismo na América do Norte. Partindo de um estudo realizado com jovens universitárias e especialistas estadunidenses, em que explora o *problema sem nome* da dona de casa com formação acadêmica, a crítica aborda exatamente o mal estar sentido por mulheres que enfrentavam a silenciosa ditadura da domesticidade no hemisfério norte. Friedan sublinha, também, o papel das revistas na consolidação desta imagem, conforme avalia em relação a *McCall's*, revista feminina popular na sociedade norte-americana em todo o século XX:

A figura de mulher que emerge dessas bonitas revistas é frívola, jovem, quase infantil; fofa e feminina; passiva, satisfeita num universo constituído de

quarto, cozinha, sexo e bebês. A revista não deixaria, com certeza, de falar em sexo, a única paixão, o único objetivo que se permite à mulher em busca do homem. Está atulhada de receitas culinárias, modas, cosméticos, móveis e corpos de mulheres jovens, mas onde estaria o mundo do pensamento e das ideias, a vida da mente e do espírito? Na imagem da revista as mulheres só trabalham em casa e no sentido de manter o corpo belo para conquistar e conservar o homem. (1971, p. 34)

A investigação de Friedan salienta o incremento, no Estados Unidos do pós-guerra, das frustrações e opressão das mulheres ao lar. E as fotomontagens de Stern são indicadoras de que tal incremento é pervasivo, multifacetado e translocal.

O panorama acima esboçado, com a análise de uma seleção das imagens da série<sup>16</sup> e o cotejo destas com alguns dos traços estruturantes das narrativas feministas distópicas, apontando diálogos com ideias fundantes da agenda feminista nas décadas de 50 a 70 do século XX, permite-nos inferir que a expiação encenada pelas mulheres retratadas por Stern, às vezes materializada em versões explicitamente sacrificiais, expõe o processo de outrização, de construção da alteridade, do sujeito feminino, enquanto “segundo sexo”, expressão famosamente utilizada por De Beauvoir em seu clássico estudo de título homônimo, sobre a construção social da feminilidade pelo patriarcado, cuja publicação original data exatamente do final dos anos 40 – precisamente 1949 –, segundo ano de circulação de *Idílio*. Nas fotomontagens abaixo, *Los sueños de sacrificio* e *Los sueños de fuego*, evidencia-se que o sacrifício feminino exposto por Stern não é o de mulheres queimadas em praça pública, mas a aniquilação não menos dolorosa, apesar dos ares de consentimento assumidos por algumas das protagonistas, traços estéticos que provocam um *pathos* adicional.

---

<sup>16</sup> Saliente-se que o extenso repertório de frustrações se alastra no sentido de abranger outras temáticas, como, por exemplo, o silenciamento, a manifestação do duplo como sintoma de esquizofrenia, a maternidade como servidão etc., também estilizadas por Stern. Para imagens emblemáticas destes temas, cf. Stern 2015, pp. 57, 70, 73, 79 e 105. Por questões de espaço, essas fotomontagens não são aqui exploradas.



**Imagem 15** (à esq.): *Los sueños de sacrificio*. *Idílio* no 118 | 20.02.1951 (p. 155)

**Imagem 16** (à dir.): *Los sueños de fuego*. *Idílio* no 55 | 06.12.1949 (p. 95)

Reitera-se, assim, o papel da mulher enquanto bode expiatório do sistema patriarcal, em fotomontagens explicitamente compostas na contramão do fluxo das imagens utópicas de conforto, beleza e proteção do lar projetadas pela equipe editorial de *Idílio* (e ilustradas pelas imagens 1 e 2 acima). Parece não haver saídas face à repetição deste inferno sexista que, (re)criado pelas lentes e montagens artísticas de Stern, sob variados ângulos, dimensões e metáforas, expõem o aprisionamento do corpo feminino. Na próxima seção, este distopismo feminista é perscrutado em seu viés crítico e hiperbólico, considerando-se detalhes formais deste gênero fotográfico específico: a fotomontagem.

### **Quando gênero, distopia e fotomontagem se entrecruzam**

Para Judith Butler,

Gênero é a repetida estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos dentro de uma moldura altamente reguladora e rígida que se congela no decorrer do tempo para produzir a aparência de substância, de um tipo natural de ser. (BUTLER, 1990, p. 33)

Perpassa as fotomontagens de Stern uma lógica visual que contrasta radicalmente com a naturalização dos papéis de gênero no tocante à matriz heterossexual. As fábulas de gênero figuradas pela imagística de *Sueños* compõem distopias gendradas que evidenciam o equívoco do “fato natural”. E o fazem por meio da hipérbole e da ambiguidade, tal como acontece nas distopias literárias. No que concerne ao modo representacional, contudo, as dinâmicas de composição das fotomontagens recorrem a um repertório diferenciado de estratégias em comparação ao que é observado nos romances distópicos. O exagero hiperbólico, lido no plano satírico das fabulações literárias distópico-feministas, é trabalhado por Stern, por exemplo, por meio da distorção nas dimensões no tocante à justaposição entre as imagens de objetos e sujeitos em interação (como foi apontado acima, no contexto da discussão sobre a redução das mulheres); e também da exploração de contextos e perspectivas inusitadas, com tão bem ilustra *Los sueños de persecuciones* (ou *Angústia*, conforme renomeada pela artista), fotomontagem reproduzida abaixo, na qual, ao caminhar por uma rua aparentemente comum, pavimentada por paralelepípedos, nossa protagonista se vê assombrada como se atravessasse um túnel formado por imagens assombrosas (algumas fálicas, como as que lembram monstros marinhos e, até mesmo, um espermatozóide gigante, no lado direito), sugestivas de um filme de horror.



**Imagem 17:** *Los sueños de persecuciones*. *Idilio* no 20 | 05.04.1949 *Angústia* (p. 60)

Se em *Angústia*, acima, bem como em *Los sueños de indecisión* (imagem 11), evidencia-se o desespero da heroína, é de muito maior predominância, na série, que ela revele um semblante e gestual expressivos de consentimento, às vezes de perplexidade, relevante detalhe que adiciona mais um elemento insólito às composições. Nesse contexto da discussão, examinemos as imagens abaixo:



**Imagem 18 (à esq.):** *Los sueños de dependencia. Idilio no 89* | 01.08.1950 (p. 127)

**Imagem 19 (à dir.):** *Artículos eléctricos para el hogar*<sup>17</sup> 1950 (p. 189)

O mordaz humor de *Artículos eléctricos* é, num certo grau, atravessado pela passividade da personagem, que evoca completa aquiescência com a sua própria reificação. E a imóvel perplexidade da heroína em *Los sueños de dependencia* indubitavelmente contrasta com a canibalização do seu corpo. Esses contrastes contribuem para a construção da aura enigmática perceptível nas construções imagéticas meticulosamente montadas por Stern, o que, por sua vez, provoca um efeito de acentuado estranhamento, capaz de desestabilizar as expectativas das apreciadoras. Perguntamo-nos: por que motivo essa mulher que nos olha não pula da boca que a irá devorar? O que justifica essa inércia feminina em face à tamanha reificação?

---

<sup>17</sup> Sem referência quanto ao número ou à data exata de publicação.

Em minha leitura, esse traço contribui para a construção de significados ambíguos, que complexificam a recepção feminista das obras: se, por um lado, enquanto apreciadoras, somos expostas às repressões cotidianas que perpassam as vidas das mulheres; por outro, também encaramos a convivência das protagonistas em face às situações de sua própria sujeição. Podemos ainda interpretar essa identificação com o opressor como uma mascarada da feminilidade, com função estratégica de sobrevivência, outro traço recorrente nas narrativas romanescas distópicas (CAVALCANTI, 1999). Diferentemente do que acontece naquelas, porém, em Stern não temos acesso direto à mente das personagens (o que nos é permitido numa narração em primeira pessoa, ou ainda por meio da voz narrativa onisciente em terceira pessoa). Contudo, o sentimento de inquietação evocado pelas fotomontagens é suficiente para, no mínimo, por em xeque o processo de construção da feminilidade conforme padronizado por *Idílio* e por tantas outras expressões culturais que re-encenam o mito do “anjo da casa”<sup>18</sup>.

Retomando o pensamento de Butler, e dele me apropriando para iluminar a obra de Stern, sublinho a ênfase dada pela filósofa aos processos de construir e desconstruir, fazer e desfazer gênero, ao especular sobre a relevância da “questão do que pode significar desfazer concepções restritivamente normativas da vida sexual e gendrada” (2004), para que possamos abrir espaço para ontologias emergentes. Uma das ideias mais caras para Butler associa-se ao traço performativo de gênero: “Não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; aquela identidade é performativamente constituída pelas próprias ‘expressões’ que são tidas como seus resultados” (BUTLER, 1990, p. 25). Fazer e desfazer gênero são, portanto, tarefas indissociáveis e contínuas. É nessa perspectiva que proponho a releitura das fotomontagens da artista argentina. Em grau exponencialmente mais elevado do que em fotografias convencionais, a fotomontagem desvela aos nossos olhares o seu protocolo enquanto constructo, uma vez que as imagens que compõem

---

<sup>18</sup> O estereótipo feminino do ‘anjo da casa’ vem sendo alvo da crítica feminista há séculos. “Professions for Women” (1985), de Virginia Woolf, palestra proferida em 1931 para uma plateia de mulheres profissionais e publicada postumamente sob o formato de ensaio, é a obra que mais explicitamente o desafia.

cada uma delas são perceptivelmente *coladas*, sem que haja a preocupação com a criação de um efeito de real, como acontece nas artes mais miméticas.

Em sua obra *Erbschaft dieser Zeit* (1962)<sup>19</sup>, o filósofo que restaurou o conceito de utopia para além da ortodoxia marxista, Ernst Bloch explora o potencial criativo e revolucionário das fotomontagens: elas “roubam o inimigo” ao “fragmentar[em] as partes de um contexto [...] que entrou em colapso para combiná-las em novas figuras” (1991, p. 3). Observando um certo improviso ativado nas montagens por meio da reutilização de conteúdos *fraturados*, e considerando que, nelas, “as partes não mais se encaixam, tornaram-se solúveis, podem ser montadas sob uma nova forma” (1991, p. 202), Bloch reconhece o potencial subversivo desta técnica: “Na montagem *técnica* e *cultural*, [...] o contexto da antiga superfície é decomposto, um outro é formado. Ele pode ser moldado como novo porque o velho contexto é exponencialmente revelado como ilusório, quebradiço e de superfície” (1991, p. 202). Desta forma, pode-se gerar um efeito anti-essencializante e desestabilizador, pois as arestas presentes entre os conteúdos colados – muitas vezes incongruentes – são capazes de fazer refratar os significados associados às imagens originais e de gerar novos significados, daí seu potencial utópico. Esta associação entre a técnica da montagem e a dimensão utópica da cultura, proposta pelo filósofo alemão, nos interessa pivotalmente, uma vez que pode ser aproximada às oscilações duais e ambíguas, situadas entre o fazer e desfazer gênero, que destaco na obra de Stern. Considerar a perceptível artificialidade do arranjo e da sobreposição de imagens que caracterizam este gênero fotográfico – recursos que, em Stern, simbolicamente evidenciam as imbricações entre o projeto estético e o projeto político – implica uma provável conscientização, por parte de quem as examina, no que concerne à desnaturalização das hierarquias, dos binarismos e das violências de gênero.

Diz o verso do poeta que havia uma pedra no meio do caminho. “Na vida de minhas retinas tão fatigadas”, o acontecimento/pedra foi provocado pelo mosaico composto pelas imagens distópicas e gendradas expostas no Malba naquele abril: lá

---

<sup>19</sup> Consultada em sua tradução para o inglês, intitulada *Heritage of Our Times*, em edição de 1991.

havia os *Sueños*, de Grete Stern, que continuam nos assombrando. E também seguem ativando o potencial de despertar, em quem os aprecia, um profundo sentido feminista.

### **Sobre os pesadelos do presente e os sonhos do futuro: relendo os *Sueños***

Conforme constatamos em nossa mirada transtemporal sobre o conjunto analisado, o trabalho de Stern indubitavelmente antecipa questões – da redução das mulheres na cultura, de seu encarceramento no âmbito doméstico, da hegemonia de uma gramática do olhar flexionada no masculino – que se tornariam cruciais para o feminismo da segunda onda. Além disso, nosso olhar voltado para o passado permite também tracejar uma genealogia feminista no território das fotomontagens - à medida em que há continuidades entre as obras feministas de Hoch, de Stern e de artistas que surgiriam depois, como Martha Rosler –, que são, reconhecidamente, como uma estética impactante nas artes feministas (RAABERG, 1998).<sup>20</sup>

Nesse contexto, Stern ocupa espaço feminista pioneiro no país que a acolheu<sup>21</sup>, a Argentina. Para Luis Priamo,

A série das fotomontagens para *Idilio* [...] constitui a primeira e mais importante obra fotográfica argentina que aborda o tema da opressão e manipulação da mulher na sociedade da época, e as consequências alienantes da submissão consentida. Que estes trabalhos tenham sido publicados pela revista sentimental mais popular daqueles tempos agrega um matiz irônico suplementar ao humor de Grete, mordaz e cortante. (2015, p. 37)

Para além do seu contexto original de produção, cujo processo de desvinculação foi iniciado pela própria Stern, qual tem sido a sua força e função político-feminista deste elaborado e imenso conjunto de fotomontagens após os anos

---

<sup>20</sup> Para uma exploração, também informada por questões de gênero, da convergência entre arte e cultura de massa a partir da leitura das fotomontagens de Stern, cf. Bertúa 2008.

<sup>21</sup> Cf. Bertúa, 2008, e Dossin, 2013, para outras apreciações feministas da obra de Stern. Bertúa estuda principalmente questões relacionadas às técnicas das montagens, com o pano de fundo das vanguardas modernistas, principalmente o surrealismo; e Dossin enfoca o choque ideológico entre as obras de Stern e as capas de *Idilio*.

50? Com uma sobrevida evidenciada por seu reconhecimento e recontextualização em várias exposições e em obras impressas que circulam internacionalmente, e também em estudos que sobre elas se debruçam, as obras continuam exercendo uma forte função crítica aos ideais femininos, ainda servindo de denúncia da opressão gênero.

Temos testemunhado, nestas primeiras décadas do século XXI, a crescente circulação de obras distópico-feministas surgidas paralelamente ao avanço assustador das dinâmicas da neo-colonialidade de gênero acentuadas pelo neoliberalismo e pelo capitalismo que, crescentes e desgovernados, oferecem risco não apenas às mulheres, mas a todas as espécies, humanas e não humanas, pondo em risco a nossa sobrevivência e a do planeta. Ao invadir o presente, a distopia toma conta dos cenários históricos e artísticos ao nosso redor, num nexo que, em se tratando de uma estética distópica, se evidencia por meio de estratégias específicas, conforme apontei acima ao examinar o conjunto composto por *Sueños*. A partir de um olhar originado em nosso presente, em que o sistema opressor do patriarcado se mantém firme sob forma de neocolonialismos concretizados por ações e políticas misóginas, sexistas e violentamente repressoras do feminino (como, para citar alguns exemplos em território brasileiro, o *impeachment*, ou melhor o golpe perpetrado contra a então presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, em 2016; a imediata propagação, posteriormente ao *impeachment*, da imagem da mulher como “bela, recatada e do lar”<sup>22</sup>; o assassinato de Marielle Franco, socióloga, vereadora, feminista e defensora dos direitos humanos, em 2018), percebemos o crescimento, em escala mundial, de uma onda reacionária antifeminista. Nesse ambiente hostil às mulheres, fazer circular as potentes fotomontagens de Stern pode, retomando Arendt, continuar agindo como antídoto à banalidade do mal, desnaturalizando os binarismos de gênero e os seus consequentes males.

---

<sup>22</sup> Sobre o assunto, cf. matéria intitulada “Michele Temer: bela, recatada e ‘do lar’”, publicada na *Revista Veja*, também do grupo Abril, em 18 de abril de 2016: “A quase primeira-dama, 43 anos mais jovem que o marido, aparece pouco, gosta de vestidos na altura dos joelhos e sonha em ter mais um filho com o vice” (LINHARES, 2016).

Estilizada pela fotomontagem, técnica que, por si, já ativa a desnaturalização do olhar; e materializada a partir da repetição dos aparatos de regulação, a identidade de gênero da protagonista feminina é construída e ao mesmo tempo desconstruída diante dos nossos olhos em cada obra da série. Isso se realiza ora explicitamente, como se a imagem fosse o instantâneo de um sonho; ora implicitamente, quando a câmera coincide com o olhar da sonhadora. Em ambos os casos, o princípio crítico distópico é acionado, em agudo contraste com o padrão de submissão e passividade das mulheres retratadas em *Idílio*<sup>23</sup> e, possivelmente, de grande parte do público alvo da revista. Que das frestas e arestas abertas pelas montagens, possamos vislumbrar alguma centelha de esperança, algum sonho de futuro. E que os corpos femininos, como fulcros utópicos (FOUCAULT, 2013), busquem o outro, o bom lugar, como sugere a imagem abaixo, uma das poucas montagens de Stern em que a utopia se faz explícita:



**Imagem 20:** Los sueños de triunfo y dominación. Idilio no 31 | 21.06.1949 Sin título

## Referências

ALEMÁN, Jorge. *El dispositivo Grete Stern*. In: STERN, Grete. *Sueños*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2015. [Catálogo]

---

<sup>23</sup> Como aponta Dossin, 2008.

BERTÚA, Paula. *Sueños de Idilio: los fotomontajes surrealistas de Grete Stern*. Boletín de estética n. 6 (agosto 2008).

BRANDÃO et al. *Traduções da cultura – Perspectivas Críticas Feministas*. Maceió: Edufal / Florianópolis: Editora Mulheres & EdUFSC, 2017.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. New York & London: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York & London: Routledge,

\_\_\_\_\_. *Undoing gender*. New York & London: Routledge, 2004.

CAVALCANTI, Ildney. *Articulating the elsewhere: utopia in contemporary feminist dystopias*. Tese de Doutorado. University of Strathclyde. 1999.

\_\_\_\_\_. “You’ve been framed”: o corpo da mulher nas distopias feministas. In: BRANDÃO, Izabel org. *O corpo em revista: olhares interdisciplinares*. Maceió: Edufal, 2005.

DE BEAUVOIR, Simone. *The Second Sex*. Translated by Constance Borde & Sheila M. Chevallier. New York: Knopf, 2010.

DOSSIN, Francielly. *Os diferentes “Sonhos” femininos: as fotomontagens de Grete Stern e as fantasias de capa na revista Idilio*. In: Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10: Desafios Atuais dos Feminismos. Disponível em: <http://www.en.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br//?lang=en-us>. Acesso em: 26 de agosto de 2019.

FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Tradução Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1971.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir: O nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

GERMANI, Gino. *Los sueños: Gino Germani en la revista Idilio con fotomontajes de Grete Stern*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

KROCHMALNY, Syd; MARIASCH, Marina. *El psicoanálisis te ayudará. La escritura de los sueños de Gino Germani*. In: GERMANI, Gino. *Los sueños: Gino Germani en la revista Idilio con fotomontajes de Grete Stern*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

LA NACION. *Sueños propios y ajenos*. 3 de abril de 2010. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/suenos-propios-y-ajenos-nid1249032>. Acesso em: 26 de agosto de 2019.

LEVITAS, Ruth. *The Concept of Utopia*. Hempstead: Philip Allan, 1990.

LINHARES, Juliana. *Michele Temer: bela, recatada e 'do lar'*. *Revista Veja*. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 10 de julho de 2018.

MAHONEY, Elisabeth. *Writing so to speak: the feminist dystopia*. Tese de Doutorado, University of Glasgow, 1994.

PRIAMO, LUIS. *Grete Stern, Sueños 1948-1951*. In: *Mundo propio. Fotografia moderna argentina 1927-1962*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Malba, 2019.

\_\_\_\_\_. *Notas sobre los Sueños de Grete Stern*. In: STERN, Grete. *Sueños*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2015.

RAABERG, Gwen. *Beyond fragmentation: collage as feminist strategy in the arts*. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 31, No. 3 (September, 1998).

RICH, Adrienne. *Compulsory heterosexuality and lesbian existence*. *Signs*, Vol. 5, No. 4, *Women: Sex and Sexuality*. (Summer, 1980).

RUBIN, Gayle. *The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex*. In: NICHOLSON, Linda ed. *The second wave: a reader in feminist theory*. London & New York: Routledge, 1997.

STERN, Grete. *Sueños*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2015. [Catálogo]

WOOLF, Virginia. "Professions for Women". In: GILBERT, M. & GUBAR, M. (Eds.) *The Norton Anthology by Women*. New York & London: W.W. Norton & Company, 1985.

# Utopia and dystopia in Witkacy's theory and artistic practices<sup>1</sup>

## Utopia e distopia na produção artística e teórica de Witkacy

Lívia Rocha<sup>2</sup>  
Biagio D'Angelo<sup>3</sup>

### Abstract

The purpose of this article is to investigate the utopian and dystopic frontiers present in the artistic and theoretical production of the Polish artist Stanislaw Ignacy Witkiewicz, known by the pseudonym Witkacy (1885-1939). The hypothesis raised here is that there is a certain contradiction between theory and practice performed by the artist. Even considering that creativity was threatened with extinction in this new society subjugated by mechanization, Witkacy had a utopian view of art, believing that this was the only mechanism capable of give the individual the opportunity of experience the Mystery of Existence. However, in his literary productions, especially in the novel, the artist reveals an antagonistic vision, creating frighteningly dystopian images of the society. What moves this study is the conflict generated by these opposing views. While, on the one hand, the artist manifested an idealization, a utopian vision of art, on the other hand there is a deep pessimism, a dystopian view of man and society. This article will confine itself to analyzing two literary works, *Insatiability* (1930) and the play *The Mother* (written in 1924 and published in 1962) as well as the theoretical production of the artist – *New Forms in Painting and the Misunderstandings Arising Therefrom* (1919) and *Pure form in the Theater* (1921).

**Keywords:** Utopia; dystopia; Stanislaw Ignacy Witkiewicz – Witkacy (1885-1939).

### Resumo

O objetivo deste artigo é investigar as fronteiras do utópico e do distópico presentes na produção artística e teórica do artista polonês Stanislaw Ignacy Witkiewicz, conhecido pelo pseudônimo Witkacy (1885-1939). A hipótese aqui levantada é a de que haja uma certa contraditoriedade entre teoria e prática realizada pelo artista. Mesmo considerando que a criatividade estava ameaçada de extinção nessa nova sociedade subjugada pela mecanização, Witkacy possuía uma visão utópica acerca da arte, pois acreditava ser este o único mecanismo capaz de fazer o indivíduo experimentar o Mistério da Existência. Já em suas produções literárias, especialmente no romance, o artista revela uma visão antagônica, criando imagens assustadoramente distópicas da sociedade. O que move esse estudo é o conflito gerado por estas visões opostas. Enquanto, por um lado, o artista manifestou uma idealização, uma visão utópica da arte, por outro lado há um profundo pessimismo, uma visão distópica do homem e da sociedade. Este artigo se limitará a analisar duas obras literárias, *Insaciabilidade* (1930) e a peça *A Mãe* (escrita em 1924 e publicada em 1962), bem como a produção teórica do artista – *New Forms in Painting and the Misunderstandings Arising Therefrom* (1919) e *Pure Form in the Theater* (1921).

---

<sup>1</sup> This work was fulfilled with support from FAP-DF and presented at the 20th International Conference of the Utopian Studies Society, Europe.

<sup>2</sup> Doctorate Student in Theory and History of Art, University of Brasilia.

<sup>3</sup> Professor of Theory and History of Art, University of Brasilia and Level 2 Researcher of Brazilian National Council for Research (CNPq).

**Palavras-chave:** Utopia; Distopia; Stanislaw Ignacy Witkiewicz – Witkacy (1885-1939).

Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Polish interwar artist, aka “Witkacy”, embraced anonymity as from 1918 with a view to distancing himself from his father, the artist Stanislaw Witkiewicz, who was vastly influential in his life. From an early age, Witkacy showed evidence of prominent artistry, amply producing in a vast array of aesthetic fields. His creations bear manifold affinities to the early twentieth century avant-garde movements in art. Nevertheless, he does not enjoy the recognition many of his peers do.

The hypothesis formulated herein has a bearing on the reconciliation of theory and practice in Witkacy’s oeuvre evidenced in particular by utopic as well as dystopic visions. In order to support this thesis, this text will briefly analyse the main aesthetic concepts conceived by the artist. In addition, two literary works: a drama, *The Mother*, and a novel, *Insatiability* will be approached. Our purpose, thus, is to detect how utopic and dystopic motifs inhabit his writings and the extent to which theirs is an antagonistic rapport.

Witkacy was a painter, portraitist, photographer, novelist and playwright. He is a renowned figure in Poland whose influence is not restricted to the artistic sphere but equally contemplates the fields of theory and philosophy. His main theoretical proposition refers to what he termed ‘Pure Form’, a concept he furthered after integrating a group of avant-garde artists known as the Formists in Krakow in 1918. In the origin of the group, previously known as Polish Expressionism, all the members developed rather individual poetics and therefore did not adhere to a specific doctrine and despite not sharing stylistic uniformity, the artists acknowledged the priority of form over the semantic content of a work of art. The group maintained their activities from 1917 to 1922 and a certain ideological battle against Realism and Naturalism might be deemed as their common ground.

\*\*\*

In the year following Witkacy’s adhesion to the Formists, the artist publishes his most important theoretical treatise, *New Forms in Painting and the Misunderstandings Arising Therefrom*, and in 1920, *Introduction to the Theory of Pure*

*Form*. In this text, the artist discusses the concepts he coined of "Pure Form", "Unity in Multiplicity" and the "Mystery of Existence".

In 1921, he also stages the "Pure Form", writing the essay *Pure Form in the Theatre* (1921). The proposal he developed for the theatre is very close to the one elaborated by Antonin Artaud years later, which gained him the reputation of having been a sort of unofficial forerunner of Artaud's Theatre of Cruelty. Witkacy's relative obscurity in comparison to Artaud is more often than not attributed to his place of origin and the language in which his theoretical treatises are written.

Although the "Pure Form" is a key concept in Witkacy's aesthetics and despite his extensive writings around the theme, the exact signification of the term remains incomprehensible. "Pure Form" is, according to Witkacy, a utopian project encompassing all reality phenomena and not only those akin to art, which contributes to the incomprehension surrounding it, for neither objective nor subjective criteria are established so as to distinguish or characterise what he sees as art and what he considers to be "other expressions". The difficulty involving this concept is due mainly to the fact that the artist does not employ "form" in its usual meaning. In the artist's words: "[...] the notion of Pure Form [...] does not bear any resemblance to the notion of form as the recipient of content: form as the expression of ideas or feelings or as the shapes of objects in paintings". (WITKIEWICZ *apud* PUZYNA, 1986, p. 102) In this sense, the term is not employed in an Aristotelian perspective (where a distinction is drawn between form *versus* content). To Witkacy, the idea of "Pure Form" consists of a utopian vision of knowledge and the understanding of reality in all its creative and systemic experimentations (art, philosophy, history, religion etc).

In *The Concept of "Pure Form"* (1986), Konstanty Puzyna sought to clarify the conceptual confusions stemming from the use of the word "form" in the text of *New Forms in Painting* (1919). According to Puzyna, Witkacy argues that the term may have four different meanings within the art sphere, namely, a) forms of contours; b) "real" forms; c) the capture of form; d) aesthetic form. The first two meanings bear on "the shapes of objects in the outer world" or, to be more precise, on how we perceive such objects. In the case of the first, flat or bidimensional forms, and in the case of

the second, multidimensional forms, which resorts to binocular perspective (PUZYNA, 1986, p. 102-103). The third meaning is problematic, for it is difficult to ascertain Witkacy's rendition of "capture of the form". The last and fourth meaning "aesthetic form" is tantamount to what the artist calls "Pure Form", a key concept in Witkacy's aesthetics, which is invariably spelt with capital letters. "Pure Form" is directly connected with what the artist named "Unity in Multiplicity":

“The form of a given work of art, which must be defined as a certain unity in multiplicity (...) possesses a quality of unity in itself. In other words, the aesthetic form is a construction whose unity cannot be reduced to any other concepts or explained by something alien to pure form” (WITKIEWICZ *apud* PUZYNA, 1986, p. 104,)

To Witkacy, the aesthetic form constitutes the utopian and desirable dimension of the work of art; even if the utopia of perfection is linked to the contradictions inherent in the artist's fallibility: "regardless of how paradoxical it may seem, we declare that the precondition to fulfill profound aesthetics is the impossibility of conceptually establishing the reason for which a certain combination of qualities constitutes a unity." (WITKIEWICZ *apud* PUZYNA, 1986, p. 106) In other words, while there is a utopian desire inherent in the work of art to attain this "Pure Form" or this "Unity in Multiplicity", the criteria for the construction of Pure Form do not appear to hold in practice, for the artist himself admits his incapacity to determine a unity.

Witkacy reveals in his writings his pessimism regarding creativity, which, to him was threatened with extinction in the new society subdued by mechanisation, a common theme in the twenties, in which artists oscillated between the fascination for the new times and the horror of engulfing industrialisation. However, the Polish artist boasts a "utopian optimism" by assigning the responsibility of fighting the terror and the absurdity of contemporary existence to art: if religion and philosophy had long lost their power to establish a rapport with the mystery of existence, art as utopia was the only field of human activity capable of promoting a "metaphysical" experience. In other words, if the human being was becoming insensitive to the world and to art, the creative activity would therefore contribute to a utopia of metaphysical contours: the connexion of the individual and the spiritual.

The main sign of Witkacy's dystopian vision, which encompasses the endangered creativity in a near future, is to be found in his play *The Mother*, written in 1924 but only published in 1962.

Named "repulsive comedy" by the author himself, the play centres around the unconventional relationship of a mother and her son featuring dialogues which verge on absurdity, conversant with an innovative theatrical approach. The play, divided in two acts and an epilogue, challenges conventional dramatic patterns. The author requires a black and white chromatic entirety, save for the mother's knitting. Moreover, all the characters should display a cadaverous whiteness with black cheeks and lips.

Witkacy suggests a naturalistic environment for the first two acts but towards the end of the second act, a rupture reveals the obscure facet of the characters, closing with an improbable scene, in which all the characters gather in the drawing room and use drugs deliberately. In the epilogue, any similarity or familiarity with naturalism vanishes, for the author instills a new theatrical dimension. The characters are contained by a black space devoid of windows or doors. Witkacy draws on the same resources of bourgeois drama and then moves on to the implosion of this very theatre, by severing the tethers of Aristotelian principles. Each act of the play follows independent time and space reasoning, the last of which dissolving into pulverisation. Neither space nor time of the scene unfolding is explicit, one is left to wonder whether one is before images of reality, memory or hallucination. It is up to the beholder to interpret such dystopian juxtapositions.

The first acts opens with the motherly lamentation of Nina Cobraska. Widow and alcoholic, the mother supports the house knitting. The character accuses her son Leon of vampirising her. She oscillates between denigration and idolatry of her son. Leon is a thirty-year-old man who refuses to work because he is far too concerned with his philosophical theories and believes his studies will change the world. Leon tells his mother he is to marry Sofia, a poor, impolite suitor. In the first scene where mother and son are present, it is possible to ignore the ambiguity haunting their relationship hovering between love, hatred, cynicism, tenderness and abuse.

The second act unfolds in a rather luxurious room, unlike the first. The mother, however, continues knitting and drinking. In this new "dramatic" act the family enjoys a certain wealth and the mother no longer needs to knit to support the household. Knitting becomes a pastime which allows her to maintain her addiction, for now, besides drinking, the mother developed an addiction to morphine. The dialogues are interrupted by a mysterious voice which appears to be that of Leon's father. The following scenes integrate a progressive absurd chain. Sofia, for instance, hyper-excited and accompanied by two men, confesses to being a prostitute and to using cocaine. Leon asks the wife's lovers for a little cocaine and soon all the characters, including the mother, engage in a drug orgy. The mother dies soon after that and following an uncanny and brief speech, ignoring his mother's death altogether, the son says: "We shall lay you on the sofa. It is always better [...] And now we shall drink more and have more of this wonderful dust which allows us to escape from real life drama or alternatively perpetually postpone it" (WITKIEWICZ, 1972, p.88). All the characters reassemble in the dining room and resume their drug orgy.

The third act, in the form of an epilogue, constitutes an original dystopic staging of bourgeois theatre. In an entirely black space, the mother's body lies centre-stage on a pedestal. In this room, Leon delivers an incoherent and confusing speech to the audience. Besides the completely altered space, the character's soliloquy is illustrative of another scene, another dimension, another *u-topos*. Once again, the audience is invited to determine the meaning (if there is one) and to acknowledge an imaginary spatiality. After the monologue, applause is heard, a curtain opens and reveals all the characters of the previous acts and a few unseen ones, such as Leon's parents albeit young. They are all caged within an unknown time-space dimension, as though they were on an island of imaginary utopia in the middle of the theatrical scene. Theatre, as Witkacy would have it, is an intersection of utopias and dystopias. The scene which follows is a combination of dream, nightmare, reality and fantasy, in which multiple levels of actions are shuffled within the same time-space unity. The survivors exit through a secret door. At the end, Leon is strangled by workmen and swallowed by a black tube which appears on stage, a scene which is nothing short of

the sci-fi produced in Witkacy's times. Witkacy's theatre is the dystopian recreation of ludic terror in a real world, disguised by phantasmagorical and absurd utopias, that is to say, a possibility of philosophical reflexion on the end of reality and the mechanisation of the individual.

\*\*\*

Both prophetic and experimental, the novel *Insatiability*, unanimously reputed to be Witkacy's masterpiece, narrates the adventures of a young Polish man whose fate coincides with the collapse of Western civilisation following a Chinese communist invasion. Witkacy's dystopian novel proved to be a horribly precise prophecy of what would become a reality to Eastern Europe in the end of the 1930's. Fighting against the two ideological poles of Nazi fascism and Soviet communism, *Insatiability* is one of the most representative and prophetic uchronic fictions of European literature of the thirties. Dystopia and uchronia converge in Witkacy's peculiar style, which, owing to his inventive and acid humour, create a utopian-grotesque novel.

As prefaced, Witkacy did not conceive of *Insatiability* as a work of art. Actually, the author appears to shun fictional composition patterns and the chaotic action of the plot is interwoven with the most extravagant philosophical considerations, in addition to surprising psychological insights. Besides the prophetic politics, the ponderations on drug use and eroticism endow the novel with a utopian and visionary architecture.

The plot of *Insatiability* adheres to a catastrophic idealism, a pessimistic utopia picturing the last stage of Western civilisation, in a process of utter annihilation of individuality. Written in his maturity, after having developed his most important theories on painting and drama, Witkacy engages in a dramatised version of himself, unidentified, in the figure of the omnipresent narrator. With his subjective comments, Witkacy is the controlling voice of the novel, which, given its moral and philosophical tones, inherits the dystopian reflexions of Evgueni Zamyatin and George Orwell.

The narrative unfolds in a future Poland which is preserved as a nineteenth century isle, while Europe is almost occupied by the Chinese, responsible for the implementation of a new communism. Along the pages of the novel, divided into two

parts- "Awakening" – (*Przebudzenie*) and "Madness" (*Obłąd*) – the reader is invited to embark on the sexual adventures experienced by the teenage hero Genezip Kapen, in addition to accompanying scenes of wild violence.

A dystopian work, unknown outside Polish cultural circles, *Insatiability* may be read as a one of a kind, *sui generis Bildungsroman* (education novel). In the beginning, the protagonist is subject to overwhelming fatherly influence. When his own father dies, this power is then transferred to an old general, of whom the young Genezip becomes assistant. In the second section of the novel, the situation is exasperated once the protagonist's mind starts to deteriorate. While Poland loses the battle against the Chinese, Genezip sinks into robotic unconsciousness, gradually losing his individuality, he becomes a murderer, besides succumbing to drugs which make him even madder. Overcome by irrationality, Genezip turns into an automatised zombie in the future society programmed by the Chinese.

*Insatiability* is a dystopian novel about the monstrous and the unspeakable. Witkacy creates an uncanny fictional frontier through multiple layers of observations and ruminations which entangle the characters, their actions and the narrative structure of the novel. The author seeks to shed light on the contradictory and hallucinatory states existing in the vast and vague domains of emotionally charged thought. *Insatiability* seeks to asseverate that the mechanised and standardised mind of the individual is the most dangerous space for the materialisation of dystopia.

*Insatiability* is equally a gigantic uchronia. Witkacy fashions delirious times, situated between past and future. The Chinese communists, seen as visitors of the future and ready to devour the European continent, represent the most apocalyptical external menace. The paranoid cliché about the Chinese, used by Witkacy, is the "motionless yellow wall". It is on this collision course with Poland that the hero and his world will lose their last vestiges of individualism.

The Witkacian dystopia is confirmed by a grotesque and comical anticlimax, for the great battle between Polish and Chinese troops does not actually take place. Instead, a great party, a feast, which seems to be reminiscent of a joyful, non-existent Cockaigne, is held. The dystopian atmosphere of *Insatiability* is perceptible

throughout the narrative. Towards the end, a ruthlessly bloody scene of the collective decapitation of Chinese officers, blamed for tactical errors of a battle which did not even happen, represents symbolically the total annihilation of individuality. The hands of the officers are not tied, and they placidly accept their fate. While their heads roll and blood squirts and oozes away, the onlookers cheer euphorically. The scene is revealing of the abdication of reflexion on the part of the individual in favour of a collectivity which renounces their freedom. And, despite not being beheaded like the majority of European representatives of old regimes, Genezip is assimilated by collectivity, renounces his thinking and acts subserviently, a prisoner of the new domineering society. By abandoning his individuality and refusing to think for himself, Genezip annihilates his own consciousness. Genezip therefore, commits the biggest crime against nature, according to Witkacy's convictions, who attributed to the human mind one's most elevated virtue, the one which should never be renounced regardless of social conformity. In 1939, nine years after the publication of *Insatiability*, when German troops advanced on one side, the Russians invaded the opposed Polish frontier, Witkacy commits suicide, adamant about the materialisation of his prophetic and dystopian vision. History coincided with the tortuous progress of his dystopian narrative. *Insatiability* is therefore the anti *Bildungsroman*.

While Witkacy's early works gravitate around the possibility of art as utopia, both in literature and in visual arts, his more mature creations, such as *The Mother* and *Insatiability* are fraught with pessimistic, apocalyptic visions telling of the reflexions of War and the development of Post-War politics in Europe. Due precisely to this late and more experienced production, Witkacy came to be known as a "catastrophist" thinker, the ideal mind, as criticism would have it, of an artistic group which appeared in Poland in the interwar period.

The growing mechanisation of life is the recurring dystopian theme in Witkacy's oeuvre. This concern equally featured in his theoretical treatises. The idea of robotisation is not only associated with the threatening emergence of dehumanising technology but also with the movement of social conformity and psychological control. On one hand, Witkacy's utopian conception is to be found especially in his

theoretical texts, that is to say, in his wish to provide the reader with a "metaphysical" experience, in the sense of the experimentation of the "Mystery of Existence". On the other hand, the disruptive and corrupt versions of the future in his novels and plays hold a rather modernistic dystopian appeal. Witkacy leaves his ambiguous perspective of utopia unsolved, enigmatic: alongside his idealisation, the Polish artist announces a dystopian view of art and prophesied the great themes to be approached by the likes of Ray Bradbury and Margaret Atwood.

## References

PUZYNA, Konstanty. *The concept of "Pure Form"*. *Literary Studies in Poland*, v. 16, 101-111, 1986.

RABELLO, Luiz Francisco. *Repertório para um teatro actual. A mãe de Stanislas Witkiewicz e o Processo do espetáculo anulado*. Lisboa: Prelo, 1972.

WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy. *A mãe*. In REBELLO, Luiz Francisco. *Repertório para um teatro actual. A mãe de Stanislas Witkiewicz e o Processo do espetáculo anulado*. Lisboa: Prelo, 1972.

WITKIEWICZ, Stanisław I. *On Pure Form*. In: HARRELL, Jean Gabbert; WIERZBIAŃSKA, Alina (Ed.). *Aesthetics in twentieth-century Poland: selected essays*. Bucknell University Press, 1973.

WITKIEWICZ, Stanisław I. *Insaciabilidad*. Barcelona: Barral Editores, 1973.

WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy. In PUZYNA, Konstanty. *The concept of "Pure Form"*. *Literary Studies in Poland*, v. 16, 101-111, 1986.

WITKIEWICZ, Stanisław I. *The Witkiewicz Reader*. Edited, translated and with an introduction by Daniel Gerould. London: Quartet Books, 1993.

# Imagens insulares em Georges Perec e Le Clézio

## Images insulaires chez Georges Perec e Le Clézio

Márcia Arbex<sup>1</sup>

### Resumo

A insularidade será o ponto de partida para esta proposta de reflexão em torno da noção de utopia na literatura contemporânea, a exemplo das narrativas de Jean-Marie G. Le Clézio (*Voyage à Rodrigues*) e de Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance* e *Ellis Island*). Por meio de configurações verbais e visuais, as representações imaginárias ou históricas, ficcionais ou autobiográficas participam da complexa remontagem espaço-temporal que caracteriza a noção de utopia, a qual será abordada em sua ambivalência constitutiva e seu alcance crítico.

**Palavras-chave:** Georges Perec; Le Clézio; utopia; imagem; ilha; literatura francesa.

### Résumé

L'insularité sera le point de départ d'une réflexion autour de la notion d'utopie dans la littérature contemporaine, à l'exemple des récits de Jean-Marie G. Le Clézio (*Voyage à Rodrigues*) et de Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance* e *Ellis Island*). Par des configurations verbales et visuelles, les représentations imaginaires ou historiques, fictionnelles ou autobiographiques présentes dans ces récits participent du complexe remontage espace-temporel qui caractérise la notion d'utopie, laquelle sera envisagée dans son ambivalence constitutive et sa portée critique.

**Mots-clés:** Georges Perec; Le Clézio; utopie; image; île; littérature française.

A Philippe

### Introdução

Tratar de imagem na literatura pressupõe tratar de imaginário, mas também de como esse imaginário é dado a ver por meio de configurações verbais, e mesmo visuais. Tratar do imaginário insular pressupõe distinguir, entre muitas outras coisas, a metáfora do espaço geograficamente localizado, a ficção do relato autobiográfico. Tanto em Georges Perec (Paris, 1936-1982) quanto em Jean-Marie Gustave Le Clézio (Nice, 1940) – nomes que parecem tão distantes em seu percurso e escrita literária – a imagem e o imaginário insulares se articulam numa complexa montagem espaço-

---

<sup>1</sup> Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. Este trabalho foi realizado com o apoio de bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq, no projeto *Sobrevivências da imagem na escrita: tipografias e fotografias em narrativas contemporâneas*.

temporal que envolve a noção de utopia. De um lado, a obra multifacetada de Perec, mais conhecido pelo humor dos jogos oulipianos com a linguagem, como em *La Disparition* (1969), ou pelas *contraintes* rigorosas de *La vie mode d'emploi* (1978); de outro, Le Clézio, prêmio Nobel de literatura em 2008, quando foi aclamado "o escritor da ruptura, da aventura poética e do êxtase sensual, o explorador de uma humanidade para além da civilização dominante"<sup>2</sup>, pelo conjunto de sua obra, de *Le Procès-verbal* (1963) à *Ritournelle de la faim* (2008).

Para além do fato de pertencerem à mesma geração, esses escritos compartilham, primeiro, a experiência da guerra. Em seu discurso na Academia sueca, Le Clézio diz que a guerra foi a principal circunstância que o levou a escrever; não a guerra do ponto de vista histórico, mas aquela vivida pelos civis: "Tínhamos fome, medo, frio." (LE CLÉZIO, 2008, p. 01).<sup>3</sup> Georges Perec, por sua vez, de pais judeus poloneses, tornou-se órfão muito cedo – o pai morreu na guerra em 1940 e sua mãe, em Auschwitz – e afirma em *W ou a memória da infância* que, também para ele, "o projeto de escrever [sua] história formou-se quase ao mesmo tempo que [seu] projeto de escrita." (PEREC, 1995, p. 13) Segundo, ambos criam narrativas em que a memória pessoal está intimamente entrelaçada à memória coletiva. No caso de Perec, é a memória do desaparecimento, dos campos de concentração para onde sua mãe foi deportada, assim como todos aqueles que tiveram o mesmo destino. No caso de Le Clézio, isso se manifesta pela história familiar também marcada pelo êxodo, assim como pela recusa do "preconceito etnocentrista" europeu que o leva a combater em favor da memória de culturas minoritárias, ameríndias, africanas ou da Oceania (LÉGER, 2010, p. 08) e, mais recentemente, pela defesa do meio-ambiente. Terceiro, esses escritores compartilham o gosto pelas narrativas de viagem e de aventuras, cuja influência em suas obras é amplamente reconhecida: Jules Verne,

---

<sup>2</sup> "l'écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en-dessous de la civilisation régnante". <[https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/press\\_fr-2.pdf](https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/press_fr-2.pdf)> (Todas as traduções do francês são da autora deste artigo, salvo menção contrária.)

<sup>3</sup> "Nous avons faim, nous avons peur, nous avons froid, c'est tout." <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2008/clezio/25795-jean-marie-gustave-le-clezio-conference-nobel/>>.

Daniel Defoe, Robert Stevenson, para citar apenas alguns dos clássicos da literatura infanto-juvenil em que o imaginário insular é explorado.

A noção de utopia se verá atravessada por mais de um sentido, com algumas constantes, o que confirma de certo modo a ambivalência constitutiva da própria palavra – *u-topos*: um lugar situado em nenhum lugar. Não é preciso lembrar que a insularidade é uma constante do gênero desde que Thomas More criou o neologismo para designar, justamente, a ilha retratada em seu livro homônimo: *Utopie, traité sur la meilleure forme de république et sur une île nouvelle* (1516),<sup>4</sup> considerado um marco para o pensamento europeu do século XVI que expõe um dos "sonhos" políticos do Renascimento:

More criou, sem querer, um gênero literário que entusiasmou os séculos seguintes: da abadia de Thelema [Rabelais] ao falanstério de Fourier, passando pela *Cidade do Sol* [Campanella], a *Nova Atlântida* [Francis Bacon] ou a festa revolucionária, inúmeros autores lapidaram a dialética pela qual as lendas áureas permitem fugir das sombrias realidades. A "utopia" tornou-se a escrita fantástica de um princípio de esperança: a metáfora capaz de veicular, em seu desafio ao tempo, as regras da felicidade das sociedades ideais. (GOYARD-FABRE, 1987, p.17).<sup>5</sup>

Enquanto metáfora e gênero literário, a utopia foi utilizada na literatura, a partir de Thomas More, para descrever uma sociedade ideal numa geografia imaginária, e com frequência no âmbito de uma narrativa de viagem. Nesse sentido, a ilha se torna espaço idealizado, cuja separação do continente e isolamento do resto do mundo, indica uma ruptura com tudo o que é imperfeito, com o vício e com o mal. Para Miguel Abensour (2009, p. 11), para além da criação de um gênero literário, More teria inventado, no século XVI, um "dispositivo retórico" visando intervir de forma inédita no campo político; um novo tipo de discurso às margens da filosofia política e sob o

---

<sup>4</sup> O neologismo latino, construído a partir do grego OU (não) e TOPOS (região, lugar) é de fato o nome da ilha "situada em nenhum lugar". O livro foi escrito em latim, publicado em 1516 em Louvain. A edição de referência hoje é a de Bâle, 1518. Foi traduzido primeiro para o francês em 1517, em inglês em 1551. (RIOT-SARCEY, 2006)

<sup>5</sup> No original: "Sans l'avoir vraiment voulu, More créa un genre littéraire pour lequel les siècles à venir devaient s'engouer: de l'abbaye de Thélème au phalanstère de Fourier, en passant par la Cité du Soleil, la Nouvelle Atlantide ou la fête révolutionnaire, nombreux furent les auteurs qui ciselèrent la dialectique par laquelle les légendes dorées permettent de fuir les noires réalités. L'"utopie devint l'écriture fantastique d'un principe d'espérance: la métaphore apte à véhiculer, dans son défi au temps, les règles de bonheur des sociétés idéales." (tradução nossa).

signo da "ambiguidade erudita". No século XX, diante da ameaça da "catástrofe", coube a Walter Benjamin buscar a reativação da utopia segundo uma ordem mais política do que histórica, numa perspectiva mais reflexiva e crítica, em que a ambiguidade tende a se transformar em imagem dialética (ABENSOUR, 2000). Variações semânticas se devem também ao fato de o conceito de utopia preceder de certa forma a invenção da palavra por Thomas More, uma vez que a utopia herdou certos motivos da mitologia antiga, da filosofia grega ou da doutrina cristã que constituem suas fontes ou matrizes. A noção ganha, portanto, contornos diversos ao longo dos séculos, uma vez que, como afirma Franck Malécot (2006, p.107):

A imaginação das utopias pertence plenamente a história geral dos sistemas de pensamento, e cada época produz então suas próprias utopias, seus próprios sonhos de exterioridade e de ruptura. Não há portanto utopia que não seja sempre filha de seu tempo [...].<sup>6</sup>

O imaginário da ilha que tentaremos abordar em sua potencialidade utópica está, portanto, como se pretende demonstrar, relacionado a aspectos históricos, numa perspectiva crítica tanto quanto em sua dimensão mítica. E para isso, serão privilegiadas certas narrativas de Perec e de Le Clézio, em que a ilha é apresentada como espaço geograficamente localizado, ainda que essa localização seja constantemente colocada em dúvida pela ficção, e nas quais a dimensão temporal – autobiográfica – tem sua importância, uma vez que se traduz por imagens da memória.

### **A utopia como tesouro perdido em *Voyage à Rodrigues*: remontar o tempo, coletar vestígios**

Le chercheur de chimères laisse son ombre après lui.  
Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*.

---

<sup>6</sup> No original: "En somme: l'imagination des utopies appartient à plein titre à l'histoire générale des systèmes de pensée, et chaque époque produit alors ses propres utopies, ses propres rêves d'extériorité et de rupture." (tradução nossa).

Na bibliografia de Le Clézio, há um livro que se refere diretamente à obra de Thomas More, e que não poderíamos deixar de evocar. Em *Ourania* (2006), o protagonista é um geógrafo em missão de trabalho, acolhido por um centro de pesquisa chamado Emporio, situado em uma pequena cidade do México e fundado sobre o sonho de mundo ideal, uma espécie de Thelema. Sob a direção de Don Thomas, ali circulam intelectuais, antropólogos e historiadores, que logo se revelam ambiciosos e egocêntricos, alguns mais preocupados com investimentos imobiliários e inteiramente indiferentes à extrema pobreza da população vizinha, ao turismo sexual e à exploração da mão de obra nas plantações de morangos, principal produto de exportação para os E.U.A. É ali que o geógrafo Daniel Sillitoe descobre a existência de uma república ideal chamada Campos – como mostra o desenho de um mapa do local, no fim do volume –, fundada sobre as ruínas de uma missão jesuíta do século XIX e fadada ao desaparecimento, como sua predecessora. Nesse livro, Le Clézio adota uma perspectiva crítica ao encenar a ambiguidade da noção de utopia que, tal como no século XVI, reúne aspirações humanistas, sociedades ideais e consolidação das discriminações e violências que, conforme ele afirma em entrevista, não são exclusividade do México, mas atingem a escala mundial (LE CLÉZIO, 2006).

Embora a referência à *Utopia*, de Thomas More, seja explícita em *Ourania*, o *topos* da ilha não é ali explorado. São as narrativas do chamado "ciclo de Maurício", do nome da ilha que foi o berço da família de Le Clézio, que parecem concentrar todo o imaginário insular que encontramos em sua poética. A crítica lecleziana, aliás, é unânime em constatar o quanto a história familiar do escritor está transposta para diversos romances. Retomemos rapidamente o ponto de partida da saga da família Le Clézio: foi após a Revolução francesa que o ancestral Alexis-François Le Clézio deixou a Bretanha para se instalar na então Isle de France, rebatizada de Ilha Maurício quando de sua ocupação pela Inglaterra em 1810. A família assume então a nacionalidade inglesa e se instala na residência à qual dá o nome de Eureka. Contudo, no início do século XX, devido a uma série de conflitos familiares, inicia-se a diáspora na Europa de todo um ramo da família, momento em que o avô do escritor, Léon Le Clézio, abandona seu posto de juiz na Ilha Maurício e parte para a Ilha Rodrigues em

busca de um suposto tesouro deixado lá por um corsário. Essa será a narrativa geradora de toda uma série de textos em que a ilha se torna cenário para a busca das origens, a reativação do passado ancestral, numa de viagem de iniciação em que a ficção se mescla a elementos biográficos e documentos históricos para forjar uma noção de utopia como lugar da memória: *Le Chercheur d'or* (1985), *Voyage à Rodrigues* (1986), *La Quarantaine* (1995), por exemplo.

Se em *A Quarentena* e em *Le Chercheur d'or* Le Clézio remonta uma história familiar, numa espécie de "ficção genealógica", *Voyage à Rodrigues*, cujo subtítulo é *Journal* [diário], traz o relato autobiográfico e poético da viagem a essa ilha do Arquipélago de Mascarenhas, realizada pelo autor-narrador seguindo o rastro de seu avô Léon que lá viveu durante quase 30 anos (de 1902 e 1930) obstinado pela perspectiva de encontrar esse tesouro que teria sido escondido ali por um corsário, um *Privateer*. Mais do que o tesouro em si, que seu avô buscou sem sucesso, Le Clézio busca em Rodrigues "ver o que ele viu" e "remontar o tempo" (LE CLÉZIO, 1986, p.16, 37). É nesse livro que nos deteremos.

O exílio do avô Léon na ilha de Rodrigues ocorreu após ter sido expulso da casa familiar na Ilha Maurício, local que significava, "para ele e para seus filhos, a terra escolhida por seu ancestral, como o sonho de um paraíso terrestre." (LE CLÉZIO, 1986, p. 112) A descrição da casa, dos jardins e da paisagem da ilha Maurício confirmam o caráter mítico de "terra prometida", de perfeição paradisíaca desse lugar onde a família havia vivido seus melhores tempos, sentido que retoma uma das matrizes da utopia. O narrador interpreta essa busca do avô pelo tesouro como a de uma "felicidade perdida, ilusória a partir de então, a miragem da paz e da beleza de Eureka que um dia do ano de 1910 se rompeu e foi reduzida a cinzas, para sempre."(LE CLÉZIO, 1986, p. 114)

A ilha de Rodrigues onde se exilou não se configura, contudo, em oposição total ao domicílio familiar deixado para trás como um paraíso perdido; a aventura do avô nessa ilha diz respeito a um projeto utópico, ainda que solitário, de retorno a esse passado tão mítico quanto real. Rodrigues tem a "beleza da aurora da criação" (LE CLÉZIO, 1986, p. 23); embora seja um lugar áspero e estéril, distinto do paraíso

cristão, a paisagem "é simples e pura", como as regiões mais puras do mundo, a Antártica, a Austrália e a Oceania. (LE CLÉZIO, 1986, p. 43, 35). Aos olhos do narrador, o local é excepcional: habitado apenas por alguns colonos fazendeiros, trata-se de um "outro mundo vazio de homens onde reinam os rochedos, o céu e o mar" (LE CLÉZIO, 1986, p. 25), onde o aventureiro é o primeiro a chegar, como Robinson a sua ilha deserta (LE CLÉZIO, 1986, p. 75). Tem-se ali a sensação de um "fora do tempo" (LE CLÉZIO, 1986, p. 14); as "noites [são] mágicas" como se "o tempo que passa não pudesse nada mudar nesse mundo." (LE CLÉZIO, 1986, p. 27) "Tudo está lá, imóvel há tantos anos, imóvel para a eternidade." (LE CLÉZIO, 1986, p. 15)

O escritor-viajante que escava o passado para reescrever sua história e a de seu avô, procede como um arqueólogo que coleta vestígios que participam da remontagem de textos anteriores. Em *Voyage à Rodrigues* são inúmeras as referências a relatos de viagem ficcionais e a documentos históricos, entre outros intertextos, testemunhos do quanto o arquipélago de Mascarenhas foi objeto de devaneios dos diversos navegadores que por lá passaram durante séculos. O levantamento das obras citadas no livro e sua menção aqui ultrapassaria o objetivo deste ensaio; citaremos apenas alguns exemplos em relação ao caráter utópico da ilha de Rodrigues.

Uma primeira referência aparece nos projetos de invenção de uma língua elaborados pelo avô Léon e atestados por fragmentos de documentos que Le Clézio reproduz em seu livro. Trata-se de

uma verdadeira língua com suas palavras, suas regras gramaticais, seu alfabeto, sua simbologia, uma língua para sonhar mais do que para falar (...), uma língua para se dirigir ao tempo passado, às sombras, ao mundo desaparecido para sempre, nos tempos em que a luz brilhava tão forte no mar das Índias, e que somente o silêncio mineral de Rodrigues soube guardar, por meio do milagre do deserto, esse traço ainda visível para além da morte. (LE CLÉZIO, 1986, p. 96-97).

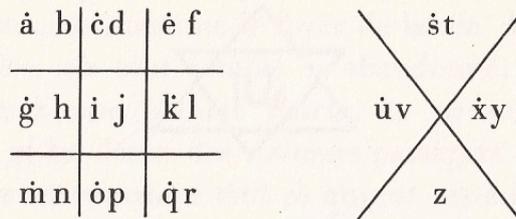
A criação de línguas imaginárias é uma constante nas sociedades utópicas, como para apoiar a construção da ficção. Já na primeira edição de *Utopia*, de Thomas More, ao lado da ilustração da ilha, encontra-se um fragmento do alfabeto

utopiano acompanhado de um poema traduzido mais abaixo para o latim (Fig. 1). Além do alfabeto imaginário, as mensagens criptografadas em textos que o avô tenta decifrar (Fig. 2) remetem aos inúmeros criptogramas que circulavam na ilha, no período áureo da "febre dos tesouros" (LE CLÉZIO, 1986, p. 103), entre eles o célebre, ao que parece, documento deixado por Olivier Levasseur, conhecido como pirata "La Buse", que, ao subir no cadafalso para cumprir sua pena, teria lançado à multidão um criptograma, dizendo que seu tesouro pertenceria àquele que conseguisse decifrá-lo (LE CLÉZIO, 1986:101).



**Fig. 1:** Primeira edição de *Utopia*, de Thomas More, 1516.  
 Fonte: [http://expositions.bnf.fr/utopie/grand/2\\_02.htm](http://expositions.bnf.fr/utopie/grand/2_02.htm)

Mon grand-père se contente d'expliquer l'alphabet cunéiforme,

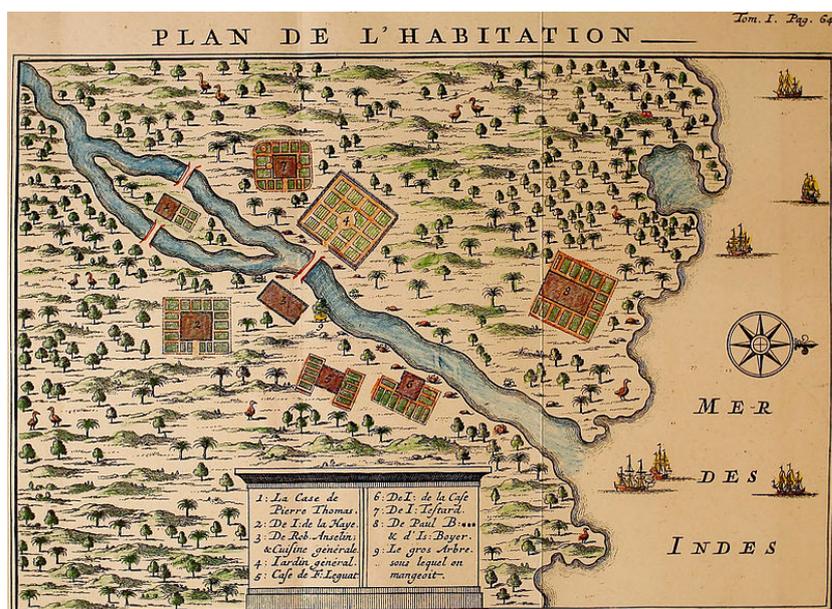


puis il tente une traduction du message, sans résultat :

□	□ ·	□ ·	<	□ ·	<	v		□	·	<	□ ·	□ ·	□
l	o	h	y	e	x	t		l	a	y	o	i	r

Fig. 2: Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, p.103.

Dentre os relatos citados por Le Clézio, destacamos o do explorador e naturalista François Legat (1637-1735), que deixou seu testemunho no livro *Voyages et aventures de François Leguat et de ses compagnons en deux îles désertes des Indes orientales*, de 1707. Legat, segundo Le Clézio, descreve a ilha tal como se encontrava no início do século XVIII, exalta seu aspecto admirável, suas montanhas "ricamente cobertas de grandes e belas árvores", até mesmo gigantes, tão grandes que duzentos ou trezentas pessoas poderiam abrigar-se sob ela. (LE CLÉZIO, 1986, p. 33). (Fig.3)



**Figura.3:** Mapa de François Leguat das instalações na ilha de Rodrigues, *Voyages et aventures de François Leguat et de ses compagnons en deux îles désertes des Indes orientales* (1707). Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040570n.r=fran%C3%A7ois%20leguat?rk=21459;2>

Outro exemplo é a alusão à república do Libertalia, uma "utopia pirata" relatada pela primeira vez na *Histoire générale des plus fameux pirates* (1820) e assinada por um certo capitão Charles Johnson, provavelmente o pseudônimo de nada mais nada menos que Daniel Defoe. Fundada por piratas ao norte da ilha de Madagascar, essa república legendária que teria existido durante uns 25 anos no século XVII, é descrita como uma colônia onde todos os homens eram livres e iguais, independentemente de sua origem, raça ou religião (LE CLÉZIO, 1986, p.131).

Não poderíamos deixar de considerar o próprio tesouro tão desejado pelo avô, como metáfora desse passado utópico. É o que o narrador se pergunta:

Não seria esse passado extraordinário que está no coração do tesouro, o segredo desses movimentos de digestão do mundo da Europa triunfante? Partir em busca desses mares e ilhas por onde passaram em outros tempos os navios, percorrer o imenso campo de batalha onde se enfrentaram os exércitos e os fora-da-lei, era como fazer parte do sonho do Eldorado, buscar compartilhar, quase dois séculos depois, a embriaguez dessa história única: quando as terras, os mares, os arquipélagos ainda não haviam sido fechados em suas fronteiras, que os homens eram livres e cruéis como as

aves marítimas, e que as lendas pareciam ainda abertas ao infinito.<sup>7</sup> (LE CLÉZIO, 1986, p. 41)

Não se trata com evidência de um tesouro de riquezas materiais, mas da sobrevivência de um passado de liberdade, ele também inalcançável, que deve ser resgatado e compartilhado por meio dessa mescla de lendas e de história, desse diálogo entre a memória pessoal e coletiva, que se faz ecoar por meio da voz de Le Clézio.

### **A distopia olímpica em *W* e a utopia do exílio em *Ellis Island***

Essa bruma insensata em que se agitam sombras, como eu poderia clareá-la?  
Essa bruma insensata em que se agitam sombras – então é esse meu futuro?  
R. Queneau, citado por Perec em *W* ou a memória da infância

Talvez não se possa afirmar que o imaginário insular esteja no cerne da escrita de Georges Perec na mesma proporção que em Le Clézio; mas nela encontramos momentos em que a insularidade também é tratada como partilha do passado e a utopia considerada em sua ambivalência constitutiva, como não-lugar da memória. Em *Espèces d'espaces*, há uma descrição do que seria uma "utopie villageoise" (PEREC, 1974, p. 95), mas é em *W* ou le souvenir d'enfance e em *Ellis Island* que o imaginário insular adquire contornos utópicos, tanto quanto contra-utópicos.

O primeiro, *W ou a memória da infância* (1975), tem a particularidade de ser constituído de duas narrativas que se alternam, capítulo por capítulo, sem relação entre si apenas aparentemente, e que se distinguem pelo uso do itálico. O autor explica em nota introdutória:

---

<sup>7</sup> No original: "N'est-ce pas ce passé extraordinaire qui est au cœur du trésor, le secret de ces mouvements de digestion du monde de l'Europe triomphante? Aller à la recherche de ces mers et des îles où passèrent autrefois les navires, parcourir l'immense champ de bataille où s'affrontèrent les armées et les hors-la-loi, c'était prendre sa part du rêve de l'Eldorado, chercher à partager, près de deux siècles plus tard, l'ivresse de cette histoire unique: quand les terres, les mers, les archipels n'avaient pas encore été enfermés dans leurs frontières, que les hommes étaient libres et cruels comme les oiseaux de la mer, et que les légendes semblaient encore ouvertes sur l'infini."(tradução nossa).

Um desses textos pertence por inteiro ao imaginário: é um romance de aventuras, a reconstrução, arbitrária mas minuciosa, de um fantasma infantil que evoca uma cidade regida pelo ideal olímpico. O outro texto é uma autobiografia: o relato fragmentário da vida de uma criança durante a guerra, um relato pobre de façanhas e de lembranças (...).<sup>8</sup> (PEREC, 1995)

Nessa primeira narrativa, o romance de aventuras imaginário, a cidade regida pelo ideal olímpico se situa numa ilha, chamada W, que, à medida que vai sendo minuciosamente descrita, revela-se claramente como uma contra-utopia. De um lado, Perec se inspira de toda uma tradição narrativa (Rabelais, Fourier, Jules Verne, etc) que apresenta "sociedades construídas em torno de uma utopia vivida" (BURGELIN, 1988, p. 154); de outro, aproxima-se de obras consideradas distópicas tão diversas quanto *Nós* de Zamiatine, 1984 de Orwell, ou *Admirável mundo novo*, de Huxley, que denunciam o parentesco entre utopia e totalitarismo.

Para instalar sua cidade olímpica, o escritor escolhe o arquipélago da Terra do Fogo: "Lá longe, na outra extremidade do mundo, haveria uma ilha. Ela se chama W." (PEREC, 1995, p. 81) O uso dos tempos verbais, nessas duas frases introdutórias, é paradoxal, pois supõe o lugar determinado pela localização geográfica real ao mesmo tempo que o não-lugar indeterminado da utopia; sugere a dúvida quanto à existência da ilha que, aliás, não se encontra indicada na maioria dos mapas, conforme sinaliza o narrador. A figura que abre *Espèces d'espaces* poderia ilustrar essa ambivalência: trata-se do mapa do oceano extraído de Lewis Carroll, *A caça ao Snark*, que serve de emblema ao livro de Perec: "O objeto deste livro não é exatamente o vazio, seria antes o que há em torno, ou dentro." (PEREC, 1974, p. 13)

Ainda que não se saiba quem a fundou, o certo é que W é descrita como uma "terra em que o Esporte é rei, uma nação de atletas em que o Esporte e a vida se confundem num mesmo esforço magnífico" (PEREC, 1995, p. 83) e cujo lema é o mesmo dos jogos olímpicos modernos, ou seja, "mais forte, mais alto, mais rápido". Vale a pena ler a descrição dessa nova Olímpia:

---

<sup>8</sup> Utilizaremos como referência a tradução brasileira de Paulo Neves, *W ou a memória da infância*. Não nos deteremos nas relações entre a narrativa imaginária e a autobiográfica, considerando os limites deste ensaio; mas podemos afirmar, resumidamente, com Burgelin (1988:139), que se trata de uma narrativa dupla articulada em torno de um vazio, de um não-dito, dos "fios rompidos da infância", e que constitui, de fato, uma só.

A divisa orgulhosa  
FORTIUS ALTIUS CITIUS

que orna os pórticos monumentais à entrada das aldeias, os estádios magníficos com pistas cuidadosamente conservadas, os gigantescos jornais murais que publicam a toda hora do dia os resultados das competições, os triunfos cotidianos reservados aos vencedores, o vestuário dos homens: um abrigo cinza com um imenso W branco impresso nas costas, tais são alguns dos primeiros espetáculos que se oferecem ao recém-chegado. Este ficará sabendo, com admiração e entusiasmo (quem não se entusiasmaria com aquela disciplina audaciosa, aquelas proezas cotidianas, aquela disputa renhida, aquela embriaguez que a vitória proporciona?), que a vida aqui, é feita para maior glória do Corpo. E mais tarde se verá como essa vocação atlética determina a vida da Cidade, como o Esporte governa W, como modelou profundamente as relações sociais e as aspirações individuais. (PEREC, 1995, p. 84)

É o esporte que determina as relações sociais, por meio de mecanismos e leis implacáveis, frequentemente imprevisíveis, numa cidade planejada em função deste único objetivo: "exacerbar a competição" e "exaltar a vitória", principal valor moral da sociedade de W. As competições e treinos são organizados rigorosamente pelas Autoridades, que também controlam a vida individual dos habitantes: "O Atleta W não tem poderes sobre sua vida" (PEREC, 1995, p. 191).

Algumas práticas descritas por Perek destacam-se pela aproximação que se pode fazer com as de regimes totalitários; por exemplo, o uso político das imagens, como o "retrato de grupo", ilustrado pela conhecida fotografia de uma tropa militar americana composta por 21.765 soldados, realizada por Eugene O. Goldbeck, em 1947, e citada por Didi-Huberman (2012, p. 51) em *Peuples exposés, peuples figurants*.<sup>9</sup> "Os totalitarismos da raça ou da classe acabam sempre submetendo a espécie humana a uma regra do aspecto humano. Inversamente ao rebanho, a tropa representa seus ideais e se mostra sempre 'em formação', sempre orientada por sua vontade de vitória ou de glória," diz Didi-Huberman (2012 p. 68) sobre o apagamento do rosto individual em detrimento do conjunto, da repetição do mesmo. O narrador de W relata que, na ocasião da cerimônia de abertura das Olimpíadas, a letra que designa o nome da ilha era desenhada de forma grandiosa pelo conjunto dos atletas

---

<sup>9</sup> A fotografia pode ser visualizada também em <<https://www.vincentborrelli.com/pages/books/100983/eugene-o-goldbeck-ramiro-cuende-tascon-luca-patocchi-carlos-pino-grote-roy-flukinger-kitti/goldbeck-fondazione-galleria-gottardo>> Acesso em 19/09/2019.

reunidos como num perfeito "mosaico humano" (PEREC, 1995, p. 103), atletas que, desse modo, perdem individualmente o rosto. A definição do número de atletas competidores que formarão a figura da letra W é determinante (são 264), e, portanto, rigorosamente controlado por meio de uma seleção também rigorosa, com consequências até mesmo fatais. Esses "retratos de grupo" são ainda usados nas cerimônias de abertura dos jogos olímpicos contemporâneos, com aparelhamentos tecnológicos cada vez mais sofisticados.

Na ilha de W, os vencedores – chamados de os Deuses do Estádio – eram celebrados, homenageados, festejados, enquanto os vencidos, humilhados, punidos com a fome e até a morte (PEREC, 1995, p. 110, 132). Os *Deuses do Estádio (Olympia)*, como se sabe, é também o título do documentário realizado pela cineasta Leni Riefenstahl (1902-2003), para os jogos olímpicos de Berlim, de 1936, o qual consagrou seu papel de cineasta a serviço da propaganda nazista – o que demonstra a clara intenção de Percec de fazer de sua ilha uma metáfora dos regimes totalitários.

A segregação e a discriminação eram institucionalizadas na ilha de W: a desigualdade de tratamento entre os campeões e os vencidos baseava-se numa "injustiça organizada", sistemática, "fruto de uma política consciente e rigorosa" (PEREC, 1995, p. 134). Foi criado nessa sociedade um sistema onomástico tão sutil quanto rigoroso, os nomes próprios dos atletas sendo substituídos por seus títulos de vencedores, de modo a promover uma diluição da identidade (PEREC, 1995, p. 119). As mulheres, por sua vez, eram mantidas reclusas e submetidas a forte vigilância, sendo que a concepção das crianças era fruto da violência dada em espetáculo durante uma das grandes competições comemorativas (PEREC, 1995, p. 149). Enfim, o estabelecimento de um sistema hierárquico visava garantir para sempre o poder das Autoridades, embora as leis dessem a impressão de que "Atletas e Autoridades pertencessem a mesma Raça, ao mesmo mundo" (PEREC, 1995, p.185); mas na verdade havia dois mundos: "o dos Senhores e o dos escravos. Os Senhores são inacessíveis e os escravos se entredevoram." (PEREC, 1995, p.192).

Muitos outros elementos remetem ao aparelhamento de estado, como a existência de cercas elétricas, de auto-falantes, de campos minados, de fossos, bem

como a distribuição dos habitantes nas "aldeias", com suas construções – estádios, ginásios, enfermarias, hospital, casa dos jovens, a sede do governo central – estrategicamente localizadas. Fica claro que Péric faz dessa ilha, ao final da narrativa, uma "parábola do universo nazista, das grandes festas do terceiro Reich com auriflamas e aparatos esportivos até os campos de concentração com seus detentos famintos e aterrorizados."<sup>10</sup> (BURGELIN, 1998, p. 159)

A narrativa de *Ellis Island*, por sua vez, se constrói sobre fatos e lugares inteiramente reais. Foi em 1978 que Péric e Robert Bober visitam essa ilha pela primeira vez com vistas à realização de um filme – cujo título é *Ellis Island, récits d'errance e d'espoir* – que mostrasse no que se tornou esse lugar que, no início do século passado, era um centro de triagem de emigrantes desejosos de entrar na América.<sup>11</sup> Para Péric, é a ocasião de "falar de seu destino de filho de emigrantes judeus" através do percurso desses outros emigrantes. (Burgelin, 1998:224) Perguntam-se porque alguém desejaria ainda visitar essa ilha:

Aqueles que passaram por lá nunca tiveram vontade de voltar. Seus filhos ou netos retornam para buscar um rastro: o que foi para os primeiros um lugar de provações e incertezas, tornou-se para os outros um lugar de sua memória, um dos lugares em torno do qual se articula a relação que os une a sua história. (PEREC, 2019: 41).

No texto, Péric nos explica que nessa pequena ilha de frente para a estátua da Liberdade, foi criado em 1892 um centro de acolhimento para oficializar, institucionalizar e controlar os fluxos migratórios até então relativamente livres vindos da Europa. Era uma "usina para fabricar Americanos" diz ele. Atraídos por um "eldorado dos tempos modernos", a América era símbolo da vida nova, a *golden door*

---

<sup>10</sup> No original: "Péric a fait de cette île, à la fin de W une parabole de l'univers nazi – des grandes fêtes du troisième Reich avec oriflammes et fastes sportifs jusqu'aux camps de concentration avec leurs détenus affamés et terrorisés." (tradução nossa)

<sup>11</sup> O filme, realizado com apoio do Institut National de l'Audiovisuel, divide-se em duas partes, *Ile des larmes* e *Mémoires*, esta composta de entrevistas com pessoas que passaram pela ilha. Em 1980, publicou-se o texto que Péric havia escrito para o filme, as entrevistas, com fotos de época e algumas realizadas durante a filmagem. Em 1994, foi editado um álbum com esse material heteróclito acrescido de outros, com o título *Récits Ellis Island*. Utilizamos a edição que contém apenas o texto de Péric: *Ellis Island*, de 2019, por P.O.L. éditeur. Para visualização do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=s6l2xFQztsM>. Para visualização de fotografias documentais da ilha: <https://www.britannica.com/place/Ellis-Island>.

para uma sociedade sem injustiça e sem preconceito onde, diziam, as aves caíam do céu já assadas nas bandejas, as ruas eram pavimentadas de ouro, e a terra pertencia a todos (PEREC, 2019, p. 17). Mas para chegar a esse novo mundo, o emigrante devia passar pela ilha, ou pelo menos os pobres que viajavam em terceira classe. Assim, de 1892 a 1924, aproximadamente 16 milhões de pessoas passaram por Ellis Island; e entre 1892 e 1914, aproximadamente até 10 mil por dia.<sup>12</sup>(Fig. 4)

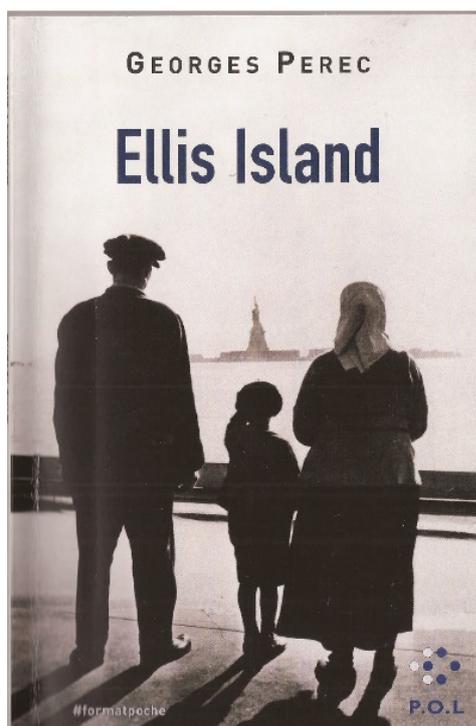


Fig. 4: Georges Perec, capa do livro *Ellis Island*.

Ao caráter utópico da América, em sua versão de terra prometida e sociedade ideal quase ao alcance das mãos, contrapõe-se então o aspecto carcerário da ilha enquanto heterotopia (FOUCAULT, 2009),<sup>13</sup> numa inversão das imagens consagradas

---

<sup>12</sup> Segundo Burgelin (1998: 223), apenas 2 a 3% eram recusados por causa de doenças ou estigmas físicos; três mil suicídios foram registrados.

<sup>13</sup> A conformidade da ilha com a heterotopia do presídio se confirma a partir de 1924, quando ela se torna um centro de detenção para os emigrantes em situação irregular. Após a Segunda Guerra, Ellis Island se torna uma prisão para os suspeitos de atividades antiamericanas e, em 1954, será fechada definitivamente. No momento da visita de Perec e Bober, como se vê no filme, a ilha já era um monumento nacional aberto à visitação que conservava seu aspecto de ruína, o que parece não ser o

da ilha como espaço idealizado, paraíso perdido. Não é a toa que esse pequeno pedaço de terra era chamado também de "ilha das lágrimas" (PEREC, 2019, p 35). Pois durante esse período de trânsito, uma série de formalidades – parte de um sistema de segregação e de exclusão – deviam ser cumpridas antes de o emigrante receber a autorização para entrar no continente: vacinação, exame médico, desinfestação, interrogatório, estabelecimento de ficha de identificação. Após a inspeção médica, aquele que provavelmente seria excluído, era "exposto" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 112) ao receber o sinal distintivo de uma cruz branca, a giz, nos ombros (PEREC, 2019, p. 51). Além disso, devido a seu isolamento geográfico, o espaço insular coloca à prova os limites do humano, sua resistência física e moral, o que favorece o medo constante daqueles que temem ter seu pedido de asilo recusado e ter que retornar ao ponto de partida, nas mesmas condições deploráveis da viagem de ida.

Para Georges Perec, em particular, contar a história dessa ilha significa testemunhar, integrar uma "comunidade de rostos" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 51), compartilhar de uma "memória potencial, de uma autobiografia provável" (Perec, 2019:59), já que seus antepassados poderiam ter estado ali. Ellis Island se define então como utopia, na definição do escritor, como o

Lugar mesmo do exílio, ou seja, o lugar da ausência de lugar, um não-lugar, o lugar nenhum. É nesse sentido que as imagens me dizem respeito, (...) me fascinam, como se a busca de minha identidade passasse pela apropriação desse lugar-lixão onde funcionários exaustos batizavam americanos aos montes. (Perec, 2019:60).

## **A utopia insular como visão crítica do tempo**

Georges Perec era bastante pessimista quanto à questão da utopia. Em *Penser/Classer*, afirma: "Todas as utopias são deprimentes, porque não deixam lugar para o acaso, à diferença, à 'diversidade'. Tudo foi colocado em ordem e a ordem

---

caso hoje, a julgar pelo site do museu da imigração ali instalado. Cf. <https://www.libertyellisfoundation.org/immigration-museum>.

reina. Por detrás de toda utopia, há sempre um grande objetivo taxinômico: um lugar para cada coisa e cada coisa no seu lugar." (1985, p. 156) Mas ainda assim escreveu suas "narrativas de errância e de esperança", numa busca identitária motivada pela interpelação do outro, dos outros, pela partilha de uma memória do "diverso", que, aliás, é o que parece mover também Jean-Marie Gustave Le Clézio. Este, por sua vez, reforça o caráter contemporâneo da *Utopia* de Thomas More:

Esse livro foi admirado, criticado e atualmente abandonado, embora comporte todas as questões e angústias de nossa modernidade. Talvez nenhuma outra época esteve mais próxima da nossa do que a de Thomas More, uma vez que, como em seu tempo, coabitam hoje as maiores aspirações humanistas [...], a esperança de uma fraternidade universal, e a consolidação das castas e das intolerâncias. (Le Clézio, 2006)

Se a ilha continua sendo o suporte da imaginação utópica, isso se deve sem dúvida a seu caráter ambivalente, sua função de espaço de trânsito, de acolhimento dos êxodos e partidas para o exílio; à ambivalência de sua configuração geográfica enquanto espaço fechado em si e aberto ao infinito. Um não-lugar que apela para uma experiência ucrônica. Se essa experiência escapa ao tempo, não escapa, contudo, à história, como se procurou mostrar nas narrativas de Perec e Le Clézio; como se a utopia como não-lugar só pudesse ser expressa a contrapelo, anacronicamente, pelo trabalho de rememoração pessoal ou coletiva. As narrativas estudadas se configuram, portanto, como uma complexa remontagem de imagens verbais e visuais, representações imaginárias e históricas, ficcionais e autobiográficas, vestígios de relatos de viagem e testemunhos, mitos e lendas, na qual o imaginário utópico se projeta – tesouro perdido ou terra prometida – seja em sua face sombria ou luminosa, seja num futuro próximo ou num passado distante que importa reencontrar e compartilhar.

## Referências

- ABENSOUR, Miguel. *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*. Paris: Sens&Tonka, 2009.
- BURGELIN, Claude. *Georges Perec*. Paris: Seuil, 1988.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants*. L'œil de l'histoire 4. Paris: Minuit, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique*, suivi de *Les hétérotopies*. Nouvelles éditions Lignes, 2009.
- GOYARD-FABRE, Simone. Introduction. In: MORE, Thomas. *Utopie, traité sur la meilleure forme de république et sur une île nouvelle*. Traduction de Marie Delcourt. Paris: Flammarion, 1987. p.17-19.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. *Dans la forêt des paradoxes*. Conférence Nobel, le 7 décembre 2008. <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2008/clezio/25795-jean-marie-gustave-le-clezio-conference-nobel/>>. Acesso em 14/09/2019.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. *Ourania*. Paris: Gallimard, 2006.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. *Rencontre avec J. M. G. Le Clézio*, à l'occasion de la parution de *Ourania* (2006). <<http://www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01057920.htm>> Acesso em 14/09/2019.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. *Voyage à Rodrigues: journal*. Paris: Gallimard, 1986.
- LÉGER, Thierry; ROUSSEL-GILLET, Isabelle; SALLES, Marina (dir.). *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- MALÉCOT, Fanck. Foucault. In: RIOT-SARCEY, Michèle; BOUCHET, Thomas; PICON, Antoine (dir.). *Dictionnaire des utopies*. Paris: Larousse, 2006.
- MORE, Thomas. *Utopie, traité sur la meilleure forme de république et sur une île nouvelle*. Traduction de Marie Delcourt. Paris: Flammarion, 1987.
- PEREC, Georges; BOBER, Robert. *Ellis Island, récits d'errance e d'espoir*. Film, INA, 57 min. <<https://www.youtube.com/watch?v=s6l2xFQztsM>>
- PEREC, Georges. *Ellis Island*. Paris: P.O.L. Éditeur, 2019.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 1974.
- PEREC, Georges. *W ou a memória da infância*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël, 1975.

# Orlando e a Utopia como Aporia: Corpo, Gênero, Ficção

## Orlando and Utopia as Aporia: Body, Gender, Fiction

Marco Antônio Vieira<sup>1</sup>

### Resumo

Parte-se aqui da constatação de uma aporia: o utópico comporta em si a potência mesma da imposição tirânica de uma idealidade projetada, que em tudo se assemelharia à face perversa da utopia. Em nosso entender, todo o arsenal ideológico contrário à imprevisibilidade das modulações do gênero encontra em *Orlando*, de Virginia Woolf (1882-1941), publicado em 1928, o motivo sintomal de um aceno investigativo em torno das complexidades envolvidas na espinhosa questão do gênero, para nós, a mais central questão da filosofia contemporânea. Historicamente, o gênero acaba por constituir-se à maneira de um não-lugar – *u-topos* – ideal em que o sexo anatômico serve ao cálculo reprodutivo responsável pela perpetuação de um éden a um só tempo marcado e rompido pela divisão binária dos sexos. A naturalização discursiva do sexo biológico provê a sustentação da espinha dorsal do binarismo logofonocêntrico. Neste texto, intenta-se demonstrar como gênero e estruturas de significação imbricam-se em um campo caracterizado por reverberações e tensões de teor político, estético e existencial. O gênero é, portanto, objeto de incessante fabulação e assim o *locus* privilegiado da mais radical e desestabilizadora *poiesis*.

**Palavras-chave:** Gênero; Corpo; Ficção; Teoria e História da Arte; Virginia Woolf

### Abstract

This text stems from the realisation of an aporia: the utopic is the bearer of a tyrannical imposition of a projected idealness, which is nothing short of the perverse facet of utopia. To us, the ideological arsenal contrary to the unpredicability of gender modulations finds in *Orlando*, by Virginia Woolf (1882-1941), published in 1928, the symptomatic investigative sign which gravitates around the complexities pertaining to gender issues, which is to us the most central question in contemporary thought. Historically, the constitution of gender is tantamount to an idealised non-place – *u-topos* – in which the anatomic sex serves the reproductive regime responsible for the maintenance of an eden both marked and ruptured by the binary division of the sexes. The discursive naturalisation of biological sex provides the support of the logophonocentric architecture of binarism. The attempt herein is to demonstrate how gender and signifying structures are interwoven in a field characterised by the resonances and tensions of political, aesthetic and existential contours. Gender is therefore the object of incessant fabulation and thus the privileged *locus* of the most radical and unsettling *poiesis*.

**Keywords:** Gender; Body; Fiction; Art Theory and History; Virginia Woolf

---

<sup>1</sup> Professor Substituto do Curso de Artes Visuais, na área de Teoria e História da Arte da Universidade Federal de Uberlândia.

*A coisa para a qual estamos olhando não é o que é, mas torna-se  
uma outra coisa, que é maior e muito mais importante e, contudo,  
continua a mesma coisa*  
Virginia Woolf, *Orlando*

## **Antecâmara: Sobre a Utopia em Morus**

A Utopia, tal como se a concebe no texto de Thomas Morus, recebe o garante de sua razão de ser – sua *raison d'être* – da insatisfação mesma daquilo que a produz. A projeção imaginária de um “lugar ideal” encontra no texto de Morus uma espécie de versão anfíbia renascentista entre as proposições que figuram na *República* de Platão e o texto bíblico de um paraíso perdido: um mundo mítico, um mundo antes do corte da descoberta, que o torna o objeto de um desejo melancólico, mundo ao qual se pode retornar por meio da fabulação imaginativa do escrito.



Ambrosius Holbein, Frontispício da Edição de 1518 de *Utopia* de Thomas Morus, Xilogravura.

Inventa-se um mundo que possa substituir aquele causador de desprazer. Todavia, uma tal construção precisa forçosamente levar em conta o tecido mesmo daquilo que o contradiz. Este mundo que a *Utopia* projeta trama sua ontologia de idealização dos fios do tecido da *mesmidade* deste mundo infeliz, *mundo causa-da-utopia*. A Utopia de Morus tece-se, pois, dos fios destas tessituras platônicas imbricadas no impossível paraíso bíblico e daquilo que a penosa situação da Inglaterra do século XVI com fome, atrasos e injustiças representa para um novo mundo imaginado *contra* aquilo que o inspirara. Um “não-lugar” que acaba por equacionar-se a um mundo liberto de tudo o que, segundo Thomas Morus, interditava a felicidade de uma “coletividade”.

O que nos mobiliza aqui é a constatação de que o utópico, ao partir de um determinado entendimento de “bem-estar coletivo”, ou seja, ao projetar um mundo em que se embute uma crença que lhe é constitutiva de uma “felicidade” que se estenderia a todo um conjunto de indivíduos que compõem a Utopia, carrega em seu bojo a potência mesma daquilo que se poderia considerar seu avesso: o rosto mesmo de uma imposição tirânica, que ignora a dissonância, a discordância, embora sua própria fabulação nasça da possibilidade de destoar o mundo que inspira, ainda que negativamente.

Em nosso entender, tudo o que se constitui como assumindo a posição de uma “coletividade” corre o risco de converter-se na equação que, de resto, funda o mundo da *Utopia* de Thomas Morus: O Outro é a um só tempo assumido e subsumido pelo discurso da *Mesmidade*.

Há um “mesmo” que supõe, trama e fabula um “outro”, a partir da ficção do par binário mesmo/outro. No texto de Morus, há a ínsita noção de que um mundo precisa ser “domesticado” para caber nos domínios desta Utopia. Utopus, o fundador deste mundo utópico, “domina uma população grosseira”. Não se pode ignorar que, em um período marcado pelo mercantilismo colonialista, a “invenção” de uma terra “descoberta” e “dominada” pela luz do olhar do “mesmo” poderia instaurar um mundo “melhor”, um mundo renascido, em que os “erros” do mundo da *mesmidade* se “corrigiriam” para que ele pudesse melhor se adequar à idealização

mítica da Utopia. Esta idealização, entretanto, não supõe um mundo outro mas sim o mundo mesmo, o mesmo mundo *como* outro.

### **Estratégias e Ocultamentos Discursivos: Do Gênero entre a Utopia e a Distopia**

A noção de *travestimento* ou *maskamento* tomada em sua acepção metafórica, é aqui instrumental. A figura do mundo utópico precisa destacar-se contra um fundo em que o mundo abjeto que o engendra precisa a todo o instante fazer-se presente ainda que como uma lembrança incômoda que faça as vezes de um alerta contra o qual a figura desta *outridade* se desenha. Ao mesmo tempo, o fundo, cena, ou paisagem que serve de cenário a esta nova realidade figural precisa ser capaz de emanar a novidade que representa *em relação* ao passado com o qual busca a ruptura: sua figura, por sua vez, também precisará reter, conservar algo reconhecível do mundo pretérito ou “real” contra o qual se rebelou. Um mundo despido das avarezas europeias, condenadas. Mundo purificado de suas mazelas. Mundo tão mais “perfeito” por saber-se impossível: mundo que se crê racional, quando, em verdade, é nada senão a repetição de uma ilusão metafísica. O paraíso de Morus tem a aparência de coerência que uma espécie de “efeito de real” aristotélico lhe aparenta conceder tão apenas por incorporar em sua narrativa o mundo, que lhe era contemporâneo então, *às avessas, ajustado, retificado, purificado e corrigido* à sombra de figura e fundo curiosamente tramados nas margens mesmas dos textos platônico e bíblico.

Este prólogo serve-nos aqui ao propósito de pensar as contradições inerentes à fabulação utópica, as quais, mantêm estreitos vínculos com seu avesso tirânico e distópico. Partimos do tema da “Utopia” para refletir ao redor das ressonâncias que, em nossa hipótese, afetam diretamente o cálculo de uma determinada visada deste par utopia/distopia naquilo que diz respeito ao sexo e ao gênero. O próprio texto de Morus é instrutivo neste sentido: a insistência na manutenção da diferença mais essencial entre os dois sexos anatômicos: “As roupas têm a mesma forma para todos

os habitantes da ilha; esta forma é invariável e *apenas distingue o homem da mulher, o solteiro do casado*” (MORUS, 1994, p.88. Grifo nosso).

A instrumentalização discursiva do sexo biológico para fins reprodutivos integra assim a estrutura que garante a continuidade, a perpetuação de uma sociedade que, em sua idealização utópica, não pode desvencilhar-se do binarismo que se encontra na base do edifício discursivo que a mantém. A distinção mais basilar é aquela que garantirá a perpetuação das espécies. Contudo, a constatação de que tal assunção, no que concerne à espécie “humana”, depende de uma estrutura sógnica que possa marcar o corpo como sexuado, que o possa inscrever na linguagem como “genericado”, é explicitamente veiculada no texto da *Utopia* de Morus. O texto de Morus defende a coerção implícita do corpo “sexuado” a aderir à heterossexualidade normativa e normatizada. Ou se é heterossexual ou sua existência não se pode conceber nem mesmo na Utopia que se descreve e desenha nos limites de seu texto.

Tal “naturalização” discursiva vale-se do sexo anatômico como “dado” da natureza, “dado”, no sentido de concedido pela “natureza”. É daí que se erige a razão sexuada binária e pensada estritamente como “universal” por revelar o cálculo da *Naturalia* como espelho a um só tempo divino e científico. A racionalização do modelo binário, calcado no sexo anatômico, equivale à sua “naturalização” discursiva, a qual reclama a obediência a seus ditames por crer-se fundada sobre uma universalidade indisputável. O gênero adequar-se-ia então à racionalidade anatômica como se esta desde sempre enraizasse sua significação em uma espécie de “revelação” metafísica, *a priori*. Naturaliza-se historicamente um modelo do qual se deduz uma racionalidade de base reprodutiva a qual se converte na “verdade” tirânica de uma divisão essencialista entre os dois sexos, a qual ignora que seu avesso se inscreve como possibilidade de desvio e mutação paródicas, previstas pela lei mesma e dela constitutivas como força produtiva de subversão. O sexo e o gênero não se prestam à averiguação de instâncias veritativas para além da linguagem.

Este “corpo” que se trama como distinto sexualmente precisa invariavelmente do signo vestimentar que o possa designar “como” macho ou “fêmea”. E o laço

matrimonial nada é senão um “efeito” desta sexuação primeira e a figuração contígua destes elementos na frase de Morus não pode deixar dúvida quanto a esta “lei” primeira que naturaliza a interdição de qualquer ameaça ao edifício de sustentação de toda a arquitetura da Utopia.

A ficção linguística do “sexo” é uma categoria produzida e disseminada pelo sistema de heterossexualidade compulsória, num esforço que se articula como a mais estratégica restrição de identidades em conformidade com o desejo heterossexual. Afinal, como nos lembra Monique Wittig (1983), a humanização do bebê é sancionada no momento de determinação de seu sexo.

Não é fortuito, pois, que o olhar de reconhecimento e determinação do corpo santo de Cristo se dirija precisamente à assunção ótica, ocular de seu sexo em incontáveis pinturas da Renascença e mesmo do Maneirismo e do Barroco. Sobretudo, nestas imagens em que figuram os Reis Magos, a associação a um mundo de bênçãos materiais a rondar a aparição do corpo do bebê santo a partir da confirmação de sua masculinidade e tudo a que ela se atrela como contiguidade discursiva de “poder”, torna-se evidente. Há, com assombrosa frequência, uma personagem que dirige o olhar para a confirmação do sexo de Cristo.

Nem que a personagem sejamos nós, fisgados, capturados para dentro do quadro e, portanto, partícipes do ritual de ingresso simbólico do corpo sexuado e masculino do Cristo na História do Ocidente Cristão e falocêntrico.



Cornelis Engelbrechtsz, *The Adoration of the Magi*, 1525  
Óleo sobre madeira



Jan Van Scorel, *Holy Family*, 1515-25, óleo sobre madeira, 102 x 131cm, Museo di Strada Nuova.



Parmigianino, A virgem do pescoço longo (c.1535 ), Óleo sobre tela, 2,16m x 1,32m, Galeria degli Uffizi, Florença, Itália

Ou que se ocultem os sexos das personagens decaídas de Adão e Eva, ocultamento de uma vergonha que se imputa à mulher, que, na concepção de Monique Wittig, é a única a apontar para a realidade sexuada e generificada do corpo e da espécie humana, uma vez que o “homem” é o implicitamente suposto sujeito do saber, marcado como “neutro”. O “homem” recebe inversamente seu lugar sexuado e infeliz daquilo que fez a mulher. E não à toa, Virginia Woolf, em *Orlando* sardonicamente denuncia as ofensas verbais que se destinam à “mulher” historicamente como uma espécie de decorrência desta narrativa e de suas consequências para a sexuação dos corpos.

...metido na água até os joelhos, proferiu contra a infiel mulher todos os insultos que tinham sido, desde sempre, a sina de seu sexo. Infiel, mutável, volúvel, - dizia dela; diabólica, adúltera, impostora; e as águas revoltas, recolhendo-lhe as palavras, atiraram-lhe aos pés um jarro quebrado e um fiapo de palha. (WOOLF, 2015, p.44)



Jan Van Scorel, *The Fall of Man*, 1530, óleo sobre madeira, 121 x 156 cm, Frans Hals Museum.

A divisão entre os sexos é vivida, segundo Butler, a partir do processo de identificação como perda, renúncia e melancolia. O gênero que “triumfa” reterá, conservará a lembrança de uma identificação amorosa sob a forma de interdição. É neste sentido que Judith Butler poderá sustentar que a lei conserva sob a máscara da interdição o objeto abandonado.

É a partir desta visada em que o gênero comunga de uma ficção que possui a força de uma lei estruturante, que se revisita aqui *Orlando* de Virginia Woolf em uma leitura de inspiração butleriana de suas motivações desejanças em que sexo, gênero e corpo são repensados. E é da capacidade de conservar aquilo que se crê abandonar que se tece nosso texto: pensar o avesso constitutivo.

### **A Utopia como Distopia de Gênero: Paródia e Escrita em *Orlando***

A insistência no binarismo sexual de inspiração biológica, enraizamento que, de resto, o naturaliza perigosamente, oculta um apagamento constitutivo: a mulher inexistente; exceto como o negativo do homem. É ao homem que se destina a neutralidade universal do sujeito, o que leva Monique Wittig a afirmar que o sexo é apenas o feminino. Ou seja, homem e sujeito são fusionados e fundidos e o corolário

desta imbricação que se encontra na origem do logos é a noção de gênero como “heterossexualidade falocêntrica compulsória”. A seguirmos o argumento de Wittig:

O gênero é o índice linguístico da oposição política entre sexos. E gênero é usado aqui no singular porque sem dúvida não há dois gêneros. Há somente um: o feminino, o “masculino” não sendo o gênero. Pois o masculino não é o masculino, mas o geral. (WITTIG, 1983, p.64)

Não parece ser outra, portanto, a genealogia em que se inscreve o irônico autorretrato da pintora Sofonisba Anguissola (1532-1625), cuja produção pictórica se dá na fronteira entre o Maneirismo e o Barroco europeus. Nesta tela, o autorretrato de Anguissola recebe a “unção” de sua materialização pelas mãos do pintor Bernardino Campi (1522-1591). A constatação de que, em um mundo dominado pela “neutralidade” do sujeito que pinta – “naturalmente” um “homem” – a pintura de Anguissola só pode surgir neste horizonte “pelas mãos” de Campi.



Sofonisba Anguissola (1532-1625), *Bernardino Campi Pintando Sofonisba Anguissola*, 1559, Óleo sobre tela, 111 x 110 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.

Em *Orlando, uma biografia*, seu romance de 1928, escrito como uma ficção que parodia o gênero biográfico, Virginia Woolf inspira-se na figura de Vita Sackville-West (1892-1962), aristocrata casada, com quem Woolf viveu uma curta e intensa história de amor extraconjugal. A personagem principal Orlando encarna a mascarada do sexo em sua história que se estende por quase quatro séculos à maneira de uma ficção paródica: aqui é a noção mesma, a “ideia” de um “original” do sexo e do gênero que é parodiada. O gênero em *Orlando* é vivido como perpétuo

trânsito. Uma instabilidade oscilatória marca a personagem em sua capacidade de, por meio da máscara, viver as ficções “generificadas” do homem e da mulher.

“Ele- pois não poderia haver nenhuma dúvida sobre o sexo, embora a moda da época contribuísse para mascará-lo” (WOOLF, 2015, p.11). Assim começa *Orlando* e ao afirmar a impossibilidade da dúvida quanto ao sexo de seu protagonista, Woolf instala no texto aquilo que arditosamente alega abolir: a dúvida quanto ao “sexo” de sua personagem principal assolará o tecido escritural de *Orlando*. Como garantir, poderíamos perguntar-nos, a continuidade da ficção reguladora e contínua conhecida como “identidade”, uma vez que Orlando transiciona de um sexo para um outro e ainda mantém-se reconhecivelmente “Orlando”?

Se a noção de uma substância permanente é uma construção fictícia, produzida pela ordenação compulsória de atributos em sequências de gêneros coerentes, então o gênero como substância, a viabilidade de *homem* e *mulher* como substantivos, se vê questionado pelo jogo dissonante de atributos que não se conformam aos modelos sequenciais ou causais de inteligibilidade. E resulta que a denúncia dessa produção fictícia é condicionada pela interação desregulada de atributos que resistem à sua assimilação numa estrutura pronta de substantivos primários e adjetivos subordinados. Claro que é sempre possível argumentar que os adjetivos dissonantes agem retroativamente redefinindo as identidades substantivas que supostamente modificam, e expandindo conseqüentemente as categorias substantivas do gênero, para incluir possibilidades que elas antes excluíam. Mas se essas substâncias nada mais são do que coerências contingentemente criadas pela regulação de atributos, a própria ontologia das substâncias afigura-se não só um efeito artificial, mas essencialmente supérflua. (BUTLER, 2010, p.48)

O fato de que Woolf tenha recorrido à subversão paródica da biografia, primeira-irmã da História e dela dependente naquilo que diz respeito ao arranjo escritural do documento, faz de *Orlando* um texto definitivo naquilo que se pode avistar no horizonte do discurso da experiência do gênero como avessa a um desenvolvimento causal, comandado pela noção pré-discursiva e substantiva de sexo marcado pela essencialidade de um “ser mulher” ou “ser homem”. A inspiração paródica de *Orlando* acaba por acomodar à perfeição a fabricação do “drama” do gênero a partir de suas ressonâncias parodísticas, subversivas, insuspeitadas e, é o que aqui se sustenta, “poéticas” da matriz heterossexual.

A noção de *performatividade*, que Butler cautelosamente distingue em seu texto daquela de *performance*, torna o “gênero” indeterminável no que tange a seu cálculo figural final, pois que nenhum “sujeito” do discurso lhe preexiste. A *performatividade* de gênero, em Butler, abarca todos os corpos sexuados e “generificados”. As inscrições corpóreas do gênero e do sexo, contudo, não se podem atribuir a um sujeito que lhes preceda. O gênero assim não é teleológico, pois que ele tampouco remete a uma anterioridade consciente. Há algo no gênero que se produz no corpo, que, de uma lei que se impõe, legifera-se igualmente o produto de sua interdição. A lei não se a produz, a seguirmos a argumentação butleriana, para interditar. A interdição, o que a produz, é a lei mesma. A lei conserva em seu bojo o objeto a ser renunciado. Assim, não há “fazedor” por trás da “obra”. O gênero, é, para Butler, “feito” e não “efeito”.

Ao mesmo tempo em que há “evocação” da matriz heterossexual, o gênero também opera por *deslocamentos* incessantes deste mesmo modelo de heterossexualidade. O deslocamento parodístico e subversivo da heterossexualidade, uma vez que sua transcendência seria uma fantasia impossível. Como nos lembra Butler:

A presença dessas normas não só constitui um lugar de poder que não pode ser recusado, mas pode constituir, e de fato constitui, um lugar de competição e manifestação parodísticas, o qual rouba à heterossexualidade compulsória sua afirmação de naturalidade e originalidade. (2010, p.180)

A incerteza quanto a qualquer estabilidade no que tange à *generificação* de Orlando se alastra por toda a narrativa e a tão decantada cena que marca no texto a transição do gênero masculino para o feminino na verdade parece repetir-se em escala microscópica por toda a escritura de Woolf antes e depois da *transição* de Orlando para o gênero feminino. “Daí que rumores cresciam à sua volta. Tornou-se o querido de muitas mulheres e de alguns homens.” (WOOLF, 2015, p. 82-3). E tal ambiguidade vacilante rondará o encontro de Orlando, ainda oficialmente “homem”, com Sasha, a princesa moscovita.

Ele mal tinha se endireitado, pelas seis da tarde de sete de janeiro, ao final de uma quadrilha ou minueto qualquer, quando viu, saindo do pavilhão da

Embaixada Moscovita, uma figura que, fosse rapaz ou mulher, pois a túnica e as calças amplas da moda russa serviam para mascarar o sexo, despertou-lhe a maior curiosidade. A pessoa, qualquer que fosse o nome ou sexo, era de estatura média, esbelta de forma e estava inteiramente vestida em veludo cor de ostra, enfeitado com alguma pele esverdeada e desconhecida. Mas esses detalhes eram obscurecidos pelo extraordinário poder de sedução que emanava da pessoa como um todo..... quando o rapaz, pois ai, devia ser um rapaz- nenhuma mulher conseguiria patinar com tanta rapidez e energia- passou voando por ele quase na ponta dos pés, Orlando estava prestes a arrancar os cabelos, pelo desgosto de ver que a pessoa era de seu próprio sexo, e quaisquer intimidades estavam, assim, fora de questão. Mas a pessoa que patinava chegou mais perto. As pernas, as mãos, a postura eram de rapaz, mas nunca rapaz nenhum teve boca assim; rapaz teve esses seios; rapaz nenhum teve esses olhos que eram como se tivessem sido pescados do fundo do mar. Por fim, parando e estendendo, com a maior graça, uma vênua ao rei, que passava, se arrastando com a camarista, a criatura sobre patins se deteve. Não estava a mais que um palmo de distância. Era uma mulher. (WOOLF, 2015, p.26).

Em *Orlando* enlaçam-se a complexidade atinente ao gênero da personagem principal e sua relação com a literatura. Orlando ambicionava tornar-se escritor/a e o drama de seus esforços acompanha a narrativa desde as primeiras páginas do romance woolfiano. Em larga medida, a naturalização discursiva da *Naturalia* que acaba por instrumentalizar o sexo e o gênero é a mesma que a um só tempo se ocupa e interdita que o “verde”, que habita a “natureza” possa ser o “mesmo” da literatura.

Estava descrevendo, como fazem sempre todos os jovens poetas, a natureza, e para acertar com precisão o matiz de verde olhou (e aqui revelava mais audácia que a maioria) para a própria coisa, que por acaso era um pé de louro que crescia debaixo da janela. Depois disso, é claro, não conseguiu escrever mais nada. O verde na natureza é uma coisa, o verde na literatura, outra. A natureza e as letras parecem nutrir uma mútua e instintiva antipatia; junte-as e uma destruirá a outra. O matiz de verde que Orlando via agora lhe estragava a rima e quebrava-lhe o metro. (2015, p.13)

O “verde” torna-se um signo recorrente em *Orlando* e assombrará a narrativa inúmeras vezes como um espectro figural que ameaça a estabilidade e univocidade significantes do texto, como no deserto turco, em que Orlando, agora “mulher”, em meio aos ciganos nômades, tem dificuldade em encontrar uma tradução para expressar a beleza que lhe invadia os olhos ao contemplar o por do sol nas montanhas desérticas e então diz “bom de comer”, ao que os ciganos riem, afinal como poderia a cena a que Orlando se referia ser “boa de comer”, ainda que ela não pudesse dizer “belo”?

Essa diferença de opinião perturbava Orlando, que até agora tinha sido perfeitamente feliz. Ela começou a indagar se a Natureza seria bela ou cruel; e depois, perguntou-se como seria essa beleza; se estava nas coisas em si ou apenas nela mesma; e assim chegou à questão da natureza da realidade, o que a levou à verdade, que por sua vez, a levou ao Amor, à Amizade, à Poesia ( como nos tempos em que ficava no alto do monte, lá na sua terra); meditações que, por não poder partilhar nenhuma de suas palavras, a fizeram desejar, como nunca desejara antes, ter pena e tinta à sua disposição...Ah, se ao menos eu pudesse escrever. (2015, p.97)

A intraduzibilidade como uma característica intrínseca não apenas da translação de uma língua a outra mas antes do “mundo” para a língua é, em nossa visada, um mecanismo fundamental no que concerne ao funcionamento da engrenagem textual de *Orlando*, uma vez que “vida” e “sexo” são ambos objeto daquilo que a ficção é capaz de prover como espaço de “invenção”. O escrito converte-se então em uma arena de incessante negociação sem que se possa estipular seu sentido definitivo e categórico. O texto torna-se o *locus* de investimentos que o reescrevem incessantemente.

O “sexo” e o “gênero” reescrevem-se sem cessar e por isso Orlando é “imortal”, atravessa os séculos fantasmal e sedutoramente indecifrável, críptica e “criptografada”, carregando a “pele morta” de suas modulações generificadas ao longo dos séculos, como este corpo que, segundo Butler, precisa ser antes o “lugar de uma destruição”, antes que de uma construção, para que o sujeito seja daí inferido, deduzido. Como “efeito” daquilo que é a um só tempo “feito” e “desfeito”.

A cena transicional de Orlando envolve-se em opacidade. E é emoldurada pelo sono, estado fronteiro que permite o acesso ao sonho e é em tudo passagem, mediação, trânsito, transe.

Agora ficamos, portanto, inteiramente a sós no quarto, com Orlando adormecido e os trombeteiros, que, alinhados, fazem soar a única e horrível clarinada: “A VERDADE!”, fazendo Orlando despertar. Espreguiçou-se. Saltou da cama. Ergueu-se em toda nudez de nossos olhos, não nos restando outra escolha, enquanto as trombetas ressoavam Verdade! Verdade! Verdade! Verdade!, que a de admitir...ele era uma mulher. (2015, p.92).

Note-se que se no início do escrito, Orlando era um homem sobre cuja sexualidade não poderia pairar dúvida exceto por um detalhe: a moda da época instalava um elemento que perturbava tal certeza. Agora o corpo nu de Orlando atesta

sua pertença ao sexo feminino. Teria Orlando então sido até este momento da narrativa uma mulher travestida de homem, ou um homem ambíguo? Uma personagem ambígua cuja “verdade” sexual é enfim revelada. A ambiguidade de um trânsito intermitente entre os gêneros, contudo, continua a assombrar o texto de Woolf e o corpo, em particular, o corpo-vestido de Orlando. As roupas, herança de uma Eva decaída, ocultam do olhar o objeto desta vergonha que é a “sexuação” do corpo. “Qual êxtase é maior? O do homem ou da mulher? E não são, por acaso, o mesmo?” (2015, p.104).

É um fato estranho, mas verdadeiro, que até esse momento ela quase não tivesse tido consciência de seu sexo...é possível que as calças turcas que tinha usado até então tivessem contribuído para distrair seus pensamentos; e as mulheres ciganas, exceto por um ou dois detalhes importantes, diferem muito pouco dos homens ciganos. De qualquer modo, não foi senão quando sentiu a saia enredando-se nas pernas e o capitão, com a maior gentileza, se ofereceu para mandar instalarem um toldo para ela no convés, que se deu conta, com um sobressalto, das penalidades e dos privilégios de sua posição. (2015, p.103)

A suposta “unidade metafísica” a prover o liame para o sistema “sexo-gênero” é calcada na falácia da existência de uma substância ou essência que pudesse servir de garante para a *sexuação* do corpo biológico. Não havendo “verdade” do sexo ou gênero, os “corpos” fazem e desfazem gêneros pela “repetição” e nesse (des)fiar intermitente, o que resulta nunca é idêntico a si mesmo. O sujeito não preexiste ao ato de *tornar-se* sem cessar, é o movimento de um constante devir processual que empresta sentido e coerência ao “eu falante” generificado.

Há todo um aparato semiótico que serve à estilização do corpo sexuado e generificado. Um corpo-vestido e travestido é investido de significações que apresentam o corpo, cuja superfície se torna o *locus* de inscrições que o ressignificam sem cessar. Assim, é a *drag queen* a figura a prover o argumento de Butler da justificativa do recurso à “paródia” como uma espécie de “apropriação estilizada” e citacional do vocabulário que designa as inscrições corporais como “masculinas” ou “femininas” tornando-as elásticas e fantasmagóricas, no sentido de que oscilam entre os motivos da retração e da eclosão, tornando o gênero um palco de instabilidades significantes. Os itens da sintaxe vestimentar, por exemplo, servem a

todo o instante à confirmação de que o gênero opera na subversão e inversão imprevisível da estrutura que é a heterossexualidade compulsória de onde se produz aquilo que a desestabiliza como fixidez incessantemente.

...agora abriu um armário onde ainda estavam penduradas muitas das roupas que vestira como um jovem homem por dentro da moda, escolhendo, dentre elas, um terno de veludo ricamente enfeitado com renda veneziana. Deu uma ou duas voltas diante do espelho para se assegurar de que as saias não lhe tinham tirado a liberdade das pernas, saindo depois furtivamente de casa. (2015, p.141).

Ou ainda:

agora, sinto na própria pele o quanto custam esses desejos, refletiu, pois as mulheres não são ( a julgar por minha própria e breve experiência neste sexo) obedientes, castas, perfumadas e lindamente apresentáveis por natureza...elas só adquirem essas graças, sem as quais não podem gozar de nenhum dos prazeres desta vida, à custa da mais tediosa disciplina ....a lida do penteado...(2015, p.105).

O excerto woolfiano em tudo antecipa a famosa máxima de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo*: “não se nasce uma mulher. Torna-se uma mulher”. A prisão a que a sexuação de seu corpo e existência “como mulher” condenaram Virginia Woolf inscrevem-se indubitavelmente na genealogia de *Orlando* e de outros textos woolfianos como *Um quarto todo seu*, em que reflete sobre sua inscrição “como mulher” em uma sociedade claramente falocêntrica.

O pai de Virginia Woolf, Sir Leslie Stephen, um eminente intelectual vitoriano, não permitiu que Virginia ou sua irmã Vanessa frequentassem as universidades de Oxford ou Cambridge, diferentemente de seus irmãos do “sexo masculino”. Em *Orlando*, a crítica ao sexismo do sistema sexo-gênero-desejo ronda sua escritura e fornece-lhe seus motivos estruturantes. Orlando, ao ter seu sexo oficialmente declarado como feminino – e aqui é importante ressaltar a oficialização legiferante que forçosamente precisa determinar com precisão um sexo *ou* outro- é impedida de dispor de seus bens como bem lhe aprouvesse, pois a lei inglesa que regulava grandes e aristocráticas fortunas estipula que sejam os herdeiros masculinos a assumir o poder decisório:

Sexo? Ah! O que diz sobre sexo? Meu sexo”, leu, um tanto solenemente, “é declarado, inquestionavelmente e sem a menor sombra de dúvida (o que eu lhe dizia há pouco, Shel?), como sendo feminino. O direito às propriedades, que são agora perpetuamente restituídas, fica limitado aos meus herdeiros diretos do sexo masculino ou, na ausência de matrimônio”- mas aqui ela se irritou com o palavreado legal e disse: “mas não haverá ausência de matrimônio nem de herdeiros, de maneira que o resto pode ser dado como lido.” (2015, p. 168).

“Estou loucamente apaixonada por você”, disse. Nem bem as palavras tinham-lhe saído da boca quando uma terrível suspeita passou ao mesmo tempo pela cabeça de ambos.

“Você é mulher, Shel!”, exclamou ela.

“Você é homem, Orlando!”, exclamou ele. (2015, p. 166)

*Orlando* acaba por converter-se em um assumida e estruturalmente inacabado *Bildungsroman* (romance de formação). Como em seu espaço escritural, o sexo e o gênero se fiam e desfiam na trama mesma do texto e engendram e fabricam ficções a partir de seus efeitos fantasmagóricos sem começo ou fim discerníveis. Sexo e gênero fundam-se sob a forma de aparições, emergências, eclosões cujo cálculo figural é sempre *em trânsito*, imprevisível, quase alucinatório.

Ao final do livro, o poema *O Carvalho*, que Orlando escrevera na juventude e cuja lembrança mais que o acompanha o assombra por toda a narrativa, é enterrado. A “formação” desconstrutivista de Orlando inclui sua aventura como um corpo sexuado que conhece os sabores e dissabores das derivações e modulações incessantes que derivam da matriz heterossexual. O fato de que em *Orlando* esta aventura existencial se dê sob a forma de uma biografia parodiada encerra, para nós, a concepção de que sexo e gênero são variações parodísticas sem uma origem identificável, faz-nos pensar no gênero a partir de uma perspectiva monista, no sentido de não revelam qualquer verdade essencialista ou substantiva, avizinhandose de uma poética – *poiesis*- que fabrica e fabula o “mundo” dos corpos sexuados e generificados em que se (re)inventam estilizações destas “inscrições corporais” a ecoar inopinadas os motivos da matriz heterossexual.

Ainda que a matriz heterossexual seja estruturalmente binária, aquilo que se abre como possibilidade de inscrição no corpo é marcado por uma imprevisibilidade. O gênero e o sexo igualmente engajam-se em um processo da mais radical invenção, marcado pela subversão e pela instabilidade. Neste espaço de verdadeira *poiesis*, o

gênero aponta para um devir de criação de mundos que possam questionar a distopia de gênero, o lado avesso daquilo que textos como os de Woolf e Butler proclamam. Intuições que se fazem ouvir em *Orlando*: “...de parede ou substância não havia nada, tudo era fantasmagórico. Tudo iluminado como à espera de uma rainha – “queen” – morta.” (2015, p. 211).

Que o espaço de possibilidade de reflexão acomode um pensar a Utopia também a partir da rasgadura, da fissura de tecido de que é tramada. “Não lugar” – *u-topos*- como lugar em que coexistam o *interdito* e o *entredito*.

Enterrar o corpo-poema vivo, criptografá-lo como morto, carregar o objeto causa do desejo como um fantasma inscrito em seu corpo: máscara, travestimento, alucinação, delírio. A linguagem provê a estrutura acomodar o rigor da loucura de uma escrita à qual cabe devolver, sob a forma de imagens paródicas, uma mascarada em trânsito e transe perpétuos. Homem? Mulher? Zona gris e difusa em eterna convulsão.

É Orlando que nos olha. Estamos todos despídos, mas nada mais nos é dado ver como antes. Depois de *Orlando*...

Abrem-se as cortinas.

## Referências

BEAUVOIR, Simone De (1949). *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BUTLER, Judith (1990). *Problemas de gênero- feminismo e subversão de identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MORUS, Thomas (1516). *Utopia*. São Paulo: Edipro, 1994.

SALIH, Sara (2002). *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução e notas: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

WITTIG, Monique. “The point of View: Universal or Particular?”, *Feminist Issues*, Vol.3 number 2, p.64, 1983.

WOOLF, Virginia (1928). *Orlando – uma biografia*. Tradução e notas: Tomaz Tadeu. Pós-fácio: Silvano Santiago. Belo Horizonte: Autêntica: 2015.

# Intervenção urbana: a experiência política ativista com arte, design e arquitetura

## Urban Intervention: the Politic Activist Experience in Art, Design and Architecture

Suzete Venturelli<sup>1</sup>

### Resumo

O texto trata de refletir a estética da intervenção urbana, sob a perspectiva de ativismo político, na confluência entre arte, design e arquitetura. Reivindica uma concepção da cultura do engajamento, para apresentar como o princípio de ativismo criativo se estrutura na ética, com base na produção visual, sonora, multimídia politicamente militante. O texto mostra uma reaproximação no século XXI entre a criatividade emergente, a sociedade e público em geral. Para tanto, destaca as intervenções urbanas multimídias projetadas em edifícios e monumentos, ou que são criadas a partir dos conflitos que delas advêm.

**Palavras-chave:** arte e utopia; distopia na arte; arte/política; ativismo na arte; intervenção urbana.

### Abstract

The text tries to reflect the aesthetics of urban intervention, from the perspective of political activism, in the confluence between art, design and architecture. It claims a conception of the culture of engagement, to present how the principle of creative activism is structured in ethics, based on politically militant visual, sound, and multimedia production. The text shows a rapprochement in the 21st century between emerging creativity, society and the general public. and performances, questioning current politics.

**Keywords:** Art and Utopia; Dystopia; Politics; Activism; Urban Intervention.

*“O Conselho Central da I.S. reuniu-se pela segunda vez de 6 a 8 de janeiro, em Paris. A maior parte de seu trabalho foi dedicada ao estudo da construção de uma cidade experimental a partir de certas condições avançadas por um centro cultural italiano. A I.S. admitiu que essas conversações só poderiam ser buscadas com vistas ao direito dos construtores de desenvolver todo o modo de vida nessa área; mais o layout permanente de 1/5 dos edifícios; além de um direito de destruição de edifícios em caso de obstáculo à sua gestão.”*

(DEBORD, 1961- tradução da autora).

---

<sup>1</sup> Professora Titular da Universidade Anhembi-Morumbi e da Universidade de Brasília. Pesquisadora do CNPq.

## **Transformar o mundo**

No “Projeto Utopolis” (1961), os situacionistas almejam transformar o mundo, apresentando uma proposta de ambientes modulares, arquitetônicos, capazes de se adaptarem aos nossos desejos. A única condição de existência real de uma utopia para eles é a experimentação, numa prática dinâmica continuamente questionada no presente. Logo que a utopia é executada, ela é logo desmentida pelo real e deve estar em constante movimento, repensada em permanência para se ajustar às condições de sua existência. A utopia é dinâmica. Ida e volta entre prática e teoria, pois se alimentam e jogam. A utopia é um terreno de jogo.

Na gênese da utopia, Thomas More, mas no entendimento dos situacionistas, a utopia pode estar na própria concepção de uma ideia, que busca desde então, outras formas experimentais de apropriação, de maior liberdade. Então surge a arte, que pretende resistir ao sistema...jogar com as normas estabelecidas...cria ferramenta de subversão, realiza manobras metafóricas entre a diversão e as zonas de distúrbio (ORHAN, 2009). Os artistas são a desordem tolerada do sistema? O que não é tolerado?

Ativismo no contexto da criação o que significa? Talvez signifique primeiro provocar a ordem e o sistema político estabelecido, como num jogo, para depois dominá-lo e explorá-lo no seu próprio trabalho criativo. O jogo, desde os anos 1960, como ferramenta e meio de subversão está muito presente, por exemplo, na arte, e busca escapar do controle do sistema estabelecido pelo meio da arte contemporânea.

A desobediência civil e ativismo nos anos 1970, reivindica a liberdade do pensamento relacionado às correntes filosófica e ideológicas. Liberdade para não servir aos interesses econômicos. Uma atitude emerge, como a ação, ou seja, um modo de subverter valores conservadores, para a transformação social no sentido da ética e da diversidade de pensamentos.

## **Arte, ação e participação anticonformista**

Quem adere ao movimento de uma cultura, da ação e da participação coletiva e criativa, (POPPER, 1983) é anticonformista. É o extremo inverso da organização social e também do mercado contemporâneo, seja da arte, do design ou da arquitetura.

Nesse movimento, o desejo ardente de questionar as políticas vigentes, que corresponde à nossas expectativas de maior interação entre os seres vivos e o meio ambiente, torna-se o motor da imaginação atual. Criatividade e política estão ligadas, mas não são confundidas e, muitas vezes, se mantêm à distância. Entretanto, podemos ir além, aproxima-se o momento de sermos contra a separação entre cultura, criatividade e política, pois essas atividades dividem os mesmos ideais de mudança social, que inclui o sistema de consumo da cultura, arte e entretenimento.

Então, quem resiste ao sistema atual político?

Na medida em que ações ativistas, de contracultura, se multiplicam no mundo, com questionamentos e denúncias sobre como nossas vidas, a vida do planeta está sendo conduzida e prejudicada pelo sistema político econômico, a indignação aumenta.

Considerando a crítica radical de um tipo de sistema, ativismos têm em comum recorrer a ações simbólicas, diretas nos seus significados, pois estão na rua, nas redes sociais e interferem no sistema com ações provocativas para reativar a consciência das pessoas no seu cotidiano visando mudanças nas legislações que determinam e controlam a sociedade.

## **Intervenção urbana na desobediência civil**

O humor, o riso e a não violência são os meios de ação de contestação de alguns trabalhos “desobedientes”, que fogem as regras. Nos anos 1970 e 1980, esses trabalhos apresentam valor em si mesmos e são mediatizados. Suas ações se

diferem das manifestações de grande proporção. As ações de desobediência necessitam somente de um pequeno grupo de pessoas que participam plenamente da estrutura proposta e para as tomadas de decisões que surgem durante o evento.

Reaproximação entre ações, sociedade e público é a proposta do Grupo 3nos3, de 1979 a 1982, em São Paulo. Também é a proposta de ações performáticas nas ruas, em Paris e em São Paulo, do Grupo Graffiti, entre 1979 e 1983 (figura1), com componentes de várias nacionalidades. Assim como, influência as performances que realizamos em conjunto com outras pessoas e com o Grupo Corpo Piloto de 1982 a 1988, assim como, na Avenida Paulista em SP em 2015. Nas Projeções na Esplanada, Praça dos três Poderes, com estudantes da Universidade de Brasília, defendemos a democracia em 2016.



**Figura 1:** Groupe Graffiti com Suzete Venturelli, René Pic, Frédéric Grandeau et al, 1981 – Beaux Arts de Paris.

As ações tomam forma de guerrilhas culturais e na maioria das vezes são realizadas em pequenos grupos, lugares escolhidos, mas as imagens resultantes são espetaculares, muitas vezes radicais e tem por finalidade alertar a opinião pública

sobre assuntos atuais. Essas ações, não tem medo de chocar ou mesmo de romper com o público em razão de seus códigos específicos, às vezes compreendidos somente por seus pares.

Importante, para essas pessoas que participam de intervenção urbana, é produzir imagens que possam ser veiculadas pela mídia, numa exibição religada na dimensão simbólica inserida na estética da comunicação. A recuperação das ações pela mídia faz parte dessa atitude diante do poder que querem contestar. Suas ações se tornam visíveis e expostas ao público graças à internet e televisão. As ações se estendem da rua para os meios de comunicação, mas também podem ser provocadas pelos meios de comunicação.

Talvez aqui tenhamos ultrapassado as propostas dos situacionistas, pois não se percebe nas ações, distinção entre a cultura e a política. O campo da criação não tem mais o monopólio da ação simbólica. O ativismo se direciona direto ao público e pode acontecer em qualquer lugar.

Resgato aqui o pensamento de Emmanuel Kant, apresentado no livro *Critique de la faculté de juger* publicado em 1790, uma vez que ele desenvolveu uma reflexão ponderada sobre os critérios estéticos de uma época, um momento decisivo, com o surgimento do conceito de estética, ao mesmo tempo em que surge a noção de “cidadão democrático”.

O problema colocado por Kant é o da intersubjetividade, ou seja, como diferentes experiências com uma obra podem ser comunicadas, especialmente porque essas experiências são de sentimento e não de uma racionalidade em relação ao objeto? O julgamento estético de Kant não faz chamado ao conhecimento, não designa o objeto, na sua forma e função, mas a sensação de prazer ou desprazer que ele nos traz. Em Kant, a utopia, nesse caso, é uma utopia de civilização e comunicação. Nesta utopia, não está proposta uma transformação social, mas se apresenta como um terreno comum de comunicação. A comunicação, nesse contexto, é uma utopia ou um mito?

Agir diretamente no cotidiano, nas ruas pode ser um momento único de humanização (VENTURELLI et al, 2018) ... mas, seria absurdo afirmar que pode

perturbar a ordem estabelecida. No entanto, denunciando o insuportável e traçando os contornos aleatórios de outros horizontes, imergindo o indivíduo no coração de uma experiência na qual pode ser despertado ou ativado com aspirações e desejos insuspeitos, algumas propostas podem incontestavelmente como Herbert Marcuse (1972) argumenta, mudar a consciência e os impulsos de homens e mulheres, o que poderia mudar o mundo.

Com o suposto colapso das "grandes narrativas", os teóricos Lachaud e Neveux (2009) analisam que o atual triunfo do neoliberalismo em escala planetária e as hesitações teóricas e práticas de formular novos caminhos para uma perspectiva alternativa, o tempo das utopias políticas e estéticas parece suspenso. Portanto, citando Jacques Rancière, os autores se perguntam, ao evocarem as pretensões da arte, por exemplo, o que acontece com a crítica quando o horizonte consensual perdeu sua obviedade? O que acontece com ela no contexto contemporâneo de consenso? Os autores, argumentam que a arte rasga o chão sob os nossos pés e, assim, escava passagens libertadoras no mundo real. Destacam que é na forma estética, que deve ser visto o potencial político da arte, como uma estética da grande recusa, que pode ainda, apesar de tudo, ser manifestada dentro das sociedades repressivas.

## **Rumo à distopia**

Distopia 2019, ano que se inicia uma história de desencanto, de uma sociedade repleta de problemas, de difícil sobrevivência e cujo modelo jamais deverá ser uma referência para outras. Distopia, também pode referir-se a um lugar ou estado imaginário pessoal, em que se vive sob condições de extrema opressão, desespero ou privação. Como sociedade ou individualmente a sensação é de impotência. Indignação com o rumo que dos acontecimentos, o que fazer?

Para Buyn-Chul Han (2016), nada podemos fazer, pois as ondas de indignação são muito eficazes para mobilizar e monopolizar a atenção, mas nada além disso, no enxame de informações digitais. A sociedade da indignação é uma sociedade de

escândalo. É desprovida de capacidade, de retenção. A insubordinação, a histeria e a reatividade que caracterizam as ondas de indignação não permitem uma comunicação objetiva e discreta, nenhum diálogo.

Desta crise social, Byung-Chul Han analisa os aspectos, indissoluvelmente ligados ao digital: desintegração do respeito e da comunidade, sufocamento das diferenças e alteridade, exigência mórbida de transparência, surtos de ódio na menor oportunidade.

Arte apocalíptica em consonância com a distopia prospecta o futuro? Uma distopia é uma anti-utopia, a história de uma construção social ou tecnológica que se opõe à felicidade da humanidade. É também um dos temas favoritos da literatura de ficção científica no Hall of Fame, que inclui *Brave New World*, de Aldous Huxley, *1984*, de George Orwell, ou *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. No centro de Artes Visuais que rejeita a ideia de que a distopia seria satisfeita para descrever um futuro sombrio, mas talvez evitável, pois a distopia é o presente.

### **Possível-impossível**

Jacques Rancière (2009) diz que a sabedoria política no presente é assim fortalecida na obliteração do horizonte da promessa, que significa uma política "para além da ideologia" que avança alegando ter um privilégio pragmático, e portanto, para o autor, não é menos ideológica. Pelo contrário, poderia ser apresentado como uma "utopia realista". O diagnóstico de Jacques Rancière, é que esse retorno à política foi feito contra as utopias do movimento social e, a necessidade econômica e social que o marxismo argumentou, finalmente para Rancière, só servia para impor outra necessidade econômica, a do capitalismo mundial, neutralizando toda crítica e qualquer proposta alternativa.

A ideia, do autor, motora desse consenso é, de fato, que o movimento econômico mundial testemunha uma necessidade histórica que deve ser bem adaptada e que somente os representantes de interesses e ideologias arcaicos podem negar obsoleto. Cujo retorno do político pode ser traduzido por uma rejeição

da própria ideia de emancipação. Em outras palavras, o retorno ao presente da política não corresponde a um movimento de redescoberta das potencialidades da invenção política, mas a uma restauração, uma conservação do que é.

Mas, e quanto ao poder crítico e utópico da arte de hoje? A arte, apanhada num processo de espetacularização-mercantilização generalizada e integrada em um consensual todo cultural, ainda pode implantar uma linguagem polêmica e esboçar o possível-impossível? Conto uma pequena história a seguir, que busca refletir sobre uma arte popular, que escapa do sistema e esboça o possível-impossível.

Para Daniel Hora:

O ativismo se desenrola como cisão heteróclita sobre os sistemas e seus aspectos estéticos e éticos. Essa cisão é, autopoietica, pelo desvio dos próprios fazeres artísticos, com seus sujeitos, objetos e modos de apreensão. Mas, ao mesmo tempo, é alopoietica, por impulsionar a contravenção das regras do jogo dos regimes de poder, que correspondem igualmente a sujeitos, objetos e modos de apreensão em um sentido mais abrangente (2019, p. 30).

Exemplo, em *Traquitana audiovisual*, primeiro álbum solo de Craca, o músico e artista visual paulistano funde diversos temperos brasileiros e afro-latinos em um caldeirão eletrônico, cozinhados por dispositivos eletrônicos sonoros desenvolvidos pelo próprio artista. As intervenções urbanas multimídia tem como ponto de partida um espetáculo audiovisual em que toca músicas e imagens ao vivo. Craca diz que percebeu as imagens como uma forma de dialogar politicamente com outras coisas, interagir com o espaço urbano de outras formas, discutir política de forma diferente da letra de uma canção.

### **Conclusão: uma história de intervenção urbana em São Paulo**

Conheci, rapidamente em 2019, Rodrigo Lucena por intermédio de Milton Sogabe, que o apresentou como o famoso catador de sucata, que convida pessoas a assistirem tv com ele na sua carroça equipada com sucatas tecnológicas, em São Paulo. Ele é um estudo de caso na Universidade, pois critica fortemente a sociedade de consumo, ao mesmo tempo em que se dispõe a se dedicar a ajudar quem está

vulnerável, como pessoas em situação de risco de São Paulo, por causa do uso de drogas.

Ele conta que, em 2017, puxava seu carrinho de sucata pelas ruas de São Paulo em média 12 horas por dia. O carrinho pesava 706 quilos mas tinha um diferencial: o carrinho do catador continha TV por assinatura e ele convidava as pessoas, pelo caminho, a assistirem televisão com ele. Ele comenta que todos fotografavam e, com muito orgulho, que todos os objetos ele conseguiu no lixo, jogados fora na rua.

Em entrevista a um jornal (2017), comentou que as rodas brilhantes ele comprou usadas em uma loja de carros importados. A mecânica impecável e a pintura chamam a atenção. O grafiteiro Mundano comenta que conheceu o Rodrigo nas ruas de São Paulo trabalhando ali na região da Estação da Luz, quando o convidou para participar do “Pimp my carroça”, que é um projeto que há 5 anos vem reformando as carroças, colocando itens de segurança, camisetas com tecido refletivo, entre outros objetos de segurança.

Rodrigo, que nunca estudou, fez até um cartão de visitas, que distribui para empresas, bares e prédios que o ligam para retirar os materiais, como papelão, aparelho eletrônico e material reciclável. Após terminar o trabalho, o catador senta no sofá para assistir um jogo de futebol na TV, que ele assiste em duas TVs de led, no carrinho. Outro dia, ele assistiu um jogo do Corinthians, acompanhado de populares, que aparece em alta definição na TV por assinatura, pela qual paga R\$ 300 por mês.

Rodrigo, hoje, está somente com seu celular e consegue com seu trabalho acesso à internet sem fio, não tem mais o carrinho. Ele dorme junto com a população de risco, pois pensa em ajudá-los, a partir das suas ações que envolvem o reuso de sucatas e tecnologias digitais de comunicação.

Como citado no resumo, na opacidade, emergem formas e reflexões que fazem parte da já longa e rica história de articulações entre a criatividade e a emancipação política. O texto buscou apresentar a estética da intervenção urbana, sob a perspectiva de ativismo político, na confluência entre arte, design e arquitetura.

Para tanto, destacou as intervenções urbanas multimídias projetadas em edifícios e monumentos, ou que são criadas a partir dos conflitos que delas advêm. Procurou enfatizar que enquanto as vanguardas trabalharam na transformação estética e política do mundo e na invenção de novos modos de comunidade para construir novas propostas artísticas e políticas, a intervenção urbana de 1960 até 1990, apresenta o diagnóstico do fim das utopias, das ideologias ou dos grandes discursos políticos, proclamavam o fim das vanguardas. Inicia-se uma era digital, denominada de pós-histórica, inserida na hipercomunicação e exaustão formal. A intervenção urbana se reinventa, na distopia, e se apropria da cidade para intervir e rearranjar a mesma, por meio de imagens, de música e performances, questionando a política vigente. Nesse sentido, a cidade é entendida como um lugar/palco do instantâneo, da poética fugaz, ao mesmo tempo, permanente vestígio de acumulação, na eterna gestão do imediato, que se encontra entre a utopia e a distopia. Ao mesmo tempo, a política se estetiza.

## Referências

DEBORD, Guy. *Project Utopolis* (1961) <http://debordiana.chez.com/francais/utopolis.htm>. Acessado em 13 de fevereiro de 2019.

DEBORD, Guy. *Internationale situationniste, Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste*, Numéro 6 (1961) <http://debordiana.chez.com/francais/is6.htm#renseignements>. Acessado em 13 de fevereiro de 2019.

HAN, Byung-Chul. *No exame: reflexões sobre o digital*. Relógios DÁ'gua. 2016.

HORA, Daniel. *Paradoxos do ativismo pós-digital na arte, design e arquitetura*. *DATJournal*. Disponível em <https://datjournal.emnuvens.com.br/dat/issue/view/9/Design%20e%20Ativismo>. Acesso 12 de março de 2019.

LACHAUD, Jean-Marc e NEVEUX, Olivier. *Arts et revolution: sur quelques éléments théoriques et pratiques* <https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2009-1-page-12.htm>. Acesso 2 de abril de 2009.

LUCENA, Rodrigo. *Catador de SP instala tv por assinatura em carrinho de sucata*. <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/catador-anda-com-tv-por-assinatura-em-carrinho-de-sucata-pelas-ruas-da-capital-paulista.ghtml>. Acesso 13 de maio de 2017.

MARCUSE, Herbert. *Ideias sobre uma teoria crítica da sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

ORHAN, Danielle. (2009) *L'art et le jeu aux XXe et XXIe siècles ou du jeu comme modèle et outil de subversion*. <https://www.theses.fr/2009PA01A582>. 22 juin 2019.

O'DOHERTY, Brian. *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, Paris: Jrp Ringier, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *La Fabrique du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

\_\_\_\_\_. *Moments politiques. Interventions 1977-2009*. Paris: La Fabrique, 2009.

JEUDY, Henri Pierre. *Critique de l'esthétique urbaine*. Paris: Sens Et Tonka, 2003.

3NOS3. Enciclopédia Itaú Cultural. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo434553/3nos3>. Acesso 1 de agosto de 2019.

VENTURELLI, Suzete; WITT, Anelise; REIS, Artur Cabral e LOURES, José. *Gameart: arte e conscientização ecológica*. *DATJournal*. Disponível em: <https://datjournal.anhembri.br/dat/article/view/42/34>. Acessado em 20 de Setembro de 2018.

# A Utopia se ocupa. Considerações sobre a obra de Jonas Staal

## Utopia in Jonas Staal's works

Walter Romero Menon Júnior<sup>1</sup>

### Resumo

O artista holandês Jonas Staal explora o duplo caráter da utopia em suas obras, que geralmente são atos políticos. Por um lado, ele trabalha as questões relacionadas ao aspecto "totalitário" da sociedade perfeita, como podemos ver em uma tradição ficcional desde Platão e Thomas Morus. Por outro lado, suas obras tratam da possibilidade de ocupar esse espaço utópico, mas como prática artística entendida como experiência eminentemente oposta a qualquer controle institucional e social. Neste artigo, afirmo que a ideia de utopia está muito próxima da distopia, e a obra de arte de Staal é uma espécie de maneira distópica permanente de ocupar o não-lugar da utopia.

**Palavras-chave:** Utopia; distopia; arte; Jonas Staal; política.

### Abstract

Dutch artist Jonas Staal explores the double character of utopia in his works, which are often political acts. On the one hand he works the issues related to the "totalitarian" aspect of perfect society, as we can see in a fictional tradition since Plato and Thomas Morus. On the other hand he his works are about the possibility of occupying this utopian space, but as the artistic practice understood as experience eminently opposed to any institutional and societal control. In this paper I claim that the idea of utopia are very close of the dystopian one, and the Staal's work of art are a kind of permanent dystopian way to occupy the non-place of utopia.

**Keywords:** Utopia; Dystopia; Art; Jonas Staal; Politics.

A utopia tradicionalmente se opõe à distopia. Tanto uma quanto a outra nomeiam fantasias que dizem respeito às possíveis organizações sociais humanas. Sociedades idealizadas. Desde que Thomas Morus cunhou o termo Utopia para se referir a uma alegórica ilha imaginária em seu livro publicado em 1516 sobre como as coisas devem ser na "nova ilha de Utopia" a ênfase estava posta no "dever ser" de uma organização sócio-política. A partir do século XVI surgem experiências religiosas no sentido de implantar o reino dos céus no mundo, essas experiências servem de base para o desenvolvimento para outras de espírito socialista e anarquista sobretudo a partir do século XVIII. O artista holandês Jonas Staal explora este duplo caráter da utopia em suas obras, que são muitas vezes atos políticos dentro do

---

<sup>1</sup> Professor de Estética do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais

projeto *New world summit*, ao trabalhar tanto as questões ligadas ao aspecto “totalitário” da sociedade perfeita, quando a possibilidade de se ocupar esse espaço utópico, como no caso das comunidades anarquistas, mas a partir da prática artística entendida como experiência eminentemente oposta a qualquer controle societário. Mesmo nas versões históricas das tentativas de construção de comunidades baseadas em ideais socialistas utópicos que se opõem diametralmente à ideia de Estado, a necessidade de regras sociais de controle permanece inevitável. Fazer parte de uma comunidade pressupõe entender e seguir regras sociais.

### **Utopia de Moro**

Como se sabe a Utopia original é um conto, um texto literário que descreve um lugar, no caso um conjunto de cidades dotadas de um Estado perfeito. Provavelmente uma das fontes para o texto de Morus deriva do *Mundus Novus*, um opúsculo publicado em 1507, no qual o autor, Américo Vespúcio, relata suas viagens e os contatos com culturas que desprezam as riquezas materiais e vivem de acordo com a natureza. Acrescente-se o uso da razão e têm-se aí o tipo do habitante de Utopia descrito por Morus. Uma mescla do que Rousseau tipificou séculos mais tarde no modelo do bom selvagem associado a uma extrema racionalidade política e técnica a serviço da organização de um Estado perfeito. A pergunta acerca do que seria este Estado é justamente a descrição de um lugar perfeito em que vive um povo cuja perfeição política deriva da estrita obediência aos princípios de autonomia e autodeterminação, embora tal sociedade tenha sido fundada por um estrangeiro de nome Utopus que civilizou os habitantes originais, estes não abandonaram seus valores primitivos, de pureza moral. Acrescente-se que os utopienses mantêm-se isolados para preservar sua pureza, ainda que mantenham relações diplomáticas com outras sociedades. Condenam a violência, mas a exercem militarmente sobre outros povos; a guerra é uma arte na qual se exercitam os utopienses e deve ser aplicada de maneira justa; invadem e colonizam outros povos para levar a boa administração, afastando toda corrupção pois não se interessam por riquezas e como

são estrangeiros em terras colonizadas não se envolvem por afeto nem perseguem por inimizade. No entanto, escravizam e aprisionam os inimigos. Cabe observar que a intolerância religiosa é punida em Utopia.

Como se vê, nesse breve resumo, Utopia é uma versão idealmente estendida do Estado Europeu do século XVI. Portanto, é um lugar, tem seu lugar, na história, na política. Ainda que ficcional, é um império colonial, com leis, instituições autocráticas, que regem comércio e relações com outros povos e assim por diante. Talvez o nome mais apropriado ao Estado de Moro, seria o de Eutopia, um lugar idealmente melhor, o que pressupõe uma condição comparativa. A ilha de Utopia, é por um lado a reprodução do modelo de organização político-social europeia, por outro é sua crítica e a partir desta sua superação no sentido de melhoria desse modelo, no sentido de um “corpo” social saudável em que seus “órgãos” internos, suas partes funcionam em harmonia para a conservação do “corpo” do Estado contra seus inimigos internos e externos.

### **Da eutopia se faz uma Distopia**

Eutopia é um termo tradicionalmente utilizado em medicina, significa a condição de estar no devido lugar, lugar apropriado. Eutopia opõem-se a ectopia que é a condição de um órgão ou parte do corpo que não está no seu lugar, que está em uma posição anormal. Ectopia se aproximaria da condição distópica. A distopia sendo, portanto, um lugar errado, uma região, ou posição mal colocada, deslocada, onde ocorrem situações que fogem ao funcionamento do organismo e o prejudicam. Nesse sentido, quero defender aqui que em certo sentido distopia não é contraditória à utopia, embora não seja seu sinônimo e muitas vezes lhe seja contrária. Distopia é antes oposta à eutopia. Essa proposta vai contra o senso comum de que o sentido de utopia parece conter sempre uma positividade como modelo, enquanto a distopia seria negativa ao modelo, seria talvez o que foge a este ou sua consequência desastrosa. Além disso, utopia teria um caráter sempre ideal, enquanto a distopia conteria uma plausibilidade decorrente do que se pode inferir em termos de

consequências políticas, sociais, econômicas, geológicas e assim por diante a partir do contexto presente, ou do passado. Em geral, é como se a distopia obedecesse a um princípio intrínseco de realidade negativa, que nos parece ter mais possibilidade de realização. Distopias são mais prováveis que utopias. No entanto, se observarmos obras como *1984* de G. Orwell, *Admirável Mundo Novo* de A. Huxley, e *Brazil, o filme* de Terry Gilliam considerados clássicos do tema da distopia em obras de antecipação, podemos constatar que tratam da realização no futuro próximo de utopias, com suas características de eficiência técnica, e normativa, dotadas de implacáveis sistemas administrativos, que em grande medida podemos pensar como modelos de eficiência materializada em um lugar de organização ideal, que existe por meio desta organização do espaço físico, administrativo, social, sexual-reprodutivo e assim por diante. Algo muito parecido com a proposta de Moro e mesmo de obras que o antecederam como a *República* de Platão. A diferença é que no lugar da Eutopia imaginada por Moro produzir felicidade, autonomia e assim por diante, as sociedades descritas nos romances supracitados, demonstram que a preservação do corpo social não tem nada a ver com a preservação dos ideais que o senso comum tenta representar com o termo utopia. O preço da vida sob a utopia, entendida como a eutopia dos romances distópicos, é a ausência de liberdade, de individualidade e autodeterminação, tendo em vista que o espaço organizado de maneira perfeita exige mecanismos de controle, mesmo sobre a base de um argumento igualitário ou coletivista. Aqui surge a estrutura paradoxal tratada nos romances chamados distópicos. A distopia surge como ectopia nas narrativas ficcionais de antecipação, de maneira geral. É o indivíduo ou grupo que rompe com as utopias ou tentativas de utopias demonstrando, ou desvelando seu caráter fundamentalmente totalitário, distópico, isto é, errado. Basta ler as novelas de Margaret Atwood, como o *Conto da Aia*, de 1985, ou *Oryx and Crake*, o primeiro livro da trilogia *Maddaddam*, no qual vemos que o mundo distópico é consequência da tentativa de controle ou perfeição social por meio da técnica, no caso a tecnologia de controle genético, que conhecemos por meio das memórias confusas de *Snowman* o personagem sobrevivente da catástrofe das experiências genéticas.

## Utopia é um discurso

Acompanhando o diagnóstico de Louis Marin em *Utopiques. Jeux d'Espaces*, utópico é o espaço organizado, que existe na medida que é organizado em um discurso. Evidentemente, tal discurso, não se restringe à literatura. Porém, não seria igualmente restrito à representação ou apresentação de uma topografia ideal, mas de um *topos* discursivo. (Marin, 1973) Podemos, estender essa formulação a fim de compreender que parte do controle necessário, da harmonia, enfim da estrutura organizacional que permitiu a experiência das chamadas comunidades utópicas tentadas desde o século XVI, sejam de fundo religioso, ou secular, seja essencialmente um *topos* discursivo, lugar do uso da palavra com o propósito de inscrever a Lei nos corpos e mentes em alternativa àquele outro discurso, à lei escrita dos Estados constituídos.

Nesse sentido a obra do artista holandês Jonas Staal, sobretudo o projeto que desenvolve desde 2012 o *New World Summit* não é somente em um conjunto de análises e ações dentro do escopo da produção artística visando a crítica política ao trabalhar questões relativas às estruturas de organização social, instituições, crenças e ideias relativas a essas estruturas. Podemos pensar que a obra de Staal seja um esforço contínuo para:

1. ocupar esse *topos*
2. ao ocupá-lo, realizá-lo.

Em outros termos, se por um lado Staal busca transformar um projeto em uma experiência factual, na esteira da história das tentativas das comunidades utópicas, por outro procura evitar um erro comum, e talvez essa seja sua virtude maior, que é o de que as experiências de seus projetos artísticos possam derivar para uma tentativa de organização política de qualquer tipo, isto é, algo que pressuponha regras a serem seguidas. A definição dada pelo próprio Staal de seus projetos é a de que devem ser, ou tender para um *Stateless State*, que grosso modo pode ser

entendido como um *Desestado*, quer dizer, uma organização política cujo escopo é a sua própria desorganização como única possibilidade do exercício político. Ao tomarmos a definição de Louis Marin da Utopia como discurso, o que, em última instância Staal realiza é a desestabilização deste discurso, sendo a instabilidade discursiva o lugar da ação política. Não é por acaso que nos encontramos aqui com uma circularidade entre projeto e ação. Porém, tal circularidade é o próprio exercício distópico da utopia, tendo em vista que seu raio cresce proporcionalmente à abrangência do círculo e sua consequente inclusão de tudo aquilo que normalmente não tem lugar nos Estados e comunidades políticas.

### **A arte é uma ação distópica**

*Geert Wilders Work*, um conjunto de 21 instalações realizadas entre 2005 e 2008 de maneira anônima, é o ponto de partida de Staal em sua incursão na tentativa de produzir espaços políticos. A produção deste espaço ocorre de maneira não premeditada, mas como consequência que o poder público tem da obra. Staal se apropria da estética típica dos memoriais que parentes, amigos e comunidade em geral constroem para vítimas de assassinatos, tragédias urbanas: fotos das vítimas são em geral coladas no local onde a tragédia ocorreu, cercadas de velas, flores e mensagens. Staal se utiliza deste mesmo expediente para realizar 21 memoriais em homenagem à morte de Geert Wilders, populista de extrema direita ligado ao partido ultranacionalista *Para a liberdade* espalhados pela cidade de Rotterdam e instalados em quatro diferentes dias de abril de 2005 de maneira anônima. Geert interpreta e denuncia à justiça holandesa os memoriais como ameaças a sua vida, como ameaças de morte a um parlamentar, portanto ameaças terroristas. Staal revela sua identidade. Levado a julgamento em duas cortes: Rotterdam em 2007 e Hague, 2008, o artista transforma os julgamentos em uma continuação do seu trabalho realizando *The Geert Wilders Works A trial I* e na sequência o *II*, nos quais a natureza política do julgamento, e portanto da instituição jurídica é exposta por meio de anúncios ao público de que tais julgamentos serão debates nos quais Staal apresentará manifestos em sua

defesa. Note-se aqui a dupla função do manifesto na história recente: política e artística. Nesta obra já se encontra presente o processo de resignificação de certos espaços simbólicos e de ações em um sentido funcional, ou seja, de reverter suas políticas institucionais com objetivo de funcionar como ato político.

Em 2010 Staal realiza *Art property of politics*, um projeto em que inverte, em certa perspectiva, a fórmula usada em *Geert Wilders Works*. Em *Art, property of politics*, políticos de diversos partidos são convidados a expor seus objetos de arte, suas coleções particulares. A ideia era a de tentar entender e mapear as possíveis relações entre as obras colecionadas e o background político. Em outros termos, o projeto visava traçar e analisar ligações semânticas não só entre discursos de apreciação estética e discursos ideológicos, mas entre projetos e ações políticas, entre projetos políticos e concepções estéticas e artísticas. *Free thinkers space* que será realizado na esteira de *Art, property of politics* em 2011 com várias versões até 2012, consiste em criar espaços nos quais membros de partidos políticos se reúnem para propor e discutir projetos artísticos. Central nesse projeto é a apropriação de uma dissertação de mestrado em arquitetura de um membro do partido de extrema direita holandês o já citado *Partido Livre* de Geertz. O projeto da ex-estudante de arquitetura Fleur Agema, transforma-se em maquete. Essa ação vai ao encontro de algumas das características que apontei no início deste texto com relação a uma utópica como espaço ou lugar organizado, no sentido de sinonímia entre topos e tropos, uma figura retórica, que determina uma topografia discursiva por assim dizer.

O discurso acerca de uma sociedade perfeita, que instaura o projeto de lugar perfeito, fruto de organização que pressupõe sistemas de controle eficaz é em grande medida visto aqui como projeto estético. Um passo adiante é dado no sentido de associar espaço, controle e sociedade ideal a partir de um modelo meritocrático. *Closed Architecture* consiste em uma apresentação do projeto de mestrado de Agema na forma de instalação composta de maquete e vídeo. Agema havia concebido em seu trabalho de mestrado no curso do Interior Design da *Utrecht School of the Arts*, um projeto de arquitetura funcional de um presídio modelo no qual estaria configurado quatro fases prisionais, por assim dizer, integradas ao desenho

do edifício. Cada um dos quatro espaços prisionais corresponderia a uma fase correcional do preso. Os presos teriam em cada fase que serem condicionados a apreender objetivos específicos para passarem para a fase posterior; caso fracassassem, demonstrando comportamentos não condizentes com a fase alcançada, seriam obrigados a voltar a fase anterior. *Closed Architecture* visa investigar a relação entre o projeto de estudante de Agema, seu pensamento arquitetural e a influência deste nas suas posições políticas de extrema-direita e vice-versa. A ideia aqui é a de que a eficiência administrativa, controle e instrumento correcional ligadas à arquitetura seriam tropos de discursos de que uma sociedade perfeita é um lugar organizado por técnicas de controle social. Observe-se como o texto, a ficção utópica se encontra na base das posições políticas que visam livrar a sociedade daquilo que inviabilizaria sua idealidade, cujo operador semântico é o de pureza.

Em 2014 Staal realiza ainda, na esteira de seus projetos de confrontação com a idealização política, *Nosso Lar, Brasília*. Novamente o alvo é um dos fundamentos da cidade utópica, seu projeto urbanístico e arquitetônico baseado no discurso, neste caso tanto no discurso político da transformação da fabricação social do novo homem pela fabricação do espaço urbano, arquitetônico e administrativo burocrático estatal, quanto no discurso religioso de uma cidade celeste igualmente organizada em função de suas funções administrativas. Tropos do discurso religioso e do discurso comunista mitigado se misturam nos planos das cidades sobrepostos em uma instalação. Duas cidades projetadas e concebidas entre o fim dos anos quarenta e a década subsequente, uma na literatura religiosa, outra na literatura ideológica. Também aí encontramos o recurso discursivo recorrente das cidades imaginárias. A busca pela realização de um lugar celeste, de uma ordem celestial na sociedade humana, a materialização da Jerusalém celestial, ou da cidade futura, fim de um processo revolucionário. Como argumenta Louis Marin: “a figura utópica da cidade aparece através de seu retrato entre geometria e panorama” (Marin, 1973, p. 265) As duas cidades pressupõem a destruição ou a superação do passado, que se pretende um presente pela evocação de uma forma de vida perfeita, ideal, seja após a morte,

seja após a ordem social burguesa. De qualquer maneira o topos é marcado pelo “além”.

Nosso Lar, romance escrito pelo espírito André Luiz, por intermédio do médium Francisco Cândido Xavier, narra sua vida após a morte em uma cidade, cuja organização social e urbana é hierárquica e meritocrática. A organização do espaço baseia-se em uma distribuição de poderes ministerial que administra a vida dos habitantes da cidade de acordo com seus méritos morais cristãos. Geograficamente estaria pairando sobre a cidade do Rio de Janeiro capital federal. Não há descrições da cidade precisas, não há figuração. Esta só aparecerá em 1979 em imagens reveladas por uma outra médium Heigorina Cunha revelando assim, a geometria urbana formada por círculos concêntricos que se divide, na forma de pentagrama, em setores e ministérios interligados por esplanadas que levam ao centro no qual se encontra a instância administrativa principal. Note-se que Nosso Lar é uma cidade em que não se tem produtividade e comércio de bens materiais. As trocas são virtuosas, morais e essa característica encontra-se refletida no nome dos ministérios: ministério da comunicação, do esclarecimento, da união divina, do auxílio e assim por diante, cujo prédio central, um edifício de características góticas é a governadoria.

Na instalação a imagem da planta de Nosso Lar é sobreposta em uma animação digital sobre a de Brasília acompanhada de uma narrativa que explica a organização da cidade e a situação política da ditadura no Brasil. De fato, a ordem geométrica reflete a setorização, organização e administração do espaço não somente físico, mas sócio-político. A cidade ideal é um lugar em que as condições espaço-temporais e as regras sociais são confundidas em quase todos os aspectos. Assim como não pode haver espaços urbanos e arquiteturas disfuncionais, não pode haver comportamentos desviantes, entendidos sempre como comportamentos que colocam em risco a coletividade. Brasília e Nosso Lar se fundem em seus planos e estes no discurso autoritário, reforçando a identidade entre topos e tropos instaurado pelas utopias: a organização política perfeita, com regras perfeitas, idêntica ao texto político ideal. Mesmo quando os ideais são representados por dispositivos

simbólicos que se servem da retórica da democracia, indo do igualitarismo absoluto, até o individualismo liberal, o objetivo é a governança perfeita. Como afirmou em entrevista o arquiteto Silvio Colin quanto a cidade celestial de Nosso Lar por ocasião do lançamento do filme homônimo: “Você não precisa morrer para desfrutar dessas maravilhas arquitetônicas; basta ir a Dubai. Dubai é o Nosso Lar.” Nosso Lar e Brasília guardam no seu plano o lugar de onde emana e se exercem os poderes organizados. A cidade perfeita é aquela de funcionários públicos obedientes.

### **Utopia é um des-Estado**

Embora a obra *Nosso Lar e Brasília* seja de 2014, é partir de 2012 na sétima bienal de Berlin que se materializa a proposta de conceber o papel da obra de arte não apenas como investigação de modelos discursivos utópicos, mas como organização efetivamente política. A finalidade é criar parlamentos com grupos excluídos das democracias ocidentais, como por exemplo: políticos e representantes de organizações concebidas como terroristas. O segundo *Summit* se realiza em 2012 em torno da figura do co-fundador do partido comunista filipino. Neste *Summit* considerou-se e se discutiram questões em torno dos interesses econômicos, ideológicos e judiciais com os quais busca-se identificar e sustentar a figura tipificada do “terrorista. Paulatinamente os trabalhos de Staal se orientaram, portanto, para a ação propositiva, ao criar fóruns de discussão como a *New World Academy*, *New World Embassy*, *Azawad*, *Beyond Allegories*, e finalmente o *New World Summit Brussels Stateless State* em 2014.

Não é que seu trabalho se torne menos analítico e crítico, mas simplesmente passa a ser mais propositivo. Se há um lugar de reflexão acerca da natureza e da possibilidade da utopia política, este deve ser construído pela arte; deve ser um lugar sobretudo efêmero, justamente porque não tem objetivo e função de construir ou propor modelos de comunidade, de organização sócio-política alternativos aos existentes, mas de confrontá-los de maneira alternativa com a instituição artística que anula a classificação e o comprometimento esperado pelos instrumentos jurídicos de

controle social dessas alternativas: as alternativas de discussão, diplomáticas, jurídicas não podem ser controladas e ameaçadas na medida em que são obras de arte, ou seja, em que escapam ao enquadramento como projeto político diplomático. A questão que se coloca é a da legitimação de certas formas de representação política, cultural, econômica não apenas porque o espaço da arte pode ser considerado como esfera de exceção. Fundamental é a crença de que a arte abre, ou funciona como topos excepcional, quer dizer, ectopia, distopia, por ser por natureza ambígua. Nesse sentido, é o lugar ideal de problematização de toda representação, de todos os dispositivos de representação ideais ou não. Os espaços, *Summits* embora construídos coletivamente e com fins políticos não visam nem a realização, nem a permanência institucional desses parlamentos e fóruns. Eles existem apenas na medida em que a proposta da crítica à representação política é exercida de maneira política, ou seja, de maneira não institucionalizada com vistas à organização política. Esta seria uma regra para a ação política. Em outras palavras, fazer política assim como fazer arte é provocar desestabilização e trabalhar em zonas instáveis nas quais as representações e instituições tradicionais perdem, portanto, suas formas de controle.

Em *New World Academy*, Staal desenvolve a proposta do *New World Summit*, em um projeto de longo prazo que reúne estudantes, artistas, teóricos, ativistas e obras de arte, seguido de exposições e fóruns públicos. Em 2014, representantes da região de Rojav no norte da Síria, também conhecida como oeste do Curdistão, convidaram Staal para construir um parlamento permanente, um fórum de debate público, na cidade de Dêrik. Isso também marcou o ponto de partida para o projeto *New World Embassy* a partir da colaboração entre a *Autoadministração Democrática de Rojava* e o *Studio Jonas Staal*. *New World Embassy: Rojava* O projeto foi levado para Oslo e instalado na *Oslo Architecture triennale* em 2016. *New World Embassy: Azawad* foi criada em 2014 na cidade de Utrecht para representar o estado de Azawad, que se separou da República do Mali em 2012, quando o MNLA (*Mouvement National pour la Libération de l'Azawad*), um grupo rebelde predominantemente tuaregue, declarou-o um estado independente, atualmente não reconhecido. A ideia

é a de que as dinâmicas geopolíticas desses Estados reflitam-se nas espacialidades complexas que podem ser discernidas em suas embaixadas. Como obra de arte as embaixadas são utopias dissidentes enquadradas nas propostas do *New World Summit*, cuja proposição básica é a afirmação da arte como fundamentalmente a imaginação livre de um projeto democrático global. “Essas obras de arte afirmam ser “mais políticas do que a própria política e buscam pela arte lutar em nome de um ideal universal, global e democrático.” (Hagen, 2017, p. 6).<sup>2</sup> A utopia se produz como distopia, ou por meio dos elementos que constituem a distopia, quer dizer, que a constituem em uma relação comparativa com a utopia. Uma utopia se produz com o rejeito das sociedades organizadas em torno de ideologias, povos, crenças, pensamentos, corpos, que de maneira regular são identificados como inimigos do Estado democrático ideal, e talvez de qualquer forma de Estado. *The congresso of Utopia* realizado no Frascati Theater de Amsterdam em 5 de novembro de 2016 foi concebido para ser realizado na data da comemoração dos 500 anos da Utopia de Moro e discute o caráter totalitário que as utopias passaram a ter. Propõe, assim, formas alternativas de arte e política como meio de ação política no intuito de construir utopias de caráter “transdemocrático”, exatamente como fazem os *New World Summits*.

### **Utopia se ocupa (conclusão)**

É disso que a utopia é feita, é com isso que se ocupa o lugar utópico, tornando-o de fato lugar-nenhum, isto é, tornando um lugar de experimentação político social, um *stateless state* proporcionado pela arte. Tal lugar subsiste enquanto existem as ações políticas pelas quais a obra de arte que o engendra existe. Há uma circularidade bem-vinda que evita a fixação. A política dura, sob o signo da obra de arte, enquanto há alguém que se aproprie da palavra ou enquanto há palavra para

---

<sup>2</sup> These artworks claim to be “more political than politics itself” and to fight on behalf of a universal, global, democratic ideal that current politics are unable to fulfill for the people of the world. This is, according to Staal, because of geopolitical and economic selfishness amongst politicians who have no real interest to either listen or talk with true democratic intent. Tradução do autor.

ser apropriada por qualquer um em uma assembleia, uma embaixada, uma academia e assim por diante. Há como que um desregramento organizado do discurso, do espaço e do corpo político idealizados como modelos institucionais. Desregramento onde se dá o lugar utópico como negativo das utopias que sustentam as práticas nacionalistas, comunitárias, identificadas com a política exercida dentro e pelos Estados a partir de um conjunto de leis, normas etc., configuradas em um horizonte discursivo, cuja gramáticas não podem não serem perfeitas, isto é, ou fornecidas pela racionalidade instrumental, ou pela fé religiosa, ou mesmo por estas duas instâncias confundidas. É dessa forma distópica que a utopia se ocupa, no duplo sentido dessa expressão: ela se ocupa daquilo que as políticas oficiais, estatais não se ocupam: órgão, organismo mal posicionado, deslocado, oposto ao Estado, e ela é, também e por isso mesmo, um lugar que se ocupa como obra de arte. Nesse sentido, utopia e distopia se fundem abolindo a condição da temporalidade futura para fazer e se fazerem o aqui e agora. Como mostra Staal em seu último projeto realizado em 2018, seguindo sua linha de raciocínio começado nas suas primeiras obras, o papel da estética e das obras de arte no discurso e ações políticas de partidos de extrema direita também se faz presente no aqui e agora na construção de utopias. *The exhibition-project Steve Bannon: A Propaganda Retrospective*, exibe em uma instalação as obras cinematográficas de Steve Bannon realizadas entre 2004 e 2018 em que este apresenta perfil um mundo à beira do desastre, assolado por crises econômicas, hedonismo secular e fundamentalismo islâmico. Nos filmes de Bannon, líderes "fortes" como Ronald Reagan, Sarah Palin e Donald Trump emergem como os únicos defensores da fé cristã, poder militar, valores familiares e nacionalismo econômico. Ou seja, aqui está a diferença entre arte como instrumento discursivo que visa a realização de utopias, daquela pensada por Staal em que a arte como *stateless state* é a própria utopia.

## Referências

COLIN, S. *Arquitetura do Nosso Lar*, 2010.  
<https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2010/09/23/a-arquitetura-do-nosso-lar/>

HAGEN, I. *New world embassy Rojava Temporary*. Art Review. Pdf, 2017  
<http://www.jonasstaal.nl/texts-on-staal/>

MARIN, L. *Utopiques: Jeux d'espaces*, Paris, ed. De Minuit, 1973

MORUS, T. *Utopia*, prefácio João Almino, trad. Anah de Melo Franco, Brasília, ed. UnB, 2004

STAAL, J. <http://www.jonasstaal.nl>

XAXIER, F. C. *Nosso Lar. A vida no mundo espiritual*, Brasília, FEB, 2004

# Tema livre

# Arte e educação estética do gosto: a beleza enquanto necessidade cultural?

## Art and aesthetic education of taste: beauty as a cultural necessity?

Rafael Duailibi Maldonado<sup>1</sup>

### Resumo

Esse texto apresenta algumas análises resultantes da pesquisa de doutoramento finalizada em 2016, que buscou identificar, na confluência dos campos educativo e artístico e tendo os documentos curriculares de arte como objeto de estudos, como a afirmação estética do gosto se estabelece no contexto da educação formal e não formal. No recorte aqui apresentado, incursionamos sobre o conceito de belo/beleza, analisando o processo da educação estética do gosto, entendendo que o domínio dos códigos de leitura da imagem contribui para a aproximação e a apropriação dos conhecimentos estabelecidos no campo artístico. Para tal exercício, recorreremos à definição de beleza como fenômeno cultural dependente do espaço social em que está inserido, tendo adotado, como referência, o padrão estético de belo e algumas reflexões sobre a constituição de erudição cultural como elemento significativo na elaboração de propostas para a educação do gosto individual legitimado por práticas estabelecidas pelo sistema da arte.

**Palavras-chave:** Cultura; Arte; Gosto; Beleza; Educação estética do gosto.

### Abstract

This text presents some analyses resulting from the doctoral research, concluded in 2016, which sought to identify, in the confluence of the educational and artistic fields and having the curricular documents of art as object of studies, as the aesthetic affirmation of taste is established in the context of formal and non-formal education. In the cutout presented here, we incursion the concept of beautiful/beauty, analysing the process of aesthetic education of taste, understanding that the mastery of the reading codes of the image contributes to the approximation and appropriation of knowledge established in the artistic field. For this exercise, we resorting to the definition of beauty as a cultural phenomenon dependent on the social space in which it is inserted, having adopted, as a reference, the aesthetic pattern of beautiful and some reflections on the constitution of cultural erudition as an element significant in the elaboration of proposals for the education of individual taste legitimised by practices established by the art system.

**Keywords:** Culture; Art; Taste; Beauty; Aesthetic education of taste.

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto do curso de Artes Visuais da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

## Notas introdutórias

Esse texto apresenta algumas análises resultantes da pesquisa de doutoramento finalizada em 2016, que buscou identificar, na confluência dos campos educativo e artístico e tendo os documentos curriculares de arte como objeto de estudos, como a afirmação estética do gosto se estabelece no contexto da educação formal e não formal. Nas abordagens aqui apresentadas, incursionamos sobre o conceito de belo e beleza, verificando como o processo de educação estética estabelece parâmetros culturais que desenham/moldam uma erudição do gosto.

Como fenômeno social, a cultura traduz os sentidos da produção humana significando aquilo que é forjado pelo intelecto e que se exprime numa civilização. Compreende também a relação que os homens estabelecem com o tempo e sua história cultural, no convívio com o outro e em movimento de constante renovação que se transforma e se diversifica.

Na perspectiva das relações dos indivíduos para o desenvolvimento sociocultural e a definição dos valores da cultura, Eliot (2005, p. 33) pontua que a cultura que constitui o indivíduo depende da cultura de um grupo ou classe, e a cultura desse grupo ou classe depende da cultura da sociedade a que pertence. Isso se torna fundamental para defini-la.

Sob a ótica do indivíduo, Eliot (2005, p. 33) percebeu que o entrelaçamento das dinâmicas sociais produz matéria cultural permeada nos avanços das relações nas sociedades, articulando o individual e o coletivo para formalização dos significados que configuram a percepção e compreensão da função da cultura, entendendo-a como elemento sócio-político que se manifesta em diferentes formas, espaços e temporalidades.

Eagleton (2005, p. 21) pondera que a cultura está relacionada com o desenvolvimento total e harmonioso da personalidade, sendo que ninguém pode realizar isso estando isolado, deslocando a cultura de seu significado individual para o social, uma vez que a cultura exige algumas condições sociais e pode também assumir uma dimensão política.

O sentido de desenvolvimento social relaciona as maneiras como os conhecimentos materializam-se e são apropriados em diferentes grupos ou classes, sendo possível entender que herdamos privilégios econômicos e culturais transmitidos por uma condição familiar ou também constituídos pelo acúmulo de valores, a partir da posição e função que ocupamos na sociedade, o que define condições distintivas entre os indivíduos.

No processo de formalização dos diferentes dispositivos culturais que compõem o fenômeno social, a arte tem se mostrado como elemento complexo e cujo conhecimento específico limita-se a determinado estrato social. A produção artística acompanha as transformações sociais e atualiza constantemente as formas de expressão e os conteúdos abordados pelos artistas. E, em função do processo sócio-histórico que se insere, assume características específicas adotando linguagens que extrapolam o entendimento e assimilação imediata do público.

Embora o conhecimento artístico também seja disseminado como conteúdo curricular, não se configura como construção cultural determinante para todos os indivíduos. No propósito da educação estética, as maneiras de transmissão desse conhecimento estão diretamente vinculadas às distintas realidades socioeconômicas onde o processo de formação cultural depende das oportunidades de acesso e aprendizagem a que os indivíduos estão submetidos.

Danto (1924-2013, p. 172) avalia que pensar numa educação estética implica observar que existem regras que podem ser aprendidas, assim como na educação moral, embora espera-se que, nos dois casos, o aluno possa, por conta própria, avaliar se algo é belo ou correto.

É comum relacionarmos que o contato e o domínio sobre as manifestações da arte nos garantem posição cultural privilegiada, todavia, nem sempre o conhecimento sobre as modalidades artísticas confirme o *status* de culto ao indivíduo, apesar desse conhecimento ser considerado importante para a materialização do pensamento cultural. Sobre a condição que relaciona a arte com a posse de *status* cultural, Eliot (2005, p. 35) sinalizou que as diferentes linguagens de expressão artística não devem ser consideradas como matéria de excelência de cultura.

Entendemos que nem tudo pode ser considerado arte, assim como, nem toda arte tem relação direta com bom gosto e nem todo produto artístico atua efetivamente na formatação do caráter cultural. De forma que seria difícil o pleno domínio desse conhecimento para que o indivíduo, efetivamente, fosse considerado culto. A cultura se expressa numa extensão mais ampla da relação entre o indivíduo e a sociedade.

Se não encontramos cultura em qualquer dessas perfeições isoladamente, não devemos esperar que alguma pessoa seja perfeita em todas elas; podemos até inferir que o indivíduo totalmente culto é uma ilusão; e iremos buscar cultura, não em algum indivíduo ou em algum grupo de indivíduos, mas num espaço cada vez mais amplo; e somos levados, afinal, a achá-la no padrão de toda sociedade. (ELIOT, 2005, p. 36)

Entretanto, qual seria a estratégia ideal para produzir o indivíduo culto? Qual a relação entre o indivíduo e as questões do seu cotidiano na elaboração do conhecimento erudito que corresponda aos valores estabelecidos para a detenção do status cultural privilegiado?

Na tentativa de responder a essas indagações, Eliot propõe entendermos que o indivíduo propriamente culto precisa estar vinculado ao sentido do todo social, não configurando uma personalidade única e detentora de privilégios que os situe em posição de conforto, de estabilidade cultural. Para Eliot (2005, p. 64), os níveis de cultura podem ser vistos como níveis de poder, percebendo que a cultura é forjada continuamente no cenário em que os indivíduos se projetam, adotando estratégias específicas, conforme seus interesses e seu capital econômico.

As transformações humanas resultam de diferentes momentos sócio-históricos e dos valores e regras sociais praticados em função de determinada geografia cultural, o que estabelece fronteiras e legitima as tradições culturais. As condições sociais influenciam significativamente o pensamento criativo, sendo o tempo/espaço, beleza, forma e harmonia categorias que orientam possíveis leituras da produção artística na sua diversidade expressiva.

Ao interpretar a obra, fazemos uso de conhecimentos valorados que atendem aos nossos objetivos e esforços. Assim, damos a ela significados orientados pelos nossos modos de ver, de pensar e de interpretar o momento histórico. O valor

estético de beleza atribuído por nós considera aquilo que nossa percepção sensível irá detectar no momento da contemplação e, quase sempre, acreditamos na sua veracidade.

Para Eco (2004, p. 41), ao afirmarmos que beleza é valor perceptível, mas não em uma totalidade porque nem tudo se exprime em formas sensíveis, estabelecemos oposição entre beleza e aparência, relação que os artistas tentam manter em aberto. Ainda segundo o autor, o objeto belo deleita os sentidos, em particular, o olhar e a audição.

Uma vez que a obra pode ser resultante da condensação da desordem aparente do mundo real, o ideal de beleza fortalece interpretações diferenciadas para o mundo em constante mutação. Mundo em que os sentidos da percepção estética, desde a Antiguidade Clássica, estão alicerçados no conhecimento e na capacidade de formalizar critérios de julgamento para nossa seleção visual interessada.

### **A subjetividade nos processos de ver e interpretar na formação do gosto**

As questões propostas na interpretação da obra de arte apresentam-se em condição de contradição permanente. Para o artista, a obra seria a tentativa de alcançar e materializar algo inédito, revelar o desconhecido, algo moldado como todo absoluto e de personalidade única, mas como parte de um complexo sistema de seleção e determinação cultural.

A arte resulta da atividade intelectual que traduz o devaneio poético, o pensamento livre, capaz de se transformar no ponto de convergência das linhas de força das sociedades. Ao afirmarmos que o homem é razão, que age com consciência, também o idealizamos na emoção, como sentimento que preenche o seu cotidiano com as nuances necessárias.

A obra artística é definida pelo movimento cultural e tem o poder de despertar emoções de agrado ou desagrado, de prazer ou de tristeza, de beleza ou fealdade. Para Eco, “as coisas feias também compõem a harmonia do mundo por meio de proporção e contraste” (ECO, 2004, p. 85).

A beleza é entendida como condição originada no confronto dos contrastes, e, para que exista algo denominado belo, consideramos que algo pode ser feio ou não bom. Só assim constituímos os diferentes níveis de análise estética e dotamos a obra de valores subjetivos, a partir da capacidade de percepção e da nossa interpretação valorada no momento da contemplação.

Quando o desejo de criar se manifesta, o artista produz objetos em que procura expressar emoções e inquietações no intuito de fazê-lo de forma que possa, igualmente, ser experimentado por outros. Para Ostrower (1988, p. 167), não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo, criação, e, no ato de perceber, o artista tenta interpretar e, nesse processo, já começa a criar.

As distintas leituras e interpretações que desenvolvemos para produzir e interpretar os objetos artísticos constituem o que designamos por atitude estética, ou por experiência cognitiva por meio da arte. Um estado de contemplação interessado que produz reações e estabelece possíveis conexões entre o que se vê e o que se sabe a respeito daquilo que se vê. Contemplar é, em síntese, o momento onde os conhecimentos são acionados para potencializar o saber compreender.

No processo de interpretação artística, a afirmação ou negação dos valores estéticos constitui nosso juízo de julgamento, ou seja, ele se concretiza ao afirmarmos que algo é belo/bom ou feio/ruim. O gosto age significativamente, nesse processo, sendo comum gostarmos daquilo que, na leitura individual, possui os valores que identificam e definem o ideal de beleza.

Tentar estabelecer valor estético ao gosto implica, portanto, certa disposição para negociação de sentidos culturais, o que, pode-se dizer, é quase um tabu. Muitas vezes, duvidamos ou criticamos o gosto alheio e sempre temos a certeza da competência do nosso. Como atestar, então, o padrão de gosto capaz de afirmar o *status* cultural privilegiado? Quando afirmamos que alguém tem bom gosto ou mau gosto, quais seriam os critérios adotados para categorizar essa condição? O bom gosto que afirmamos possuir pode mesmo ser considerado como bom gosto? Afinal, o que é preciso para ser detentor do bom gosto ou de um gosto estético erudito?

O juízo estético é a valoração que definimos para algo e se traduz em afirmações como “gosto” ou “não gosto”. Nem sempre esse juízo de valor está baseado em critérios teóricos explícitos que permitem fundamentar nossas afirmações sobre a qualidade da beleza dos objetos que nos agrada ou não, numa análise objetivada por relações culturais que a levaram a existir.

Os padrões estéticos baseiam-se na afirmação de um dado conjunto de valores que, independentemente de seu momento histórico, continuam a permanecer válidos, referenciando as escolhas definidas pelo capital cultural que determina que os sentidos estéticos não se separam dos contextos socioculturais a que estão ligados. Para Greenberg, a valoração estética significa o estabelecimento de distinções com maior ou menor amplitude, sendo relativamente raras as ocasiões em que resultam num simples “isto ou aquilo”, um “sim ou não”.

De modo geral, o juízo estético significa encontrar matrizes e gradações ou mesmo medidas – no entanto, sem uma precisão quantitativa, e sim com um sentido de comparação (e não há refinamento da sensibilidade estética sem a prática da comparação). A valoração estética pertence mais à ordem da apreciação e da ponderação do que da enunciação de um veredicto - ainda que, muitas vezes, soe forçosamente como um veredicto, simples e direto, ao ser expressa em palavras. (GREENBERG, 2002, p. 42)

O que consideramos ser ou não arte e o seu valor estético resulta da equação que leva em conta os contextos sociais e culturais, e a carga histórica que define os padrões formais que estruturam a obra artística. Alguns desses conceitos tanto podem ser usados quando nos referimos à “beleza natural”, que é própria da natureza, quanto nas obras criadas pelo homem, a “beleza artística” ou “beleza estética”.

Tanto uma como a outra são valores que atribuímos a partir da necessidade de categorizar algo, de darmos sentido lógico para nossa relação com o mundo. Dar significados àquilo que vemos poderia facilitar o entendimento dos valores expressos na natureza ou nos objetos, criando, assim, condições para que pudéssemos estabelecer padrões específicos de beleza ou de conceituação do belo.

Essas análises conduzem a questões relativas à obra de arte que evidenciam a presença de subjetividade para a legitimação das categorias de avaliação e

interpretação do objeto artístico. Como devemos ver a obra? E o que devemos realmente ver nela? Nesse sentido, vale destacar na íntegra essa passagem em Hegel:

De uma obra de arte, começamos por ver aquilo que nos é apresentado diretamente, e só depois perguntamos qual o seu significado e o seu conteúdo. O que vemos exteriormente não tem para nós um valor direto, e atribuímos-lhe um valor interior, um significado que lhe anima a aparência exterior. Atribuímos-lhe a alma que adivinhamos pelo exterior. Com efeito, uma aparência que significa algo não tem representação própria, nem sequer do que exteriormente é, mas representa algo de alheio, como acontece, por exemplo, com o símbolo e, melhor ainda, com a fábula, que recebe o significado da moralidade que implica. Poder-se-á até dizer que todas as palavras implicam uma significação e nada valem por si próprias. Assim também no rosto humano, nos olhos, na carne, na pele, em toda a estrutura do homem, transparece um espírito, uma alma, e sempre em tudo o significado se relaciona com algo que ultrapassa a aparência direta. É com este sentido que se pode falar no significado da obra de arte, que não se esgota nas linhas, curvas, superfícies harmoniosas das palavras, etc., mas constitui a exteriorização da vida, dos sentimentos, da alma, de um conteúdo do espírito, e em tudo isso consiste o seu significado. (HEGEL, 2009, p. 68)

Não se tinha, até o século XVIII, nítida distinção entre esses tipos de beleza, uma vez que os artistas procuravam, sobretudo, a imitação da beleza natural: a *mimese*. O estudo da estética permitiu a clara distinção entre a beleza natural e a beleza artística e, conseqüentemente, a definição do ideal de representação e a consolidação do objeto da arte. Particularmente no século XVIII, considerado por Danto (2015, p. 8) como a “grande época da estética”, a concepção filosófica da estética foi dominada pela ideia de beleza, quando o belo, com exceção do sublime, era a única qualidade artística considerada por artistas e pensadores.

O conceito de estética, vinculado à apreciação das produções artísticas e à definição do conceito de beleza, sempre constituiu problemática importante para essa disciplina: a beleza é algo que pode ser definido? Beleza é qualidade pertinente apenas das coisas definidas como belas ou resulta da reação intelectual que estabelece as nossas certezas sobre elas? Para Kant,

*Pensar* um objeto e *conhecer* um objeto não é pois uma e a mesma coisa. Para o conhecimento são necessários dois elementos: primeiro o conceito, mediante o qual é pensado em geral o objeto (a categoria), em segundo lugar a intuição, pela qual é dado, porque, se ao conceito não pudesse ser dada uma intuição correspondente, seria um pensamento, quanto à forma, mas sem qualquer objeto e, por seu intermédio, não seria possível o

conhecimento de qualquer coisa: pois, que eu saiba, *nada haveria* nem *poderia* haver a que pudesse aplicar o meu pensamento. Ora, toda a intuição possível para nós é sensível (estética) e, assim, o pensamento de um objeto só pode converter-se em nós num conhecimento, por meio de um conceito puro do entendimento, na medida em que este conceito se refere a objetos dos sentidos. (KANT, 1997, p. 145, grifo do autor)

No cotidiano de formação cultural, detemo-nos mais tempo no estudo das teorias e conceitos da arte e da estética do que, propriamente, na definição filosófica do belo. Talvez, porque desejamos que a arte se torne mais utilitária para podermos entendê-la com maior facilidade; assim, a nomeamos e a categorizamos em estilos e movimentos artísticos para melhor compreendê-la, tornando-a algo a ser conquistado e incorporado.

Sobre o ideal de beleza/belo, ainda que nos cause inquietação e insegurança, buscamos vivenciá-lo sem muitas especulações. É bem comum, diante das mais variadas manifestações artísticas disponibilizadas nas instituições culturais, nos conformamos apenas com o instante da contemplação ingênua, mesmo que não haja uma compreensão plena sobre o que observamos.

As leituras e as interpretações realizadas a partir da obra artística induzirão às condições e às conexões cognitivas que definirão se gostamos ou não gostamos dela. E é bem provável que, a partir de determinações estabelecidas *a priori*, na grande maioria das vezes, nosso gosto esteja relacionado com o prazer instituído na observação, com o entender e/ou decodificar os conteúdos propostos pela obra. Para Danto (2000), como conceito normativo, o gosto era utilizado como categoria reguladora no século XVIII, quando a disciplina da Estética se constituía como algo dominante.

O gosto era essencialmente conectado com o conceito de prazer, e o próprio prazer era entendido como uma sensação subordinada a graus de refinamento. Havia padrões do gosto e, com efeito, um *currículum* de educação estética. O gosto não era meramente a preferência desta ou daquela pessoa diante das mesmas coisas, mas o que qualquer pessoa, indistintamente, deveria preferir. (DANTO, 2000, p. 15, grifo do autor)

Segundo Danto, essa preferência difere de pessoa para pessoa, embora, normalmente, o que as pessoas prefiram e aceitem seja resultado do consenso universal que define a noção de bom gosto. Na percepção estética, aquilo que

provoca repulsa não corresponde aos sentidos do prazer, entretanto, seria de mau gosto interpor o repugnante com a arte interpretada como provedora de prazer estético.

Nesse sentido, Danto propõe outra análise, em virtude das modificações estilísticas da arte, no século XX, a possibilidade “do fim do gosto”, em detrimento das alterações formais presentes nas linguagens artísticas de vanguarda. Ou seja, a beleza naturalista e a harmonia formal, retratadas na arte até os momentos iniciais do movimento modernista, vão, aos poucos, cedendo lugar a novas experiências estéticas e outras proposições em relação ao espaço pictórico e ao uso dos suportes e materiais para confecção das obras.

O que inicialmente era repulsivo aos espectadores da arte moderna, quando quer que tenha começado, é que ela própria era ofensiva, não que representasse coisas ofensivas. No que diz respeito ao assunto, o Modernismo era bastante conservador: mostrava rostos, paisagens, naturezas mortas e estudos de figuras, motivos que definiram o cânone das *beaux arts* tão logo a pintura histórica despencou do seu pináculo na hierarquia acadêmica, e os artistas tornaram-se mais dependentes das vendas que de encomendas. (DANTO, 2000, p. 17, grifo do autor)

Danto (2000, p. 18) avalia que, para Hegel, a arte se referia à questão de “espírito absoluto” e, assim como a religião e a filosofia, seria meio para entender o Divino e a mais profunda verdade do espírito. Esse pensamento encontrou ressonância na estética da arte simbólica, que pretendia retratar a insignificância da vida terrena, da efemeridade da vaidade e a afirmação da morte, elementos presentes em pinturas e esculturas do estilo *Vanitas*, movimento artístico oriundo do norte da Europa, nos séculos XVI e XVII.

Embora o estilo *vanitas* praticasse os cânones da representação tradicional - harmonia e objetividade composicional -, os assuntos abordados pelos artistas operavam visualidades que questionavam o então padrão de belo da época, ou seja, mesmo que, em determinada pintura, se pudesse encontrar beleza na estrutura formal para a retratação da cena - geralmente uma natureza morta - a presença de elementos que remetiam ao tema da morte - por exemplo, a caveira -, inseriam nova carga expressiva no contexto da representação que poderia induzir certo desconforto ao observador.

Da mesma forma, quando observamos a pintura “Judite degolando Holofernes” (1599), de Caravaggio, a trágica cena pode causar repulsão em algumas pessoas, uma vez que o artista, apesar de se tratar de uma cena bíblica, não buscou amenizar a dramaticidade do momento em que a Judite corta o pescoço de Holofernes com uma espada.

Assim, mesmo considerada como obra clássica historicamente importante, aqueles que não concordam ou simpatizam com essa proposta de beleza, podem não gostar dela. Nesse contexto, como poderíamos afirmar, diante da obra de Caravaggio, que se trata de uma bela pintura?

Tal mudança de paradigma na arte provocou sensíveis alterações no modo de entender o papel da estética na composição do padrão de gosto. Danto (2006, p. 122) considerou que o gosto era conceito central, na estética do século XVIII, e que, naquele momento, havia duas verdades inegáveis que deveriam ser reconciliadas. De um lado, a afirmação de que o gosto não se discutia e, de outro, que existia algo considerado como bom gosto, o que comprovaria a tese de que o gosto não é subjetivo e relativo.

A não subjetividade do gosto, nesse sentido, implicaria nova percepção para perceber a distinção entre gosto estético e o paladar refinado, “e em ambos os casos a educação demonstrará que certas coisas são ao final mais recompensadoras - esteticamente melhores - do que outras” (DANTO, 2006, p. 122).

Para Botton e Armstrong (2014), incorporamos culturalmente o cânone artístico que determina a listagem de artistas e obras a serem reverenciadas se pretendemos ser considerados como indivíduos cultos e inteligentes. Segundo esses autores,

O cânone, claro, varia de uma época para outra e é matizado pela experiência, mas, mesmo sem perceber, tendemos a ser bastante fiéis a uma listagem mais ou menos parecida com essa. Exigiria muita coragem divergir publicamente. Isso leva a um estranho paradoxo: pode acontecer de ficarmos frios ou indiferentes diante de obras que, em teoria, consideramos obras-primas. (BOTTON, ARMSTRONG, 2014, p. 66)

O fato de gostarmos ou não de determinada obra artística tem relação direta com o conhecimento que temos sobre a própria arte, isto é, o domínio do saber

artístico para o reconhecimento do contexto histórico e linguagem estética. Esse conhecimento se converte no capital cultural que favorece a elaboração de critério de julgamento artístico que define o nosso gosto pessoal.

A educação estética do gosto, formatada a partir do que se aprende escolarizadamente sobre arte, nos capacita a gostar ou não de determinada manifestação artística, o que acaba propiciando diferentes níveis de valoração da arte, reforçando o interesse de uns para linguagens da erudição cultural e, de outros, para formas de expressão popular.

A apreensão de valores estéticos, capazes de formatar o gosto culto, encontra-se aquém das propostas educativas praticadas nos espaços de ensino formal e não formal. Sabe-se que há o esforço para que a arte, como afirmação cultural, seja benefício do processo de formação escolar; entretanto, com realidades sociais tão díspares e fragmentação da condição econômica, o *status* cultural dos indivíduos fica dependente do nível de escolarização a que são submetidos.

A educação da arte, ou seja, das belas artes, é efetivada por diferentes instituições educativas que proporcionam o contato, físico ou não, com as manifestações artísticas em suas distintas disciplinas. Para Botton e Armstrong (2014, p. 66), o conceito sobre o que consideramos como boa arte não se forma sozinho, isto é, resulta “de sistemas complexos de patronato, ideologia, dinheiro e educação, os quais são mantidos por museus e cursos universitários, que orientam o senso do que torna a obra especialmente digna de atenção”.

Esses sistemas desenvolvem mecanismos educativos próprios, no esforço de tornar o conhecimento artístico acessível a todos e contribuir na consolidação de condição cultural alicerçada nos processos de educação da arte, embora se saiba que esses benefícios são e serão sonogados para a grande maioria dos indivíduos.

De modo que, fica evidente que o conteúdo da obra de arte não é plenamente acessado ou acessado de maneira igual pelos indivíduos, e que “a mera divulgação dos bens culturais, portanto, nem sempre enriquece culturalmente as pessoas” (COSTELLA 1997, p. 13).

O indivíduo capaz de concretizar a experiência estética, a partir do contato com a obra de arte, avançando no processo de interpretação para além da superfície da obra, isto é, “lendo” e decodificando as mensagens implícitas na narrativa visual da obra em apreciação, pode ser considerado um indivíduo culto com posse de capital cultural privilegiado.

A assimilação dos conteúdos da obra artística dependerá muito do conhecimento adquirido no percurso de formação escolar e cultural dos indivíduos, ou complementado por uma vivência experienciada nas oportunidades de acesso às manifestações artísticas, nesse caso, viabilizada pela família ou por situação econômica privilegiada que facilitará esse contato.

No confronto com a obra artística, a apreensão do seu conteúdo se dá por etapas, sendo a primeira aproximação efetuada a partir da identificação dos elementos do fato, ou seja, aquilo que é rapidamente reconhecido e assimilado pelo observador.

A apreensão do conteúdo factual se concretiza simples e tão somente pela identificação, em nível meramente descritivo, dos elementos que compõem a obra. A operação mental exigida para essa identificação não oferece maiores dificuldades ao observador, especialmente quando ele se defronta com obras figurativas e de seu tempo. (COSTELLA, 1997, p. 20)

Tomemos, como exemplo, a obra clássica “A morte de Marat” (1793), de Jacques-Louis David, na qual a leitura fatural da representação é bastante clara e todos os elementos que foram estruturados na composição são facilmente identificados pelo observador.

De aspecto melancólico, a pintura de David é exemplo da complexa relação entre arte e política, posicionando o artista como testemunha e participante ativo de episódios da revolta social que culminou no derramamento de sangue durante a Revolução Francesa. Descrevendo o fato na obra citada, vemos parte do corpo desnudo de um homem dentro de um recipiente, com uma folha de papel em uma das mãos, uma pena de escrever na outra e um tinteiro em cima de uma caixa de madeira com a inscrição “à Marat”.

Mesmo que a contemplação seja evidenciada por leituras superficiais, muitas vezes não podemos saber exatamente do que a obra trata, pois, os conteúdos não estão totalmente explícitos como estão os elementos do fato: o homem, a carta e o restante do cenário.

Precisamos, então, do conhecimento histórico e do repertório cultural que nos possibilite a exata interpretação daquilo que é narrado para que a potencialização da beleza, não apenas estética, possa dar-se em toda a plenitude e competência.

No domínio das informações históricas, essa obra revela sobre o episódio da morte do revolucionário francês Jean-Paul Marat, assassinado em 1793, por Charlotte Corday. O fato histórico registra que Marat sofria de uma doença crônica de pele e os banhos medicinais eram o recurso usado para aliviar o seu desconforto. Assim, a cena traz o personagem imerso em uma banheira, segurando uma carta que registra a data do fato ocorrido e o nome da personagem Charlotte.

Ainda, segundo o fato, esse episódio termina com Charlotte esfaqueando Marat no peito. A pintura de David, no domínio do ideal de beleza artística, intenciona immortalizar o momento histórico de um personagem importante para a memória da Revolução Francesa.

Para outra análise, tomamos uma das obras mais expressivas de Picasso: *Guernica* (1937). Nessa obra Picasso revela sobre o massacre do vilarejo basco Guernica devido ao bombardeio sofrido por aviões alemães, que apoiavam o ditador Francisco Franco, em abril de 1937, durante a Guerra Civil Espanhola. O intuito era representar os horrores causados pela guerra e, apesar da linguagem dramática usada para tal, o observador que desconhece o fato histórico a que a obra se refere, fará leitura baseada apenas na visualidade apresentada na pintura, o que limitará a comunicação e a significação da proposta estética do artista.

Nessa pintura, assim como em outras de Picasso, o observador nem sempre será atraído pelo sentido contemplativo. Evidenciando o tema dramático, o artista faz uso da linguagem cubista de representação para causar, no observador, outro tipo de reação, ou seja, não é pela beleza clássica que Picasso nos fala em sua obra.

Quando pensamos maneiras de avaliar os padrões de beleza, temos que entender as diversas relações postas nas linguagens da arte. É possível afirmar que a obra Guernica apresenta beleza estética mesmo sendo elaborada numa proposta que abre mão dos cânones formais, valorizando a expressividade narrativa que busca comover, de outras formas, o espectador. Podemos concluir, então, que trata-se de uma bela pintura.

O julgamento sobre o belo ou a beleza é constituído das idealizações que efetuamos ao tentarmos aproximar o que vemos representado e aquilo que sabemos da realidade formal observada no mundo real. Daí a dificuldade em se perceber as distorções dessa realidade, que a modernidade apresenta como transfiguração das certezas estabelecidas pela tradição clássica ocidental.

Em incursões e reflexões sobre a produção artística ocidental, Proudhon (2009, p. 69) revela que para julgar a beleza das coisas, ou seja, idealizá-las, é preciso, *a priori*, estabelecer relações entre as coisas. Entretanto, a arte não pode prescindir de conhecimento nem tampouco contradizê-lo, ligando-se, geralmente, à faculdade do belo e do gosto.

Nesse contexto, percebemos algumas questões que nos levam a pensar que, na arte, o ideal de beleza é condição facilitadora das aproximações que efetuamos com a obra artística. Essa condição traduz a ideia de que, para que seja considerada arte, a obra consiga exprimir algo, que ofereça informações ao observador, independentemente de como a comunicação das informações se dará em termos estéticos.

Uma vez que consideramos a presença de beleza nas obras, mesmo que não as entendamos, sentiremos alguma satisfação, o que bastará para que se estabeleçam relações contemplativas de apropriação. Contudo, sabemos que nem toda arte pode ser considerada bela, isto é, nem toda obra corresponde aos quesitos estéticos que projetamos nela.

Danto (1924-2013, p. 36) nos lembra que uma boa arte pode não ser bela. Nesse contexto, a incompreensão de determinada obra, seja por questões conceituais ou formais, é possível perder o interesse sem que ela tenha

proporcionado efeito sobre nós. As leituras simbólicas, efetuadas no encontro com a obra, são de natureza inexplicável e funcionam de maneira diferente para cada um. O olhar é sempre uma ação individual e particular, de modo que as obras não são vistas da mesma maneira pelos que as observam, assim como o ideal de beleza também não é igual para todos.

A obra considerada bela proporciona diversas sensações e potencializa sentimentos em função da força expressiva nela contida, agindo sobre os sentidos para conduzir-nos a lugares ainda não percorridos. A obra de arte possui um poder que não nos é esclarecido, mas que é capaz de acionar sensações inesperadas em cada um, transfigurando a realidade que nos envolve.

Reconhecemos o princípio da arte; constatamos em que circunstâncias e de que maneira se manifesta em nós essa faculdade cujo jogo deve ocupar um lugar tão grande da nossa vida e na civilização inteira. Sabemos, enfim, o que distingue especificamente o artista dos demais seres humanos e o que podemos esperar dele. Que é, então, esse invisível, esse não sei quê que nos agrada nas coisas, que nos toca, nos inspira a alegria, a ternura, a melancolia, às vezes o horror ou a repulsa, e cujo efeito o artista, por suas reproduções, é chamado a ainda mais? (PROUDHON, 2009, p. 19)

Arte tornou-se algo a ser revelado, ingrediente que se pretende incorporar no repertório social para promover sensíveis modificações nas relações entre os indivíduos, independente das formas com as quais se apresenta e aquilo que comunica.

Os critérios de seleção, utilizados nas leituras artísticas, podem direcionar interpretações diversas sobre a qualidade dos produtos artísticos, favorecendo categorias de avaliação que orientarão o que será, ou não, considerado como bela arte, e o que será reconhecido como artístico, ou não.

Tudo o que penetra o campo da atenção pode ser comunicado de uma forma ou de outra, ainda que apenas parcialmente. A distinção central não está entre o comunicado e o incomunicado, mas entre a arte apresentada sob formas convencionalmente reconhecidas como artísticas e a arte que não foi estabelecida sob tais formas. Há, de um lado, a arte não-formalizada, fugaz, “bruta” e, de outro, uma arte que foi, por assim dizer, registrada em um meio comumente reconhecido como artístico. (GREENBERG, 2002, p. 40)

Eis o princípio que conduz a interação dos indivíduos com os elementos de expressão da obra. A arte é entendida como meio de comunicação que, muitas

vezes, é relativizado e/ou dificultado na complexidade de interpretação dos elementos visuais articulados nas obras.

Nessa perspectiva, as categorias e os níveis de apreciação são concretizados na assimilação dos padrões estéticos acionados nas obras, instituindo, assim, relação dialógica, próxima ou distante, clara ou ruidosa, entre o objeto observado e o conhecimento do observador.

### **Processos educativos para a compreensão da arte na contemporaneidade**

As abordagens sobre arte contemporânea realizadas no campo educativo buscam elucidar as complexas relações estabelecidas pelos artistas em obras artísticas que assumem dimensões, formas e sentidos diferentes das maneiras tradicionais de representação, tornando evidente a necessidade e domínio de sistemas de interpretações específicos para que as informações das obras sejam acessadas da melhor forma possível.

A respeito da produção artística contemporânea, em muitos casos não conseguimos formar relações e interpretações imediatas com o que as obras representam, ou seja, nem sempre é possível utilizar os fundamentos de leitura artística que compõem a linguagem visual que evidenciam, para o artista e para quem observa, as regras de composição que possibilitam a fluência na fala da obra.

Para interpretação de obras de caráter figurativo, os fundamentos teóricos, aprendidos no processo de formação educativa, orientam como a obra pode ser explorada, uma vez que correspondem aos mecanismos que estruturam, bidimensional ou tridimensionalmente, os elementos que compõem os padrões visuais das obras (equilíbrio, ritmo, movimento, harmonia, cor, contraste, entre outros).

Aliados ao tema ou assunto da obra, os elementos visuais são ferramentas importantes na concretização da ideia do artista e, sobretudo, para a relação que o observador irá estabelecer com as informações assimiladas.

Na produção artística contemporânea, muito desses fundamentos são reajustados ou mesmo abdicados em função de novas possibilidades estéticas que

abrem mão do tradicional sentido de beleza, promovendo a reinvenção e readaptação do gosto às novas propostas que extrapolam o senso comum sobre arte e sua função. Nosso gosto é deslocado para outros parâmetros de avaliação.

A estética contemporânea solicita que o observador faça constantes conexões com outras áreas do conhecimento. Entretanto, sabemos que no processo educativo, por motivos diversos, a aprendizagem fica comprometida em função da fragilidade na mediação das complexas questões da arte, o que, quase sempre, impossibilita que as conexões sejam efetivadas.

A dificuldade em mediar as informações da produção artística contemporânea está no fato de que o artista busca, de forma inusitada, ressignificar as alterações do comportamento social, inovando, sem medidas, as formas de se comunicar com o público.

Consideramos, nessa análise, a obra “Fonte” (1917), de Marcel Duchamp, como importante exemplo de alteração no senso de avaliação estética da arte. O objeto em questão era, em sua origem, um urinol de uso ordinário produzido industrialmente, sendo retirado do seu contexto cotidiano e conduzido à categoria de obra artística, ressaltando um possível valor à sua forma, que, segundo Danto (2015, p. 10), Duchamp intencionava revelar o quanto aquela forma era, na verdade, “adorável”, e que abstraído de sua função, o urinol lembraria uma escultura de Brancusi.

Danto (2015, p. 11) evidencia que Duchamp, através dos *ready-mades* de 1915 a 1917, pretendia exemplificar uma radical dissociação da estética com relação à arte. Com os *ready-mades*, Duchamp tornou possível acontecer algumas alterações significativas nos sentidos da arte, propondo a utilização de materiais “abjetos” nas obras, a fim de produzir novas experiências sensoriais ao observador. “Duchamp, sozinho, demonstrou que é inteiramente possível algo ser arte sem ter qualquer relação com o gosto, bom ou ruim” (DANTO, 2000, p. 21). Tal operação pôs fim ao sistema de pensamento artístico comprometido com determinado padrão estético de gosto.

Assim como as relações sociais se transformam com muita velocidade, também a arte se desloca e se desdobra com rapidez para revelar as dissonâncias do mundo, o que promove certo descompasso na capacidade de entendimento e interação dos seus interlocutores.

As transformações estruturais da obra produzidas no abandono radical dos padrões de representação, formam o conceito artístico relacionado com a ideia de contemporaneidade. Para Danto (2015, p. 8), a beleza desapareceu quase por completo da realidade artística no século XX. Nesse sentido, a arte contemporânea tem se caracterizado por promover a ruptura de valores estéticos que estiveram, por muito tempo, vinculados e identificados à arte figurativa de caráter puramente acadêmica que determinou o padrão de gosto e de erudição dos indivíduos.

De certa forma, é difícil definir com precisão o momento em que a arte passa a ser compreendida como contemporânea em função das mutações que tem sofrido desde as proposições da modernidade cultural ocidental. A arte contemporânea resulta dos desdobramentos estilísticos propostos pela arte moderna e suas inovações refletem o constante desejo de romper com as normas da tradição.

A abordagem da arte nos documentos curriculares recebe contornos específicos conforme a natureza da sua proposição educativa - seja em âmbito nacional, estadual ou municipal. Na condução de apropriação da arte contemporânea, os desafios para os professores são inúmeros. A arte na atualidade caracteriza-se por ser produto complexo que exige atualizações constantes no modo de se relacionar com situações que fogem totalmente do sistema tradicional de interpretação.

O processo de educação em arte pressupõe a elaboração do pensamento estético amplo que deve ser alimentado continuamente por informações provenientes de outras áreas do conhecimento, associadas às realidades do cotidiano que indicam novas direções para o desenvolvimento artístico contemporâneo.

Nesse contexto, propostas oriundas da educação formal e não formal se interpõem como mecanismos complementares para promover experiências que

possam potencializar o aprendizado sobre a contemporaneidade artística, articulando fatores importantes para o aperfeiçoamento cultural e lidando sensivelmente com a percepção, imaginação, e o conhecimento formulado a partir da apropriação dos conteúdos incorporados no processo educativo.

Os PCN de Arte (BRASIL,1997) propõem o trato das artes visuais como produto cultural que precisa ser elaborado em sala de aula e suplementado na frequência e utilização das fontes de informação e comunicação artística presentes em outras formas educativas, normalmente disponibilizadas em museus, centros e instituições culturais, exposições, entre outros.

Alterações didáticas são necessárias para o ensino da arte no espaço escolar e, nessa perspectiva, é preciso olhar na direção das instituições culturais que ofereçam ações educativas de caráter não formal e que privilegiam formatos de aprendizagem da arte diferenciados. Essas instituições operam com mecanismos pedagógicos que buscam aproximar cada vez mais o observador das obras expostas em seus espaços, sobretudo, da produção artística contemporânea.

A ação mediadora dos conteúdos propostos na arte figurativa associa o ato de contemplação a estratégias de interpretação de acordo com as informações explicitadas nas obras. Na obra contemporânea, em muitos casos, o ato contemplativo dá lugar ao estranhamento e o exercício de mediação busca acionar no observador mecanismos de leitura que possam tornar menos complexas as relações e proposições estabelecidas pelo artista. Nesse processo, entra em jogo o fator de julgamento que define, a partir do gosto individual, a aproximação ou o afastamento do observador para as obras menos convencionais.

Em espaços educativos como o museu e demais instituições culturais, o ganho da aprendizagem está na possibilidade do encontro físico com as obras expostas. A experiência presencial proporciona sensações diversas e pode estimular a formulação de questionamentos sobre aquilo que ele se vê, e, dependendo da ação educativa oferecida nesses espaços, é possível que o conhecimento da arte seja potencializado e as complexidades contemporâneas sejam amenizadas.

Nas exposições de arte contemporânea, a ação educativa busca preparar o olhar e o perceber do observador para que ele seja capaz de estabelecer conexões sensíveis com o conteúdo visual das obras. No sentido da relação com a obra artística, Marin (2001, p. 117) comenta que se é possível lermos um poema, ou um livro, como seria, então, ler um desenho, ou um quadro?

Na obra figurativa a interpretação do tema/assunto é facilitada no reconhecimento dos elementos que estruturam uma pintura, escultura ou uma gravura. Lemos aquilo que nosso conhecimento permite perceber através das relações que construímos a partir das formas e cores presentes na obra, o que nos possibilita formular ou comparar com coisas a que estamos familiarizados.

Entretanto, na arte contemporânea essa familiaridade nem sempre se faz presente, o que torna mais difícil a relação entre a obra e o observador. Dessa forma, o desafio está proposto: como promover a compreensão da arte e do pensamento contemporâneos?

A vantagem do museu em relação à sala de aula é nitidamente superior em função da presença física da obra artística em seus espaços. Isso proporciona ao observador perceber as nuances das obras que são sonegadas nas reproduções impressas dos materiais didáticos utilizados pelos professores. Nessa perspectiva, no enfrentamento com a obra complexa, esse referencial cultural será acionado de forma a potencializar a experiência e a descoberta de possibilidades estéticas que serão incorporadas nos repertórios individuais.

Para Bourdieu, “o campo artístico, pelo seu próprio funcionamento, cria a atitude estética sem a qual o campo não poderia funcionar” (BOURDIEU, 2010, p. 286). Assim, educar para o entendimento e consumo de arte contemporânea pressupõe alimentar e estimular a cadeia de produção artística geralmente financiada por quem possui poder econômico e influencia o mercado, artistas e instituições envolvidas no sistema da arte, tanto no Brasil como em outros países.

Os materiais educativos das instituições culturais não induzem à formatação do gosto individual para as questões estéticas articuladas na arte contemporânea, entretanto, suas proposições didáticas viabilizam a interpretação dos sentidos

contidos nas obras e, conseqüentemente, proporcionam maior aproximação e aceitação do público em relação às inovações da produção artística atual.

A Bienal de Arte de São Paulo e o Instituto Cultural Inhotim (MG) são exemplos de instituições culturais que aliam o investimento econômico ao processo educativo especificamente elaborado para viabilizar a aproximação do público com propostas artísticas de difícil compreensão.

Essas duas instituições, assim como outras também importantes, tem capacidade de acionar novas compreensões sobre arte, podendo, através disso, contribuir na elaboração do pensamento crítico em crianças e jovens, e potencializar a ação educativa de professores em sala de aula.

Podemos questionar sobre o que se espera encontrar num museu e que resultado pretende-se obter na ocasião da visita à exposição. Pensando nessas questões, é evidente que as instituições culturais busquem investir em planejamentos educativos de forma a oferecer maior qualidade de assimilação das informações contidas nas exposições. Seus núcleos educativos produzem e oferecem materiais didáticos específicos para o uso em sala de aula, a fim de preparar os encontros presenciais com as obras.

Considerando que a obra contemporânea opera com discursos estéticos que nem sempre são acessíveis ao público, é preciso disponibilizar meios para que esse conhecimento possa ser assimilado nos diferentes níveis de escolarização. Nas exposições de arte essas informações poderão ser acessadas a partir do amplo exercício de percepção visual da obra, de sua materialidade, contexto histórico e seus valores estéticos.

Nesse processo, a experiência estética e o exercício de interpretação das obras resultam ações modificadoras da percepção do real, ou seja, o confronto com algo novo, inusitado, provocador, pode propiciar experiências capazes de transportar o observador para realidades ainda não conhecidas.

Sáez (2013) afirma que a arte é mais do que um sistema de representação do nosso entorno, é janela aberta para lugares desconhecidos, sendo tão infinita e múltipla quanto às pessoas que existem no mundo.

Toda obra de arte tem que colocar um problema (seja de que tipo for) e tem que, pelo menos tentar dar alguma resposta, tem que revelar alguma coisa, a qualidade da obra de arte depende tanto da qualidade do que se questiona como da qualidade das respostas que dá. (SÁEZ, 2013, p. 237)

Vislumbramos a arte contemporânea como possibilidade de enfrentamento com o desconhecido, o inusitado. Uma experiência que propicia oportunidades de aquisição de saberes que são revelados de maneiras simples ou complexas, mas que provocam transformações importantes na forma como nos relacionamos com o outro, com o mundo, com nós mesmos.

A elaboração do conhecimento cultural funciona como valor simbólico que será acionado na determinação das relações sociais, formando o caráter de erudição que afirma a composição da elite cultural. A ideia de elite cultural propõe o estabelecimento de relações oriundas do consumo de arte e cultura que depende diretamente do *habitus* familiar e escolar. O nível de incorporação dos conhecimentos pelos indivíduos, através da escola, determina as diferenças culturais que se irradiam fora dela.

Os processos de educação formal e não formal buscam atuar de forma a legitimar valores para a configuração de erudição cultural. Os conhecimentos são organizados e sistematizados numa estrutura curricular oficial, assim como, em orientações educativas promovidas por espaços não oficiais do sistema educacional.

Para Bourdieu (2007, p. 234), a cultura é um desafio, assim como os demais desafios sociais, que supõe e impõe que o indivíduo entre no jogo e se deixe levar por ele, no embate que prevê que os agentes estabeleçam o valor da cultura e fortaleçam a necessidade de apropriar-se dela. O acesso a objetos que possuem o estatuto de obras de arte materializou a onipotência do olhar estético, tornando difícil ignorar que a contemplação artística corresponde o componente cultural erudito que invalida a ilusão da apreciação imediata que viabiliza o prazer puro.

Sendo assim, o olhar estético é ação passível de elaboração, de sistematização e de orientação. O processo educativo da arte propõe, sobretudo, que a elaboração da percepção estética seja estabelecida por códigos que referenciam os valores de que as obras artísticas são impregnadas. As normas estéticas praticadas na produção artística, incorporadas aos indivíduos pelo sistema

escolar, determinam orientações que definem, no conteúdo curricular, o que deve ser considerado e evidenciado como gosto culto.

Diante disso, a problematização no processo de educação estética do gosto, na atualidade, questiona a necessidade da beleza enquanto fator de definição e legitimação da qualidade da obra artística. Convém lembrar que nossa concepção estética ficou muito tempo vinculada ao ideal de beleza/belo que deveria proporcionar inspiração aos sentidos, entretanto, com alterações nas formas de representação da arte, a experiência de apreciação passou a solicitar novas maneiras de interpretação que envolveriam mais sobre a questão intelectual do que a sensível.

Essas reflexões auxiliam na confirmação de que o valor da obra artística se exprime no contexto em que se insere e em função do que representa enquanto fenômeno cultural. Isso implica que a formação da estética do gosto está vinculada ao domínio do conhecimento de arte e as conexões que se estabelecem a partir disso.

Poderíamos supor que o indivíduo educado e com maior vivência e conhecimento artísticos seja capaz de compreender melhor a arte e ser detentor de bom gosto? Da mesma forma, quando se dá a incompreensão sobre o que a obra representa ou comunica, seria indício da incapacidade artística e da configuração do gosto menor, não educado?

Notamos que a incompreensão artística é evidente em relação à produção contemporânea, pois, na atualidade, a arte assume posturas inovadoras e abdica de convenções que facilitarão a aproximação e interpretação da obra. A pouca capacidade de interpretação do pensamento contemporâneo se traduz, muitas vezes, pela fragilidade do processo de formação educativa que, conseqüentemente, possibilita o desinteresse para as novas linguagens expressivas.

Espaços educativos para a arte, percebidos como ambientes sociais de grande alcance e comunicação, funcionam como lugares privilegiados de apropriação cultural e buscam adotar propostas específicas de mediação estética para facilitar o acesso ao conhecimento artístico, proporcionando novas formas de reflexão e compreensão dos discursos conceituais das obras.

Nessa perspectiva, é pertinente que instituições educativas e culturais busquem transformar seus espaços em oportunidades de reflexão, criando mecanismos para que o conhecimento sobre arte seja resultado da soma de experiências diversas, tendo a cultura e a obra artística como referências para a articulação de diferentes formas de compreender o mundo, sob o viés do pensamento estético.

## **Notas finais**

A arte é componente fundamental para o desenvolvimento do gosto e posiciona-se como engrenagem estratégica na ampliação do alcance do campo artístico nas relações entre cultura e sociedade. As informações visuais das obras estimulam sentidos de interpretação que possibilitam a construção de parâmetros de avaliação, apreciação e interação com os conteúdos artísticos.

Na complexidade da produção artística atual, fica difuso o papel das instituições na mediação das invenções estéticas que as obras propõem. Como forma de produção cultural, a obra condensa significados que precisam ser traduzidos e compreendidos para que sua potência expressiva seja efetivada. Esse processo requer a elaboração sistemática do gosto, evidenciando que a capacidade crítica depende da formação cultural e de fatores de ordem econômica e educativa.

Assim, por meio do encontro com as manifestações artísticas, o indivíduo culturalmente capacitado a reinventar os elementos que compõem a sua história, será constituído. O indivíduo apto a interagir no seu meio cultural precisa ser moldado pelo processo educacional, de modo que a aquisição de determinados conhecimentos esteja vinculada à possibilidade de manutenção de *status quo* numa sociedade culturalmente emancipada.

O estudo da arte fortalece a emancipação estética e determina a distinção cultural celebrada na sociedade como fator que estabelece níveis de erudição que possibilitam maior ou menor consumo dos bens da cultura. A apropriação cultural é, portanto, condição para que os indivíduos se reconheçam integrantes ativos do

sistema social, com capacidade de interagir e expressar gostos pessoais em distintos espaços de socialização.

No contexto de formalização do gosto, a educação estética opera com modos de produção simbólica que transitam em terrenos conceituais sensíveis. Isto é, a afirmação sobre determinada forma de cultura induz à negação de outras formas de expressão, também consideradas como manifestações culturais. O gosto educado se sobrepõe ao gosto ingênuo e a erudição passa a ser questão determinante da hierarquia cultural e dos fatores que instituem valor e veracidade à obra de arte.

A definição do gosto está longe de ser consensual. Instituições que definem a seleção curricular e cultural acabam por negar valor a determinadas formas de expressão de massa, evidenciando que o sentido de erudição se relaciona ao domínio do saber legitimado por fatores de ordem econômica, educativa e cultural.

Não apenas o conhecimento sobre as artes visuais promove a autoridade artística. Literatura, música, dança e teatro também fornecem elementos fundamentais para a ampliação do capital cultural e erudição do gosto. No processo educativo as verdadeiras obras de arte são aquelas capazes de nos proporcionar emoção estética, e que, através disso, somos capazes de identificar a beleza, a harmonia e a organização das coisas no mundo.

A categorização do gosto é também determinada por nossas preferências expressas na prática de consumo, sendo produto de condicionamentos sociais associados às classes dominantes que se beneficiam de situações culturais privilegiadas. As práticas culturais refinam os elementos de interlocução utilizados nas relações sociais, induzindo à manutenção de critérios de seleção que influenciam os sentidos de distinção.

Cada indivíduo confere sentidos e significados distintos às suas práticas de consumo da arte, estabelecendo o ato cultural de escolha. Isso condiciona as formas de apreensão simbólica ao grau de percepção e apreciação, definindo, dessa forma, um *habitus* de cultura que é determinante nos processos de interação social.

O gosto tem significação no processo educativo, compreendendo ser elemento passível de elaboração, apresentando fragilidades na definição de sua

identidade que podem engessar o percurso de sua determinação, nesse sentido, entendemos que o padrão de beleza, na arte, é fator fundamental que estimula o interesse e a empatia para algo.

Não se ensina a gostar ou não gostar de alguma coisa por convencimento ou imposição. A educação do gosto, assim como o seu aperfeiçoamento e/ou deslocamento, é processo lento e gradativo que implica a consciência e o pleno uso dos valores culturais e, a partir do lugar e da função que se ocupa, é vinculada às condições de poder nas relações a que os indivíduos são submetidos.

Se decidimos gostar ou não de algo é porque processamos as informações que nos foram disponibilizadas e que nos habilitam a formular opiniões sobre algo. Em relação à obra de arte, o ato de gostar, geralmente, significa que o que vemos está de acordo com o que formalmente aceitamos como verdade ou como resposta às nossas crenças.

A determinação estética que envolve esse processo orienta a aceitação de valores culturais vigentes e a proposição de novas estruturas de interpretação para a produção artística. Assim, essas disposições condicionam o gosto à detenção de conhecimento específico, tornando complexas e pessoais as conexões que cada indivíduo estabelece com a arte em função da condição econômica, educativa e cultural.

A capacidade de avaliar, de formar o senso crítico na constituição de juízo de valor para moldar o gosto cultivado, implica a observação de alguns aspectos culturais que são estimulados no contato com os produtos da arte. Temos capacidade crítica e julgamos tudo o tempo todo. Avaliamos aquilo que vemos tendo como parâmetro um repertório visual adquirido ao longo da nossa formação e da nossa vida.

## **Referências**

DANTO, A. C.. *Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea*. Apresentado na Conferência Nexus, em Tilberg, Países Baixos, em 21 de maio de 2000. Disponível em: [http://www.cap.eca.usp.br/ars12/arthur\\_danto.pdf](http://www.cap.eca.usp.br/ars12/arthur_danto.pdf). Acesso em 10 de junho de 2019.

- \_\_\_\_\_. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.
- BOTTON, Alain de. ARMSTRONG, John. *Arte como terapia*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Edusp, Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2010.
- BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte*. Brasília: MEC/SEF, 1997.
- COSTELLA, A. F.. *Para apreciar a arte: roteiro didático*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo; Campos do Jordão, SP: Editora Mantiqueira, 1997.
- ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ELIOT, T. S. 1888-1965. *Notas para uma definição de cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica – observações sobre a arte e o gosto*. Trad. André Carone. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.
- HEGEL, G. W. F.. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. In: *O Belo Autônomo – textos clássicos de estética*.
- DUARTE, Rodrigo (Org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- MARIN, Louis. *Ler um quadro – uma carta de Poussin em 1639*. In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- OSTROWER, Fayga. *A construção do olhar*. In: *O olhar*. NOVAES, Adauto...[et al.]. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- PROUDHON, P. J.. *Do princípio da arte e de sua destinação social*. Campinas, SP: Armazém do Ipê, 2009.
- SÁEZ, Juanjo. *A arte: conversas imaginárias com minha mãe*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

# Tensões Modernistas em Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Raul Bopp

## Modernist Tensions in Mário de Andrade, Tarsila do Amaral and Raul Bopp

Rita Lenira de Freitas Bittencourt<sup>1</sup>

### Resumo

Este ensaio analisa algumas produções artísticas, literárias e plásticas, a partir da identificação dos problemas socio históricos e da investigação do espaço nacional, quando, nos anos iniciais do século XX, os colonizados ousaram desafiar o colonizador em pé de igualdade. Revisitando os movimentos inaugurais dos artistas e teóricos da Antropofagia, propomos observar a cena de enfrentamento, a tensão de forças, o momento especial de resgate empreendido pela literatura em gesto fundacional da complexidade que culturalmente caracteriza a arte brasileira. Para tanto, o modernismo surge como um desses lugares-detonadores dos sentidos de local, e ao mesmo tempo exhibe as fragilidades evidentes de suas produções simbólicas.

**Palavras-Chave:** Modernismo brasileiro; poesia; pintura; Antropofagia; espaço discursivo.

### Abstract

This essay analyses some artistic, literary and plastic productions, focusing on socio-historical problems and researching national space, when, in the early years of the 20th century, the colonized dared to face colonizers under equal conditions. Revisiting inaugural movements of Anthropofagic artists and theorists, the objective of this text is to observe the scene of confrontation, the tension of forces, the special moment of rescue carried out by literature in a founding a complex gesture that characterises post-colonial Brazilian art. Thus, modernism emerges as a detonator space of local meanings, and, at the same time, exhibits the evident weaknesses of its symbolic productions.

**Keywords:** Brazilian modernism; poetry; painting; Anthropophagy; discursive space.

### Lugares de partida

Alguns teóricos ou autores, que, segundo Michel Foucault, se tornam "instauradores de discursividade", provocam uma turbulência que se torna inaugural, na língua e na cultura; ou produzem sentidos antes impensados, pouco visíveis, e que, depois de seus textos, passam a nos saltar aos olhos, fazendo-nos perguntar por que ainda não os havíamos percebido antes, tão óbvias e evidentes se tornam; ou convertem-se em quase uma parte de nós e de nossos próprios pensamentos,

---

<sup>1</sup> Professora de Literatura Comparada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

mais ou menos como aconteceu com a ideia de *local*, termo que, a partir dos anos 90 do século passado, passou a ser revisto e relido a partir da obra do pensador indiano Homi Bhabha.

Nascido em Bombaim, mas sujeito do mundo, Bhabha conheceu desde cedo a condição fronteiriça de ser um cidadão atravessado pela lógica colonial, ou de ser um *homem traduzido*, no sentido dado por outros ex-cêntricos seus contemporâneos, como Salman Rushdie e Edward Said. Sua leitura da atuação, ao mesmo tempo irreversível e ambivalente, dos ingleses no espaço e na cultura indiana lançou as bases para as acirradas discussões que movimentaram o campo cultural nas décadas finais do século XX e que continuam entre nós, no campo do que se convencionou denominar de "teoria pós-colonial", quando percebemos que as antigas estruturas de dominação, tocadas por nova configuração mundial e por novas relações advindas do fenômeno da globalização, passaram a regular as relações internacionais e, muitas vezes, nacionais, expondo suas contradições, impasses, interditos.

O *local*, em Bhabha, vem articulado às noções de entre-lugar (in-between), agenciamento, intervenção (agency), empoderamento (empowerment), entre-tempo (time-lag), entre outras, em traduções de um conjunto de palavras que se tornou jargão, um léxico muito caro aos estudos culturais mais recentes. No esforço tradutório, a própria ideia de lugar, transladada à cena teórica brasileira - e a referência mais conhecida talvez seja a do aproveitamento do termo *entre-lugar*, do professor mineiro Silviano Santiago, para referenciar o termo in-between, que veio depois e de outro contexto que não o da América Latina -, serve de baliza e lugar de entrecruzamentos, dando densidade e opacidade a um campo teórico que apresenta interrogações e desafia interpretações, fugindo sempre de qualquer leitura apressada, redutora ou de mão única.

Apenas por estes rápidos comentários já se pode perceber a circulação da teoria e da crítica, em Bhabha, pelo campo do trans: trata-se de uma teoria transdisciplinar, transcontinental, transpolítica, transenunciativa, transpoética... E, se

desafiou o campo de estudos pós-coloniais na Índia, ativa projetivamente essas reflexões nos espaços latino-americanos, em cena decolonial.

Em artigo intitulado "América Latina como espacio de traducciones. Aportes para una historia de la traducción literaria", publicado no livro *Espaço/Espaços. Estudos de Literatura Comparada* (2017), a pesquisadora argentina Andréa Pagni, ao pensar a América Latina como um espaço habitado pela heterogeneidade e pela variedade de registros linguísticos e culturais, seleciona alguns pontos teóricos que são pistas, que dão a ver alguns movimentos de resistência ao que é denominado por Karin Bennett de "epistemicídio cultural" (2007):

El punto de partida de estas reflexiones lo constituye la percepción de América Latina como escenario, a lo largo más de cinco siglos, de contactos culturales de muy diverso signo. La reflexión acerca de los encuentros y desencuentros, mezclas y contaminaciones ha propiciado la elaboración de conceptualizaciones y fórmulas pertinentes, entre ellas razón antropofágica, transculturación, entre-lugar, idéias fora do lugar, acuñadas por Oswald de Andrade, Fernando Ortiz, Silviano Santiago y Roberto Schwartz, respectivamente. (PAGNI, 2017, p.65)

Todos os citados, em alguma medida, estariam preocupados em contrabalançar especificidades constitutivas de determinadas regiões sem perder de vista a interlocução e a condição plural e coletiva do com-viver, viver junto, segundo Agamben (2013). Mais adiante, Pagni também se refere ao artigo, já citado aqui, de Silviano Santiago, não apenas para resgatar a noção de entre-lugar, bastante conhecida, mas também para defender uma ideia de contaminação, de impureza, que, desde sempre, moldou nosso campo cultural. Ou seja, a pesquisadora recupera uma linha de pensamento teórico moderno, indo da antropofagia ao subalternismo, da tomada do fluxo e da consciência das similaridades e diferenças latino americanas até a implosão da solidez das instituições colonizadoras, sobretudo da língua e do verso, em perspectiva, já, para falar com Derrida, desconstrutora.

O propósito, aqui, não é pensar na tradução em sentido estrito, que é, em grande medida a preocupação de Pagni, ao apontar a necessidade de sistematizar a história latino-americana da tradução, algo com o qual não se pode deixar de concordar. No entanto, seguindo um viés comparatista e retornando a Homi Bhaba, a proposta deste ensaio é outra: a partir da criação de uma tradição do *local*, da

preocupação genuína de investigação do espaço nacional, quando os colonizados desafiam o colonizador em pé de igualdade, propomos observar a cena de enfrentamento, a tensão de forças, o momento especial de resgate empreendido pela literatura em gesto fundacional da complexidade que culturalmente caracteriza a literatura e a arte brasileiras. Para tanto, o primeiro modernismo surge como um desses lugares-detonadores dos sentidos de *local*, mesmo com as fragilidades ainda evidentes daquele momento e de suas produções simbólicas.

Em *Guerra e Poesia. Dispositivos bélico-poéticos do Modernismo*, de 2014, empreendemos um resgate das relações entre a poesia modernista, as questões topográficas e políticas nacionais que, a partir de um enfrentamento, como foi a Grande Guerra, ou a Guerra do Paraguai (1864-1870), viriam a configurar o sul latino-americano moderno em cenas históricas coletivas que manipularam corpos e vozes. Nessa pesquisa, a hipótese é de que as produções simbólicas da língua, do verso e das imagens visuais, funcionaram, em terras sul-americanas, como dispositivos que, de modo conjugado, consolidaram o espaço em pelo menos duas direções: de um lado, prevaleceu uma modernidade identitária, em declínio, inserida nela mesma e a defendendo, reforçando, a dicção que se acomoda e participa da fundação dos estados nacionais; de outro lado, uma modernidade em ascensão e “sem terra”, enunciada numa espacialidade transnacional e translinguística e anunciada nas relações de enfrentamento/convivência entre os guerreiros do Brasil, Uruguai, Argentina e Paraguai, que se configura em plano amplo e inclui os outros, das além fronteiras, na transfronteira – entre os países. Enfim, uma das conclusões é a de que, curiosamente, se essas não são direções que simplesmente se opunham, nelas também não se resolviam as tensões multilinguísticas e multiformes de uma região a respeito da qual se falaria, desde sempre, no plural: américas, culturas, grupos, lugares, locais.

Ativando esse material em tempo presente, acreditamos encontrar algo de iluminador e antecipador das reflexões que se desenvolverão no futuro, quando o campo teórico, em cena pós-nacional, pós-moderna, pós-colonial, as contradições entre globalismo e localismo se intensificaram, quando as tratamos sem a

ingenuidade de uma oposição pura e simples entre os termos, ou sem supor que os efeitos da aplicação da lógica dialética *per se* levariam a um resultado satisfatório e total.

Ao reler alguns poetas e rever artistas do modernismo oficial, voltando a algumas produções bem conhecidas, propomos, para os de aqui e de agora, uma reflexão a respeito do *local* na cena contemporânea. Desde este lugar, empreendemos a busca de um *local*, talvez de *o local*, que pertence a todos os que se perguntam onde estão e para onde estão indo, em tempos políticos e culturais.

Assim, o propósito é o de explorar, com Mario de Andrade, Raul Bopp e Tarsila do Amaral, alguns dispositivos de descoberta, considerando que des-cobrir é tirar do esconderijo algo que permanecia oculto, trazer à luz aspectos ainda pouco evidentes ou ignorados. Em termos políticos, esses aspectos talvez se refiram a forças ainda não mensuradas em sua eficácia. Por outro lado, ativa-se um modernismo contra-modernista do aprendiz do outro, do mestre em visadas de superfície nas quais se diminui as distâncias sem buscar uma aproximação isenta de fricções.

### **Dispositivos de descoberta**

O movimento poético de Mário de Andrade, nos *Dois poemas acreanos*, a seguir, dedicados a Ronald de Carvalho, por um lado despolitiza as relações de alteridade, exibindo uma ordem social familiar-estranha, e, por outro, informa a respeito dos paradoxos de um intelectual que deseja apreender, em vão, os dados de sua própria nacionalidade. O primeiro poema, ainda que se refira ao feito dos navegadores portugueses, ao aportarem na Bahia em 1500, o desmente em seguida, pois descreve, afinal, um outro (des)encontro ou (ir)reconhecimento:

#### I DESCOBRIMENTO

Abancado à escrivaninha em São Paulo  
Na minha casa da rua Lopes Chaves  
De sopetão senti um friume por dentro.  
Fiquei trêmulo, muito comovido  
Com o livro palerma olhando para mim.

Não vê que me lembrei que lá no norte, meu Deus! Muito longe de mim  
Na escuridão ativa da noite que caiu  
Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,  
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,  
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Êsse homem é brasileiro que nem eu.

Se, por um lado, como nas páginas dos diários compiladas em *O turista Aprendiz*, o intelectual paulista empreende viagens até o norte e nordeste do Brasil, capta sons, dicções e imagens e insere seu próprio corpo na paisagem, neste primeiro *Canto Acreano*, que é o de descobrimento de um novo homem, de um outro homem “que nem” ele, o escritor ao mesmo tempo em que tenta estabelecer contato, despolitiza as relações de alteridade, por efeito de uma apreensão, em meio à mentalidade urbana e moderna, de uma ordem social a qual ele não tem acesso e que é mais “cantada” do que transformada. Mário descobre o lugar, um lugar. Mas em relação ao *local* só consegue tecer especulações.

O súbito “friume por dentro” do eu lírico e a tremedeira que o comove, efeitos de uma lembrança que é de reconhecimento e contato com o lado escuro, informe como a borracha, de um país inimaginável, o atinge como uma espécie de revelação e com uma boa dose de terror. Se ele é um cidadão, possui casa e endereço e dirige sua vida burguesa como quem pilota uma caravela, os instrumentos de que dispõe, ao mesmo tempo, não lhe garantem nada em relação ao *local* mal e mal vislumbrado. O verso “Com o livro palerma olhando para mim” rompe a ilusão das relações entre a literatura e o mundo e expõe uma condição desprotegida em relação à própria cultura.

No canto II, essas sensações ficam ainda mais complexas, quando são elencados pontos de aproximação e de afastamento, e elabora-se uma lista das irremediáveis diferenças espaço-culturais:

II  
ACALANTO DO SERINGUEIRO

Seringueiro brasileiro  
Na escuridão da floresta  
Seringueiro, dorme.  
Pontando o amor eu forcejo

Pra cantar uma cantiga  
Que faça você dormir.  
Que dificuldade enorme!  
Quero cantar e não posso,  
Quero sentir e não sinto  
A palavra brasileira  
Que faça você dormir...  
Seringueiro dorme...

Como será a escuridão  
Dêsse mato-virgem do Acre?  
Como serão os aromas  
A maciez ou a aspereza

Dêsse chão, que é também meu?  
Que miséria! Eu não escuto  
A nota do uirapurú!...  
Tenho de ver por tabela,  
Sentir pelo que me contam,  
Você, seringueiro do Acre,  
Brasileiro que nem eu.  
Na escuridão da floresta  
Seringueiro, dorme.

Seringueiro, seringueiro,  
Queria enxergar você...  
Apalpar você dormindo,  
Mansamente, não se assuste,  
Afastando esse cabelo  
Que escorreu na sua testa.  
Algumas coisas eu sei...  
Troncudo você não é.  
Baixinho, desmerecido,  
Pálido, Nossa Senhora!  
Parece que nem tem sangue.  
Porém cabra resistente  
Está ali. Sei que não é  
Bonito nem elegante...  
Macambúcio, pouca fala,  
Não boxa, não veste roupa  
De Palm-Beach... Enfim não faz  
Um desperdício de coisas  
Que dão conforto e alegria.

Mas porém é brasileiro,  
Brasileiro que nem eu...  
Fomos nós dois que botamos  
Pra fora Pedro II...  
Somos nós dois que devemos  
Até os olhos da cara  
Pra esses banqueiros de Londres...  
Trabalhar nós trabalhamos  
Porém pra comprar as pérolas  
Do pescocinho da moça

Do deputado Fulano.  
Companheiro, dorme!  
Porém nunca nos olhâmos  
Nem ouvimos e nem nunca  
Nos ouviremos jamais...  
Não sabemos nada um do outro,  
Não nos veremos jamais!

Seringueiro, eu não sei nada!  
E no entanto estou rodeado  
Dum despotismo de livros,  
Estes mumbavas que vivem  
Chupitando vagarentos  
O meu dinheiro o meu sangue  
E não dão gôsto de amor...  
Me sinto bem solitário  
No mutirão de sabença  
Da minha casa, amolado  
Por tantos livros geniais,  
"Sagrados" como se diz...  
E não sinto os meus patrícios!  
E não sinto os meus gaúchos!  
Seringueiro, dorme...  
E não sinto os seringueiros  
Que amo de amor infeliz...

Nem você pode pensar  
Que algum outro brasileiro  
Que seja poeta no sul  
Ande se preocupando  
Com o seringueiro dormindo,  
Desejando pro que dorme  
O bem da felicidade...  
Essas coisas pra você  
Devem ser indiferentes,  
Duma indiferença enorme...  
Porém eu sou seu amigo  
E quero ver si consigo  
Não passar na sua vida  
Numa indiferença enorme.  
Meu desejo e pensamento  
(...numa indiferença enorme...)  
Ronda sob as seringueiras  
(...numa indiferença enorme...)  
Num amor-de-amigo enorme...

Seringueiro, dorme!  
Num amor-de-amigo enorme  
Brasileiro, dorme!  
Brasileiro, dorme.  
Num amor-de-amigo enorme  
Brasileiro, dorme.

Brasileiro, dorme,

Brasileiro... dorme...

Brasileiro... dorme...

O seringueiro permanece adormecido na floresta, enquanto o eu lírico, alter-ego do poeta, desde sua biblioteca, no centro urbano brasileiro mais “civilizado” da época, o contempla, com amor, simpatia, amizade, sem conseguir, entretanto, comunicar-se com ele. A condição que os liga é a de possuírem a mesma nacionalidade, atrelada às marcas da situação econômica – os dois são brasileiros, os dois trabalham e devem “até os olhos da cara”. No mais, um homem em vigília, “rodeado/De um despotismo de livros”, limita-se a elaborar um acalanto para que outro homem adormeça e continue no seu sono sem sequer ouvi-lo. Mais que tirar o seringueiro acreano da indiferença em que vive, o poema consegue é elaborar uma enorme diferença, invalidando completamente qualquer contato: a barreira do sono permanece intransponível, não existe qualquer possibilidade de um “despertar” da solidão e do desamparo na noite densa da floresta.

Os *Dois Cantos Acreanos*, um, ao mesmo tempo épico e em voz baixa, e o outro, também elaborado como um sussurro, na forma de um acalanto para alguém dormir, trazem em seus ritmos a consciência caseira e interna da nossa precariedade política, do desencontro geográfico entre o intelectual urbano e letrado que mal consegue “sentir” ou “cantar” o espaço da nação e um trabalhador anônimo de uma região distante, que nem imagina qual seria a importância da arte poética da qual se torna involuntário protagonista.

A pintora Tarsila do Amaral, também interessada nesses espaços impenetráveis da nação, em uma tela de 1925, intitulada *Floresta*, remonta suas imagens à temática da criação do mundo:

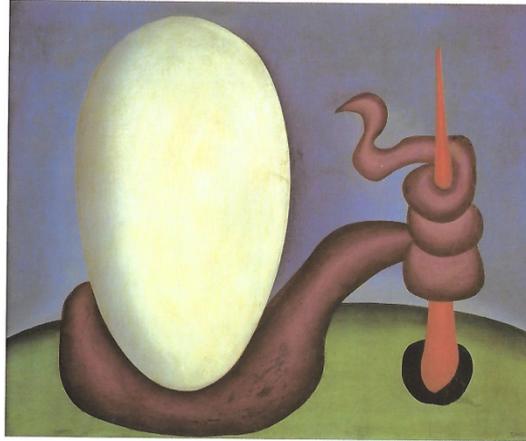


Tarsila do Amaral. Floresta, 1925. Óleo sobre tela. 64X62cm. Museu de Arte Contemporânea – SP

Inspirada, possivelmente, na noção primitivista que permeou o modernismo brasileiro, a pintura tem um devir original, latente, no corpo verde da mata não mais virgem, na redondeza de incubadora que abriga uma profusão de ovos rosados. Anuncia algo que ainda vai nascer, descascar, desabrochar, vir à luz. Está no mundo pré-descobrimento. As figuras não organismos vivos, abrigados no seio da terra e, de certa forma, envolvidas pelo curvo das árvores que estão à volta. O rosa ou o lilás forte que elas possuem contrasta com o verde-escuro da vegetação carnuda, que está, também nas estranhas construções espalhadas ao fundo. Estas parecem uma disposição fálica de troncos, ou espécimes geométricas de pedras, ou, ainda, tipos desconhecidos de totens. De qualquer forma, um evanescente horizonte azulado carrega ainda mais a atmosfera de uma dimensão mítica de gênese.

Há outra forma, ovalada, verde-clara, limitada pelo horizonte meio que de neblina. À distância, pode-se observar uma estreita faixa, do mesmo tom lilás, separando, quase que secretamente, o verde- vegetal, terra, do azul- céu, ar. Em todos os aspectos, a simbologia apresentada, sem a presença de figuras humanas, alia uma concepção judaico-cristã de paraíso ao espaço do inexplorado na geografia brasileira, intitulado floresta.

A temática da criação anterior ao tempo humano vai aparecer em outro quadro de Tarsila, bastante conhecido: *O ovo (Urutu)*, de 1928:



Tarsila do Amaral. O Ovo (Urutu), 1928. Óleo sobre tela. 60,5X72,5cm. Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM - RJ

A figura é a de um ovo enorme, do qual sai, enrolando-se, a cobra Urutu, refazendo o caminho da cobra grande, personagem principal do poema *Cobra Norato* (1928), de Raul Bopp, publicado no movimentado período antropofágico. O longo poema, bastante conhecido, se constrói a partir de lendas recolhidas em andanças de Bopp pelo baixo Amazonas e se tornou emblemático, junto com a rapsódia *Macunaíma*, também de 1928, de Mário de Andrade, das tentativas, depois da descoberta e identificação do espaço virgem, da exploração crítico-antropófaga. As duas obras são resultantes da devoração e deglutição de temas e sons, lendas e imagens do brasileiro entendido como povo; o povo que antes estaria ignorado, perdido e adormecido no escuro da floresta.

Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Raul Bopp, na vanguarda do modernismo canônico e periférico padecem de pulsões topofílicas, para falar com Tuan (2015), que tomam lugares por *locais*, e, se os alcançam, têm uma “dificuldade enorme!” de entendê-los desvinculados de uma representação direta, com suas próprias materialidades e aspirações, e sem a necessidade de um intelectual para lhes dar voz e existência no campo das artes.

Os estudos da geografia cultural, hoje, nos ajudam a estabelecer distâncias entre as noções de espaço e de lugar e as postulações dos estudos culturais, a respeito do *local* da cultura. Auxiliam a perceber as expressões modernistas funcionando como “agência e individuação no imaginário social da ordem dos

símbolos históricos” (BHABHA, 1998, p. 347). Por isso são tensas, ainda bastante europeizadas, e, muitas vezes e mesmo com boas intenções, um pouco autoritárias.

## Tensões Modernistas

Continuando com Bhabha, as discussões apresentadas podem sofrer uma atualização estratégica. Eis um trechinho da parte final de *O local da cultura*:

Tentei, portanto, delinear um presente “enunciativo” pós-colonial que vai além da feitura feita por Foucault da tarefa da modernidade como fornecedora de uma ontologia do presente. (...)Tentei mostrar uma forma de escrita da diferença cultural em meio à modernidade que é incompatível com fronteiras binárias – seja entre passado e presente, interior e exterior, sujeito e objeto, significante e significado. Esse tempo-espacial da diferença cultural – com sua genealogia pós-colonial – rasura a “cultura do senso comum” ocidental que Derrida tão bem descreve como a “ontologização do limite entre exterior e interior, entre o biofísico e o psíquico” (BHABHA, 1998, p.347, marcas do autor).

A menção a Derrida, que jamais realiza sínteses nem opõe interior e exterior, biofísico e psíquico, replica, no próprio texto, a compreensão teórica tensionada de *local*, que, para o pensador indiano, exhibe a modernidade superando seus binarismos, tomada em cena ampla e dramática e montando-se em desdobramentos múltiplos que são, em boa medida, impossíveis de capturar.

É retomando uma situação dramática, expressa também na grafia de outro tempo, que se pode ler o poema a seguir, de Raul Bopp:

### BUENA DICHA GEOGRÁFICA

- Vem cá, Brasil! Deixa eu ler sua mão menino  
Ponha agora um tostão para Buena-dicha:

Repare êsse traço forte  
Que cruza a mão de lado a lado  
Pois é a linha da Vida É o Amazonas  
Nunca lê há de faltar nada  
Quando você quiser ficar rico

Esta curva é o São Francisco A linha da inteligência  
Já deu Rui Barbosa...

E êsse risquinho em cruz do lado esquerdo?  
- Não faça caso É o Iguaçu

Um sinal de contrariedade em seus amôres  
Você está na época da puberdade menino

- Ponha agora outro níquel para dar sorte  
Vou lê contar uma coisa boa:

- Você está vendo êsse risco fundo  
que atravessa a mão de baixo para cima?  
É a linha do Coração  
Você ainda há de ser muito feliz menino  
Essa linha... é a marcha da coluna Prestes

No cruzamento entre a configuração espacial do mapa e o desdobramento temporal do oráculo, Bopp resgata uma fala marginal de cigana, que, por sua vez, se dirige a uma criança. No poema, encontra-se a perspectiva do país-criança, explorada intensamente pelas criações modernistas, aliada à leitura do território, aqui metaforizado na palma da mão do país-menino, com seus rios-linhas apontando um porvir, projeto presente de um futuro que encerra uma série de previsões auspiciosas.

Nada faltará ao “menino”, nem as possibilidades de riqueza, que virá quando ele quiser, nem as benesses da inteligência, aqui representada pelo nome emblemático de Rui Barbosa. Assim, a partir das possibilidades anunciadas pela variedade hidrográfica, nem mesmo as más configurações representarão ameaça. A contrariedade, em forma de cruz e do lado esquerdo da palma da mão, nada mais é, desde a Grande Guerra, do que a marca dos conflitos na região sul da fronteira.

Decididamente profética, a cigana antecipa outra espécie de relação com o Paraguai, que voltará à cena no momento da construção da hidrelétrica de Itaipu, na foz do rio Iguaçu, quando a mão-de-obra do país vizinho será utilizada a preço vil. Como se trata de problemas “juvenis”, a vidente aconselha: “Não faça caso”. E a relação desigual com os do “outro lado” da fronteira será entendida simplesmente como uma “contrariedade em seus amôres”.

A seguir, usando a técnica de regatear cada tostão, e contrariando todas as expectativas, a previsão, agora, não situa um rio, nem prevê a obtenção de riquezas. Por um artifício curioso, a linha do Coração anuncia a felicidade a partir da odisséia de Prestes e de sua Coluna, deslizando, nos versos finais, ainda mais enfaticamente, do geográfico ao político.

O poema vem datado de 1924, marca inicial dos primeiros movimentos da Coluna. Mas a “coisa boa” anunciada pela cigana se transforma em fracasso, como se saberá no futuro. O movimento não alcança os seus propósitos, embora a figura de Prestes tenha se tornado a lenda do “Cavaleiro da Esperança”. Mais adiante, teremos outros heróis desse tipo. É a esperança no contingente militar contra o aparelho de Estado, alimentada pelo povo, que está na fala da personagem criada por Bopp. Como se veria, nas décadas seguintes, a Coluna foi apenas um momento em que os guerreiros voltaram a sua condição fundadora marginal e nômade, pois, desde a Guerra do Paraguai, Exército e Estado sempre caminharam juntos e, nos tempos mais duros, a força militar tornou-se o braço da repressão, nada amigável à população civil. A situação se repetirá nos anos de ditadura e hoje se desenha outra vez, no Brasil e na América Latina.

A figura do guerreiro como síntese do popular e coletivo repousa, por outro lado, numa crença de liderança messiânica: alguém “Vai mostrar o caminho ao país.” Espera-se que a felicidade seja trazida por um líder, por um ser carismático que vai colocar as coisas no lugar, num movimento mágico e diretamente complementar ao oráculo da cigana. O futuro, neste poema, é fixo, está visto e desenhado nas linhas da mão, no leito dos rios, na marcha do contra-exército de Prestes.

Em terceira via, o que se pode ler e ver é a inadequação entre a esperança da figura nômade da cigana e na da criança, uma mulher de um povo que falta e um ser em formação, em contraste com a dos homens marchando em direção a uma felicidade abortada, de impossível sobrevivência diante das certezas fixas e inexoráveis da malha estatal. São discursos inconciliáveis que Bopp consegue juntar na fala desejante e esvaziada de uma personagem que em si mesma é, já, remanescente de um lugar e de uma era em vias de desaparecimento. Fica pairando no ar a fina ironia do que “teria sido”, além da reiterada desconfiança que inspiram as criaturas que trocam o futuro por dois tostões, ou que se aventuram em embates já, de antemão, perdidos.

É claro que a criação ultrapassa o seu criador, já que, em 1924, Raul Bopp não poderia saber qual seria o futuro da Coluna Prestes, nem adivinhar as vicissitudes

posteriores da política brasileira. Por isso, a fala torna-se *a posteriori* duplamente esvaziada: é uma previsão que falha e um malogro estratégico. O drama da *Buena Dicha* exhibe a crise da ideia de comunhão cultural, que já estava posta no primeiro modernismo, dando a ver, lado a lado, as encruzilhadas, as bifurcações, as disjunções, elas mesmas constituintes desses saberes e fazeres *locais*.

Neste breve ensaio, de modo elíptico, outra forma de encontro, ativada em base mais amistosa, partilhadora e potente, pode aproximar os poemas de Mário de Andrade e Raul Bopp à pintura de Tarsila do Amaral em torno de certo ideário modernista, ainda que se reconheça seus impasses e contradições. Considerando que algumas posturas em relação à teorias hoje, retornam à defesa de certezas absolutas, buscam verdades intocáveis e consideram as opiniões inabaláveis, mostrando-se avessas a quaisquer perguntas, ativando, infelizmente, os pressupostos que estão na base do “epistemicídio cultural” já mencionado antes, urge pensar o quanto os saberes e os fazeres *locais* precisam ser entendidos, ao mesmo tempo e mais do que nunca, como poéticos, plásticos e indagadores.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História. Destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *A Comunidade que vem*. Trad. Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ANDRADE, Mario de. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins/ Brasília: INL, 1977. P.87-91.

ANTELO, Raúl. *A aporia da leitura*. In: *Ipotesi. Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora. V.7, n.1, p.33-45. 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Guerra e Poesia. Dispositivos bélico-poéticos do Modernismo*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2014.

BITTENCOURT, R., NEUMANN, G., OLIVEIRA, M.; FERREIRA, C., GUIMARÃES, R. *Espaço / espaços. Estudos de Literatura Comparada*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2017.

BOPP, Raul. *Poesia Completa*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 148-193 e 280.

CROLLA, Adriana. "La comparación tiene su razón: Una mirada desde la glocalidad." In. BITTENCOURT, R.L.F. e SCHMIDT, Rita Terezinha. *Zonas Francas: territórios comparatistas*. Porto Alegre: PPGLet/Evangraf, p. 9-18, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos. Vol III. Estética: Literatura e Pintura. Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOTLIB, Nádía Battella. *Tarsila do Amaral, a modernista*. São Paulo: Ed. Senac, 2003.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia. Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: EdUEL, 2015.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: EdUEL, 2015.

ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil. A questão da identidade na arte brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

# Traduções

# Estética e teorética das fronteiras do difuso

## Aesthetics and Theoretics of Out-of-Focus' Frontiers

François Soulages<sup>1</sup>

Tradução: Clarissa da Silva Rodrigues

### Resumo

Nas artes visuais, especialmente na fotografia e no cinema, o difuso (o "flou") na imagem é um efeito que revela, paradoxalmente, um controle preciso das imagens. Ele pode ser aplicado para acentuar certos detalhes ou imperfeições, mas, acima de tudo, acrescenta uma carga simbólica e misteriosa à imagem, enfatizando uma visão subjetiva e particular, que nos obriga a refletir filosoficamente e esteticamente. Por sua evidente ambiguidade, esse efeito oferece uma visibilidade singular: o movimento e a fixação, a sombra e a luz entram em debate poético e estético. Essa inquietante visibilidade interroga uma legibilidade da imagem que é uma operação hermenêutica: o que o efeito difuso diz ao observador? É uma técnica, um método ou uma reflexão poética e estética que permite uma interpretação diferenciada da imagem? Quais são, então, as fronteiras do difuso? O Autor desse artigo se interroga sobre o que significa pensar as imagens – seja que sejam visuais, literárias ou psíquicas.

**Palavras-chave:** difuso; imagem; fronteiras; teoria da imagem; visibilidade

### Abstract

In the visual arts, especially in photography and film, the diffuse (the "flou") in the image is an effect that paradoxically reveals precise control of images. It can be applied to accentuate certain details or imperfections, but, above all, it adds a symbolic and mysterious burden to the image, emphasizing a subjective and particular view that forces us to reflect philosophically and aesthetically. Due to its obvious ambiguity, this effect offers a unique visibility: movement and fixation, shadow and light enter into poetic and aesthetic debate. This disturbing visibility questions a readability of the image which is a hermeneutic operation: what does the diffuse effect tell the observer? Is it a technique, method or poetic and aesthetic reflection that allows a different interpretation of the image? What, then, are the boundaries of diffuse? The author of this article wonders what it means to think of images - be they visual, literary or psychic.

**Keywords:** flou; image; boundaries; image theory; visibility.

[...] apresentar [a matéria] no estado de caos no próprio  
limiar do livro [...]  
Edmond Jabès<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Universidade de Paris Saint-Denis, filósofo, pesquisador do Instituto Nacional de História da Arte (INHA) e presidente fundador de RETiINA.International.

<sup>2</sup> Edmond Jabès, *Du désert au livre, entretiens avec Marcel Cohen* (1980), Paris, Pierre Belfond, 1991, p. 69, cité par Eric Bonnet, in François Soulages (dir.), *Géoartistique & Géopolitique. Frontières*, Paris, L'Harmattan, collection Local & Global, 2013, p. 109.

Jabès tem razão: no início de toda execução de uma obra, de toda execução, de toda vida, está o caos, o difuso mais completo, o indeterminado. E depois, por vezes, mas não sempre, um sujeito, muitas vezes frágil, coloca ordem, nitidez, coloca um limite, cruza-o e traça fronteiras: de fato, elas não se impõem com frequência a elas mesmas. Faz-se um salto. E é em outra modalidade da vida da obra, da vida da imagem. “Uma imagem difusa aparece, o escritor adiciona a ela um traço de pincel, depois uma outra, e ela desaparece<sup>2</sup>” escreve John le Carré.

Jabès escolhe mostrar este caos confuso inicial, pois ele é originário, na origem da obra iminente; assim, ele faz conhecer tanto o processo criador quanto o objeto criado, a “natureza naturante” quanto a “natureza naturada”, a “inspiração culturante” quanto a “cultura culturada”. Por aí, ele aproxima o leitor do trabalho do escritor, assim como o artista contemporâneo apresenta seu *work in progress*; então, a fronteira autor/receptor se atenua para se abrir ao “espect-autor”. Isto porque o autor revela o quintal da sua obra, os bastidores do seu trabalho, o difuso do seu nítido, a desordem da sua ordem, o inconsciente de sua consciência, porque ele reconhece que há ao menos dois territórios fronteirícios dentro de toda obra, porque ele indica que existe uma fronteira entre o caos da partida e a obra da chegada, é por todas estas razões que a fronteira escritor/leitor toma um outro rosto e atua em outra função. Pois estas fronteiras não são muros: nem entre o autor e o receptor, nem entre a obra em gestação e a obra ofertada, nem entre o caos e a ordem, nem entre o difuso e o nítido. Estas fronteiras são os lugares de passagem que exploram e das quais desfrutam os criadores e os receptores, os homens em geral quando eles olham para suas realizações, quando eles se voltam para sua própria vida, quando eles estão diante de uma imagem.

Do difuso, talvez, possivelmente certamente; mas com fronteiras e não muros, não para proibir seu acesso, mas para permitir que sua frequência, sua exploração,

seu trabalho. E isto é capital para o homem, à medida que, é claro, o difuso não reenvie somente ao visível; ele habita toda inter-humanidade.

Compreendamos então melhor a problemática das fronteiras do difuso e das imagens, especialmente graças à arte, à psicanálise, à política, à espionagem:

A neve os tinha quase cobertos. Tanto ele os via, quanto não havia nada. Não se podia dizer mais nada. Em um momento, devido a um clarão, ele distinguia duas silhuetas, uma bem reta e outra angulada, ou eram os postes ao longo de uma barreira ou duas pessoas que se curvavam ao lutar contra a neve agora mais forte. Mas (...) eles acabaram por desaparecer no nada que se estendia para além da nevasca.<sup>3</sup>

## **Problemática**

Algumas imagens são difusas, seja totalmente, seja parcialmente. Passemos então a uma experiência para compreender melhor o fenômeno e examinemos imagens: toda imagem não nos parece difusa ou contendo difusão. Pareceria que existe uma objetividade do difuso. Entretanto, algumas imagens que parecem imediatamente difusas por um sujeito situado a uma certa distância delas podem, em algum momento, se tornar nítidas quando o mesmo sujeito muda de posição: existiria assim alguma subjetividade do difuso? Mas, então, o que seria de sua objetividade? Ou ainda, para pensar o difuso, seria necessário conceber uma dialética objeto/sujeito? Neste caso, a fronteira objeto/sujeito seria re-interrogável e não poderia mais apreender-se sob a ordem da separação; esta fronteira não seria mais separadora, mas articuladora, e mesmo unificadora; se poderia mesmo falar de um dispositivo sujeito/mediações/objeto para apreender não apenas o difuso em si, mas o difuso relativo a uma situação particular e, conseqüentemente, a um sujeito equipado com estas mediações – técnicas materiais ou intelectuais. Isto explicaria que esta imagem, seja para este sujeito tanto difuso quando nítido, que esta reflexão pode ser para aquele que reflete primeiramente difuso, depois nítido, novamente

difuso, etc. Também compreendamos que o difuso não retorna somente ao que é espacial e visual, mas também ao temporal e ao pensado. O problema das fronteiras do difuso é então mais importante que se poderia imaginar na primeira abordagem: suas questões são numerosas e capitais.

Na verdade, considerando os diferentes sentidos da noção de difuso e os diferentes campos de aplicação, a problemática das fronteiras do difuso é vasta. Ela trata primeiramente das questões técnicas que a ciência da óptica apoiada sobre a geometria esclareceu, por exemplo, no século XVII; mas a física dos fluidos, a teoria dos turbilhões e a microfísica articulada à microquímica podem também fornecer respostas enriquecedoras. Confrontados a estas questões e respostas técnicas, os artistas visuais experimentaram suas técnicas e seus estilos: muito antes da perspectiva – as pinturas antigas gregas e chinesas o provam – com a perspectiva, após a perspectiva, seja na pintura e na gravura ou na fotografia e no cinema. Do problema técnico das fronteiras do difuso, passamos aos problemas artísticos e correlativamente aos problemas estéticos: de fato, as respostas que os artistas dão aos seus problemas artísticos incitam estéticas particulares, concepções específicas de relações possíveis entre o *sans-art* e a arte, decerto concepções mais gerais e fundamentais.

Mas, como nós escrevemos anteriormente, o difuso não se limita ao visual e à imagem: ele concerne certamente o sonoro mas, sobretudo, todas as atividades humanas: uma coisa, uma situação, uma pessoa, uma tese, uma afirmação, etc. podem ser difusas. Assim, as fronteiras do difuso não concernem somente o artístico, mas também o político, o geopolítico e o geo-artístico<sup>3</sup>. Além disso, o traçado das fronteiras não é nem natural, nem definitivo, é muito frequentemente difuso: passa-se então das fronteiras do difuso ao difuso das fronteiras e, assim, enriquece-se a problemática.

---

<sup>3</sup> Cf. François Soulages (dir.), *Géoartistique & Géopolitique. Frontières*. Paris, L'Harmattan, 2013.

Peut-on dire cependant, comme le croient certains partis, que les limites d'une nation sont écrites sur la carte et que cette nation a le droit de s'adjuger ce qui est nécessaire pour arrondir certains contours, pour atteindre telle montagne, telle rivière, à laquelle on prête une sorte de faculté limitante a priori? Je ne connais pas de doctrine plus arbitraire ni plus funeste. Avec cela, on justifie toutes les violences. Et, d'abord, sont-ce les montagnes ou bien sont-ce les rivières qui forment ces prétendues frontières naturelles?<sup>4</sup>

Renan mostra o quanto o difuso histórico das fronteiras pode estar na origem de guerras ou de opressões: os muros construídos por Israel e pelo Marrocos são prova disso, mesmo que eles funcionem como negações da complexidade, da alteridade e da inter-humanidade; em contraste, o muro de Berlim é motivo de esperança, pois ele fora destruído para permitir a edificação de novas fronteiras.<sup>5</sup>

Mas a problemática das fronteiras do difuso permite interrogar e dar sentido às práticas mais ordinárias e cotidianas como na linguagem: viver, é viver no e com um certo difuso; pode-se ademais aproveitar amplamente deste difuso para deixar o futuro indeciso, incerto, indecído e, portanto, para ter uma captura sobre ele. Além da nossa relação com o mundo e, portanto, também com nós mesmos e os outros, atua na linguagem que, na maior parte do tempo, é o império do difuso: falar é experimentar, por vezes com felicidade e outras com dor, as fronteiras do difuso. Os lógicos e os poetas, os cientistas e os advogados, os filósofos e os políticos, os teóricos e os diplomatas o compreendem bem, são eles quem atuam com a língua para sair do difuso, para utilizar o difuso ou para trabalhar o difuso, em todo caso, para reconfigurar as fronteiras do difuso e das imagens – pois a linguagem é habitada por imagens. O difuso também não é negativo em si, muito pelo contrário: tudo depende da situação, da natureza do difuso e do objeto do sujeito; ele pode mesmo constituir o erotismo aspirando o parecer, o fazer, o ser e o pensar, diante da

---

<sup>4</sup> Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation?*, 1882, cité par Gilles Rouet, in François Soulages (dir.), *Géoartistique & Géopolitique. Frontières, op cit.*

<sup>5</sup> Cf. Gilles Rouet & François Soulages (dir.), *Du Printemps de Prague à la Chute du Mur de Berlin. Photographie & politique. Photographie & corps politiques, 4, Slovaquie*, Paris, Klincksieck, 2009. Cf Georges Banu, *Des murs au Mur*, Paris, Gründ, 2010.

pornografia mecânica do nítido. O difuso aspira o sujeito ao ponto de fazer do sujeito um sujeito aspirante.

Apesar de, na maior parte do tempo, oscilar-se entre o difuso na realidade e na representação. Apesar de o difuso não ser atemporal mas histórico, e de se metamorfosear e se deslocar com o tempo: de onde seu vínculo com as fronteiras geopolíticas, geo-artísticas, geo-estéticas e geo-lingüísticas; de onde a conexão, por vezes a articulação destes campos e de suas fronteiras. Sabendo que, já na óptica, as relações difuso/nítido são complexas e retornam ao que Pascal Martin chama de “continuum, um difuso-nítido de profundidade”. Amplitude e complexidade da problemática que questionamos.

E quando as fronteiras do difuso mudam e se deslocam, é todo o saber e o ver que são perturbados; são as fronteiras do representável e do pensável, do visível e do previsível que são elas mesmas deslocadas, operando rupturas epistemológicas – como o relógio de Bachelard – e mudanças de *episteme* – como o pensa Foucault em bom bachelardiano. Mas não existem apenas as ciências que são tocadas por este deslocamento fronteiro; as artes também são comprometidas, e a história da pintura, da gravura, da fotografia, do cinema, do vídeo o manifesta a nós; a história da literatura também.

Trata-se também de uma questão de escala e de linguagem, de precisão e de vocabulário: toda perturbação das fronteiras do difuso, na ciência e na arte, aporta problemas de definição e redefinição. O que redobra as dificuldades. E não é o problema das incertezas de Heisenberg que vem simplificar as coisas, salvo quando distingue-se difuso e incerteza e quando compreende-se que as fronteiras do difuso limitam um território produtivo para as ciências e as artes. Além de que, para Bachelard, si, na ciência, o conceito é a não-imagem e a imagem é o não-conceito, na prática do imaginário é o contrário, o jogo com a imagem é não só absolutamente necessário, mas também totalmente produtivo e mesmo criador: daí o jogo com o difuso, o jogo com as fronteiras, o jogo com as fronteiras do difuso. Pois, mais que partir do que pensam Hugo, quando escreve em *Le Tas de Pierres* “em parte, ponto

de fronteira” ou Rousseau, quando ele afirma “o mundo da realidade tem seus limites; o mundo da imaginação é sem fronteiras”, não se deve seguir Kafka que escreve em seu *Journal*: “toda literatura é um ataque à fronteira”?

## Estética

*So what*, vídeo de 2004 de Bernard Koest, está no centro do problema das fronteiras do difuso e das imagens. O artista filma uma mulher em um jardim público e aumenta o zoom sobre ela durante uma dúzia de minutos; vê-se primeiramente a imagem desta mulher, depois, pouco a pouco, a de seu ombro, depois a de seu sutiã, e o zoom continua, nos provocando no difuso embriagante, tudo acompanhado de uma música penetrante de Koest. É sempre a imagem desta mulher ou a de sua aparência visual, mas nada é mais visível, na medida em que todo objeto tem uma infinidade de imagens, como Pascal havia demonstrado em sua *Pensée* nos dois infinitos. O problema do difuso e de suas fronteiras é apenas um subconjunto do problema da imagem. Estamos mais próximos da coisa em si? Pergunta absurda. Não se alcança nunca a coisa em si, aquele *noúmeno* de que Kant nos fala e, *mutatis mutandis*, Bachelard: sempre se está diante de fenômenos visuais alcançados pelo sujeito humano, fenômenos que se dizem tanto – e tão pouco – sobre o sujeito filmado – a mulher – quanto sobre o que filma e sobre o material utilizado para filmar; as fronteiras do difuso, como toda aparência de fenômeno visual, dependem da dialética sujeito/mediações/objeto. E, com *So what*, muito rapidamente, a imagem se torna difusa: contribuição útil desta obra que nos faz experimentar que o difuso pode ser o resultado de uma representação visual, sabendo que esta representação não é mais aquela de um instante, mas uma longa série de representações, o zoom funcionando sempre e sempre.

Crer que o artista vai nos fazer ver o infinitamente pequeno seria ridículo; apesar disso, ele nos faz experimentar nossa viagem ao centro não do infinitamente pequeno do real, mas do infinitamente inalcançável da imagem, ele se dá sob

diferentes formas e pouco a pouco se pixeliza, por desembocar em um momento sobre cores estranhas e, é claro, sem ligação com as alças do sutiã originário. Para nos mostrar que nosso desejo e nossos fantasmas, já constituídos de imagens, só trazem sobre aparências visuais, iscas de nossos impulsos e de nosso inconsciente? Talvez. Mas sobretudo para nos fazer experimentar que o difuso não é nunca o que se acredita. As fronteiras do difuso, portanto, intransponíveis, pois a imagem só pode causar, com esta busca do zoom, o irreconhecível – não se reconhece mais a mulher –, o melhor do conhecível – reconhece-se que uma figura da imagem em um dado instante é um retângulo verde ou um hexágono vermelho: em resumo, rompeu-se a relação possível entre o fenômeno visual dado pela imagem habitada pelo zoom e o *noumeno* da mulher, mesmo sua aparência de fenômeno do início, pois ela era vista a olho nu, enquanto que, agora, se está diante de um mundo de imagens. Tudo não passa de difuso. E é porque há arte, arte contemporânea.<sup>6</sup>

Não é o que *Blow up* de Antonioni poderia também significar? O crescimento de uma imagem não é uma questão sobre o real, mas uma descoberta sobre uma imagem, descoberta de que toda imagem crescida é uma outra imagem e que os crescimentos constituem uma série de imagens cuja lógica de transformação releva a ordem da imagem e não do real: ocasião, ainda, da possibilidade da prática artística e da estética do difuso que se distingue, para Plossu, da estética do movimentado, este último trazendo de volta à realidade – o fotógrafo ou o fotografado se moveu durante a ação fotográfica –, enquanto que o difuso reenvia sempre à própria imagem.

É nesta perspectiva que no fim dos anos 1960 nos Estados Unidos, o hiper-realismo usa a fotografia. A fotografia é então a referência por excelência: não se reproduz mais o mundo exterior, mas uma foto; a fotografia se torna o próprio assunto da pintura. As fotos de base são fotos instantâneas o mais banais possível, sem evidenciar a estética do «sobrebanalismo» de Harbutt; também resulta um estilo voluntariamente frio que não integra a textura da foto, mas insiste no aspecto liso e

---

<sup>6</sup> Pour la définition de *art-contemporain*, cf. François Soulages (dir.), *Photographie contemporaine & art contemporain*, Paris, Klincksieck, 2012, chapitre 1.

brilhante. O hiper-realismo questiona a identidade e o reflexo. De uma parte, a identidade é questionada, por exemplo, por Chuck Close, que pinta com uma precisão extrema, acentuando os detalhes do rosto dos indivíduos: sua identidade aparece então sob um outra luz; ele imita, neste ponto, a fotografia da qual ele reproduz suas imperfeições ou suas particularidades: “nós sabemos ao que se parece um difuso graças à fotografia”<sup>7</sup>; ele introduz então o difuso e até mesmo a aplicação por pranchas sucessivas como acontece nos laboratórios de fotografia; além disso, Chuck Close é o único pintor hiper-realista que apresentou seu trabalho fotográfico de modo totalmente autônomo com relação ao seu trabalho de pintor; como, por exemplo, suas pesquisas implementadas a partir do Museu Camera da Polaroid. Por outro lado, é por razões que reconduzem à fotografia que os reflexos são tão frequentemente pintados por Don Eddy, Ralph Goings e outros. Assim, explorando as fronteiras do difuso, com o hiper-realismo, a fotografia questiona a pintura, a fotografia mesma, as representações que nós temos do mundo e do mundo ele mesmo.

Nos anos 60, William Klein explora também o difuso para trabalhar a imagem com a mesma liberdade que tinham os pintores de sua época:

Eu tentava tudo. Textura, difuso, desenquadramentos, deformação, acidentes. [...] Eu mergulhava de cabeça, em tudo aquilo que não se podia fazer em fotografia [...]. Eu tinha o sentimento que os pintores se haviam liberado das regras: por que não os fotógrafos?<sup>8</sup>

E ele trabalha.

Desde o início, a fotografia compreendera como ela podia explorar as fronteiras do difuso. Julia Margaret Cameron levou a sério o problema das fronteiras do difuso e das imagens e o estudou e tratou com sua personalidade e suas escolhas artísticas, técnicas e ideológicas próprias. Recusando o partido de uma teatralização

---

<sup>7</sup> Cf. *Hyperréalisme américain/Réalisme européen*, Paris, Cnac/archives, n° 11/12, 1974, p. 28.

<sup>8</sup> William Klein, *Paris. Photo, Les Grands Maîtres de la Photographie n° 6*, 1983, p. 60.

fotográfica realista, ela vai enfrentar – e isso será sua força e sua riqueza – a crítica fotográfica tradicional. Em 1864, um crítico julga suas fotos “admiráveis, cheias de expressão e de vigor, mas terrivelmente opostas às convenções e aos usos fotográficos”<sup>9</sup>. Uma crítica de 1865, que parecia um pouco desdenhosa na época, se revela na verdade [...]: as fotos de Cameron “apesar de medíocres enquanto fotografias, são a obra de uma verdadeira artista.”<sup>10</sup> Fotógrafa, diretora de teatro, simplesmente artista, estas são as qualidades que se pode dar a Cameron.

Para mostrar melhor sua posição diante do difuso, esta última faz duas observações interessantes sobre o desenvolvimento e sobre as manchas:

O que é o desenvolvimento e quem tem o direito de dizer qual degrau de desenvolvimento é o legítimo? [...] Quando eu desenvolvia e quando eu chegava a alguma coisa que, aos meus olhos, era muito bonita, eu então eu parava ao invés de forçar o objetivo até o limite da perfeição, o que todos os outros fotógrafos fazem absolutamente.[...] Para o que é das manchas, eu penso que é necessário deixá-las. Eu poderia retocá-las, mas eu sou a única fotógrafa que oferece apenas fotografias não retocadas e os artistas, por este motivo, dentre outros, valorizam minhas fotografias.<sup>11</sup>

Cameron mostra assim que ser artista é escolher assumir pela imagem as fronteiras do difuso, melhor é trabalhar com elas, graças a elas: não é o objeto de fotografar que é o mais importante, mas a maneira fotográfica de se confrontar com o difuso, às suas aparências visuais para produzir o fotográfico. “Ninguém nunca capturou nem utilizou o Sol como você”<sup>12</sup> escrevia Victor Hugo a Cameron. Talvez porque esta última soubera ultrapassar a fotografia aparentemente nítida, objetiva e realista, para atingir o teatro e o difuso. Teatro da vida? Teatro da arte? Teatro fotográfico, em todo caso, graças a esta *Aufhebung* hegeliana de uma técnica. Cameron pode também ultrapassar o simples projeto de retrato nítido de um ser a fotografar para acessar a fotografia como obra, deixando no mistério a identidade do

---

<sup>9</sup> *Photographies Notes*, vol. 9, London, 1864, p. 171

<sup>10</sup> *Idem*, 1865, p. 117.

<sup>11</sup> In *Hommage de J.M. Cameron à Victor Hugo*, Paris, Les Presses artistiques, 1980, pp. 9, 12, 18.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 5.

ser, e é especialmente graças ao difuso. Ela abandonou a busca do “isto foi”, para escolher o “isto foi encenado”. O objeto a fotografar não é nada mais que o momento de encenação. A estética do retrato se articula então com aquela da encenação no seio de uma estética do “isto foi encenado” e do difuso – difuso como a vida.

O difuso faz sonhar, porque ele chama a imaginação, a interpretação, quando ele não favorece o delírio: uma vintena de anos depois da invenção da fotografia, um fotógrafo de Boston intriga e se torna famoso, pois, nas suas fotos, aparece – como uma aparição – ao lado da pessoa fotografada, uma imagem difusa de uma outra pessoa, frequentemente uma pessoa morta. Mistério? Milagre? O difuso gera estes questionamentos mais espirituais que artísticos. Na verdade, estas imagens de regressos tinham uma causa um tanto mais material: o fotógrafo usava placas já usadas, todos os traços anteriores não tinham desaparecido. As fronteiras indecisas do difuso são precursores de interpretações.

É por esta razão que fotógrafos optaram pela fotografia difusa ao ponto de chegar à abstração? Talvez; a obra de Hervé Rabot seria desta linha; como todo grande fotógrafo, Rabot se confronta com o duplo problema: o que são o objeto a fotografar e o real? E o que é a fotografia? Para isso, ele questiona as fronteiras do difuso e faz das fotos que o limitam o reconhecimento do referente. Nós estamos então não diante de um indício facilmente decifrável que, automaticamente por um tipo de reflexo condicionado, permite encontrar um fenômeno visual, mas diante do puro fotográfico – a saber do difuso – que primeiramente não remete a nada, se não a ele mesmo; se não em um segundo tempo, como com a pintura não-figurativa, que nós chamamos no nosso imaginário. Diante do que no início é inominável, praticamente invisível, nós não estamos que diante de um objeto fotográfico que, graças ao seu mistério, nos diz mais sobre os fenômenos, sobre o objeto transcendental e sobre o objeto fotográfico assim como das fotos realistas: ele nos obriga a questionar. Fotografar, para Rabot, é interrogar seu ponto de vista; ele consegue: ele se confronta com a matéria da fotografia. Com suas fotos, Rabot nos faz ver o tocar e o afloramento, a superfície e o liso: a pele é como a fotografia, apenas

isso: uma superfície que é obrigatoriamente frustrante. E entretanto, por detrás, dentro e com esta superfície, há o outro, existe eu. É o mistério que este artista interroga, como ele interrogara a paisagem: nos dois casos, ele nos mostra, antes de tudo, sua relação com este objeto enigmático. Sua fotografia revela um real imerso no imaginário – o da relação e o do sujeito que fotografa: o referente não é negado, mas ele é integrado dialeticamente neste imaginário, esta imagem e esta formatação. Com Rabot, a fotografia difusa é realmente uma imagem. Ao ponto que se vê através de suas fotos de corpos paisagens e através de suas fotos de paisagens corpos. Que alegria e que liberdade que torna possível o difuso ao receptor!

A obra de Rabot está, antes de tudo, do lado da impressão: a fotografia quer tornar eternas, mas sobretudo compreender as impressões dos corpos que andam sobre a areia no momento quando o mar se retira e antes que as ondas venham apagar esses passos. Tudo está aqui: o desejo de eternidade, o desejo de compreensão, o desejo de reparação do efêmero que passa; o corpo vivente, o corpo em movimento, o corpo em risco de morte; a mãe que lhes deixa e que acredita-se deixar, o difuso e o vago que lhes submergem, o “não” que veda sua boca e seu corpo, mesmo que, irrisoriamente, você grite e se debata: então, você fotografa ou olha a foto; então, o artista, apesar de tudo e apesar do nome e do “não”, age em silêncio, com simplicidade, de forma quase frustrada: fotografar como um animal e não como um intelectual. Graças ao difuso, a matéria é enfim encontrada: matéria imaginária, matéria de memória, matéria de inconsciente; matéria metamorfoseada pelo ato fotográfico, matéria transfigurada por este corpo relativo, este corpo em relação: o corpo de sonho; como nos melhores romances de Henri Bosco; A imagem fotográfica é espaço imaginário e efeito de um processo que retoma o imaginário e o real. O receptor não poderá talvez tudo rever ou reviver: é o próprio da arte. Ele vê o caminho e as direções. Em todo caso, ele está diante do preto e branco: o preto, que canta a impossibilidade de aproximação do corpo do outro, as sombras e os detalhes mortos na fotografia; o branco, que murmura o toque e a aproximação, o acesso assintótico do outro. O objeto transcendental é evocado como o absoluto e o

impossível: o objeto fotográfico é colocado a seu serviço. Ele age: ele explora as fronteiras do difuso.

Compreende-se então por que o difuso pode ser buscado: “eu busco imagens suficientemente imprecisas para que elas sejam o mais comum possível, imagens difusas sobre as quais o espectador pode bordar”<sup>13</sup>, diz Boltanski. Assim, o difuso pode facilmente se emancipar do particular e do singular para autorizar o acesso ao universal. Com uma imagem difusa, ninguém se encontra e é por isso que todo o mundo se projeta e se acha nela, ainda mais se as fronteiras desse difuso são elas mesmas difusas e permitem também de se encontrar em algum lugar. As fronteiras do difuso são então bordas que chamam ao bordado, outra palavra para designar a interpretação.

## **Teorética**

E se a estética das fronteiras do difuso para as imagens é tão interessante, é porque ela se enraíza e se funda em uma teorética, isto é, uma teoria destas fronteiras que não leva em conta suas dimensões artísticas possíveis.

A teorética interroga o par visível/legível. Pois o que é o difuso senão o visível do ilegível, o visível puro, o visível que não se pode transformar em legível, o visível que nos confronta no ver puro, no puro visto? É a partir daí que os artistas do visual podem trabalhar.

E quando Plossu diz que ele quer ir andar aí onde os mapas não indicam mais nada, nem caminho, nem outro elemento da realidade, não é pra sair do legível? Não é para fazer funcionar um mapa como outra coisa que um texto ou um conjunto de signos – o GPS é o anti-difuso que permite à criança encontrar um mestre para seguir? Plossu toma então o mapa por uma imagem, ao saber de algo que faz trabalhar o imaginário e devolve sua realeza ao sujeito? Pois o criador da terceira

---

<sup>13</sup> Entretien avec Renard (D.), *Christian Boltanski*, Catalogue du Musée National d'Art Moderne, Paris, Musée d'Art Moderne, 1984, p. 70.

metamorfose de Nietzsche: “o tempo é uma criança que brinca girando piões: é a realidade de uma criança”, já escrevia Heráclito. Então Plossu pode seguir. E fotografar. E agir, como Hamish Fulton ou outros artistas de *Land-art* que vão ao deserto para provar do difuso cartográfico, o difuso geográfico, o difuso existencial, mesmo místico, o difuso das imagens e da arte. Não é o que experimenta Bill Viola com *Chott El Djerid*? Pois é o mesmo tropismo que empurra Plossu ao mesmo tempo fora dos caminhos legíveis sobre um mapa e fora das imagens legíveis sobre uma foto: é o desejo de explorar as fronteiras do difuso das imagens e as imagens do difuso das fronteiras.

Diante deste chamado do difuso, coloca-se em prática então uma nova língua fotográfica, uma nova língua icônica, uma nova língua poética, uma nova língua filosófica, uma nova língua psicanalítica. Estas novas línguas estão mais do lado da glossolalia que do signo, do lado da imagem, do poema, do aforismo, do fragmento, do silêncio que do código. É esta experiência do visível ilegível que fez Kandinsky, um dia, em seu ateliê frente a uma tela invertida: ele não reconhecia mais nada; ele via: imagem, difuso e pintura que o saltavam aos olhos; ele estava livre do referente, ele entrava na arte. Freud, quando saía do compartimento de um trem, ele via uma imagem de alguém que ele não reconhece bem, ele toma esta imagem pela realidade e ele acredita que um homem desconhecido se dirige a ele, enquanto ele está diante de sua própria imagem invertida dada no vidro do corredor do trem. Inquietude talvez, mas sobretudo liberação do narcisismo da imagem – imagem, é a imagem de mim – abertura à estranheza da imagem – imagem, é a imagem do outro. Saindo do compartimento, Freud sai da imagem fixa e fixada, da imagem legível e simples, da imagem, da imagem de Mamãe; ele entra no *Fort und Da*, na imagem movimento e em movimento, no fluxo sem pé nem cabeça, pois um trem é uma película em movimento que, entre outros a partir do difuso e de suas outras fronteiras incertas, engendra não somente desorientação e prazer, mas também trabalho psíquico com as fronteiras do difuso e do imaginário. Há então dois usos possíveis do trem: seja saber estar no legível -, seja servir-se dele para ir ao estrangeiro, cruzar as fronteiras

do nítido e do legível, vaguear no *continuum* das fronteiras do difuso, do visível e do real. O nítido visa o conhecimento, o difuso assume o trágico: o trem é por vezes aquele do *Crime do expresso do Oriente*. Pois, como os artistas e filósofos, Freud coloca o problema do real. E então da morte.

E não é uma coincidência para ele que trabalha, repetidamente sobre a interpretação dos sonhos. Pois o aparelho psíquico é o lugar do difuso e suas fronteiras, e este dobramento. Na realidade, em 1900, Freud adota seu primeiro tópico que representa o aparelho psíquico como composto do consciente, do pré-consciente e do inconsciente; os dois últimos são habitados pelo flou; e os sonhos surgem do inconsciente; difuso apreendido por todo sujeito enquanto ele sonha e depois de seu sonho quando ele quer restituir seu sonho, este sujeito pelo qual muitos dos seus atos e ações tem causas e motivações um tanto mais difusas, e tanto mais quando ele opera, no sentido de Jones, uma racionalização. E as fronteiras que Freud indica entre consciente/pré-consciente e pré-consciente/inconsciente são de natureza totalmente diferente. A primeira é porosa e permite ter voluntariamente acesso ao outro território – vai-se facilmente do consciente ao pré-consciente e inversamente, não há agente aduaneiro para vigiar e punir; os romances de Patrick Modiano utilizam esta porosidade pra explorar as fronteiras do difuso. Em revanche, a segunda é dada como sendo uma parede, uma censura com a qual muitos ditadores ou territórios que rejeitam a alteridade sonhariam. Será necessário aguardar 20 anos – 1920 – para que Freud proponha seu segundo tópico – ego, id, superego – na qual tudo é campo de forças e de instâncias, sem fronteira verdadeira, mas não sem difuso. E Lacan esclarecerá *a coisa* quando ele propuser a tríade simbólica/real/imaginário, colocando no centro de nossa problemática três instâncias já reencontradas – seja diretamente, seja indiretamente: uma teórica das fronteiras do difuso não pode, portanto, economizar, isto seria apenas para pensar a imagem fotográfica, cinematográfica ou literária enquanto elas são difusas.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Cf. Chapitre « L'inconscient des frontières », in E. Bonnet & F. Soulages, *Œuvres, Corps & Frontières*, Paris, L'Harmattan, collection Local & Global, 2013.

Também pode-se utilizar as ferramentas psicanalíticas para fazer a experiência do difuso, especialmente se se tenta ter um projeto artístico e sobretudo se se quer constituir uma estética. O difuso é defendido por quem quer trabalhar com o inconsciente, não somente porque o inconsciente é o império do difuso, mas também porque ele é o império do difuso e da flutuação; na verdade, é um fluxo fora do tempo que carrega em círculo os significantes e as imagens. Ora, como introduzir este flutuar do difuso, se este está flutuando em si mesmo, não tendo de início uso do consciente e da razão – ver Jones citado anteriormente –, mas jogando a carta do inconsciente, e especialmente com a técnica da atenção flutuante? Em consequência, face ao difuso visual, o sujeito não vai privilegiar nenhum elemento do visível, ele vai se colocar em modo inconsciente, isto é, não buscar o legível com sua razão, seu raciocínio e seu consciente abordado, não estar na atenção ordinária que busca concentrar-se para prestar atenção, vigiar e saber; em suma, uma atitude que, em um primeiro momento, se poderia qualificar de “subjetiva” é posicionada, tão subjetiva que o sujeito é transbordado. Mas pode-se realmente falar de “subjetividade” para caracterizar esta prática face ao difuso ou deve-se evocar uma deriva entre as fronteiras do difuso, sair para fixar-se na margem fechada do difuso, para cruzar suas fronteiras, se não se quer perder-se?

Este difuso é então ocasião de projeção: como no cinema? Em todo caso, como na vida, ainda mais se se está do lado da psicose e, em particular, da paranoia: retrocede-se assim em um certo narcisismo, projetando no difuso da imagem ou do outro o que se duvida ser ou fazer; toda interpretação do difuso arrisca ser um delírio de interpretação. Dificuldade da tarefa face ao difuso de uma obra de arte e/ou de uma imagem que pulsa a escutar o que Freud escreve quanto à interpretação:

O médico deve estar na posição de interpretar tudo o que se escuta afim de descobrir tudo o que o consciente dissimula, e isso sem substituir sua própria censura pela censura à qual o paciente renunciou.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Freud, “Conseil au médecin pour le traitement analytique” (1912), *Gesammelte Werke*, Londres, Imago, 1940-1952, VIII, p. 381.

É necessário, face ao difuso, buscar descobrir o que ele dissimula ou o que ele nos inspira? Interpretar ou projetar? Problema de transferência? A interpretação deveria permitir acessar ao menos um difuso latente, mas sem esquecer o que este difuso é o objeto de tensões e de contradições, em suma, de uma história por vezes violenta e dolorosa, de um fluxo e de um flutuar desestabilizantes, tal um desejo, ou uma paixão: não há difuso sem *pathos*, em todos os sentidos desta palavra.

É com isso que pode lidar o artista do difuso que entendeu a observação de Freud: “a interpretação dos sonhos não deve ser praticada, no curso do tratamento analítico, como uma arte em si.”<sup>16</sup> Ao ponto que um artista-contemporâneo da estética relacional poderia içar o jogo com a interpretação do difuso ao nível da arte em si. Uma fronteira, talvez em última instância difusa, separaria projeção e interpretação (das fronteiras) do difuso que oscilaria então entre fantasma e realidade. Mas estes fantasmas trabalhados pela sexualidade, pelo erotismo, pela pornografia, pelo voyeurismo – ver a todo preço apesar de ou mesmo por causa do difuso, *So what, Blow up* – arriscarão sempre ser pobres, pois previstos. Em contraste, o difuso pode nos confrontar ao que Barthes, depois Kristeva, chama, em *A Câmara clara*, “a intratável realidade”<sup>17</sup>: é então a ocasião de uma terrível prova de realidade, ao ponto de ser insustentável, tida consideração a nossa incapacidade de dominá-lo. As fronteiras do difuso podem assim sufocar o sujeito, esteja frente a uma obra, uma imagem, uma pessoa ou um mundo, pois assim, no lugar de ser fonte de jogo, de sentido e de jogo com o sentido, é ocasião de não-senso e de angustiante absurdo. O sujeito então vacila face ao insustentável difuso: não é mais um simples sonho, é um pesadelo.

Entretanto a prova de realidade – e logo também aquela das fronteiras do difuso – é também o processo que permite o sujeito distinguir uma fronteira entre os estímulos que tem como causa o mundo exterior e aqueles que são de origem interna.

---

<sup>16</sup> Freud, *Le maniement de l'interprétation des rêves en psychanalyse* (1911), p. 53.

<sup>17</sup> Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980, p.184.

O trauma infligido pelo difuso e suas fronteiras a um sujeito teria então como causa a não-separação nítida das fronteiras exterior/interior. O difuso exterior da imagem faria eco com o difuso interior do sujeito: explicação, em última instância, desta fascinação pelo difuso e suas fronteiras, desta ambivalência em consideração à indeterminação de suas fronteiras.

É fundamentalmente por estas razões que a prática do difuso hoje se desenvolve nas imagens de informação? Na verdade, muitas são as fotos ou os filmes que são voluntariamente e grosseiramente desfocados a fim de que não se reconheça os sujeitos fotografados ou filmados.

Em todo caso, esta tendência cada vez mais importante na nossa sociedade ao mesmo tempo de vigilância, de controle e de espetáculo de vanguarda, mais que o direito à imagem e seu comércio jurídico-financeiro, o direito ao sujeito e, em particular, ao sujeito difuso, frágil, indeterminado que se interroga ou se maravilha face ao difuso em última instância porque as fronteiras deste último são, como ele, difusas, frágeis e indeterminadas: elas concernem sem dúvida o visível, a imagem e a arte, mas também, mas sobretudo o vivível, o inter-humano e intra-humano.

Mas as fronteiras inter-humano/intra-humano não são elas, elas também, difusas?

# A Prática Porosa do Desenho: Sistema, Serialidade e a Marca Feita à Mão na Arte Conceitual e Minimalista

## The Porous Practice of Drawing: System, Seriality, and the Handmade Mark in Minimal and Conceptual Art<sup>1</sup>

Meredith Malone

Tradução: Teresa Cristina Jardim de Santa Cruz Oliveira

### Resumo

O ensaio reflete sobre alguns dos desenhos na exposição *Notações: Desenho Contemporâneo como Ideia e Processo* (2012), que selecionou artistas americanos associados com a arte Minimalista, Pós-minimalista e Conceitual, e alguns das gerações subsequentes. A autora traz as questões do desenho como esboço e como obra nas práticas serial, processual e sistemáticas do desenho do período.

**Palavras-chave:** Desenho; Sistema; Serialidade; Arte Conceitual e Minimalista

### Abstract

The essay reflects on some of the drawings in the exhibition: *Notations: Contemporary Drawing as Idea and Process* (2012), which selected American artists associated with Minimalist, Post-Minimalist and Conceptual art, and some of the subsequent generations. The author brings the issues of drawing as sketch and as an artwork in the serial, procedural and systematic drawing practices of the period.

**Key-words:** Drawing; System; Seriality; Minimal and Conceptual Art

A exposição *Notações: Desenho Contemporâneo como Ideia e Processo* (2012) apresenta desenhos produzidos pelos principais artistas americanos associados com a arte Minimalista, Pós-minimalista e Conceitual, bem como a seleção de trabalhos dos artistas das subsequentes gerações que continuam a se engajar com estratégias estéticas e procedimentos de seus predecessores<sup>2</sup>. Em

---

<sup>1</sup> Meredith Malone, "The Porous Practice of Drawing: System, Seriality, and the Handmade Mark in Minimal and Conceptual Art," in *Notations: Contemporary Drawing as Idea and Process*, ed. Rachel Nackman (Saint Louis: Mildred Lane Kemper Art Museum, 2012). <http://notations.aboutdrawing.org/essay/>

<sup>2</sup> Todas as obras em exposição foram trazidas da coleção de Sally e Wynn Kramarsky, Nova York; muitas delas foram doadas pelo casal para o Museum of Modern Art, Nova York. Nas últimas décadas, os Kramarskys acumularam uma coleção que fornece uma visão geral impressionante da arte Minimalista, e Pós- Minimalista e da Arte Conceitual canônica, continuando a recolher obras de artistas

alguns casos os desenhos em exposição são autocontidos e autônomos, mas frequentemente eles são estudos de como proceder para fazer uma escultura, uma instalação ou um trabalho *site-specific*. A grade, o diagrama e o pedido em série (todos, métodos de desabilitar e da não-composição) são regularmente empregados como frustrações à decisão subjetiva do fazer. Ainda que o exame de uma ampla variedade de desenhos por esses praticantes revele corpos distintos de trabalho que, longe de serem impessoais ou uniformes, são tão diversos quanto são inovadores os artistas. Enquanto alguns artistas tendem a colocar em primeiro plano o pensamento e o conhecimento como componentes essenciais de uma obra, outros focam nos materiais mesmos com o mesmo grau de concentração. Em ambos os exemplos, a fascinação visual e física de seus desenhos não é menos importante do que as ideias que eles transmitem.

Central para a exposição é a paradoxal compatibilidade entre o uso de sistemas a priori e do toque individual do artista em um ambiente artístico que abrange uma atitude serial como algo semelhante a um *etos*<sup>3</sup>. Muito tem sido feito para purgar a suposta intencionalidade autoral e subjetiva da arte Conceitual e Minimalista, as quais colocam uma elevada ênfase no rigor analítico, no planejamento sistemático e nas metodologias seriais. Esse movimento é frequentemente caracterizado como uma reação “fria” às práticas psicologicamente transparentes e à retórica individualista heróica associada com a abstração modernista nos Estados Unidos da era pós-Segunda Guerra Mundial<sup>4</sup>. A suposta mudança de quente para frio — de revelação gestual para abordagens racionais, anti-autorais — nunca foi, no

---

emergentes, cujo trabalho está em consonância com este núcleo estético. N.T. Todas as imagens do texto original podem ser encontradas na página: <http://notations.aboutdrawing.org/essay/>

<sup>3</sup> O Termo vem de Mel Bochner, “The Serial Attitude” *Artforum* 6 (Dezembro 1967): 28–33.

<sup>4</sup> Ver Irving Sandler, “The New Cool-Art,” *Art in America* 53 (Fevereiro 1965): 96–101, e Pepe Karmel, “An In-Between Era,” in *New York Cool: Painting and Sculpture from the NYU Art Collection* (Nova York: Grey Art Gallery, New York University, 2008), 21–35. Em anos recentes, vários acadêmicos começaram a reescrever a história recebida da arte americana do pós-guerra. Ver, por exemplo, Catherine Craft, *An Audience of Artists: Dada, Neo-Dada, and the Emergence of Abstract Expressionism* (Chicago: University of Chicago Press, 2012).

entanto, definitiva e clara. Desenho, um meio a muito associado com ambas às atividades de ideação e ato manual de criação, joga um papel central nos esforços de artistas associados com práticas baseadas no processo e conceitualmente rigorosas da arte Conceitual e Minimalista que abriram entendimentos estabelecidos da produção estética, bem como um lugar gerador para negociações em andamento na relação entre abordagens subjetivas e objetivas, entre toque e distância medida. O desenho, então, oferece um meio envolvente através do qual reexaminar a narrativa recebida da arte desse período.

Artistas engajados em uma variedade de estratégias e agendas — incluindo Dan Flavin, Eva Hesse, Barry Le Va e Sol LeWitt — prontamente adotaram os atributos salientes do desenho — sua mobilidade e elasticidade, sua economia e caráter antimonumental, sua natureza exploratória e sua facilidade para agir como mediador, traduzindo conceitos em forma — produzindo trabalhos que são notacionais, diagramáticos e redutivos. Frequentemente reduzidos em escala, delicados, brincalhões e altamente sutis, esses desenhos sugerem um nível de intimidade e encontro direto com os pensamentos e as intenções dos artistas, que é menos facilmente evidente em seus trabalhos em outros meios. O desenho é abordado aqui como uma lente poderosa pouco reconhecida através da qual se exploram tensões produtivas entre cálculos racionais e expressão subjetiva, conceito e forma material, e precisão e desordem que animam muito do trabalho mostrado nesta exposição.

### **Fabricação Industrial / Notação Individual**

Empregando formas básicas, materiais industriais e repetição serial, artistas associados com o Minimalismo, tais como Donald Judd e Dan Flavin, buscaram liberar a arte do conteúdo simbólico emocional e das pretensões acerca de sua qualidade transcendente. Enquanto a narrativa estabelecida do Minimalismo enfatiza um obscurecimento, até um apagamento, da mão do artista através do uso da

fabricação industrial e dos materiais *readymade* (sem originalidade), os desenhos preparatórios e de trabalho (necessários uma vez que seus objetos artísticos eram fabricados industrialmente) produzidos por esses artistas re-introduzem a mão no legado do movimento<sup>5</sup>. Ao revelar a ideia do sistema e o plano para a construção, esses desenhos expõem o processo de criação e se colocam como contrapontos vitais à perfeição estéril do objeto industrial e padronizado Minimalista.

A posição “literal” mantida pelo Minimalismo em meados de 1960 é exemplificada nos trabalhos de Judd, de quem o ensaio de 1965 “Objetos Específicos” estabeleceu os princípios básicos da sua abordagem: criar objetos autossuficientes e autorreferentes baseados na especificidade material. Ao usar material industrial tais como Plexiglas, alumínio e aço laminado ao invés de materiais de belas artes, Judd colocou seu trabalho em um *continuum* com a mercadoria produzida em massa em oposição à história da escultura. O artista empregou o desenho para planejar a estrutura, a proporção e as relações espaciais de suas esculturas, mas nunca considerou seus trabalhos em papel como algo além de instruções técnicas, um tipo de linguagem usada para transmitir informação para execução de formas tridimensionais padronizadas. Trabalhos desenhados à mão trazendo dimensões e especificações materiais, tais como seu desenho sem título de 1967 (fig. 1), paradoxalmente e decididamente, apoiam seu estilo “não manual” de supervisão e delegação<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> A linguagem da eficiência e da organização do capitalismo tardio informou muitos destes projetos uma vez que artistas imitaram a divisão do trabalho em reinos mentais e manuais ao encomendar a outros concretizarem suas ideias ou, em alguns casos, evitando completamente a real produção material da obra. Para uma análise em profundidade da relação entre a produção artística, o trabalho e a mudança do contexto socioeconômico americano nos anos 1960, ver Helen Molesworth, *Work Ethic* (Baltimore: Baltimore Museum of Art, 2003), e Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era* (Berkeley: University of California Press, 2009).

<sup>6</sup> Os desenhos de Judd, e a revisão significativa do papel do artista que eles sugerem, encontrarão uma controvérsia mais tarde em sua carreira, quando o colecionador italiano Giuseppe Panza autorizou a fabricação de esculturas de desenhos de trabalhos do artista sem a permissão de Judd. Judd declarou que esses trabalhos eram falsificações, insistindo que a sua supervisão era requerida na fabricação de seu trabalho. Ver Susan Hapgood, “Remaking Art History,” *Art in America* 78 (Julho 1990): 114–17. Ver também Molesworth, *Work Ethic*, 163.

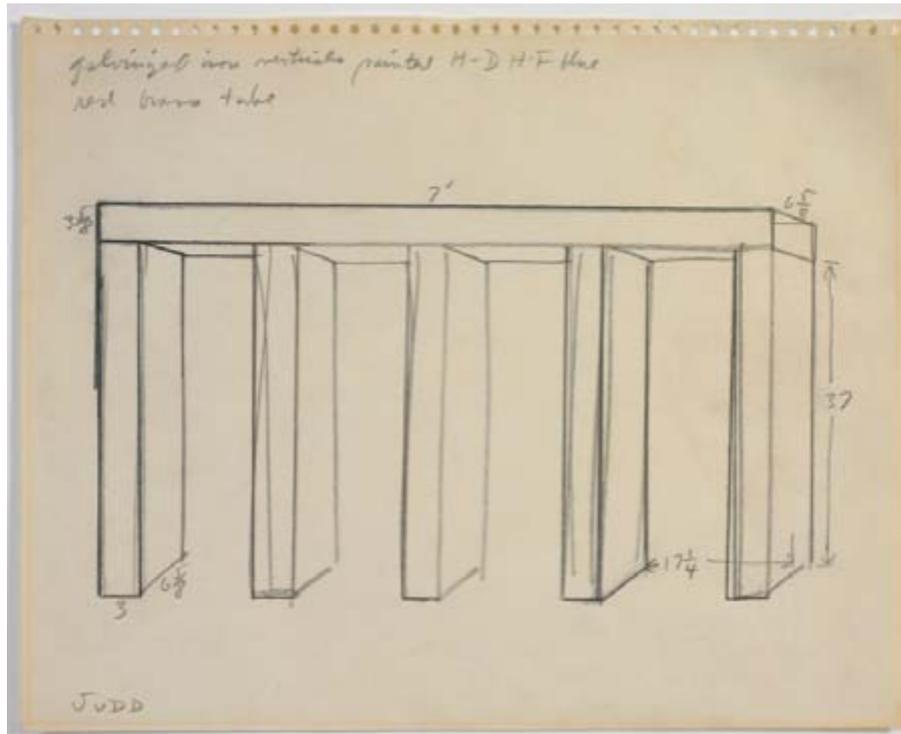


Fig. 1: Donald Judd, *Untitled* [Sem título], 1967.

Enquanto Judd entendeu seus desenhos de trabalho como suporte material necessário para criação de seus trabalhos escultóricos, o desenho desempenhou papel principal na prática de seu contemporâneo minimalista Dan Flavin. O artista desenhava incessantemente e por uma variedade de propósitos: para anotar uma ideia ou criar desenhos de trabalho para outras obras em outras mídias; para fazer uma rápida representação da natureza; para executar desenhos de apresentações acabadas para venda; e para comissionar “diagramas finais acabados”— desenhados com lápis colorido sobre papel por sua mulher, filho e assistentes de estúdio — que agiam como registros de suas instalações *site-specific* de luzes fluorescentes<sup>7</sup>. O ato de desenhar aumentou em importância quando a prática do artista mudou, por volta de 1963, para fazer trabalhos empregando lâmpadas

<sup>7</sup> Numerosas publicações desde os anos 1970 têm explorado o papel que os desenhos de Flavin jogaram na sua prática artística. Ver Emily S. Rauh, *Dan Flavin: Drawings and Diagrams, 1963–1972* (Saint Louis: Saint Louis Art Museum, 1973); *Dan Flavin: Drawings, Diagrams, and Prints, 1972–1975* (Fort Worth, TX: Fort Worth Art Museum, 1977); e *Dan Flavin Drawing* (Nova York: Morgan Library, 2012).

fluorescentes compradas das lojas de departamento e instaladas por técnicos. Ele usou materiais comuns (caneta esferográfica, papel de escritório) para rascunhar e documentar possíveis arranjos de instalações *site-specific*. Embora ele tendesse a minimizar o valor gráfico de seus desenhos, eles foram essenciais à sua prática, existindo como resíduos de pensamento. Flavin sempre foi cuidadoso ao guardar e datar cada um desses trabalhos em papel, de maneira a registrar a sequência na qual eles eram feitos. Desenhar então se tornou uma maneira de projetar e planejar situações e um meio de arquivar esses planos, relacionando ambos o futuro e o passado<sup>8</sup>.

*Four Drawings for the John Weber Gallery, Feb. 7, 1973; Feb. 8, 1973; Feb. 12, 1973; Feb. 14, 1973* (1973; fig. 2) é representativo desses desenhos de trabalho. Feitos em caneta sobre papel sulfite, essas representações gráficas mínimas são compostas de uma série que Flavin descreve como marcas “impetuosas, anotações sumárias súbitas... Aquelas de um tipo de intimidade, idiossincrática e sinóptica taquigrafia (por agora, principalmente meu ‘estilo’)”<sup>9</sup> Os quatro desenhos que fazem esse grupo foram produzidos durante o decorrer de uma semana. Flavin rabiscou por cima e rejeitou o desenho mais antigo da série (*Feb. 7, 1973*), enquanto a palavra final é escrita e sublinhada em sua expressiva caligrafia no topo da folha datada de fevereiro 14, 1973. Memorandos correm por todas essas páginas, fornecendo informações tais como cor, localização e dimensões. Tubos fluorescentes são representados ao escrever os nomes de cor horizontalmente e verticalmente (luz do dia, branco quente, branco frio, vermelho, amarelo etc.), literalmente desenhando com palavras. Um desenho inclui uma série de dedicações a amigos: “a Kay Foster,” “a Donna.” Dedicatórias pessoais eram comuns na prática de Flavin, referindo não apenas a amigos, mas também a figuras históricas da arte tais como Barnett Newman

---

<sup>8</sup> Briony Fer, “Nocturama: Flavin’s Light Diagrams,” in *Dan Flavin: New Light*, ed. Jeffrey Weiss (Washington, DC: National Gallery of Art, 2006), 46.

<sup>9</sup> Declaração de Dan Flavin apresentada na Kunstmuseum Basel na exposição *Zeichnungen, Diagramme, Duckgraphik, 1972 bis 1975, und Zwei Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin* (1975), reimpressa em *Dan Flavin* (1976), 6.

e eventos políticos, como no desenho da década de 1970 dedicado “aos jovens mulher e homem assassinados nas Universidades Kent State e Jackson State e aos seus colegas estudantes que ainda serão mortos.” A inclusão dessas notas pessoais empresta ao trabalho de Flavin uma dimensão poética e política não normalmente associadas com a aparência técnica e industrial do Minimalismo.

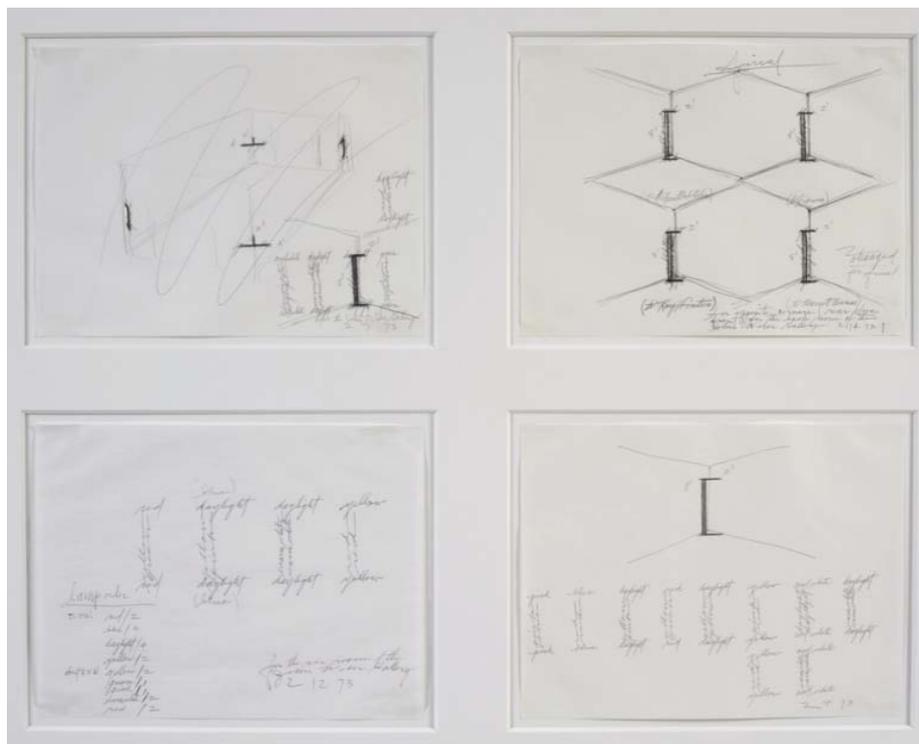


Fig. 2: Dan Flavin, *Four Drawings for the John Weber Gallery* [Quatro Desenhos para a Galeria John Weber], 1973.

### **Conceitual / Experimental**

Desenhar provou ser menos adequado aos objetivos finais de outros artistas associados com o Minimalismo, para quem o meio deu indevida preferência ao conceitual sobre a experiência física e temporal de seus trabalhos escultóricos e as ambiguidades daquela experiência. A ênfase na lacuna entre concepção e percepção, ou entre a ideia do trabalho e a experiência de sua forma física, inerente ao desenho, inquietou artistas tais como Carl Andre, que rejeitou o rótulo conceitual

para sua prática, enquadrando-a ao contrário como completamente materialista<sup>10</sup>. O espectador de suas peças de chão, trabalhos exemplares da arte Minimalista, era para ser ambulante: “Minha ideia de uma peça de escultura é uma estrada. Isto é, uma estrada não se revela em qualquer ponto específico ou a partir de qualquer ponto específico... muitos dos meus trabalhos — certamente os bem sucedidos — tem sido os que são de certa maneira calçadas — elas provocam você a fazer seu caminho ao longo delas ou ao redor delas ou movem o espectador sobre elas.”<sup>11</sup> Uma escultura de chão de Andre é projetada para oferecer um encontro fenomenológico, estendendo-se e articulando seus arredores; espectadores podem ficar de pé sobre e se moverem através de seus trabalhos horizontais e não vê-los, experimentando uma peça dada através da relação tátil ao invés da relação ótica.

Dada a importância que ele deposita em ambas a materialidade do objeto escultórico e no encontro espacial do espectador com ele, Andre foi resistente ao resolver um trabalho dado em uma imagem singular e fixa, seja ela na forma de um desenho preparatório ou uma instalação fotográfica. Em *Blue Lock* [Cadeado Azul] (1966; fig.3), por exemplo, ele tentou trabalhar contra as propriedades estáticas do desenho de maneira a transmitir tanto a simplicidade conceitual quanto a complexidade perceptiva do trabalho escultórico a que se refere<sup>12</sup>. Trabalhando em papel milimetrado, ele registrou sua ideia para uma escultura de chão como ambos, um quadrado e um retângulo, feitos de repetidas unidades retangulares. Em duas grades adjacentes ele preencheu os quadrados arregimentados do papel com letras escritas à mão onde se soletram as palavras *lock* e *blue*. Todas escritas em maiúsculas, as letras correm em múltiplas direções, sugerindo vistas múltiplas — o

---

<sup>10</sup> Numa entrevista de 1970 com Phyllis Tuchman, Andre afirma: “Eu certamente não sou o tipo de artista conceitual porque a existência física do meu trabalho não pode ser separada da ideia dele. . . Minha arte brota do meu desejo de ter coisas no mundo que de outra maneira nunca estariam lá.” Ver Phyllis Tuchman, “An Interview with Carl Andre,” *Artforum* 8 (Junho 1970): 60.

<sup>11</sup> Andre, *ibid.*, 57.

<sup>12</sup> Os desenhos se referem às esculturas planares de chão de Andre *Blue Lock Trial* (1966), *Blue Lock* (1967), e *Black Lock* (1967). Os dois últimos foram destruídos desde então.

espectador é compelido não apenas a ler através das grades, mas também a virar a folha em círculo para vê-la de vários pontos de vista.<sup>13</sup>

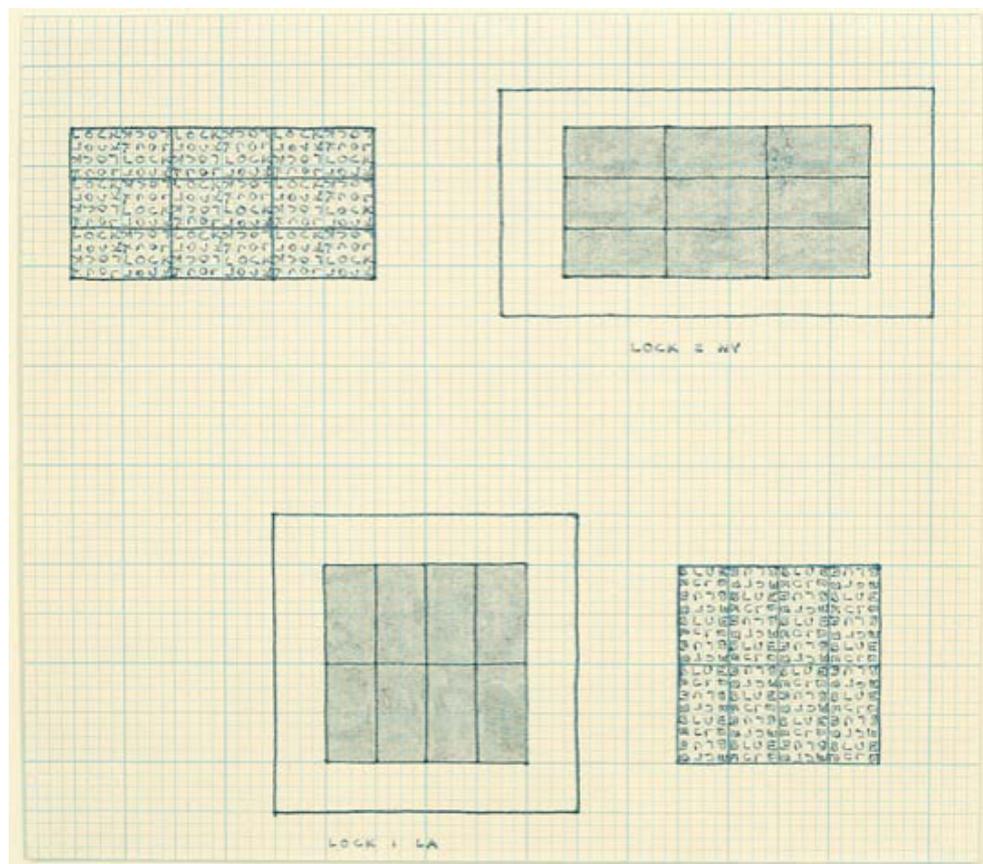


Fig. 3: Carl Andre, *Blue Lock* [Cadeado Azul], 1966.

Richard Serra similarmente lutou com a disjunção entre o trabalho escultórico no espaço e no tempo. Cedo em sua carreira, o artista produziu pequenos desenhos de trabalhos executados em grafite sobre papel, denotando um processo ao mesmo tempo notacional e projetivo. *Untitled (Preliminary Drawing for L.A. County Museum)* [Sem Título (Desenho Preliminar para o Museu do Condado de L.A.)] (1971; fig. 4) oferece uma visão aérea de um conceito inicial para uma escultura feita de folhas

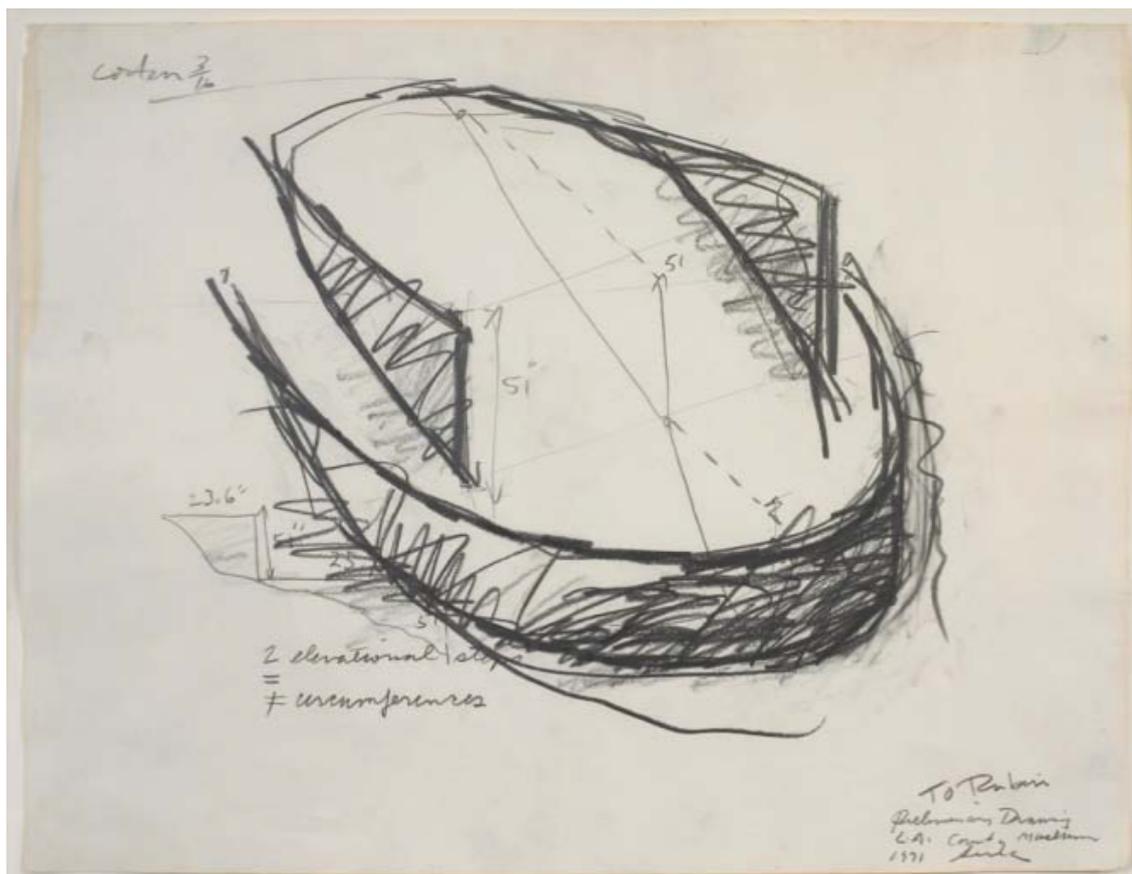
<sup>13</sup> Christine Mehring oferece uma envolvente leitura desse desenho. Ver Mehring, “Carl Andre: *Blue Lock*, 1966,” in *Drawing Is Another Kind of Language: Recent American Drawings from a New York Private Collection*, by Pamela M. Lee and Christine Mehring (Cambridge, MA: Harvard University Art Museums, 1997), 28–29.

industriais de aço, que ficou destinada a se manter não realizada. Enquanto o desenho oferece uma visão geral da forma de uma escultura, ele se manteve despreocupado com as mudanças perceptivas desdobradas sobre o tempo e as experiências transitórias de um lugar específico, o qual se tornaria a maior característica dos projetos monumentais de Serra<sup>14</sup>. O artista logo rejeitaria completamente tais desenhos de trabalho, afirmando: “Eu nunca faço rascunhos ou desenhos para as esculturas. Eu não trabalho desde um conceito a priori ou imagem. Escultores que trabalham com desenhos, descrições, ilustrações são mais provavelmente afastados do processo de trabalho que envolvem os materiais e a construção.”<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Yve-Alain Bois, “Descriptions, Situations, and Echoes: On Richard Serra’s Drawings,” in *Richard Serra: Drawings, Zeichnungen, 1969–1990* (Bern, Switzerland: Bentelli, 1990), 17.

<sup>15</sup> Richard Serra, “Interview: Richard Serra and Bernard Lamarche-Vadel,” Nova York, maio de 1980, primeiro publicado in *Artistes* (November 1980), reprinted in *Richard Serra: Interviews, Etc., 1970–1980* (Yonkers, NY: Hudson River Museum, 1980), 146.



Richard Serra, *Untitled (Preliminary Drawing for L.A. County Museum)* [Sem Título (Desenho Preliminar para o Museu do Condado de L.A.)], 1971.

No entanto, desenhar continuaria a ser uma prática fundamental para Serra. Ele começou a reverter o papel tradicional do meio, por mais que rascunhasse suas esculturas depois delas serem completadas, como uma maneira de pensar através de problemas formais e entender o que ele viu e encontrou<sup>16</sup>. Com *Tilted Arc* [Arco Inclinado] (1986; fig. 5), um de uma série de rascunhos em cadernos feitos com pastel óleo, desenhar se tornou uma maneira de revisitar a peça, nesse caso seu trabalho de arte pública de mesmo título construída em 1981 na Federal Plaza em Nova York. Enquanto fotografias das esculturas preenchiam os papéis de documentação e disseminação, os desenhos de Serra — consistindo de umas poucas linhas grossas

<sup>16</sup> Para uma análise em profundidade da abordagem de Serra ao desenho em toda a sua carreira, ver Bernice Rose, Michelle White e Gary Garrels, eds., *Richard Serra Drawing: A Retrospective* (Houston: Menil Collection, 2011).

e pretas em pastel óleo — desempenham outra função, qual seja a de depurar sua experiência física da peça no lugar. O processo de fazer o trabalho é palpável: as ações da mão, seu movimento e pressão são visíveis e sentidos na superfície do papel. Muito como as rápidas anotações e as dedicatórias encontradas nos trabalhos de Flavin — as quais subvertem a fria, desapegada característica de suas instalações de luz — os desenhos gestuais e fisicamente expressivos de Serra operam ao desestabilizar o caráter agressivo de sua prática escultórica monumental. Iniciada durante as longas audiências públicas e ações judiciais relacionadas ao *Tilted Arc*, as quais resultariam na remoção e destruição final da escultura em 1989. Essa série de rascunhos também mantém o que Yve-Alain Bois descreveu como um “sentimento de luto,” um sóbrio olhar para trás para um projeto que nunca poderá novamente ser experimentado no tempo e espaço reais<sup>17</sup>.

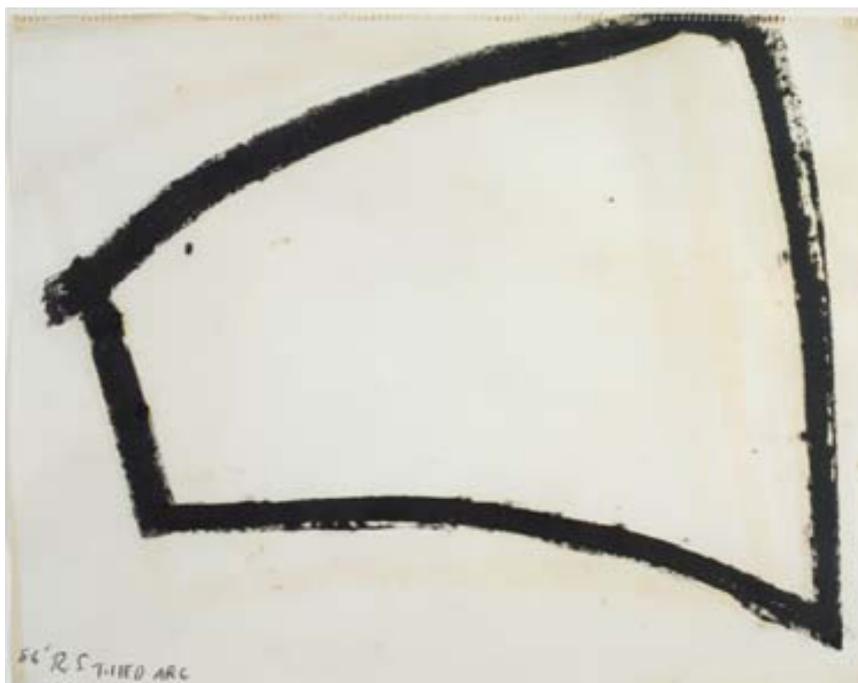


Fig. 5: Richard Serra, *Tilted Arc* [Arco Inclinado], 1986.

---

<sup>17</sup> Bois, “Descriptions, Situations, and Echoes,” 28.

## Procedimentos Prescritos / Resultados Amorfos

No final dos anos 1960, a ênfase na materialidade e fisicalidade da experiência, evidenciada em ambas as distintas abordagens de Andre e de Serra ao desenho e à escultura, foi total. Muitos artistas tentando estender ou, em alguns casos, reagir aos princípios do Minimalismo exploraram o processo, a *performance*, a instalação e as abordagens *site-specific* na criação. A abertura das fronteiras da experiência escultórica de Barry Le Va com suas dispersões amorfas de materiais não tradicionais exemplificam um grande afastamento da aparência intocada e manufaturada do Minimalismo em direção a uma exploração das maneiras que uma obra de arte vem literalmente a ser. O termo Arte Processo engloba práticas como as de Le Va, na qual a importância da obra de arte é entendida como encontrada mais em sua materialidade e no como ela foi feita do que no produto final. Trabalhos baseados no processo geralmente tomam a forma de ações efêmeras, tais como a *performance* de tarefas comuns desconectadas de subjetividade, bem como instalações *site-specific* temporárias. Desenhos preparatórios e apresentações são frequentemente as únicas testemunhas restantes (além das fotografias documentais) dos eventos transitórios que esses artistas faziam e dos materiais com os quais eles estavam envolvidos.

Em 1966, Le Va começou a produzir suas peças de distribuição, instalações baseadas no chão que rejeitavam noções tradicionais de uma composição estritamente ordenada. Esses trabalhos exploraram as propriedades dos materiais do dia-a-dia —feltro, carvão, farinha, vidro quebrado, óleo mineral, óxido de ferro — e as relações relativas estabelecidas através de justaposições frouxas. Apesar da natureza acidental da estratégia composicional mutável de Le Va, desenhar se manteve central na sua prática escultórica, na forma de rascunhos diagramáticos ou desenhos técnicos flexíveis que traziam ordem ao informe que caracterizava suas

instalações contingentes<sup>18</sup>. Ele desenhou “para ficar sozinho comigo mesmo,” “para descobrir e clarear meus pensamentos,” “para visualizar meus pensamentos,” e “para convencer a mim mesmo que alguns pensamentos valem a pena perseguir.”<sup>19</sup> Certamente pode-se detectar um senso do *disegno* em suas concepções de desenho — isto é, uma projetiva e idealista crença em um meio tão unicamente capaz de revelar a mente do artista funcionando e expondo o mecanismo do processo criativo. Assim, o emprego de Le Va do diagrama (uma forma tipicamente associada com arquitetura, engenharia e matemática ao invés da arte) em trabalhos como *Wash* [Lavagem] (1968; fig. 6), um estudo para uma peça de distribuição, complica a ideia romântica do desenho com uma reflexão não mediada da mente de um indivíduo, como um registro por meio de uma marca autográfica. Sua ordenação metódica do espaço na página desmente a aparência acidental e a dispersão instável dos materiais que definem suas peças de distribuição ao revelar a natureza predeterminada do arranjo final do trabalho<sup>20</sup>. Ordenado e preciso no processo e na aparência, seus trabalhos em papel desempenham uma reversão do entendimento tradicional do desenho como um local flexível para criação espontânea. No caso de Le Va, a espontaneidade é finalmente adiada para o desenrolar dos acontecimentos que ocorrem no espaço da própria galeria.

---

<sup>18</sup> Klaus Kertess habilmente descreveu os desenhos de Le Va como tendo “a clareza e a convicção de um mapa topográfico ou de uma análise computadorizada de uma turbulência atmosférica.” Ver Klaus Kertess, “Between the Lines: The Drawings of Barry Le Va,” in *Barry Le Va, 1966–1988*, (Pittsburgh: Carnegie Mellon Art Gallery, 1988), 27.

<sup>19</sup> Barry Le Va, “Notes” (undated), reprinted in *Accumulated Vision: Barry Le Va* (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 2005), 89.

<sup>20</sup> Ingrid Schaffner sensivelmente observou que enquanto as fotografias de instalação de Le Va podem nos dizer “como Le Va vê suas instalações,” são seus desenhos que “nos dizem como lê-las.” Ver Ingrid Schaffner, “Accumulated Vision and Violence, Barry Le Va,” in *Accumulated Vision*, 61.

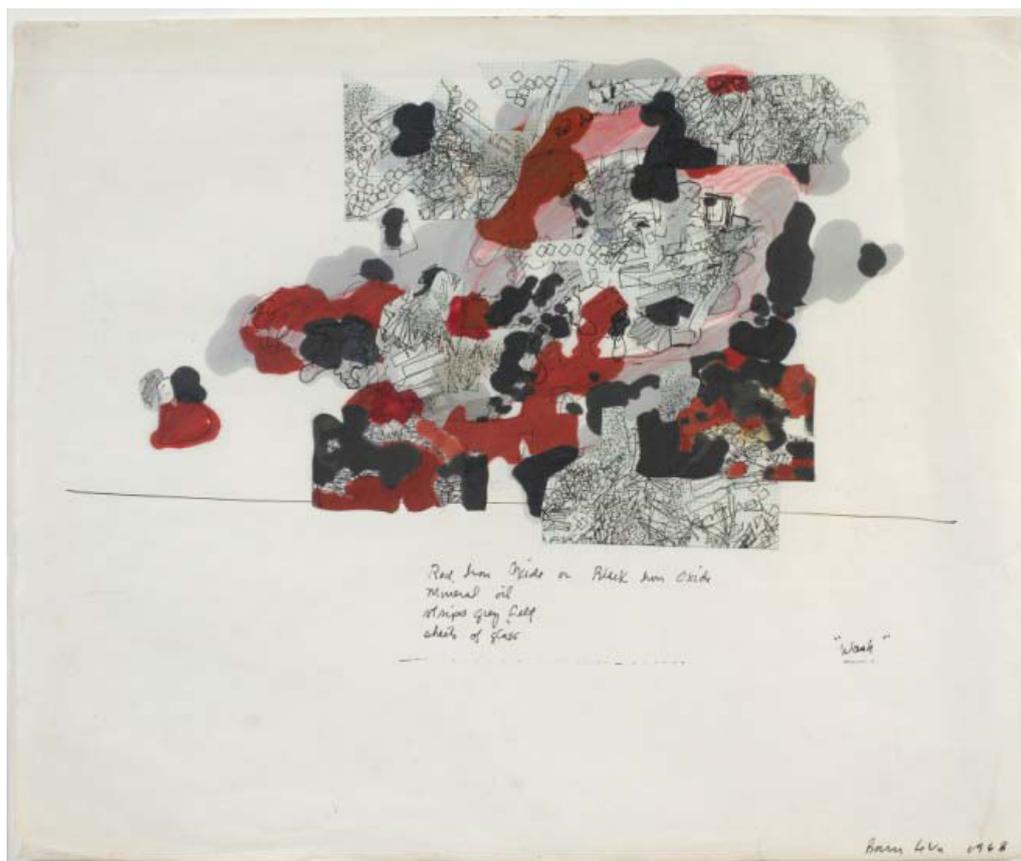


Fig. 6: Barry Le Va, *Wash [Lavagem]*, 1968.

*Wash [Lavagem]* (1968) exemplifica a tensão geradora entre o randômico e o ordenado que Le Va ativamente cultivou em seus primeiros trabalhos. O desenho inclui passagens do papel milimetrado no qual o artista primeiro mapeia a distribuição das peças de feltro e vidro quebrado. Le Va e muitos de seus contemporâneos frequentemente usaram papel milimetrado, não tanto por causa de sua aparência quanto por sua adequação para transferir suas ideias em forma. Como o artista Mel Bochner fundamentou, “o papel milimetrado reduz o aspecto tedioso do desenho, e permite o alinhamento fácil e imediato de pensamentos aleatórios em padrões convencionais de leitura e formação”<sup>21</sup>. Le Va cortou o papel milimetrado uniforme

---

<sup>21</sup> Mel Bochner, “Anyone Can Learn to Draw,” *press release* para *Drawings*, Galerie Heiner Friedrich, Munich, 1969, reprinted in Bochner, *Solar System & Rest Rooms: Writings and Interviews, 1965–2007* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008), 61.

em formas aleatórias, reposicionando os fragmentos em cima de uma folha de papel branco e conectou as peças através de uma série de manchas coloridas feitas usando tinta vermelha, preta e cinza. A inscrição colocada sob o desenho e feita à mão pelo artista torna claro que as manchas são destinadas a referenciar materiais específicos: óxido de ferro vermelho ou preto e óleo mineral. Este diagrama aparentemente nunca foi realizado na forma escultórica, mas está relacionado a uma série de instalações impermanentes que Le Va completaria no Walker Art Center [Centro de Arte Walker] em Minneapolis em 1969. Essas instalações envolvem minerais em diferentes estados de saturação (molhado, encharcado e seco) e suas reações químicas em potencial. Substâncias foram derramadas diretamente no chão da galeria e foram deixadas para dissolver e correr umas entre as outras, eventualmente secando, rachando e manchando ao longo do tempo<sup>22</sup>. A economia formal estrita do plano elaborado de Le Va simultaneamente contradiz e aumenta o fluxo, a flexibilidade e os danos físicos desencadeados no espaço da galeria.

Os desenhos de metrô de William Anastasi (figs. 7, 8) envolvem semelhante dinâmica orientada por processo — altamente prescrita ainda que aberta a ocorrências imprevistas — enquanto refletindo uma intenção muito diferente da abordagem deliberada, diagramática empregada por Le Va. Começando no final dos anos 1960, Anastasi desenvolveu sua não convencional série de trabalhos “não vistos” — desenhos cegos, desenhos de bolso e desenhos de metrô — como formas de abdicar ao invés de estabelecer controle ao submeter o processo gráfico ao acaso. Para criar sua série em andamento de desenhos de metrô, ele senta no trem do metrô, coloca uma folha de papel na prancheta no seu colo, pega um lápis em cada mão, repousa as pontas no papel, fecha seus olhos, veste fones de ouvido para bloquear todo o som ambiente, e deixa o movimento de seu corpo em trânsito determinar a composição de cada trabalho. Em vez de depender da visão, ele cria o

---

<sup>22</sup> Marcia Tucker descreve as instalações de 1969 em “Barry Le Va: Work from 1966–1978,” in *Barry Le Va: Four Consecutive Installations and Drawings, 1967–1978* (Nova York: New Museum, 1978), 12. Para fotografias da instalação, ver *ibid.*, 24, 25.

trabalho, se atribuindo uma tarefa simples e limites arbitrários: cada desenho é produzido no tempo que leva para ir do ponto A ao ponto B no metrô e está acabado quando ele sai do trem a um destino predeterminado. Ao desenhar cegamente e incorporar o acaso, Anastasi subverte a tradição do desenho como uma síntese da visão, do conhecimento e da habilidade manual.



Fig. 7: William Anastasi, *Untitled (Subway Drawing)* [Sem título (Desenho de Metrô)], 1973.

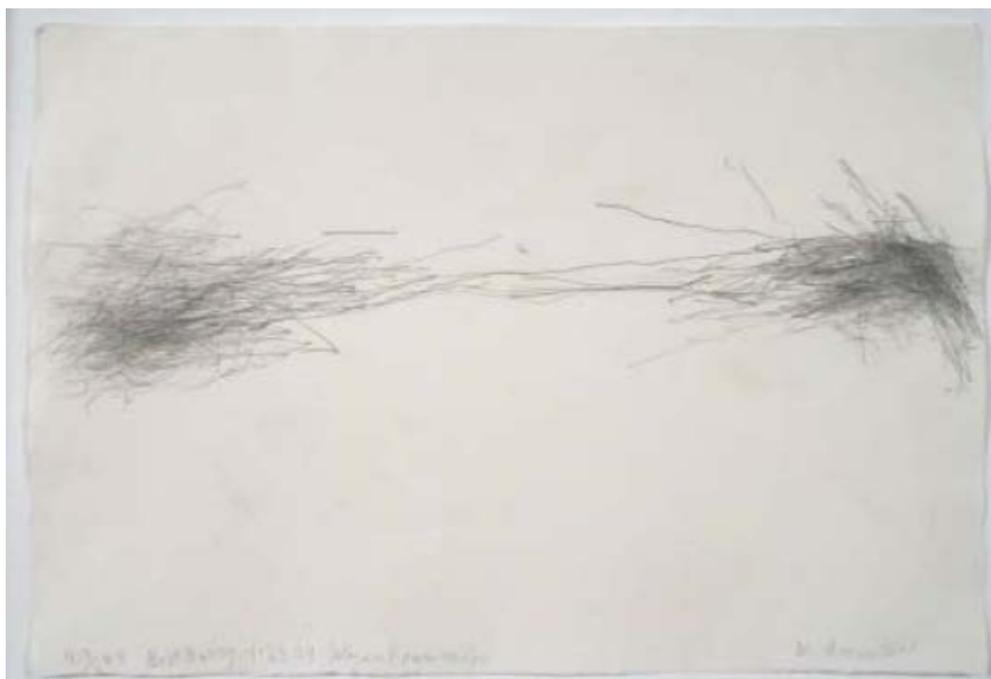


Fig. 8: William Anastasi, *Untitled (Subway Drawing)* [Sem título (Desenho de Metrô)], 2009.

Na realização desse ato prescrito, meditativo e absurdo, o artista coloca seu foco diretamente na fenomenologia. O impacto fenomenológico se torna aspecto chave em algumas tensões da produção escultórica Minimalista no final dos anos 1960, como para artistas tais como Carl Andre, Robert Morris e Richard Serra que estavam preocupados não apenas com o processo de produção, mas também com o como um trabalho era percebido pelo espectador no espaço e tempo reais<sup>23</sup>. Esses artistas frequentemente forçam o corpo do espectador a um confronto com um objeto ou um campo visual como uma forma de estranhamento, exortando espectadores a se tornarem conscientes de seus próprios processos de percepção de maneira a ver além das convenções predominantes da arte. Com os desenhos mais modestos de Anastasi, todavia, não é a experiência ativa do espectador de um trabalho escultural que é destacada, mas aquela do artista mesmo. Seu corpo se

---

<sup>23</sup> Ver particularmente a série de ensaios de Robert Morris, “Notes on Sculpture” (Fevereiro 1966) e “Notes on Sculpture, Part II” (Outubro 1966), reprinted in *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993).

torna um instrumento chave no todo da *performance*, servindo como um implemento passivo que absorve e registra movimento. Sempre consistindo de dois aglomerados de rabiscos de linhas que se movem em todas as direções, os desenhos de metrô lidos como resíduos de uma *performance* que se estende no tempo, como resíduos das viagens de Anastasi através de Nova York, revelam a experiência temporal do artista. Sistemático na abordagem e desapegado no procedimento, esse tipo de fazer, de incorporar marcas, no entanto, oferece uma significativa reabertura ao sujeito corporal.

### **Racional / Antirracional**

Sol LeWitt ainda impulsionou para outra direção a abordagem baseada em sistemas de processamento na produção artística. Rejeitando qualquer foco no corpo performativo do artista, ele elevou o trabalho através de uma ideia para uma posição de importância, a qual ele entendia como igual ao trabalho final. Apesar de inicialmente associado com a arte Minimalista, LeWitt emergiu como um dos líderes da arte Conceitual. Em seus “Paragraphs on Conceptual Art” [Parágrafos sobre Arte Conceitual] (1967), o qual se tornou de fato um manifesto para o movimento, ele cristalizou uma mudança radicalmente divergente na arte do pós-guerra em direção a uma prática baseada na ideia: “Se o artista realiza sua ideia e a torna uma forma visual, então todos os passos no processo são importantes. A ideia mesma, mesmo que não seja feita visual, é tão obra de arte como qualquer outro produto estético. Todos os passos de intervenção — rabiscos, rascunhos, desenhos, trabalhos falhos, modelos, estudos, pensamentos, conversas — são de interesse<sup>24</sup>. Dada a importância, LeWitt incluiu nos “passos de intervenção” na manifestação de uma ideia, ambos: desenho e linguagem (experiência visual e experiência linguística) que possuem um lugar privilegiado em seu corpo de trabalho.

---

<sup>24</sup> Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art,” in *Open Systems: Rethinking Art, c. 1970*, ed. Donna DeSalvo (London: Tate Modern, 2005), 180; originally published in *Artforum* 5 (Verão 1967).

*Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes 331* [Variações em Três Partes em Três Tipos Diferentes de Cubos 331] (1967; fig. 9) é um desenho de uma série de estruturas tridimensionais relacionadas às explorações escultóricas simultâneas. LeWitt plotou diferentes permutações em três cubos construídos ou, como ele escreveu no topo do desenho em letras maiúsculas: “três variações de três-partes nas quais o topo e o inferior do cubo tem um lado removido (3) enquanto o meio do cubo é sólido (1).” O artista substituiu princípios tradicionais da organização escultórica e da ordem relacional de composição com um sistema de permutação que pode ser racionalmente calculado e, então, entendido pelo espectador tanto mentalmente quanto em sua forma material.

Três cubos são desenhados em perspectiva isométrica (uma técnica comumente empregada em desenho técnico e de engenharia) numa grade desenhada à mão. O uso da grade enfatiza a uniformidade dos cubos: cada cubo é composto de dois quadrados da grade de altura e dois quadrados da grade de largura. A grade e a realização técnica dão a aparência de uma sequência ordenada e com a intenção de oferecer informação visual objetiva, expressando uma visão universalizante da perfeição da era industrial baseada na produção em série. Parece que LeWitt usou essa linguagem da eficiência de maneira a subvertê-la.<sup>25</sup> O potencial aparentemente sem fim para as variações implicadas em seu sistema desmente a arbitrariedade fundamental de seu conceito e a tomada de decisão subjetiva que o ordena. Ele empregou a grade, o cubo, e uma estrutura serial como verificações às escolhas subjetivas, ainda que seus desenhos e seu sistema de regras, paradoxalmente, funcionem para reafirmar o papel criativo do artista<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven, CT: Yale University Press, 2001), 187.

<sup>26</sup> Na década de 1960, LeWitt foi atraído para o cubo e o quadrado como “dispositivos gramaticais a partir dos quais o trabalho poderia prosseguir.” Ele passou a elaborar: “Eles são padrão e universalmente reconhecidos, nenhuma iniciação sendo exigida do espectador. . . . O uso de um quadrado ou cubo anula a necessidade de inventar outras formas e reserva-se a sua utilização para a invenção.” Ver Sol LeWitt, declaração sem título em Lucy Lippard, et al., “Homage to the Square,” *Art in America* 55 (Julho–Agosto 1967): 54.

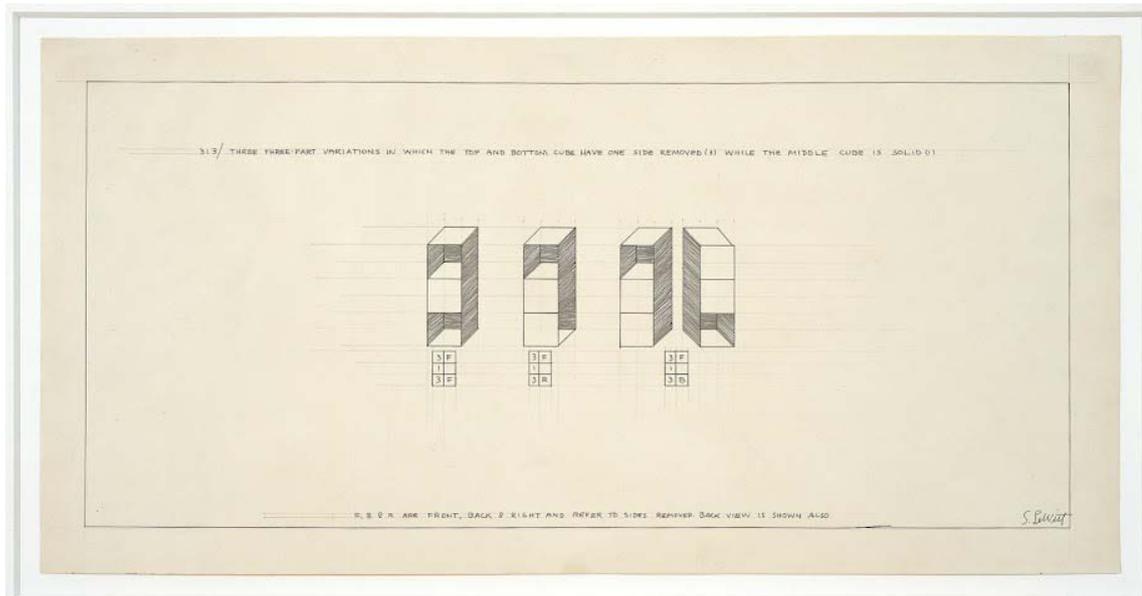


Fig. 9: Sol LeWitt, *Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes 331* [Variações em Três Partes em Três Tipos Diferentes de Cubos 331], 1967.

Embora o serial seja comumente associado com o racionalismo encontrado nos trabalhos Minimalistas de artistas como Judd, Andre e Flavin, ele sempre mantém dentro dele uma relação com o seu oposto: o aleatório e o antirracional. LeWitt reconheceu assim em seu segundo texto sobre arte Conceitual, “Sentences on Conceptual Art” [Sentenças sobre Arte Conceitual] (1969), haver uma distinção entre a abordagem lógica da produção científica e industrial e aquela da experiência estética:

1. Artistas conceituais são místicos menos que de racionalistas. Eles saltam para conclusões que a lógica não pode alcançar;
2. Julgamentos racionais repetem julgamentos racionais;
3. Julgamentos irracionais levam a novas experiências;
4. Arte formal é essencialmente racional;
5. Pensamentos irracionais devem ser seguidos de forma absoluta e lógica<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> LeWitt, “Sentences on Conceptual Art,” in *Sol LeWitt: Critical Texts*, ed. Adachiara Zevi (Rome: I Libri di AEIOU, 1994), 88, originally published in 0-9 (Nova York, 1969).

LeWitt usa a palavra *irracional* frouxamente em seu texto. Empregada nesse contexto como um meio de sinalizar o polo oposto do julgamento racional e do tom lógico, o termo também implica um tipo de ação que está completamente além do controle humano, um significado que parece se mover fora dos laços da dicotomia que ele se esforça para configurar entre o racional e o subjetivo. Enquanto LeWitt mantinha uma abordagem sistemática para a produção artística, ele reconheceu que apenas ao superar o pensamento tautológico das abordagens estéticas racionalistas que se poderia chegar a novas formas e experiências.

Eva Hesse também sondou a relação entre ordem e desordem, entre metodologia serial e processos antirracionalistas, contudo seu trabalho delineia um limite que se opõe a esta prática. Embora ela fosse parte do círculo dos artistas Minimalistas e Conceituais que trabalhavam e socializavam em Nova York nos anos 1960 e 1970, sua prática artística é frequentemente caracterizada como Pós-Minimalista, um termo que reconhece sua mudança ao abrir as estruturas aprisionadas do Minimalismo ao dar às formas geométricas uma dimensão corporal e orgânica. O trabalho de Hesse é conhecido pela maneira com que ele implica o corpo de novas formas — o corpo entendido como um lugar psíquico ao invés daquele neutro e passivo dos desenhos de metrô de Anastasi e de muito da arte Minimalista. O desenho desempenhou um papel central nessa expansão de fronteiras. Em 1966, Hesse começou uma série de desenhos usando tinta preta sobre papel branco. Ela trabalhou com uma grade controlada, mas foi igualmente interessada no potencial do acidente, embarcando no que foi frequentemente descrito como uma forma de acumulação e repetição compulsiva. A artista, ela mesma, deu credibilidade a tal interpretação com afirmações tais como, “séries, serial, arte serial é outra maneira de repetir o absurdo.”<sup>28</sup> Seu desenho sem título de 1967 (fig.10) é exemplar dessa série de trabalhos nos quais o elemento básico do círculo é repetido uma e outra vez para preencher a forma da grade. Embora

---

<sup>28</sup> Eva Hesse, citada em Lucy Lippard, *Eva Hesse* (Nova York: De Capo, 1976), 96.

relativamente escasso, o desenho exala uma intensidade concentrada que opera aumentando a dimensão psicológica da geometria e da repetição adotadas pelo Minimalismo. A recorrência do círculo envolve um gesto mecânico, mas o resultado final é decididamente desigual; após uma inspeção mais próxima, as irregularidades de cada círculo revelam-se. Diversidade e variação são conseguidas não como uma função das regras de permutação, como nos desenhos de LeWitt, mas como o resultado de uma pressão irregular da mão do artista sobre o papel. Este dota o desenho com uma dimensão decididamente pessoal e tátil que se opõe ao reducionismo estrito de LeWitt, seu contemporâneo conceitualista.

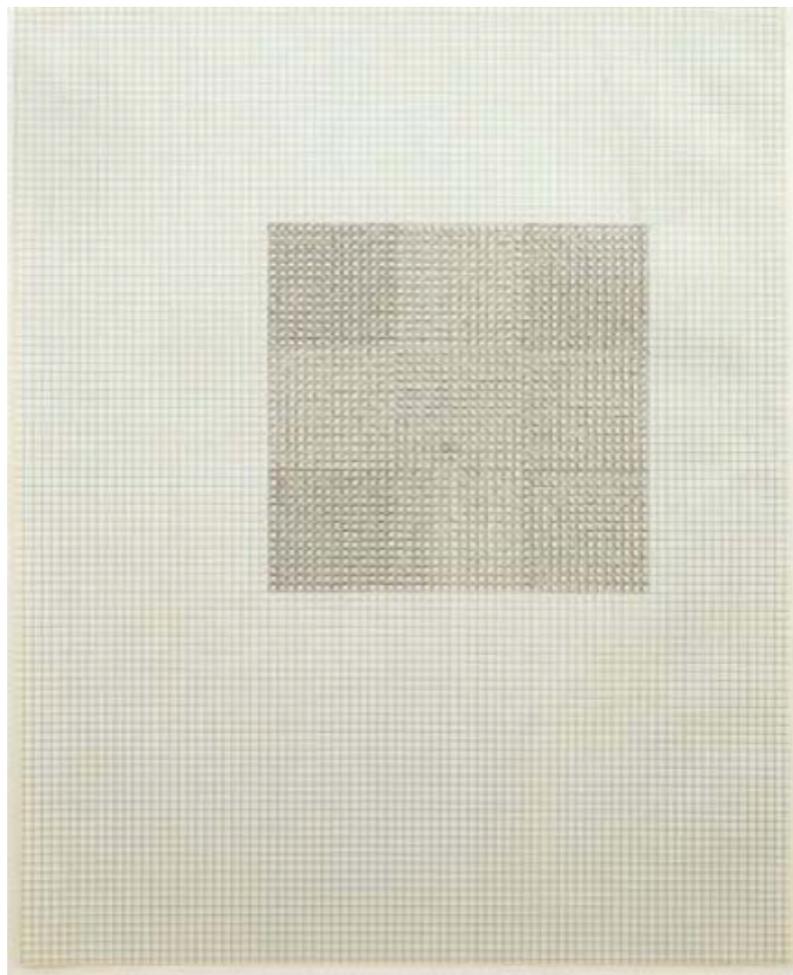


Fig. 10: Eva Hesse, *Untitled* [Sem título], 1967.

## Desenho Minimalista e Conceitual e seu Legado

Embora suas abordagens e agendas fossem notavelmente distintas, todos os artistas discutidos aqui estavam trabalhando com a queda de uma visão modernista da arte e da sociedade, conscientemente repensando e desafiando as tradições da prática artística estabelecida. Criados durante um momento limite entre o modernismo e o pós-modernismo, seus desenhos representam menos um conjunto da obra estilisticamente coerente do que um modo intensivo de pensar sobre redefinir as condições materiais e conceituais do fazer artístico. Enquanto tentavam se afastar das pretensões emotivas de seus predecessores Expressionistas Abstratos, artistas associados às práticas Minimalistas, Pós-Minimalistas e Conceituais queriam apoiar a liberdade de experimentação com formas e materiais que tinham sido iniciadas por artistas, tais como, Jackson Pollock. O clima de análise e experimentação material dos anos 1960 e 1970 nos Estados Unidos não apenas discutiam a obra de arte e os padrões de produção artística, mas também se estendiam à crítica das instituições, ao papel do artista e da audiência, à disseminação das obras no mercado e às condições industriais da sociedade moderna<sup>29</sup>. O desenho certamente não era o único meio de refletir essas tendências, mas sua implementação diversa, caráter imediato, e habilidade de transmitir processos fez dele um meio particularmente apto para registrar a tensão geradora entre estratégia analítica e criação individual que corrobora muito da arte produzida naquela época.

Nas quatro décadas desde 1970, várias mudanças significativas de paradigma remodelaram o mundo social e político em que vivemos, incluindo o crescimento rápido da era digital e um aumento na conectividade global acompanhada de maior mobilidade, padronização e homogeneização. A arte continuou a se adaptar a essas novas condições. Muitas das questões que motivaram a luta artística para trabalhar

---

<sup>29</sup> Josef Helfenstein, "Concept, Process, Dematerialization: Reflections on the Role of Drawings in Recent Art," in *Drawings of Choice from a New York Collection*, ed. Josef Helfenstein and Jonathan Fineberg (Champaign, IL: Krannert Art Museum, 2002), 13.

com e contra o estágio final modernista — a ideia que a arte se baseia em um modelo progressivo da invenção ou a noção essencialista de que algo como a essência absoluta da pintura ou da escultura existem — são de pouco interesse para gerações posteriores de artistas<sup>30</sup>. Eles não se sentem mais compelidos a lutar com as regras de tão limitada abordagem; nem estão eles confinados à avaliação nostálgica e negativa do pós-modernismo sobre o passado modernista. Em vez disso, hoje artistas abertamente se referem e revisam o passado histórico da arte, incluindo a história do modernismo, explorando essa possibilidade que lhes proporciona se engajarem livremente com o processo criativo para chegar a novas formas e ideias.

Os artistas N. Dash e Jill O' Bryan, por exemplo, adotaram uma variedade de estratégias modernistas, incluindo processos repetitivos e de série, bem como a arte corporal e *performance*, todas elas surgidas nos anos 1960 e começo dos anos 1970. Eles transcrevem com essas estratégias caminhos consideravelmente diferentes, portanto, colocando mais ênfase na gratificação estética, exploração material e gesto individual acoplado a um forte envolvimento com as tarefas e ritmos da vida diária. Ao invés de conectar explicitamente a prática do desenho às instalações escultóricas em larga escala e outros projetos conceituais — como foi o caso no trabalho de Flavin, Serra, Le Va e LeWitt — ambos os artistas embarcaram em formas altamente herméticas de criação através da qual as propriedades do desenho são pesquisadas e desenvolvidas. Eles enfatizaram métodos manuais de trabalho intenso e a materialidade do meio específico sendo empregado ainda assim implicando o corpo do artista. *Commuter Works* [Trabalhos de Viajantes Habituais] (em andamento desde 2010) de N. Dash move-se além do caderno, o rascunho preparatório, e a forma tradicional de lápis sobre papel (fig. 11). Seus trabalhos parecem conceitualmente na mesma linha que os desenhos de metrô de Anastasi no que eles registram os

---

<sup>30</sup> Yve-Alain Bois examina o fim da pintura modernista em termos de jogo e partidas, sugerindo que a pintura nunca terá um fim de jogo, mas ela é um jogo compreendendo diferentes partidas. Ver Yve-Alain Bois, *Painting as Model* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), 241–42. Jordan Kantor também toma a analogia de Bois em seu ensaio “Drawing from the Modern: After the Endgames,” in *Drawing from the Modern, 1975–2005* (Nova York: Museum of Modern Art, 2005), 53–54.

movimentos corporais do artista enquanto usando o transporte público em Nova York, mas eles são criados sem o uso de um implemento do desenho, revelando um desenho por uma mais imediata conexão entre as mãos de quem marca e os materiais. Dash produz esses trabalhos ao dobrar, esfregar, vincar, e redobrando folhas de papel e então aplicando pigmento (grafite ou pó índigo) sobre elas com a mão de maneira a enfatizar a acumulação progressiva de rugas e marcas. Sua prática é menos baseada na exploração de processos automáticos, ocorrências do acaso, ou uma sublimação do eu-subjetivo, como são nos desenhos de metrô de Anastasi, e mais em um exame dos meios pelos quais a expressão corporal pode ser embutida nos materiais de suporte associados com pintura, escultura e desenho.



Fig. 11: N. Dash, *Commuter* [Viajante Habitual], 2011.

*40,000 Breaths between June 20, 2000 and March, 15, 2005* [40.000 Respirações entre 20 de Junho de 2000 e 15 de Março de 2005] (2000-2005; fig. 12) de Jill O' Bryan também transforma o desenho em um aparelho de gravação uma vez que a artista meticulosamente rastreou suas respirações individuais ao longo de

cinco anos, usando apenas marcas de lápis sobre o papel. De maneira similar aos gestos acumulativos vistos nos desenhos em grade de Hesse, os padrões gráficos que emergem por toda grande folha de O' Bryan não são rígidos ou precisos, mas ao contrário são orgânicos e irregulares, ondulantes com a gradação de tons baseados no montante de pressão que a artista exerce sobre o papel. O desenho final aparece como nada menos do que um teste de resistência, aquele que ressoa com certas abordagens da arte do corpo e das agendas feministas. Com sua ênfase no tempo e repetição, o trabalho surge como uma tentativa frágil e obsessiva de explorar as condições de individualidade e de registrar algo da experiência diária da arte.



Fig. 12: Jill O' Bryan, 40.000 Breaths [40.000 Respirações], 2000-2005.

A prática contínua de Janet Cohen, de meticulosamente traçar atividades populares, como os eventos aparentemente aleatórios de um jogo de beisebol, oferece ainda uma outra variação sobre esta abordagem interna e indicial do fazer marcas, aquela que aparece para falar simultaneamente da fragmentação da vida contemporânea e da nostalgia de um sentido de completude. Seus diagramas de aglomerações de sobreposição de números e letras em lápis preto e branco são o resultado de seu próprio sistema idiossincrático para estimar locais onde arremessos atravessam a zona de *strike* e os resultados dos arremessos reais durante um determinado jogo de beisebol. Obras como *San Francisco at New York, 10-8-2000, Mets win 4-0* [São Francisco em Nova York, 10/08/2000, Mets ganha 4-0], (2004; A Fig. 13) existem como ambos: representações abstratas destes eventos e como catálogos altamente individuais de tempo e pensamento cujo sistema básico é entendido apenas pela artista.



Fig. 13: Janet Cohen, San Francisco at New York [São Francisco em Nova York], 2004.

O que exatamente está em jogo hoje neste desejo interligado por um imediatismo de toque dentro de limites prescritos? Marcar um pedaço de papel em branco — experimentando uma forma concreta e imediata de fazer arte dentro de uma paisagem digital em evolução que muitas vezes nos remove de experimentar o “real” e de nós mesmos — parece oferecer-se como uma atividade inerentemente humana. O uso de parâmetros pré-determinados complementa esses esforços individuais, proporcionando um meio de organizar o pensamento, de controlar o tempo e, talvez, de trazer um sentido de ordem e consistência à desordem dos

acontecimentos diários. O desenho sempre serviu como um meio vital de dar sentido ao mundo que nos rodeia e as forças que o animam, mediando em vez de espelhando a nossa condição de vida. Em 1960 e 1970 os artistas lutaram com condições industriais da época organizando suas vidas cotidianas ao se envolverem com procedimentos sistemáticos e programáticos para orientar seus trabalhos. Em muitos casos, o envolvimento acentuado com a serialidade, a marcação repetitiva, gráficos e diagramação ofereceu um meio não de adotar a lógica racional da indústria, mas de destacar o potencial da arte de escapar dela. Parece possível que no clima contemporâneo de hoje, de agitação contínua e perpétuo avanço das tecnologias digitais, que o desejo de desenhar, marcar, traçar seja abraçado por artistas que, muito parecido com seus antecessores históricos, procuram expandir as capacidades de invenção enquanto trabalham para recuperar um sentido da experiência humana.

# Re-Alinhando Visão: Correntes Alternativas no Desenho Sul-Americano<sup>1</sup>

## Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawing

Edith A. Gibson

Tradução: Teresa Cristina Jardim de Santa Cruz Oliveira

### I RE - ALINHAMENTOS

Em 1965, a *vernissage* da galeria comercial em Buenos Aires, Galeria Bonino, anunciou uma competição de desenho para ser julgada pelo Museu de Arte Moderna de Buenos Aires em honra à ducentésima exposição da galeria. A extraordinária efusão de respostas surpreendeu os organizadores da competição. Aproximadamente 350 artistas de todo país submeteram inscrições, muitos dos quais exploraram os limites tradicionais do meio e se apoiaram no papel subordinado (secundário) tradicionalmente conferido ao desenho. A lacuna de laços com noções conservadoras do desenho não passou despercebida – na época. Manuel Mujica Láínez, então professor na Academia Nacional de Belas Artes, descreveu os trabalhos como excedendo “os restritos limites do desenho tradicional e aplicado” enquanto mantendo-se em conformidade com as bases do meio<sup>2</sup>. O interesse na competição da Bonino e a caracterização das inscrições de Láínez revelam as mudanças na identidade do meio na América do Sul da época. Até os anos 1960, desenho, que por muito tempo foi visto como um auxílio para formas mais monumentais de arte, ganhou um nível de independência marcado por uma produção crescente, institucional e reconhecida pelo mercado, e um repensar radical das atitudes artísticas.

---

<sup>1</sup> Exposição na Galeria Hunton da Universidade de Austin no Texas, 1997. Curadoria Mari Carmen Ramírez

<sup>2</sup> Manuel Mujica Láínez, *El Premio de Dibujo “Galería Bonino”* (Buenos Aires: Galería Bonino, 1965), n.p. Todas as traduções são minhas, salvo indicação em contrário.

A popularidade sem precedentes em todo continente e o elevado status que o desenho sul americano experimentou entre 1962 e 1981<sup>3</sup> ficou conhecido como “o Boom”. Sua aparência anunciada pela rede de competições, exposições, a rede nacional e internacional de circuitos centrados no desenho, bem como o aumento da atenção da crítica (figura 1). O *momentum* foi construído vagarosamente nas décadas anteriores com o estabelecimento de seções de desenho dentro dos salões nacionais em vários países sul-americanos, reparando uma duradoura negligência institucional do meio e provendo incentivos para ambos os artistas jovens e os estabelecidos para reconsiderar o desenho<sup>4</sup>. Uma pletera em todo continente, de jurados de bienais patrocinadas por corporações e competições exclusivamente dedicadas aos trabalhos em papel também contribuíram para aumentar a visibilidade e a atração do desenho.

Uma onda de exposições internacionais mostrando os trabalhos dos artistas sul-americanos também ajudou a energizar o Boom. Nos Estados Unidos, José Gómes Sicre vinha introduzindo para o público americano o desenho sul-americano por meio de várias exposições individuais e em grupo realizadas na Galeria União

---

<sup>3</sup> Essas datas marcam o período de grande produção artística e promoção institucional do desenho na região. Que começa com a primeira exposição do grupo argentino *Otra Figuración* em 1961 e fecha com a Bienal Americana de Artes Gráficas realizada em Cali, na Colômbia em 1981. A cronologia e a avaliação do Boom variam de país a país e em relação às condições locais, portanto, particularmente na Venezuela onde o Boom não aconteceu até 1979. Se, contudo, nós considerarmos que o legado mais duradouro do Boom foi o de permanentemente alterar atitudes em relação ao desenho, pois o desenho continua a manter uma forte presença na arte contemporânea sul-americana até os dias de hoje.

<sup>4</sup> Embora os salões nacionais na Venezuela incluíssem um prêmio para o desenho depois de 1936 e o Brasil desde 1940, foi apenas em 1958 que a Colômbia dedicou uma seção de seu salão nacional exclusivamente para o desenho e a Argentina inaugurou o Salón Nacional de Grabado y Dibujo em 1964. O Uruguai adicionou um prêmio para “desenho e livro de gravura” em 1962 e uma seção independente de “desenho” em 1965. Para a Argentina ver o Salón Nacional de Artes Plásticas, *Catálogo ilustrado y documental, República Argentina, Salón Nacional de Artes Plásticas* (Buenos Aires: Ministerio del Interior, Secretaria de Estado de Cultura y Educación Subsecretaría de Cultura, 1957-1980); para Uruguai ver Comisión Nacional de Bellas Artes, Salón de Artes Plástica (Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1959-1965); para Brasil ver Arte moderna no salão nacional: 1949 a 1982 (Rio de Janeiro: FUNARTE, c. 1984); para Venezuela ver Juan Calzadilla, *Espacio y tempo: Dibujo en Venezuela* (Caracas: Maraven, 1981), 193-194; Roldán Esteva-Grillet, “Orígenes del boom dibujístico venezolano” in *Quinta bienal de dibujo* (Caracas: Fundarte, 1990), n.p.

Pan-Americana em Washington D.C., nos anos 50 e 60<sup>5</sup>. Em 1976, a historiadora de arte e colecionadora nova-iorquina Barbara Duncan organizou *Linhas de Visão* [*Lines of Vision*], a primeira mostra itinerante a pesquisar os trabalhos de desenhistas latino-americanos<sup>6</sup>. Mais ainda, a popularidade internacional do artista mexicano José Luis Cuevas contribuiu para o aspecto comercial do Boom. A primeira exposição de Cuevas nos Estados Unidos em 1955 desencadeou uma insaciável demanda pelo seu trabalho e estabeleceu, virtualmente sozinho, o gosto pelo desenho latino americano nos Estados Unidos. Seu sucesso abriu um mercado próspero que encorajou muitos artistas a reconsiderar o meio. Através da influência e do exemplo, Cuevas se tornou o protótipo convencional do que o desenho latino-americano deveria ser.



1

---

<sup>5</sup> José Gómez Sicre foi o chefe do departamento de artes visuais da União Pan-Americana no final da década de 50 e início de 60. De 1976 até 1983 ele foi Diretor do Museu de Arte Moderna da América Latina da Organização dos Estados Americanos (Washington, D.C.). Para mais informações sobre seu papel oficial na OEA ver Annick Sanjurjo, ed., *Contemporary Latin American Artists: Exhibitions of the Organization of American States, 1965-1985* (Metuchen, N. J.: Scarecrow Press, 1993).

<sup>6</sup> *Recent Latin American Drawings (1969-1976) / Lines of Vision* foi organizada e teve curadoria de Barbara Duncan para a Fundação Internacional de Exposições. Para mais informações sobre essa exposição ver Mari Carmen Ramírez e Edith A. Gibson, “*Lines of Vision* Twenty Years Later: Na Interview with Barbara Duncan,” neste catálogo.

Enquanto a literatura crítica e a arte histórica da época reconhecem um mercado crescente nas atividades do desenho nos anos 1960 e 1970, a completa extensão e razão de ser do Boom nunca foram totalmente exploradas. Isso se deve, em grande parte, à prevalência de uma relativamente conservadora interpretação do que constituiu o desenho na época. O desenho foi definido em muitos círculos institucionais e de mercado por intermédio das mídias convencionais (tinta nanquim e lápis sobre papel) e, mais frequentemente como figurativo. Em contraste, como esse ensaio e exposição demonstram, o Boom representou uma liberação das noções tradicionais do desenho e uma expansão ativa dos limites do meio. Em um período quando o prestígio do objeto de arte estava diminuindo mundo afora, um grande número de artistas sul-americanos reconheceu o valor dos elementos fundamentais do desenho — linha, ponto e plano — não apenas como ferramentas ilusionistas, mas como significantes para explorar questões estéticas e filosóficas muito mais complexas. Muitos artistas usaram o desenho como um registro gráfico de projetos conceituais. Mais ainda, o Boom coincidiu com um gradual embaçar das distinções entre as mídias artísticas e o desprezo generalizado pelos materiais ortodoxos. Como resultado, muitos artistas começaram a se aproximar do desenho em termos de suportes não convencionais. Abandonando o papel, eles se voltaram para tela, paredes, pedras, argila e terra. Nem a redescoberta do potencial do desenho nem sua ampla redefinição foram únicas à América do Sul. Exposições simultâneas de desenho contemporâneo americano e europeu que aconteceram tanto no Solomon R. Guggenheim Museum de Arte quanto no Museu de Arte Moderna, Nova York em 1976, atestam a onda internacional de interesse sobre o meio<sup>7</sup>. A correspondência temporal que aparenta ter sido um fenômeno internacional, contudo, de forma alguma nega a singularidade do Boom sul americano. O impulso coletivo em direção

---

<sup>7</sup> Essas exposições foram *Twentieth-Century American Drawing: Three Avant-Garde Generations* no Solomon R. Guggenheim Museum e *Drawing Now* no The Museum of Modern Art, New York. Ver Solomon R. Guggenheim Museum, *Twentieth-Century American Drawing: Three Avant-Garde Generations* (New York: Guggenheim Foundation, 1976) e Bernice Rose, *Drawing Now* (New York: The Museum of Modern Art, 1976).

ao desenho — particularmente do desenho de vanguarda — na América do Sul respondeu ao contexto cultural específico dos artistas. O Boom coincidiu com o período de intensa transição social na região marcada por um crescimento da população, industrialização, urbanização e militarização. Os efeitos da modernização do pós-guerra não foram nem totais nem de todo positivos. As sociedades modernas sul americanas voltam-se a uma nova ordem antes mesmo que as velhas ordens tivessem sido ultrapassadas<sup>8</sup>. O desenho do Boom conectou essa ambígua divisão sociocultural imbuindo inovação formal e estética com continuidade discursiva enquanto simultaneamente refletindo as condições precárias da produção artística da região. Consumadamente experimental, esses desenhos, não obstante, derivam um nível crucial de significado das associações semânticas e conceituais vinculadas às práticas e ao meio ele mesmo. O desenhista inovador do Boom ressuscita, critica, reelabora e rejeita os usos tradicionais e significados do desenho que têm sido passados adiante na história ocidental da arte e pensadas a partir de suas origens na Renascença. O desenho da América do Sul, como muitos dos desenhos de vanguarda produzidos intencionalmente nos últimos trinta anos, deve, portanto, ser explorado, acima de tudo como uma atitude — aquela que manifesta a si mesma em um espírito artístico de inovação e não de conformidade. O que unifica o vasto e diverso corpo de trabalho que constitui o Boom não é a forma, o assunto ou a técnica, mas sim um engajamento do desenho como uma estratégia discursiva. Um forte discurso fundador provê esses trabalhos com um significado, ao mesmo tempo em

---

<sup>8</sup> Essa discrepância é um dos principais focos de Néstor Garcia Canclini em seu estudo *Culturas Híbridas* e é fundamental para a tese apresentada neste ensaio. García Canclini afirma que devido ao processo de modernização desigual e incompleto na América Latina, tradição e modernidade mantêm uma relação complexa. Modernidade (como uma época) é “multitemporal”, descrita como nunca tendo substituído formações culturais e sociais pré-modernas anteriores. Como a expressão artística dessa sociedade “multitemporal”, o modernismo não está totalmente em desacordo com a tradição, mas, García Canclini argumenta, incorpora o híbrido de expressões da alta cultura, da cultura de massa e da cultura popular ou folclórica. *Ver Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, trans. Christopher L. Chiappari e Silvia L. López (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995).

que determina como eles funcionam como desenhos<sup>9</sup>. Essa definição mais conceitual do desenho, não obstante, mesmo que baseada nas associações herdadas da prática Renascentista e da teorização da disciplina, é divorciada do critério formal e das qualidades físicas que delimitam as concepções tradicionais do desenho. Artistas engajaram elementos tradicionais do discurso do desenho, tais como a essência da disciplina (como a expressão visual da mente, refletindo a primazia da ideia sobre a execução, intelectualização sobre o trabalho manual), sua função (de explorar áreas onde a linguagem é inadequada, de revelar mistérios, de incentivar invenção e descoberta), sua simbólica associação (com o humanismo, o individualismo, a subjetividade e a intimidade), e significado formal (o ponto como origem, a linha como demarcação e criação, o plano como espaço). Para muitos desenhistas dos anos 1960 e 1970, a continuidade discursiva do desenho apenas serviu para sublinhar uma ruptura filosófica e estética com o passado. Suas aproximações ao desenho como ideias permitiram que artistas rompessem a lógica do discurso que tinha tradicionalmente determinado a forma que o meio assumia. Para entender o fenômeno do Boom, portanto, o trabalho dos desenhistas sul americanos deve ser examinado em relação às suas variadas estratégias discursivas e como essas aproximações facilitaram um extraordinário nível formal e flexibilidade conceitual.

Esse ensaio se encarrega de uma revisão crítica das teorias e atividades em torno do desenho na América do Sul desde 1960. Ele explora a generalizada

---

<sup>9</sup> Eu estou igualando a fundação do desenho e do discurso definindo o desenho com a emergência da concepção moderna de disciplina. Isso é geralmente considerado como tendo ocorrido no norte da Itália nos anos 1400 com a introdução de livros de esboço, em vez de livros modelo e com fórmulas que abdicam da experiência pessoal. Embora as vastas origens do discurso sobre o desenho ultrapassem o escopo deste estudo, certas figuras preeminentes na teoria do desenho durante a Renascença incluíram Cennino Cennini (c. 1370-c.1440), que afirmou que “a mente se delicia no desenho”; Giorgio Vasari (1511-1574), que apoiou essa crença, declarando que “o desenho não é senão uma expressão visível e uma declaração do que temos em nossa mente”; Federico Zuccaro (1543-1609), que confirmou a dualidade fundamental do desenho, separando *disegno interno* (ideia) do *esterno* (técnica); e Leonardo da Vinci (1452-1519), que percebeu a pintura como conhecimento e o desenho como investigação. Para um resumo conciso dos principais tratados e teóricos sobre desenho, ver Jean Leymarie, et al., *Drawing: History of an Art* (New York: Rizzoli International Publications, 1979), 16-38.

reavaliação do meio entre os artistas e o aumento da abordagem radical que as novas formas de pensar sobre o desenho gerou. Ao concentrar nos aspectos mais experimentais e inovadores do desenho — vastamente negligenciados em pesquisas anteriores e verificações sobre arte sul-americana — ele calibra a concepção geralmente aceita do Boom. Desde que muito da explanação para o significado e o uso do desenho nesse período encontra-se nas condições históricas que deram origem ao Boom, este ensaio examina o desenho em termos da modernização nos anos 60 e 70 e o carácter único, muitas vezes contraditório da modernidade na América do Sul. Antes de entrar nessa discussão, portanto, é importante rever o contexto artístico e o clima institucional nos quais o Boom ocorreu e reexaminar certas crenças comumente mantidas do que significou o fenômeno.

### **O Paradigma de Traba**

Nenhum indivíduo foi mais instrumental no reconhecimento, conceitualização e definição do Boom no desenho sul-americano do que a crítica de arte baseada na Colômbia, Marta Traba (figura 2). Em *Arte Latino-Americana Hoje* (1972), bem como em seu influente *Duas Décadas Vulneráveis na Arte Latino-Americana, 1950-1970* (1973), Traba estabeleceu uma explanação multifacetada da ascensão do desenho na América do Sul. Ela argumenta que o Boom foi incorporado nas duas questões inter-relacionadas: sua noção do desenho como uma forma de arte latino-americana “orgânica” e a preocupação em estabelecer soberania artística local e regional. Ela viu três fatores principais impulsionando a ressurgência do interesse no meio: uma insatisfação generalizada com as tendências importadas — especificamente minimalismo, *op art*, *happenings* e ambientes; a inerente acessibilidade e eficácia comunicativa do desenho destinado ao público local; e a apropriação desta forma de arte mais economicamente e fisicamente modesta em um contexto da América do

Sul<sup>10</sup>. A avaliação de Traba do fenômeno do desenho foi inovadora não apenas em seu reconhecimento e documentação do Boom como uma tendência única para a América Latina, mas também em sua atenção a função do desenho desempenhada em um maior contexto da sociedade.



2

Apesar de seu entendimento progressivo do desenho como uma prática significativa, a análise de Traba de como exatamente sua prática promoveu a “recuperação da linguagem”<sup>11</sup> foi conservadoramente prescritiva, defendendo uma definição convencional de desenho para a América do Sul. Para Traba, engajar uma audiência sul-americana alienada pelo “furor de estar por dentro” da vanguarda demandou que o desenho fosse executado em preto e branco, em pequena escala e em suporte humilde, desse modo demonstrando um “retorno às dimensões humanas depois dos tamanhos apocalípticos da arte norte-americana,” e a simultânea rejeição da “rica ostentação dos novos materiais”<sup>12</sup>. O potencial populista que Traba percebia no desenho, tacitamente privilegiava a figuração. Não surpreendentemente, sua análise deixou pouco espaço para o desenho experimental, conceitual e não objetivo, presumivelmente como não “orgânico” para a América Latina. Sua estreita postura

---

<sup>10</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (Mexico City: Siglo Veintiuno Editores, 1973), 154-164.

<sup>11</sup> Traba discute a habilidade do desenho de “recuperar” uma linguagem visual localmente compreensível —ostensivamente através da familiaridade do desenho como uma forma de arte — que tinha sido cedida à arte internacionalista. Ela descreve o processo como reconectando o significante ao significado. *Ibid.*, 156.

<sup>12</sup> Aqui Traba está reagindo à popularidade dos materiais industriais caros (i.e., alumínio, plástico, vidro, aço e outros metais) para pintura, escultura e assemblage. Ver *Arte latinoamericano actual* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1972), 114.

circunscrevia os artistas selecionados em seus textos, enquanto ela denunciava veementemente os desenhistas trabalhando em diferentes parâmetros<sup>13</sup>. Assim, enquanto defendendo o desenho como uma das poucas direções para um desenvolvimento artístico autônomo na região, a posição de Traba paradoxalmente serviu para engendrar uma noção homogênea, estreitamente determinada do que constituía “autenticamente” o desenho sul-americano<sup>14</sup>.

O paradigma de Traba em conjunto com uma série de eventos mutuamente reforçados produziu uma imagem predominante do Boom no desenho como um recuo dos excessos da vanguarda em uma forma de expressão mais tradicional e compreensível<sup>15</sup>. Os principais concursos internacionais e exposições promoveram modos de desenho que, enquanto empurrando as barreiras do assunto, indicaram um adotar das noções clássicas da disciplina. Esses desenhos muitas vezes ressuscitaram estilos e técnicas acadêmicas, refletindo o conhecimento e a influência do desenho dos Mestres Antigos. Jurados premiaram desenhistas por seus virtuosismos técnicos e críticos os elogiaram pela legibilidade gráfica do trabalho como confirmando a “primazia da visão sobre o toque”<sup>16</sup>. Algumas dessas correntes

---

<sup>13</sup> Traba, por exemplo, descarta as renderizações sensuais de lápis de cor de Emilio Renart (Argentina) de formas abstratas e eróticas como “modismo”. Ela também repreendeu os artistas conceituais trabalhando no meio de desenho, Juan Downey (Chile) e Luiz Camnitzer (Uruguai), por se venderem para o internacionalismo e os excluiu de seus extensos elogios das contribuições de sua geração para o desenho. Ver Traba, *Dos décadas*, 158-159.

<sup>14</sup> A posição estética de Traba, particularmente sua ênfase no valor de “uso” do desenho e das ilustrações, são profundamente imbricadas com ideias de nacionalismo cultural e ideologias de esquerda que permeiam a Era da Guerra Fria na América do Sul. Embora essas questões estejam além do escopo deste ensaio, e não foram até agora exploradas completamente, uma excelente, embora breve, discussão é encontrada em Shifra Goldman, *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change* (Austin: The University of Texas Press, 1977), 20-22.

<sup>15</sup> Marta Traba, *Art of Latin America, 1900-1980*, trans. Ralph Edward Dimmick (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1994), 133-136. No texto introdutório de Damián Bayón para *Lines of Vision*, ele escreve que o desenho é “um campo onde artistas sensíveis, exauridos pelas complexidades crescentes da pintura, escultura, e outras formas sofisticadas, se refugiam”. Barbara Duncan e Damián Bayón, *Recent Latin American Drawings (1969-1976) / Lines of Vision* (Washington D.C.: International Exhibitions Foundation, 1977), 7-8. Para o texto completo de Bayón, ver a seção e documentos deste catálogo.

<sup>16</sup> Traba, *Art of Latin America*, 134.

arcaizantes mantiveram uma presença definitiva na atividade do desenho no período, mas a desordem institucional e a atenção crítica desmedida que lhes foi dada obscureceu a importância do desenvolvimento que ocorreu fora deste domínio estreitamente definido. No entanto, esse discurso crítico /institucional dominante é um ponto de partida para entender a ascensão do desenho em geral na região e a mudança de atitudes em relação ao meio na época.

O sucesso internacional sem precedente de José Luis Cuevas (figura 3) serviu como um protótipo normativo para o que o desenho deveria ser, e foi reforçado e disseminado como exemplar do modelo de Traba<sup>17</sup>. Traba considerava Cuevas como “o melhor desenhista no continente e um dos melhores do mundo,”<sup>18</sup> classificando-o ao lado de Willem de Kooning, Jean Dubuffet e Francis Bacon como um dos quatro artistas neo-humanistas mais importantes da época<sup>19</sup>. As ilustrações sombrias e grotescas à caneta e tinta nanquim de Cuevas, ilustrações de monstros, insanos e homens em estado de degradação moral representam para Traba a autonomia, simplicidade e legibilidade que distinguem o desenho latino-americano. Em parte como resultado da vasta influência de Traba, portanto, as décadas de 60 e 70 viram um enorme jorro do trabalho neo-figurativo sobre papel por toda a América Latina.

---

<sup>17</sup> Convidado por José Gómez Sicre para expor na União Pan-Americana, e exposição inaugural de Cuevas vendeu todos os 45 trabalhos na noite de abertura. Logo depois, ele foi entrevistado pela revista *Time*, apresentando-o ao público mais amplo dos EUA. Sua visibilidade internacional cresceu quando *Art in America* o comissionou para fazer uma série de desenhos; Picasso comprou seu trabalho em Paris; *The New York Times* o chamou de “um dos maiores mestres do desenho do século XX”; e com 29 anos ele já tinha ganhado a sua primeira retrospectiva nos Estados Unidos. Embora mais popular no exterior (em termos de vendas), Cuevas manteve uma posição relevante na América do Sul no final da década de 1950. Ele expos e palestrou no Peru e na Venezuela em 1958, venceu o grande prêmio da Bienal de São Paulo no ano seguinte, e continuou para a Argentina onde ele expos na Galería Bonino em Buenos Aires e palestrou sobre neo-figuração na Galería Ver y Estimar. J. M. Tassende, *José Luis Cuevas: Intolerance* (San Diego: Tassende Gallery, 1984), 9-13.

<sup>18</sup> Além de Cuevas, outros dois artistas que Traba acreditava exemplificar essa abordagem do desenho eram o argentino Carlos Alonso e o uruguaio Hermenegildo Sabat. Traba, *Arte latino-americano*, 75.

<sup>19</sup> Marta Traba, *Los cuatro monstruos cardinales* (Mexico City: Biblioteca Era, 1965).



### A Institucionalização do Desenho

A rede regional florescente de bienais e exposições dedicadas às artes gráficas no final dos anos 1960 acelerou o interesse artístico e institucional no desenho, mas simultaneamente perpetuou essa concepção estática, anacrônica do desenho sul-americano. A era testemunhou um aumento nas competições para artes gráficas, geralmente patrocinadas por empresas com prêmios para vários meios. Apoiados nos escritos de Traba, esses eventos afetaram as percepções do Boom de duas maneiras fundamentais: primeira, apesar das recompensas especificadas pelo tipo de meio, o resultado líquido foi a fusão de vários meios em uma indistinta categoria de trabalhos sobre papel, focando nas qualidades compartilhadas de todas as artes gráficas ao invés dos distintos potenciais inovadores do desenho como meio<sup>20</sup>; segunda, os eventos tendiam a compartilhar uma retórica que situava os desenhos latino-americanos em oposição às tendências elitistas e internacionalistas. A consolidação dessas tendências erradicou o espaço institucional para mais

---

<sup>20</sup> Isso não é negar a sensibilidade formal e estética em relação à mídia específica. Essas competições foram juradas por artistas, professores e profissionais com vasta experiência e conhecimento da disciplina. O que a confusão (talvez não intencional) da mídia gráfica afetou foram os termos específicos em que foram julgados e comparados. Traba também mostrou uma relutância em separar as artes gráficas individuais afirmando que o desenhista “em geral se expressa com as técnicas de gravura.” Traba, *Dos décadas*, 155.

explorações filosóficas, auto-referenciais do meio, bem como para o desenho que não se encaixava nas definições convencionais, áreas do desenho que estavam crescendo simultaneamente.

Esse processo de homogeneização institucional é exemplificado por dois dos mais influentes eventos que vieram a definir o Boom: a *Exposición Latinoamericana de Dibujo y Grabado* realizada na Universidade de Caracas em 1967 e a *Primera Bienal Americana de Artes Gráficas* em Cali, Colômbia em 1971. Traba elogiou a primeira como o único evento do período que “assumiu a maior consciência sobre o papel”<sup>21</sup>. Essa “consciência” foi, portanto, caracteristicamente, articulada em termos de imagens com nenhuma menção a todos os suportes ou meios. Os trabalhos selecionados mostram uma habilidade técnica superior e manipulações da forma humana e mundo objetivo, mas explorações neo-figurativas e pura abstração estavam conspicuamente ausentes<sup>22</sup>. Evocando a polarização de Traba do desenho e do esnobismo da estética, os organizadores conceberam a exposição distinguindo o desenho da América do Sul — entendido como figurativo, narrativo e compreensível — das tendências mais superficiais e vanguardistas. O catálogo resumiu a disposição curatorial do espetáculo na máxima: na arte é mais importante ser autêntico do que estar na moda<sup>23</sup>.

A *Primeira Bienal Americana de Artes Gráficas*, patrocinada pela multinacional sul-americana Cartón de Colômbia, combinou propaganda e outros gráficos comerciais com artes plásticas para demonstrar a natureza popular dos gráficos comunicativos e o elitismo da pura abstração. O texto da exposição enfatizou essa agenda, dizendo:

---

<sup>21</sup> Ibid., 159.

<sup>22</sup> Vários dos artistas reconhecidos nesta competição podem representar o modelo institucionalmente favorecido do desenho latino-americano. Esses incluíam Cuevas, José Abularach (Guatemala), que recebeu o primeiro prêmio por seus meticulosamente executados desenhos de nanquim do olho humano, Leonel Góngora (Colômbia) e Carlos Póveda (Costa Rica), que desde cedo trabalhou dentro de estilos mais neo-figurativos.

<sup>23</sup> Do texto do catálogo da exposição escrito por Juan Calzadilla, citado em Traba, *Dos décadas*, 160.

Se, como já foi dito, “o campo da arte é aquele das realidades correntes e não das abstrações mentais,” nada é mais lógico e positivo no mundo contemporâneo que um artista que expressa a si mesmo através do desenho, gravura e design gráfico, se eles querem alcançar a melhor comunicação com seus parceiros... Estas técnicas que permitem a muito procurada popularização da arte não podem permanecer indefinidamente nas mãos de uma minoria privilegiada<sup>24</sup>.

“Popular” era sinônimo de “gráfico”; desenho, gravura, e arte comercial situavam-se dentro de uma tradição compartilhada da expressão pública com distinções funcionais ou estéticas nominais entre os três. Embora competições que promoviam o desenho em termos de legibilidade gráfica e design visual fossem aplaudidas por estimular o desenvolvimento do desenho como uma forma de arte independente na América Latina, a mistura dos meios serviu para comprometer a autonomia do desenho<sup>25</sup>. Além disso, por causa da exclusão de usos mais inovadores, conceituais e não convencionais do desenho, essas exposições desprezaram o caráter amplo do Boom que englobava uma diversidade de interpretações do meio.

No entanto, o efeito dessa marginalização institucional foi fundamentalmente contraditório. O desenho experimental foi mostrado e vendido por toda a América do Sul. Ironicamente, os críticos e o público avaliaram as abordagens mais inovadoras para o meio diferentemente do que eles fizeram com o desenho localizado dentro desse paradigma e do circuito institucional. Em muitos casos, esses trabalhos não foram divulgados e discutidos como desenhos propriamente ditos, mas sim dentro de um espectro mais vasto das manifestações de vanguarda. O trabalho produzido pelos artistas argentinos coletivamente conhecidos como *Otra Figuración* exemplifica o clima de vanguarda do desenho que existia fora da esfera particular de influência discutida acima. O reconhecimento desses artistas, sua exploração dos potenciais

---

<sup>24</sup> Museo de Arte Moderno La Tertulia, *Primera bienal Americana de artes gráficas: dibujo, grabad, diseño gráfico* (Cali, 1971), n.p, traduzido no original.

<sup>25</sup> Ao contrário da tradição da gravura, esses desenhos exibem um nível de cruza e imediatismo mais parecido com os gráficos populares. Em seus propósitos ilustrativos e pelos atributos narrativos, no entanto, eles eram paralelos às impressões na exposição.

expressivos exclusivos do meio e sua generalizada influência na região afetaram grandemente a direção experimental que o desenho tomou em meados dos anos 1960 e 1970. Uma avaliação do desenho de *Otra Figuración*, então, serve tanto para expandir e complicar as noções dominantes do Boom.

## II CORRENTES ALTERNATIVAS

### O Desenho como “Anti-Estética”

Depois de retornar da Europa em 1962, *Otra Figuración*<sup>26</sup> — consistindo de Jorge de la Vega, Rómulo Macció, Ernesto Deira e Luis Felipe Noé (figura 4) — abriu *Esto*, sua segunda exposição na Galería Lirolay em Buenos Aires. Diferente da exposição inaugural realizada apenas um ano antes, *Esto* recebeu apenas uma atenção crítica nominal. No entanto, a exposição, composta exclusivamente de desenho, é digna de nota porque marcou uma transformação substancial nas atitudes de ambos os artistas e o público em relação ao meio ainda vastamente considerado um substrato da pintura e da escultura<sup>27</sup>. Além disso, a exposição atesta a posição de vanguarda de *Otra Figuración* no desenvolvimento do desenho autônomo, não apenas na Argentina, mas por toda a América do Sul<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Embora a declaração fundadora do grupo explicitamente rejeitasse uma identidade coletiva e os quatro artistas exibissem sob seus nomes individuais, não obstante, um relato de suas exposições iniciais, eles vieram a ser conhecidos como *Otra Figuración*. Ver Agnés de Maistre, *Deira, Macció, Noé, de la Veja: 1961 Nueva Figuración 1991* (Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1991), 52.

<sup>27</sup> Embora algumas poucas galerias na Argentina e no Brasil tenham começado ativamente a promover desenhos experimentais no início da década de 1960 — particularmente a Galería Lirolay (Buenos Aires) e Galeira Bonino (Rio de Janeiro) — os desenhos em geral ainda representavam uma porção insignificante de todo o trabalho exibido. O Salón Nacional Argentino, organizado pelo Ministério da Cultura e Educação adicionou um componente do desenho à competição de vinte anos de pintura e escultura em 1964. Mesmo assim, a definição do meio se manteve restritamente estreita. Lia-se nas instruções: “Desenho: (apenas em preto e branco). Todas as expressões, procedimentos e materiais inerentes ao desenho técnico e decorativo” ou “Croquis”, isso relegou o desenho a um status prático ou secundário. Salón Nacional, *Catálogo ilustrado* (1964), n.p.

<sup>28</sup> Entre 1961 e 1964 o grupo exibiu no Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, a Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo, e no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.



Os artistas de *Otra Figuración* começaram a colaborar em 1960, unidos por um compromisso de expressar a angústia existencial do homem na era atômica, enquanto denunciando uma decadência da arte contemporânea. A filosofia social e estética deles, elaborada no tratado artístico *Anti-Estética* (1965) de Noé, forneceu um apoio teórico para uma reavaliação do desenho como uma forma de arte autônoma. *Otra Figuración* considerou a arte dominante do dia como polarizada entre o legado da pintura geométrica neo-racionalista, exemplificada pelos movimentos argentinos Madí e Arte Concreta, e o Informalismo espanhol. Eles viram o primeiro como antitético à desordem social e à crise espiritual do período, enquanto o segundo se tornara monótono e conformista<sup>29</sup>. *Otra Figuración* buscou um modo novo, mais “real” de expressão que refletiria o tumulto e a incerteza da existência no pós-guerra. O grupo propôs a retomada da dignidade autêntica do homem ao erradicar falsas ilusões de ordem, harmonia e beleza através do tratamento irônico, frequentemente violento, da figura. Advogando “o caos como um valor positivo,”<sup>30</sup> sua “antiestética” exigia uma rejeição do bom gosto e desprezo pela santidade do objeto.

---

<sup>29</sup> Jorge López Anaya, “Teoría y práctica de la neofiguración”, *Revista de Estética*, no. 3 (1984): 54.

<sup>30</sup> Ernesto Deira, et al., *Otra Figuración* (Buenos Aires: Galería Peuser, 1961), n.p. O caos, na arte e na sociedade, foi produzido pela colisão de opostos, primeiramente, eles lutaram, no colapso da dicotomia abstração-figuração. Apesar da negligência discursiva do meio deles, não obstante, o próprio desenho incorporou a síntese de linguagens antagonistas. O desenho de *Otra Figuración* combinou tradição com inovação, genialidade com instinto, universal com individual.

Que *Otra Figuración* tenha se voltado somente para o desenho em *Esto* é significativo. Enquanto eles estavam na Europa, o presidente democraticamente eleito da Argentina tinha sido deposto pelos militares e eles retornaram para uma Buenos Aires ameaçada pela guerra civil. Nas palavras de Noé, “a sensação de deslocação social nos levou a empreender palavras que refletissem o clima social através da deslocação estrutural”<sup>31</sup>. O *Sem título* de Noé (1962; checklist 98, ilustrado), *Os Geologistas* de de la Vega (1962; checklist 138, ilustrado) e *Sem título* (1962; checklist 25, ilustrado) exemplificam os desenhos do período da *Esto*, em que as deformações rígidas, muitas vezes brutais da figura humana são subordinadas dentro de uma ordem caótica de marcas automáticas e aleatórias. A realidade nesses trabalhos reside na incorporação do acaso dentro da imagem pelo artista. Ao invés de um veículo para representação figurativa, os artistas transformaram o desenho em uma confissão grafológica de verdades internas nas quais eles buscavam expressar o caos da realidade. A rigidez e a linearidade precária das imagens foram agravadas pela ausência de textura ou alcance tonal pela simplicidade dos materiais empregados, neste caso, nanquim preto e papel de celulose barato.

---

<sup>31</sup> Luis Felipe Noé, “Movimiento de la nueva figuración argentina” (palestra dada na Archer M. Huntington Art Gallery, 4 de outubro de 1989), Archer M. Huntington Art Gallery Archives, the University of Texas at Austin, Austin, Texas.



98

Luis Felipe Noé, *Sem título*, 1962



95

Jorge de la Vega, *Sem título*, 1962



138

Jorge de la Vega, *Os Geologistas*, 1962

*Otra Figuración* integrou o meio do desenho e a forma humana para criar expressões imbricadas de caos, homem e sociedade que desafiavam o que eles viam como os efeitos alienantes da pura abstração e desumanização da sociedade do pós Segunda Guerra Mundial. Noé explicou a disposição social e estética do grupo nos seguintes termos:

Talvez o ponto crucial da diferença de nosso grupo seja nossa implantação de uma tarefa mais social. O homem está no meio do caos, fundado dentro dele. Talvez porque nós somos homens de uma nova sociedade, com a vontade do nosso destino e nada a perder, porque não temos passado, nós temos um maior prazer no caos. Aqui o sujeito não é o homem caotizado, mas o caos mesmo... O homem não é um sujeito em si ou de si mesmo, mas

em sua vitalidade, em sua relação com as coisas e com outros homens; em sua mobilidade e sua fusão animista reside o caráter da nova-figuração<sup>32</sup>.

Essa característica central da estética de *Otra Figuración* é exemplificada no *A Tempestade* (1962; checklist 139, ilustrado) de de la Vega em que uma figura única e isolada está cercada por sinistras bestas primordiais de dentes aparentes e ameaçadoras nuvens pretas. O tratamento infantil das imagens invoca o incorrupto, pré-civilizado estado do homem, em associação acentuada pelo meio, porque o desenho mesmo é a mais fundamental e primordial forma de representação. A aplicação acidental de tinta nanquim projeta o estado interno dos artistas dentro da composição. Assim, as significações discursivas do desenho, o valor simbólico da figura e o registro indexical da mão do artista se combinaram para elevar o desenho de sua função subordinada e de apoio para uma forma expressiva exclusivamente apropriada.



139

---

<sup>32</sup> Luis Felipe Noé, *Antiestética* (Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1965), 137-138.

Esse corpo de trabalho inicial de Deira, de la Vega, Macció e Noé representa uma direção sem precedente para o desenho na América do Sul. Mas ao invés de conceber o desenho como um estado final ou produto, o grupo abordou o meio *como um processo* que incorporava uma consciência precisa e apreciação das funções expressivas únicas ao desenho. A quase total integração da forma e do conteúdo do *Otra Figuración* também desafiou concepções tradicionais do desenho, pois ela permitiu uma reintrodução da figura não em termos miméticos, mas sim como função de uma visão social-filosófica.

Muito da renegociação do desenho de *Otra Figuración* cresceu da próxima relação dos artistas com Alberto Greco, com quem dividiram o estúdio de 1959 a 1961. Greco, cuja feroz antipatia pelo objeto de arte fez dele um verdadeiro iconoclasta, foi chamado de o primeiro artista conceitual da Argentina<sup>33</sup>. Ele propôs “a aventura do real”: arte produzida “fora do museu” através de um ativo engajamento com a realidade<sup>34</sup>. Greco exaltou o acaso localizado no acontecimento da realidade e viu o papel do artista como mero apreendedor dessas forças. Além da pintura informal, do desenho e da colagem, sua obra incluiu uma série de projetos neodadaístas. Na segunda exposição do Movimento Informalista Argentino em 1961, Greco pendurou toalhas de prato num poste e exibiu um tronco de árvore parcialmente queimado<sup>35</sup>. Em seu infame *Vivo Dito* (1962-1965; figura 5), uma série consistindo de performances espontâneas variando de vestir um cartaz em sanduíche designando ele como uma obra de arte, até assinar seu nome em pessoas e objetos, e marcar um círculo de giz na calçada, no qual pedestres desavisados pisavam dentro, Greco buscou eliminar a fronteira entre arte e vida.

---

<sup>33</sup> Antonio Saura, “Glosa con cuatro recuerdos,” in Antonio Saura, et al. *Alberto Greco* (Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno Centre Julio Gonzáles, 1992), 17.

<sup>34</sup> Francisco Rivas, “Alberto Greco (1931-1965): La novella de su vida y el sentido de su muerte,” in Saura, et al., *Alberto Greco*, 284-288.

<sup>35</sup> A exposição foi organizada por Rafael Squirru no Museo Eduardo Sívori. *Ibid.*, 278.



5

O desenho, portanto, representou a principal materialização das crenças radicais de Greco sobre arte. Aparentemente achando o desenho mais adequado à realidade, o artista raramente pintou depois de sua partida do Informalismo. Como seu amigo e colaborador, o artista espanhol Antonio Saura explica:

A atitude de Greco era exercida paralelamente à prática do desenho — e também à pintura — que, no seu caso, estava intimamente relacionada com o desenho. É por meio dessas técnicas que... a apropriação da realidade como um fim artístico foi praticada por Alberto Greco; com grande originalidade e poder persuasivo ele juntou concepções anárquicas e beleza plástica em um único plano. [Isso foi] especialmente em seu trabalho sobre papel, o suporte que oferecia a maior liberdade para a extensão de seus gráficos invasivos e prolíficos<sup>36</sup>.

Os desenhos de Greco, exemplificado *por Sem título (Meu Coração Chama por Você)* (1963; checklist 63, ilustrado), são complexos, enigmáticos compostos de

---

<sup>36</sup> Ibid., 17.

marcas acidentais e intuitivas complementadas por palavras e imagens coladas. Este léxico diverso de marcações — consistindo de imagens encontradas, rabiscos, grafite, derramamentos, borrões, fluxo de escrita da consciência, fragmentos textuais, execuções automatistas, gestos indexicais, impressões digitais e dos lábios, etc.— servem para registrar a incidência emocional e material de sua criação. Arranjados de maneira caótica, não hierárquica, as composições não têm orientação clara ou ordem visual. Elas excedem o confinamento do papel, com imagens e texto truncados em aparente indiferença às sequências linguísticas e pictóricas. Como suas performances, esses desenhos também são para Greco uma “aventura do real”, apenas capturada sobre papel pela mão do artista.



63

A noção do desenho como um processo de descoberta sobre o eu e sobre o mundo físico também caracteriza a atitude de *Otra Figuración* em relação ao meio<sup>37</sup>.

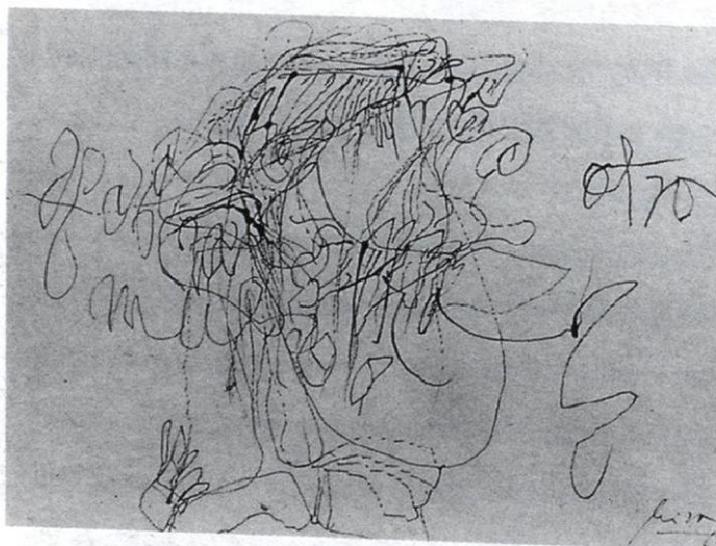
---

<sup>37</sup> Apesar da colaboração frequente deles e da paridade geral formal e filosófica deles, Greco recusou exibir com o grupo por causa de diferenças estéticas fundamentais. Noé lembra, “Ele pensava que figuração estava a um passo atrás, mesmo o nosso manuseio livre [da figura]. Ele apoiava nossa atitude experimental ser apenas experimental... Ele era nosso exemplo.” Noé, “Movimiento,” n.p.

Convencidos que a idealização, inerente à noção de “fim” na obra de arte, roubou a vida do objeto, os artistas de *Otra Figuración* subordinaram “fim” ao “processo”, ou, nos termos deles, “arte como criação... lutando contra arte como resultado”<sup>38</sup>. Jorge López Anya apontou esse traço como incorporando o ponto crucial da influência deles:

A atitude desses quatro neofigurativistas... introduziu dentro da cena artística argentina uma mudança na atitude do operador em relação a sua produção, uma mudança que consistiu em converter a superfície do trabalho em um depoimento textual de uma prática e de um processo do assunto<sup>39</sup>.

Em desenhos, tais como *Sem título* (1962) de Noé e *Sem título* (1964; figura 6) de Deira, imagens acumulam ritmo e composições caligráficas que simultaneamente constroem e desconstroem a figura<sup>40</sup>.



6

Objetivando expor a ruína e os detritos da sociedade, *Otra Figuración* compartilhou a adoção da impureza de Greco, elogiando “a mancha como um

---

<sup>38</sup> Noé, *Antiestética*, 61.

<sup>39</sup> López Anya, “Teoría y práctica,” 52.

<sup>40</sup> López Anya observa que essa abordagem revisionista em direção a figura é o que distingue *Otra Figuración* do retorno “mais ou menos reacionário” da figura ocorrendo contemporaneamente. *Ibid.*

símbolo de decadência”<sup>41</sup>. Eles desenhavam com virtualmente qualquer tipo de marcador, incluindo giz, lápis de marcar, pastel seco, pastel óleo, canetas de ponta de feltro e esferográficas, e não tinham preconceito contra imagens e materiais encontrados. Sua deliberada heterodoxia levou Macció a rabiscar imagens à lápis em suas pinturas a óleo (figura 7) e de la Vega a imprimir pequenos animais em seus desenhos com um selo de borracha. Noé combinava figuras delineadas com imagens construídas a partir de papéis cortados, e com fotos de revistas como em *That is Life* (1965, figura 8).



7

Para *Otra Figuración*, como para Greco, a colagem foi equivalente ao gesto em sua proximidade à realidade. Enquanto de la Vega afirmou que “existem materiais e objetos que, quando incorporados num trabalho pelo meio da colagem, produz o mesmo efeito como uma figura desenhada,”<sup>42</sup> *Otra Figuración* manteve uma constante consciência do meio mesmo e da relação fundamental do desenho com a representação. Numa série de colagens sobre tela, coletivamente chamada de *El*

---

<sup>41</sup> Noé, “Movimiento”, n.p.

<sup>42</sup> Mercedes Casanegra, Jorge de la Vega (Buenos Aires: S. A. Alba, 1990), 96.

*Bestiario* (1963-1966) de la Vega explorou a inter-relação entre desenho e materialidade. Ao justapor duas imagens de animais monstruosos, um formado de trapos e objetos encontrados e um segundo representando um simples contorno de sua forma, ele enunciou a função expressiva única ao desenho. Como Samuel Oliver explica, “a tinta nanquim plana é liberada de sua função como um condimento pictórico e permanece apenas como um meio expressivo... Através da essência mesma do desenho, ele faz a mensagem mais precisa e o tema mais definido”<sup>43</sup>



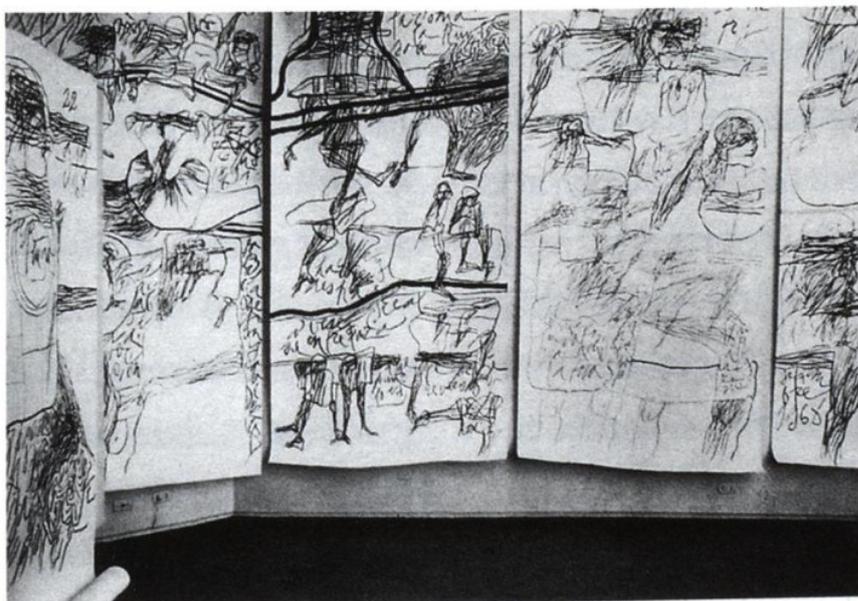
## 8

Apesar de compartilharem uma perspectiva radical no desenho, uma divergência ideológica significativa emergiu entre Greco e *Otra Figuración* em relação ao status do objeto. Para Greco, o objeto era essencialmente dispensável desde que a visão artística e a ideia fossem os aspectos cruciais da obra de arte. *Otra Figuración*,

---

<sup>43</sup> Samuel Oliver, “Jorge de la Vega,” in *Jorge de la Vega 1930-1971* (Buenos aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1976), 2.

portanto, manteve a obra de arte física em alta estima, esforçando-se principalmente para libertar as concepções do que ela poderia ser. Eles elevaram o desenho em pé de igualdade com a pintura, não apenas através de sua persistente indulgência no meio, mas também através de sua experimentação com tamanhos e formatos incomuns. Por exemplo, num projeto de 1968 na Galería El Taller em Buenos Aires intitulada *Rollos Desenrollados* (figura 9), Ernesto Deira cobriu as paredes da galeria com desenhos longos e verticais pendurados do teto ao chão. Justapostos com gestos, rabiscos, grafite, e fragmentos textuais, as composições atravessam o espectro dos elementos gráficos que constituem o discurso visual e criaram uma nova relação entre artista, espectador, e o trabalho<sup>44</sup>. Desafiando as noções do esboço pequeno, íntimo e menos intrusivo, os “murais” de desenho de Deira confrontavam, de fato envolviam, o espectador. Ao fazer isso, emparelharam a subjetividade exposta pelo gesto autográfico com a audaciosa qualidade pública da comunicação gráfica.



9

---

<sup>44</sup> Guillermo Whitelow, “Carta de Buenos Aires,” *Art International* 8, no. 5 (20 de Maio de 1969): 32.

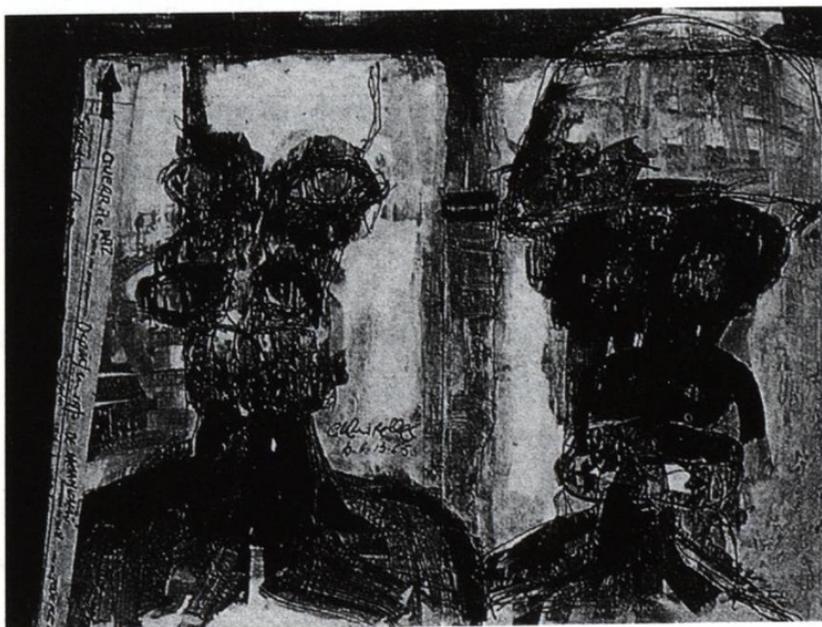
A diferença entre esses trabalhos e os trabalhos de formato alternativo de Greco — mais notadamente seu longo, tipo pergaminho, desenho/colagem *Gran Manifesto: Rollo Arte Vivo Dito* (1963) e *Besos Brujos* (1965) um romance/desenho de fluxo de consciência de 130 páginas que ele produziu em cinquenta dias — é significativa. Embora Greco, como os artistas da *Otra Figuración*, fosse atraído pelo caráter autoral, intensamente subjetivo do desenho, era também a efemeridade e a impermanência da marca e do suporte que tornavam o meio ideal para seus usos. Para *Otra Figuración*, desenho era o meio perfeito para a mensagem deles e por isso foi elevado à galeria e ao status da pintura. Ironicamente, para Greco, que desdenhou a galeria, a inerente marginalidade do desenho, como uma disciplina e produto, juntamente com sua liberdade intrínseca, também o via como o meio perfeito para sua mensagem.



Greco, *Besos Brujos*, 1965

A vasta circulação dos desenhos de *Otra Figuración* e Alberto Greco estabeleceram a viabilidade, a versatilidade e a comercialização moderada de trabalhos não tradicionais sobre papel por toda a América do Sul. O trabalho desses artistas não representou um resultado do Boom do desenho, mas antes uma resposta particularmente precoce às mesmas forças que motivariam a geração Boom. A marca

particular de violenta figuração sobre papel do *Otra Figuración* inspirou paralelos contemporâneos em praticamente todos os países da América do Sul. Na Argentina, por exemplo, o companheiro argentino Alberto Heredia iniciou no começo dos anos sessenta uma série menos conhecida de desenhos caligráficos pequenos e íntimos de figuras e animais, frequentemente ofuscados pelas esculturas grotescas mais extrovertidas que dominaram sua produção. No Brasil o jovem Cildo Meireles cortou seu suporte e fixou lâminas de barbear aos desenhos grotescos de elites militares (figura 10) e Rubens Gerchman invocou a decadência urbana com violentas representações. No Uruguai os ricos, neofigurativos desenhos de giz e pastel óleo de Nelson Ramos inspiraram uma geração de desenhistas politicamente comprometidos, retrospectivamente batizados “El Dibujazo” [O Desenhaço].



10

Numerosos artistas trabalhando isolados, e discutidos em outros cantos nesse catálogo, também mostraram uma postura experimental típica do *Otra Figuración*, embora sem qualquer relação particular visual ou conceitual com eles. Os símbolos e as marcas autobiográficas e místicas das páginas de papéis de arroz de Mira Schendel (Brasil); os “escritos” pseudo-linguísticos e atávicos de José Gamarra (Uruguai); as caligrafias figurativas de Juan Calzadilla (Venezuela); os gestos íntimos

e figuras abreviadas de Luisa Ricther (Venezuela); os padrões obsessivos e intuitivos de León Ferrari (Argentina); e as formas perturbadoras e biomórficas de Emilio Renart (Argentina), todos representam correntes alternativas do desenho sul-americano. Para entender a coincidência do apelo generalizado do desenho para artistas buscando por novos e mais relevantes meios de expressão, o Boom deve ser considerado à luz da turbulência sociopolítica em que foram produzidos.

## **A Consciência do Artista**

A escalada da atividade do desenho na América do Sul correspondeu a um declínio regional na crise sociopolítica e econômica. Na década de 60, o otimismo econômico do pós-guerra havia dado lugar a dolorosas realidades inflacionárias, enquanto a agitação trabalhista e as demandas de redistribuição de novas classes urbanas questionavam o significado dos “milagres” industriais. Por toda América do Sul, ditaduras militares tomaram o poder impondo planos de austeridade econômica e dispensando os direitos humanos e civis em nome da recuperação fiscal<sup>45</sup>. Generalizados exílios, prisões e torturas dos “subversivos” — geralmente estudantes, artistas, e intelectuais — fragmentou a sociedade e forçou a cultura para fora das esferas públicas. O ressurgimento continental do desenho durante esse período pode ser visto como uma resposta à instabilidade política generalizada. Essa correlação foi primeiro observada por Marta Traba: “o interesse em desenhar... quase sempre se

---

<sup>45</sup> Venezuela, claro, representa a mais óbvia exceção a qualquer generalização. Desde 1959, o país prioritariamente desfruta regras civil e constitucional como o resultado de uma forte economia baseada no petróleo. Não obstante, inspirada pela Revolução Cubana, a esquerda venezuelana provou ser relativamente forte e ativa, montando um movimento revolucionário malsucedido no início da década de 1960. Conspirações dentro dos militares combinadas às atividades de guerrilha para manter certo nível de subversão, ainda assim nenhum delas se igualou a algo próximo do tipo de repressão experimentada no Brasil, Argentina, Uruguai, ou Chile. Sem surpresa, o desenvolvimento do desenho na Venezuela seguiu um caminho único e é mais bem compreendido separadamente. A Colômbia é, igualmente, um caso difícil. Mantendo uma das mais fortes tradições democráticas na América Latina, a Colômbia também tem uma longa história de conflito, profundamente refletida em sua arte nacional. Apesar do regime civil, muitas das restrições e controle social presente nas sociedades autoritárias também operavam na Colômbia.

registra em situações de caos e de decomposição”<sup>46</sup>. O engajamento político dos artistas, portanto, se torna manifesto não apenas nas novas interpretações dos ícones culturais e símbolos, mas também no recurso deles aos suportes e materiais precários. Barato e discreto, o papel se tornou o suporte de escolha<sup>47</sup>.

O desenho forneceu um dos poucos espaços para liberdade expressiva em sociedades militarizadas e altamente controladas. Em uma tentativa de consolidar poder, regimes autoritários suplementaram terror com sanções simbólicas, regulando restritamente o conteúdo e a disseminação da informação e da cultura<sup>48</sup>. Artistas se voltaram para o desenho não apenas em relação ao potencial comunicativo e expressivo do meio, mas também porque seu status marginal o fez menos visível para os censores do estado. Além disso, para muitos artistas, o desenho era uma empreitada totalmente pessoal que complementava seus trabalhos mais extrovertidos, públicos. A prática íntima, extremamente pessoal, frequentemente abordada como uma atividade terapêutica e ritualística, muitas vezes funcionou como uma estratégia mental e emocional de sobrevivência. Emanando das margens sociais, políticas e psicológicas, ele articulou ideias e percepções que eram

---

<sup>46</sup> Traba, *Dos décadas*, 155.

<sup>47</sup> O aumento em outros trabalhos sem ser de desenho ou de trabalhos relacionados ao desenho sobre papel demonstram as dimensões participativas e igualitárias do suporte. A intensa violência social da Colômbia, por exemplo, deu novo ímpeto para suas tradições gráficas, alimentando uma tendência em direção a imagens rígidas, neo-grotescas em uma tradição que remonta a Daumier e Goya. No Chile submetido à Pinochet, como em vários ambientes culturais altamente censurados da América do Sul, projetos de arte posta, nos quais os trabalhos sobre papel eram enviados para fora do país, ofereciam um meio de expressão. E no Uruguai, logo após e durante o regime militar, um grupo de jovens artistas retrospectivamente rotulados *El Dibujazo* criou um corpo de ilustrações, altamente politizados desenhos destinados apenas para publicações em revistas e jornais. Sobre ilustrações colombianas ver Ivonne Pini, “Gráfica testimonial em Colombia,” *Arte en Colombia* 33(Maio 1987); sobre Chile e arte posta ver Nelly Richard, *La insubordinación de los signos* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994) e *Márgenes e institución: Arte en Chile desde 1973* (Santiago: FLASCO, 1987); sobre *El Dibujazo* ver María Luisa Torrens de Martín, et al., *Dibujazo* (Montevideo: Museo de Arte Contemporáneo, 1989).

<sup>48</sup> Para discussões gerais sobre autoritarismo na América Latina ver Brian Loveman e Thomas M. Davies, *The Politics of Anti-Politics* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989); Eduardo P. Archetti, et al., *Sociology of “Developing Societies”: Latin America* (New York: The Monthly Review Press, 1987); e Thomas E. Skidmore e Peter H. Smith, *Modern Latin America* (Oxford: Oxford University Press, 1984).

impossíveis de expressar. Muito do desenho experimental do Boom pode ser lido em termos de protesto e contra-ideologia. Ele representou um meio de reafirmar o individual contra as ameaças colocadas pelo autoritarismo, meios de comunicação de massa, pela cultura de massa e pela tecnologia. Além disso, como o instrumento fundamental da representação, o desenho permitiu críticas metafóricas da realidade construída oficialmente e expôs a infidelidade da percepção. Finalmente, ao evocar uma variedade de respostas subjetivas no espectador, o desenho desafiou a política oficial que buscou eliminar atividades interpretativas e suprimir confrontação. O Boom, portanto, deve ser reexaminado em relação ao seu papel crucial de meio como um lugar para expressão individual e participação coletiva em sociedades fechadas e muitas vezes extremamente repressivas.

Os desenhos de *Otra Figuración* foram uma fonte formal e ideológica significativa para muitos artistas reconsiderando os potenciais sociais do desenho na época. Uma exposição coletiva na Galeria Bonino no Rio de Janeiro introduziu *Otra Figuración* ao Brasil em 1963; ela deixou um profundo impacto em muitos dos jovens artistas da cidade. Particularmente influenciados foram Rubens Gerchman e Antonio Dias,<sup>49</sup> ambos produziram desenhos que refletiram as deformações figurativas e a atitude crítica do *Otra Figuración* em relação ao homem e a sociedade, ainda que dentro do contexto especificamente brasileiro. Para muitos artistas sul-americanos, a qualidade rapidamente degenerativa da vida deslocou as orientações mais metafísicas do *Otra Figuración* para preocupações materiais mais urgentes<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Paulo Herkenhoff, "The Theme of Crisis in Contemporary Latin American Art," in Waldo Rasmussen, ed., *Latin American Artists in the Twentieth Century* (New York: The Museum of Modern Art, 1993), 135. Ver também Paulo Herkenhoff, *Nova Figuração Rio / Buenos Aires* (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1987), n.p.

<sup>50</sup> Como os contemporâneos argentinos (e depois os venezuelanos) alguns artistas brasileiros se voltaram para o desenho como uma alternativa aos movimentos de arte concreta dominantes em seus países nativos. Com a crise econômica e política do Brasil, os jovens artistas sentiram que tais movimentos — associados com mal intencionados ideais de progresso e modernização da década de 50, e simbolizados pelos projetos urbanos monumentais como Brasília (que faliu o país) — deviam ser repensados.

Rejeitando o niilismo apolítico de suas existências, Gerchman e Dias transformaram a angústia neofigurativa em um meio mais direto de comentário social.

*Multidão* de Gerchman (1964; checklist 58, ilustrado) compartilha o alcance acromático do *Otra Figuración* bem como suas frenéticas representações da figura humana. Gerchman transcende a intensa interioridade do *Otra Figuración*, para transmitir a insatisfação social e política das massas urbanas do Rio. A industrialização em larga-escala do pós-guerra do Brasil atraiu milhões de imigrantes do interior do país para os principais centros urbanos, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo. Na década de 60, as populações das maiores cidades brasileiras excediam muito suas infraestruturas físicas. Quando a crescente pobreza, desemprego e violência falharam em frear a migração, a cidade se tornou um símbolo de alienação e desespero. Gerchman representa assim um mar de rostos anônimos cujo tratamento de máscara indica a cruel, alienante desumanidade da metrópole. O estilo nervoso do artista e as imagens misturadas ressoam com a cacofonia da cidade, enquanto seu uso de tinta preta sobre ordinárias madeiras compensadas invocam as condições materiais sinistras da pobreza urbana. Como Roberto Pontual observou, a paisagem urbana de Gerchman desmente a identidade do Rio de Janeiro como um paraíso de cartões postais com vistas espetaculares do oceano e a presença extraordinária do Pão de Açúcar e do Corcovado<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Roberto Pontual, *Entre dois séculos: Arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand* (Rio de Janeiro: Editora JB, 1987), 295.



58

Em contraste com Gerchman, a dívida de Antonio Dias com o *Otra Figuración* é mais conceitual que visual. Seus quadros em série que satirizam a sociedade brasileira invocam o vocabulário visual da Pop Art, mas Dias humaniza o gênero americano/europeu. Seu tratamento tipo quadrinhos de temas sexuais e violentos, portanto, é mais próximo das qualidades agressivas e confrontadoras das imagens do *Otra Figuración*. Dias lembra o impacto do trabalho de Noé, que ele viu pela primeira vez na exposição da Galeria Bonino, observando, “Noé não tinha nada primitivo e agressivo que eu gostei muito”<sup>52</sup>. Em seus desenhos subsequentes, Dias povoou o mundo inocente de fantasia dos quadrinhos com símbolos viscerais de humanidade e violência: carne, genitália, intestinos, ossos, armas, bombas, máscaras de gás, bandeiras e caveiras, assim transformando deliberadamente as mensagens neutras da Pop Art com referências diretas à crise do Brasil contemporâneo<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Herkenhoff, Nova figuração, n.p.

<sup>53</sup> Durante esse período Dias também produziu trabalhos a óleo e técnicas mistas com imagens similares baseadas nos livros em quadrinhos. Não obstante, o artista traz aos trabalhos noções discursivas e significantes relacionados ao funcionamento e funções do desenho, por exemplo, o uso da linha como enquadramento, delimitando e construindo um sentido linear, e a utilidade populista do desenho sob a aparência da tirinha produzida em massa. Portanto, independentemente da mídia em que foi produzido, esse conjunto é em última instância sobre desenho e ilustra um reflexivo repensar desse meio.

Como muitos dos artistas no início da década de 60, Dias capitalizou a indulgência inicial do Estado em relação ao protesto público, particularmente nas artes, criando desenhos que criticavam abertamente o recém-instalado regime militar. Os desenhos infantis coloridos e brincalhões do artista são infundidos com signos de guerra e sofrimento como em *The Spetacular Conterattack of the Flying Ray* (1966; figura 11) o qual retrata um amalgama amorfo de pernas de soldados com botas que pisam em um tubo esgotado de tinta a óleo, cercado por nuvens, alvos, um crânio humano, um coração e um braço desmembrado segurando uma tocha e marcado com uma faixa de braço da Cruz Vermelha. Esse desenho pode ser lido simbolicamente em termos de uma traição da junta militar aos últimos vestígios de esperança e idealismo no progresso nacional e no desenvolvimento que permaneceram da era Juscelino Kubitschek<sup>54</sup>. Como Paulo Herkenhoff observou, “essas imagens refletem uma sociedade [impulsionada pelo capitalismo destrutivo] na qual sexo, política, ideologia, e capital constituem forças violentamente concorrentes...”<sup>55</sup>. Embora ostensivamente seguindo uma narrativa linear, suas tirinhas — como exemplificadas pelo *The Wrong History* (1966; checklist 28, ilustrado) — são de fato caóticas e sem sentido. As imagens funcionam como vislumbres de verdade, desafiando as ilusões da ordem social e política propagadas sob o autoritarismo.

---

<sup>54</sup> Juscelino Kubitschek, Presidente do Brasil de 1957-1961, prometeu “50 anos de progresso em cinco.” Kubitschek introduziu desenvolvimento dependente de capital estrangeiro que abasteceu a industrialização massiva, o desenvolvimento do historicamente depressivo nordeste e a construção de Brasília. Seus programas de modernização também causaram uma inflação sem precedentes, criando uma enorme dívida externa e interna, e finalmente jogando o país na pior crise econômica na história brasileira.

<sup>55</sup> Herkenhoff, “The Theme of Crisis,” 135.



A apropriação do estilo de quadrinho e do produzido em massa de Dias marca uma intersecção entre duas tendências sócio estéticas crescentemente importantes no Brasil que afetaram muito o status do desenho: uma atitude crítica em relação aos meios de comunicação em massa e o imperativo de que a arte funcione para radicalizar uma ampla parcela da sociedade brasileira<sup>56</sup>. Enquanto seu trabalho manualmente ilustrado fez de Dias acessível para um público amplo e diverso, a referência à cultura de massa também facilitou uma crítica da mídia, uma das

---

<sup>56</sup> Esse foi o objetivo principal do movimento Neoconcreto brasileiro que incluiu Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape e outros. Eles visavam reintegrar arte e vida ao encorajar a participação de espectadores ao invés da observação passiva. O objetivo geral de envolver fisicamente o espectador na produção e experiência do trabalho tinha certas implicações diretas no desenho. Por exemplo, Anna Maria Maiolino criou livros para serem tocados e manualmente manipulados, e Mira Schendel experimentou com a série *Droguinhas*, cordas de papel apertadamente torcidas que eram mais sensuais do que visuais, destinadas ao manuseio do espectador. Em geral, portanto, a dimensão popular do desenho no Brasil, como ilustrado pelo caso de Dias, foi mais frequentemente temática do que participativa.

primeiras maneiras de dismantelar o discurso do Estado. Seus desenhos podem ser lidos em termos do popular tabloide da imprensa brasileira que tornava sensacionalista o estupro, o assassinato e o escândalo, obscurecendo as atrocidades do Estado contra o pano de fundo da violência cívica<sup>57</sup>.



28

Como o Brasil, a experiência da Argentina com a modernização foi problemática, não conseguindo atingir níveis iguais de bem-estar social ou modernização política comparáveis. A Argentina ostentou um dos mais longos e severos regimes militares na América do Sul, permanecendo praticamente ininterrupto de 1955 a 1983<sup>58</sup>. Enquanto em certa medida a censura do Estado limitava muito a exposição, circulação e recepção da arte, e forçou muitos artistas ao exílio, paradoxalmente esse era também um dos mais férteis e originais períodos na história artística da nação. Nesse contexto, Carlos Alonso voltou-se para o desenho,

<sup>57</sup>Herkenhoff, "The Theme of Crisis," 135.

<sup>58</sup> Na Argentina, houve três períodos de regime militar direto: 1955-1958, 1966-1973 e 1976-1983. Portanto, também houve regime militar indireto nos anos democráticos entre 1958-1966. A mais extrema repressão acompanhou a restauração Peronista de 1973-1976.

que assumiu um papel “vertebral” na articulação de sua visão sócio-estética<sup>59</sup>. “O desenho me permitiu”, ele escreve, “desenvolver temas sócio-políticos através dos quais eu descobri o que eu considerava a essência de minha personalidade artística”<sup>60</sup>.

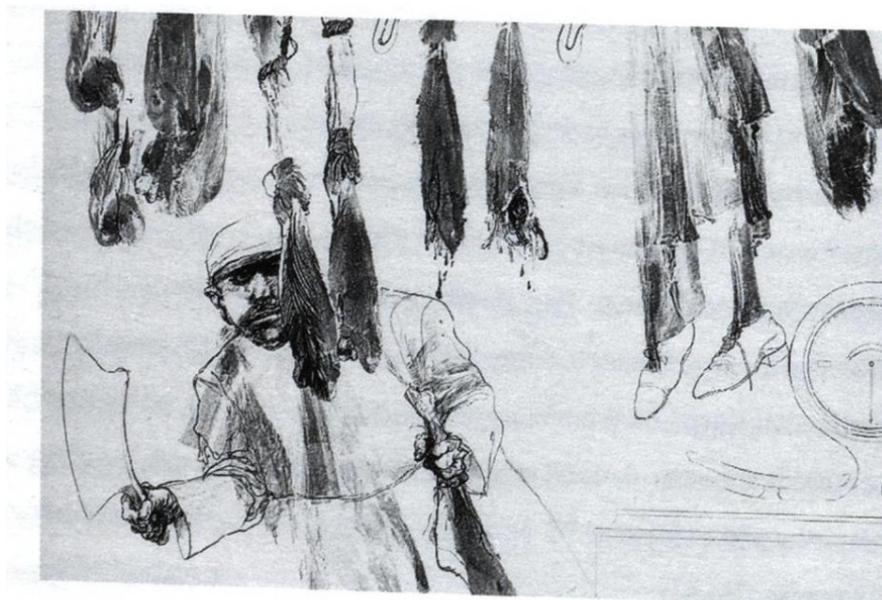
O reconhecimento do potencial ideológico do desenho de Alonso vincula seu trabalho ao de Dias e Gerchman. Alonso, contudo, não compartilha do revisionismo e da luta desses artistas como uma maneira de integração da influência dos Velhos Mestres com a arte moderna e o conflito social<sup>61</sup>. Em seus trabalhos, referências aos desenhos clássicos e à literatura — em forma de citações icônicas de Rembrandt e inspiração temática de Dante — contrapõem o legado de um passado intensamente humanístico às ações inumanas do Estado. Incorporando recursos visuais e técnicos da ilustração popular e do desenho anatômico, Alonso criou imagens com um tom grotesco e também de depoimento que desenharia uma experiência coletiva e, portanto, comunicaria ao espectador argentino. *Bucther II* (1972; figura 12), por exemplo, denuncia a repressão do Estado. Ilustrado com franca e confrontadora austeridade gráfica, o açougueiro recua, balançando ritmicamente um cutelo, enquanto os membros humanos balançam morbidamente sobre sua cabeça. Enquanto o açougueiro é uma referência comum à economia pecuária da Argentina, os apêndices humanos que pendem de torsos invisíveis abordam o genocídio do Estado de seus cidadãos, o que resultaria em 15.000 a 20.000 “desaparecimentos”.

---

<sup>59</sup> Nas palavras de Alonso, “Essas pressões geraram, em alguns, autocensura, mas, em outros, elas estimularam manifestações de oposição.” Através das décadas de 1960 e 1970, apesar dos fechamentos inevitáveis de suas exposições pela polícia e ameaças a sua vida, Alonso montou fortes exposições de desenhos que explicitamente criticavam as ações de ideologias do governo militar. Crescentes pressões, no entanto, combinadas com o início de *La Guerra Sucia* o forçaram ao exílio em Roma em 1976. Emilio A. Stevanovitch, *Carlos Alonso* (Buenos aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1986), 12-14.

<sup>60</sup> Carlos Alonso, “Questionnaire for Participating Artists,” 1996, Archer m. Huntington Art Gallery Archives, The University of Texas at Austin, Austin, Texas.

<sup>61</sup> Alonso lembra, “Eu pintava muito, eu desenhava muito e eu tive meu primeiro grande conflito, aquele de sofrer terrivelmente sob a influência dos Grandes Mestres. A confrontação entre os museus e os pintores modernos gerou em mim um tipo de dúvida que enfraqueceu minha firmeza inicial.” In Stevanovitch, *Carlos Alonso*, 7



12

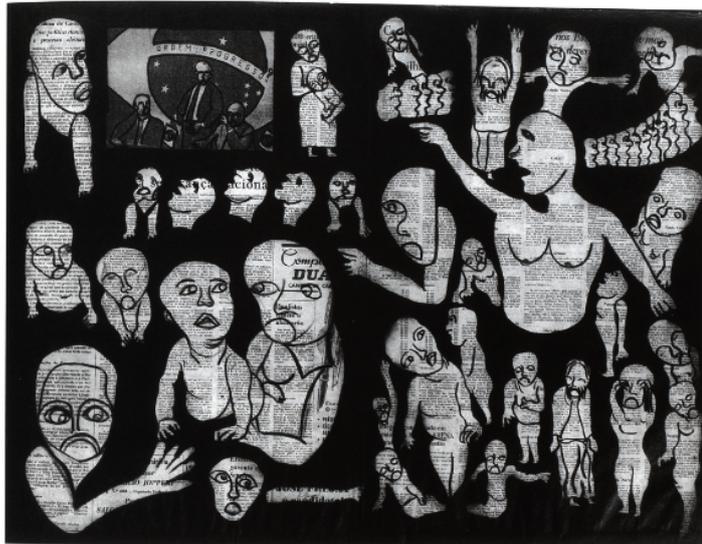
Como exemplos do desenho que responderam diretamente às formações políticas pré-modernas as quais acompanharam a modernização em muito da América do Sul, os trabalhos de Dias, Gerchman e Alonso exemplificam a adequação do desenho com a natureza contraditória da modernidade. O trabalho deles claramente demonstra que o conteúdo ideológico do desenho emerge não somente como um produto do imaginário, mas também incorporado nas associações discursivas que têm tradicionalmente acompanhado o desenho: o meio é um do humanismo, da subjetividade e da individualidade, e que a prática encarna uma franqueza e uma imediação da observação. Os jovens artistas reinterpretaram e recontextualizaram esses pertinentes símbolos discursivos e ao fazê-lo revitalizaram as funções radicais do desenho.

### **Subversões da Mídia**

Com as mudanças fundamentais no sistema capitalista global e novos ímpetus teóricos, artistas sul-americanos começaram a empurrar as fronteiras do desenho ainda mais. Em relação a mídia impressa, artistas usaram desenho

predominantemente em termos de suas associações conceituais e semânticas, muitas vezes descartando noções convencionais da técnica e do meio. Desenho veio a significar um ato individual para interromper o sistema, independentemente da forma visual que ele tomou. Os trabalhos de Antonio Manuel (Brasil) e Beatriz González (Colômbia), bem como o último trabalho de Jorge de la Vega, ilustram três exemplos concretos desse fenômeno.

As intervenções repetidas de Antonio Manuel com jornais durante um período de dez anos exemplificam tanto as funções ideológicas expandidas do meio como a liberação progressiva da definição do desenho durante essa época. Como muitos artistas e críticos sociais contemporâneos, Manuel reconheceu o significado extraordinário da imprensa na construção da opinião política e do entendimento social. No Brasil de Manuel, como em grande parte da América do Sul, o poder da mídia controlada pelo Estado gerou um clima de submissão que representava a maior ameaça às liberdades civis do que a repressão aberta; a última, pelo menos, encontrou-se com oposição vocal. Mais que um instrumento coercitivo do Estado, um interesse corporativo, uma estratégia imperialista — ou todos os três — a mídia de massa por toda a América do Sul foi percebida como um meio de criar hegemonia, exigindo normas culturais e sociais, e reconstruindo a realidade. O desenho então veio a representar um meio de subverter essas mensagens e ideologias. Isso é exemplificado por uma série de trabalhos sem título de 1966 nos quais Manuel desenhou diretamente nas páginas dos jornais nacionais. O nítido contraste entre suas representações gestuais e grotescas, e a presumida objetividade das fotografias dos jornais produziu poderosas declarações em relação à inerente subjetividade da representação. Em *Sem título* (1966; checklist 87, ilustrado), por exemplo, ao justapor a imagem das massas angustiadas com as fotos dos burocratas contra as bandeiras brasileiras, Manuel reordena a narrativa original para que as vítimas da máquina política brasileira pareçam confrontar seus vitimizadores.



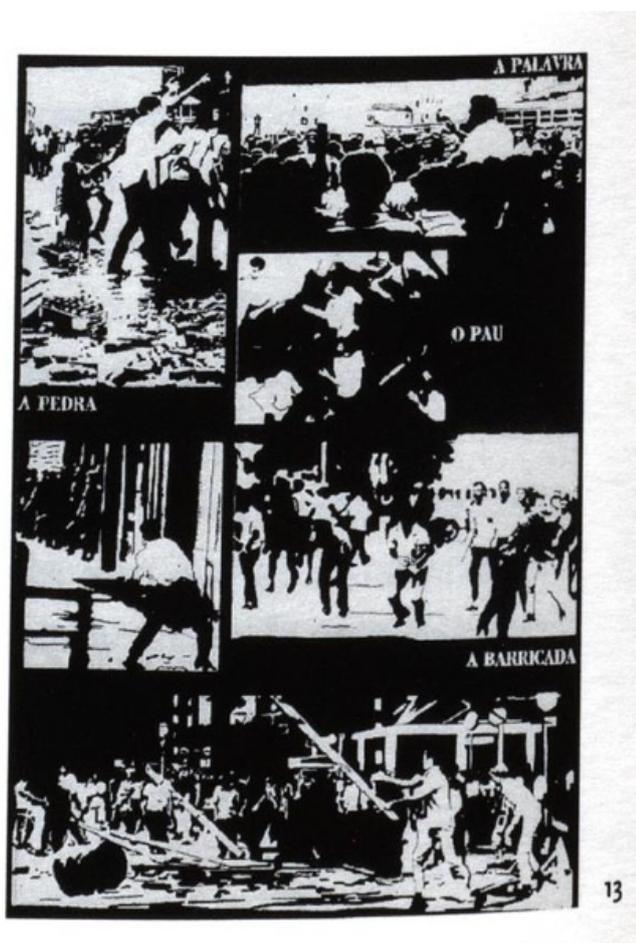
87

Em termos de exemplificar as possibilidades ideológicas do ato de desenhar, bem como ilustrar definições mais amplas do meio, os projetos de Manuel, exemplificado por *O Pau, A Pedra* (1968; figura 13), são fundamentais. Produzidos depois do “golpe dentro do golpe” brasileiro de 1968, que oficialmente aboliu a Constituição, revogou todos os direitos civis, e reforçou uma rígida censura<sup>62</sup>, em *O Pau, A Pedra*, Manuel adotou um gesto que imitou o do censor. Usando marcadores pretos ele obscureceu grandes seções do jornal, deixando apenas palavras selecionadas e imagens. Ao fazê-lo, ele construiu uma nova unidade de significado distinta da original, sugerindo novamente que toda a representação é sujeita à manipulação e que toda verdade é, na melhor das hipóteses, parcial. Em *O Pau, A Pedra*, o artista também separou as associações discursivas do desenho do ato da representação ilusionista. Manuel não “desenhou” em nenhum sentido tradicional, nisso ele nem retratou objetos nem invocou um estado emocional através do gesto. Ele empregou o desenho somente como uma estratégia discursiva. Sua ação representava o desenho não na forma que produzia, mas na forma como funcionava

---

<sup>62</sup> O governo militar editou uma série de Atos Institucionais que modificaram (e finalmente aboliram) a Constituição, assim dando ao estado poder ilimitado. O Ato Institucional 5, foi a mais severa dessas reformas.

— invocando o humanismo e o individualismo do gesto. A linha serviu mais do que como uma simples função física de enegrecer a página, mas discursivamente invocou ambas: a demarcação e a autoridade. Ele acionou o discurso tradicional que define o meio, mas interrompeu a lógica interna que determinou o resultado final. Em 1973, Manuel estendeu essa definição reflexiva ao seu extremo fim, descartando totalmente a marca e manipulando as lâminas antes delas serem impressas. Os desenhos de Manuel encarnaram um ato subversivo da intervenção dentro de campos estabelecidos de significado. Ao fazê-lo, empurrou os limites absolutos do desenho, invertendo a hierarquia para que o conceito de desenho tenha prioridade na realização de um objeto.



A artista colombiana Beatriz González negocia um diálogo crítico com a representação de massa de uma maneira bem diferente de Manuel. Socialmente e

politicamente, a Colômbia apresentou um cenário bem distinto nos anos 60 e 70. Desde os anos 1940, a violência tem dizimado a sociedade Colombiana. Um estado não declarado de guerra civil, conhecido como *la violencia*, tinha dizimado mais de 200.000 vidas, o período mais brutal ocorrendo entre 1948 e 1958, quando a geração de González eram crianças e adolescentes impressionáveis. A experiência colombiana diferia do autoritarismo em vários aspectos. A eficácia política do terror em regimes despóticos tais como Brasil, Argentina e Uruguai dependiam de uma cultura do medo gerada por rumores, bem como por atos intimidadores altamente visíveis, tais como batidas policiais à meia-noite atrás de alegados subversivos, prisões públicas e desaparecimentos inexplicáveis. Atos de tortura e assassinato, em contraste, eram clandestinos e poucos corpos foram encontrados. Na Colômbia não havia um único déspota e, particularmente no campo, os estragos da guerra mantiveram uma presença terrível na imprensa e na vida cotidiana. Provocada tanto pela rivalidade política partidária quanto pelo banditismo rural, a brutalidade da *la violencia* era imprevisível e ubíqua<sup>63</sup>.

González empregou o desenho exclusivamente para transmitir a fascinação do público colombiano com a tragédia, a produção e consumo de massa na imprensa durante *la violencia*. Suas pinturas coloridas e bem-humoradas inspiradas na Pop Art do mesmo período, em sua glorificação de personalidades colombianas históricas, religiosas e populares, refletiu uma cultura que devorou as mitologias nacionais ao invés de bens de consumo capitalistas. Os desenhos sóbrios e irônicos de González, portanto, representaram a desconstrução dessas mitologias. A primeira fonte do imaginário desenhado de González foi a popular *crónica roja* — o equivalente colombiano ao resumo de crimes diários nos jornais norte-americanos — que se

---

<sup>63</sup> Os anos 1960 e 1970 representaram um período de atividade de guerrilha progressivamente intensificada que invadiu as áreas urbanas. A estratégia de insurreição foi sabotar a ordem pública através de sequestros, assassinatos, roubos e ataques às instalações militares e policiais. A resposta administrativa às guerrilhas consistiu de sanções civis e violações aos direitos humanos e reforço à censura de mídia.

concentrava especificamente nos crimes passionais <sup>64</sup>. As estórias horríveis e sensacionalistas do *crónica roja* representavam uma forma de narrativa popular que alimentava uma curiosidade mórbida enquanto deslocando ansiedades produzidas pela *la violencia* e transmutando e distanciando a violência como um fenômeno quase fictício. A “representação de representações” de González<sup>65</sup>, como ela se referiu ao processo, eliminou cor, textura, e sombreamento, isolando, assim, as figuras dentro de um plano de imagem em branco. As imagens confrontaram o espectador como verdades nuas. Descontextualizados e dessensualizados, os desenhos de González revelaram a real violência mergulhada em anedota.

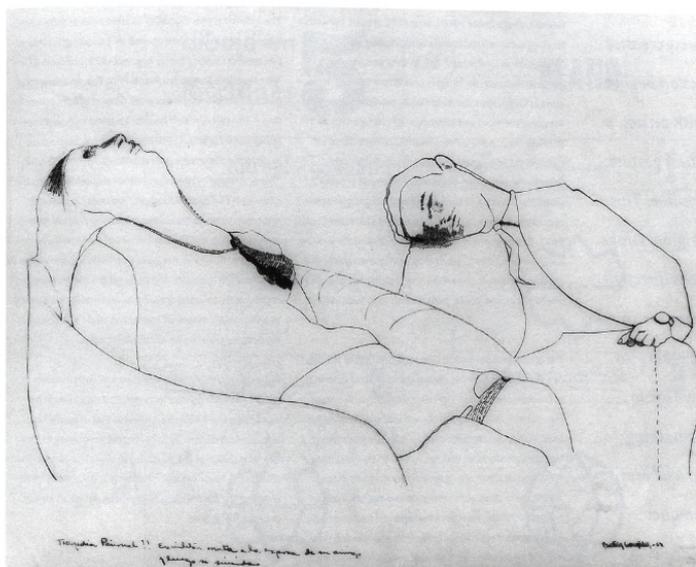
González chamou o desenho de “a consciência do artista”<sup>66</sup>. Suas obras não envolvem os eventos reais, mas sim a sua representação em massa. Para desassociar as figuras apropriadas de seu significado singular, González desenhou um relativamente limitado número de imagens repetidamente durante o curso de anos, e em muitos trabalhos ela multiplicou a mesma forma em uma única composição para formar sequências longas e redundantes. Este é o caso em *La Viñeta de la Tragedia I, II e III* (1982) que derivou de *Tragedy of Passion: Ex-Military Man Murders Wife of Friend and then Kills Self* (1967; checklist 61, ilustrado). González converteu os amantes mortos em gráfico, quase decorativo ícone. Ao fazê-lo, ela perde a identidade particular deles por seu valor simbólico. Em *Tragedy of Passion*, como em todos os desenhos dela, González simultaneamente critica como a mídia de massa colombiana capitaliza sobre a tragédia e como a mídia sensacionalista obscurece a realidade da violência social.

---

<sup>64</sup> Carolina Ponce de León, “Beatriz González in situ”, in Marta Calderón, et al., *Beatriz González: Una pintora de província* (Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1988), 21-22.

<sup>65</sup> Ibid., 26.

<sup>66</sup> González, portanto, não se identifica como uma artista política: “Uma denúncia [política] implicaria um comprometimento, e não há nada mais repleto de insinceridade e cinismo, embora isso pareça contraditório, do que uma pintura politizada. Meus objetos e pinturas respondem a uma vocação como outra qualquer, com trabalho e satisfação.” Ibid., 22.



Reportagem de notícias é apenas uma faceta do processo de construção da hegemonia através dos meios de comunicação de massa. Entretenimento é um meio igualmente, senão mais eficaz de definir e disseminar uma mensagem de normalidade, bem como servir como um desvio da crise. Nos anos 1960 e 1970, televisão e rádio em muito da América do Sul foram concessões do governo que poderiam ser revogadas a qualquer momento e que permitiram o Estado se apropriar e manipular símbolos nacionais para seu próprio fim. A necessidade do público de ver imagens prazerosas e reconfortantes como um escape das vicissitudes da vida diária também influenciou o tom consistentemente superficial da mídia. Para muitos artistas socialmente críticos, o desenho, assim, encarna uma maneira de diminuir as forças anestésicas do entretenimento e da propaganda.

Em 1965, o antigo membro do *Otra Figuración*, Jorge de la Vega mudou para Nova York e começou uma série de trabalhos que criticaram a artificialidade da cultura norte-americana através de referências a propagandas e ao entretenimento. Também olhando para Pop Art e inspirado em gráficos psicodélicos, de la Vega gastou vários anos pintando composições coloridas e hiper-realistas — amálgamas grotescas de corpos carnudos com rostos radiantes das estrelas de cinema. Ao voltar para Buenos Aires em 1967, de la Vega continuou esse direcionamento artístico, mas

abandonando a cor para retornar ao desenho preto e branco. No contexto da Argentina, a polêmica visual de de la Vega repreendeu a aristocracia *porteña* cujo lazer e frivolidade conspícuos estavam em flagrante contraste com as dificuldades econômicas e políticas da nação. O tratamento de alto contraste das imagens, produzido em nanquim, marcador de ponta de feltro ou tinta acrílica preta, eliminou a ambiguidade. “Eu não quero cinzas,” afirmou o artista, confirmando essas intenções<sup>67</sup>. A imparcialidade fria de suas figuras lembra a ênfase da Pop Art em objetos que eram não históricos, apolíticos, e não evocativos. Abaixo dos rostos exaltados e chiando em desenhos como *Parênteses* (1967; checklist 141) serpenteia um labirinto de partes do corpo desmembradas e membros semelhantes a intestinos que aludem a monstruosidades sociais. Desta maneira, os desenhos de la Vega transmitem o poder ofuscante dos meios de comunicação de massa. Deliberadamente invocando os “elementos gráficos da propaganda, filme e televisão que o mundo todo conhecia,”<sup>68</sup> de la Vega reproduziu os efeitos psicológicos da mídia de massa, concentrando o olhar do espectador sobre os sorrisos convincentes, possibilitando assim que o público se force a ver as distorções grotescas que unem as figuras felizes.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, 114.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 118.



Jorge de la Vega  
*Paréntesis (Parenthesis)*, 1967  
Checklist 141

A tendência transnacional de usar o desenho para expor verdades sociais e políticas latentes sob a superfície dos meios de comunicação emergiu não apenas das circunstâncias históricas compartilhadas das décadas de 1960 e 1970, mas também da lógica do desenho como uma estratégia discursiva que os artistas trouxeram para o trabalho deles. A natureza da hegemonia é para se apresentar como o objetivamente “real,” sem autoria. O discurso oficial é disseminado como neutro, óbvio e incontestável. Para reforçar o discurso hegemônico a mídia controla o que é visto, ouvido e entendido em impecáveis pacotes de “verdades”. Como visto no trabalho de Manuel, González e de la Vega, o desenho em 1960 e 1970 funcionou para desestabilizar os mecanismos de discurso da mídia. A simplicidade e a versatilidade do desenho, que poderia ser feito a qualquer momento e em qualquer lugar usando praticamente qualquer coisa que pudesse deixar uma marca, foi antitético do brilho e polidez da apresentação da mídia. Os desenhistas interromperam a determinação das imagens da mídia com um desenho parcial, espontâneo, que incorporou o acaso e o erro. O desenho poderia ser usado para inserir autoria em representações ostensivamente objetivas assim fraturando o mito

da neutralidade da mídia. Talvez mais significativamente, o redesenhar crítico dos ícones de mídia que prevaleceu nos anos 1960 e 1970 representava uma asserção primordial da individualidade diante da massificação cultural.

### **Em Desafio à Reprodução Mecânica**

Muitos artistas se voltaram para o desenho nas décadas de 60 e 70 em reação aos efeitos alienantes da tecnologia, trazendo à expressão deles um entendimento do meio definido em oposição à mecanização. Além dos efeitos coercitivos da mídia de massa discutidos acima, a tecnologia também eliminou o espaço social para interação através de tais desenvolvimentos básicos como o telefone, a televisão, o automóvel, o refrigerador e o supermercado, mercadorias que se tornaram muito mais comuns na América Latina depois da Segunda Guerra Mundial. Essas invenções insolararam indivíduos dentro dos domínios privados enquanto erradicaram espaços vitais da comunidade para o discurso público. A mecanização também se tornou uma metáfora para a conformidade social, mais frequentemente invocada em conexão com a educação. Sob o autoritarismo, a educação sofreu severa repressão: professores foram demitidos e desapareceram, universidades foram fechadas e o ensino que sobrou era monitorado de perto com diretrizes rígidas ditadas pelo Estado. Para os militares governantes, a educação constitui um meio primário para manipular os poderes normativos do pensamento e do comportamento, transformando o ensino em campanhas de doutrinação. O desenho era um veículo versátil para explorar essas tendências: por um lado, o núcleo da pedagogia acadêmica e, por outro, o preeminente gesto idiossincrático do indivíduo, significando vontade expressiva e liberdade.

Em 1973, o Centro de Arte y Comunicación (CAYC) em Buenos Aires convidou o desenhista uruguaio Haroldo González para apresentar quatro projetos audiovisuais

incluindo *Drawing in Five Lessons* (1972; checklist 62, ilustrado)<sup>69</sup>. O audiovisual de González foi introduzido no CAYC como “provocativo” e “antiautoritário” no texto da galeria elogiando a prática radical do projeto:

Muitos artistas observaram essa situação regional [de desequilíbrio social e econômico] e estavam tentando destruir os velhos modos de pensar que dificultavam a transformação social. Nós nos referimos a eles quando falamos de artistas latino-americanos: àqueles que querem — com seus trabalhos — propiciar processos de mudança. Eles são os mais aptos para sinalizar, informar, educar e denunciar, contribuindo para criação de novos valores, novos modelos espirituais que promovam profundas mudanças socioeconômicas e políticas, mobilizando recursos humanos para conseguir um bem-estar social e completo desenvolvimento do indivíduo<sup>70</sup>.

*Drawing in Five Lessons* constitui-se de uma tira de filme de três minutos que mimitava métodos pedagógicos do desenho em uma crítica bem-humorada da representação e da conformidade ideológica. O espectador sentava diante de uma pequena tela enquanto imagens simples com textos breves e explicativos cintilavam. Começando com tons de controle da mente, o texto comandava: “Preste a maior atenção possível. Concentre-se”. A lição continuava com uma lista dos elementos fundamentais do desenho: plano, ponto, linha, forma e expressão com os termos aplicados alternadamente ao desenho e à sociedade. O plano simbolizado pelo mundo e o ponto pelo indivíduo. A didática concluiu com uma definição de expressão que paradoxalmente impedia o que definia. Lia-se, “Expressão: uma organização de formas expressivas conseguidas com a correta modificação do mundo, eu quero dizer, o plano, para nossa felicidade, os pontos.” As lições de González simbolizavam a força do indivíduo, “a origem de todas as coisas no mundo,” e a ameaça colocada pela conformidade social que justificava a dominação política como sendo “para nossa felicidade,” a das massas.

---

<sup>69</sup> González originalmente instalou a peça na «Galería U» em Montevideu em 1972.

<sup>70</sup> Jorge Glusberg, *Haroldo González: Audiovisión* (Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1973) [brochura].



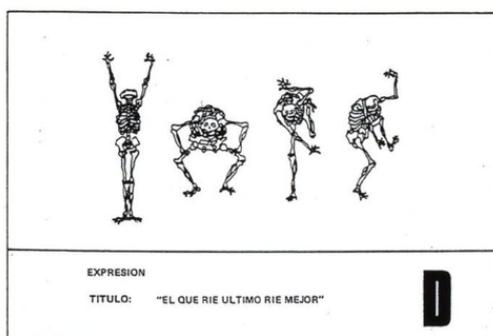
62

A instrução concluía com “exercícios” que sarcasticamente exemplificavam os pontos formais e políticos já ensinados. O ponto assume a identidade de um buraco de bala dos desenhos animados, legendado “bang!crash!ugh!”<sup>71</sup> e repetidos buracos de bala de uma arma automática formaram uma linha. Um desenho simples de um caixão exemplificou “forma” e “expressão” e ironicamente disseminava o clichê, “Aquele que ri por último, ri melhor” (figura 14). A tira do filme finalmente comandou ao espectador “desenhe!” — ao fazê-lo, parodiando as diretrizes restritivas do governo para produção cultural. Mas, ao pendurar folhas de papel em branco numa galeria e encorajando a participação do público, González ofereceu um espaço de

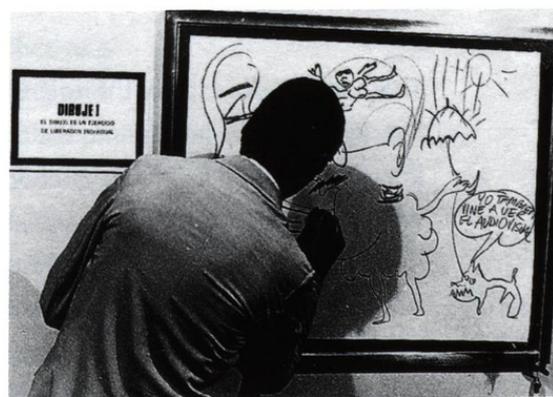
<sup>71</sup> O uso do inglês pode ser lido como uma referência à Arte Pop e à apatia debilitante e ao controle da mente produzido pelo consumismo. Ele também reflete as campanhas de desnacionalização e a economia neoliberal da ditadura uruguaia. Após o golpe de 1973, o Estado empregava os meios de comunicação de massa privados de controle estrangeiro como um meio de exercer controle social. A distribuição de filmes, a indústria da música e a televisão eram todos a favor dos empreendimentos dos EUA, destinados a transformar as normas sociais e ideologias. Ver Abril Trigo, “Words and Silences in Uruguayan Canto Popular,” *Studies in Latin American Popular Culture* 10 (1991): 215-216.

liberdade expressiva que desafiava o controle do governo (figura 15). O comando “desenhe!”, portanto, traduzia-se como “rebele-se!” afirmando uma contra ideologia importante da arte na luta política. A peça funcionou em múltiplos níveis. A sátira do dogma instrucional referia-se a ambos, ao papel pedagógico do desenho no estudo da arte e à cooptação educativa do Estado autoritário como um dos principais meios de manipulação do poder normativo, coagindo a conformidade social e política.

O uso da tecnologia audiovisual invocou a televisão e a mídia de massa, práticas discursivas complementares que alienaram ainda mais o indivíduo. Finalmente, a implicação que a realidade (o mundo) e representação (o plano) eram intercambiáveis e, mais importante, conceitos facilmente confundidos, sublinhou o alerta que as realidades social e política eram construções do Estado que demandam uma atitude cética dos cidadãos.



14



15

O artista brasileiro Ivens Machado também abordou a inter-relação entre educação e controle social, mas em investigações mais sutis. Em meados de 70, Machado começou uma série de trabalhos conceituais envolvendo um tipo de papel pautado e milimetrado usado por estudantes da escola primária. O papel mesmo carregava associações com a ordem, a razão e a conformidade em ambas as marcas padronizadas — linhas paralelas infinitas ou campos invariáveis de pequenos quadrados — e as normas prescritas associadas com o uso pedagógico do papel.

Machado interveio com a produção de papel em uma sucessão de ações simples que catalisaram um complexo ideológico e reações epistemológicas.

Na fabricação costumeira do produto, um conjunto comprido, como um pente, de canetas deixa uma série horizontal de linhas azuis à medida que ele é arrastado ao longo de um rolo contínuo de papel, que é depois cortado em folhas de papel para escrever. Em uma série sem título de 1974, o artista interrompeu o processo ao periodicamente levantar canetas individuais ou todo o pente para deixar um vazio nas linhas, ou ao arbitrariamente sacudir algumas canetas para fazer uma marca irregular (ver Adams, figura 4). Em um ato que Paulo Herkenhoff chamou de uma “intervenção crítica no reino da ordem e do controle,”<sup>72</sup> o artista confrontou a mecanização com um ato humano, randômico. Ao fazê-lo, ele simbolicamente desafiou os mecanismos normativos da educação e do controle social e expôs a natureza tênue de qualquer ordem imposta. Ao eleger deixar o papel em rolos, o artista quebra sua relação com a escrita, e, por correspondência, com a razão e o poder<sup>73</sup>. Como Eduardo Jardim observou, Machado impõe uma nova lógica no espaço:

Essas são páginas de um caderno que nunca será escrito. A totalidade de seu espaço é negociada pela disfunção de uma de suas partes. As linhas quebram a lógica que as regula. Elas nunca serão escritas porque... elas são deslocadas do contexto normal delas, [e são] protegidas pelo novo status que elas possuem — o status de arte<sup>74</sup>.

Apesar da natureza altamente conceitual da intervenção de Machado, o desenho é central para o trabalho. Muito como os jornais de Manuel, vários níveis de significado derivam do discurso e das associações que carregam o desenho com

---

<sup>72</sup> Paulo Herkenhoff, “A espessura do signo — Desenho brasileiro contemporâneo,” (texto não publicado da exposição na Karmeliter Kloster em Frankfurt, 1994), p. 15, Archer M. Huntington Art Gallery Archives, The University of Texas at Austin, Austin, Texas.

<sup>73</sup> Como um meio primário de disseminação de conhecimento, escrever quase sempre implica uma relação de poder. Essa relação é intensificada em um regime autoritário, onde a educação consiste de doutrinação social e política e a escrita é geralmente censurada. Assim, a escrita, o veículo tradicional da razão, se torna um símbolo de repressão.

<sup>74</sup> Eduardo Jardim, “Demarcar o território da arte,” in *Ivens Machado* (Rio de Janeiro: Galeria Saramenha, 1979), n.p.

significado. A intervenção de Machado constitui o desenho apenas em oposição à mecanização. A máquina reduz o desenho a uma monótona organização espacial. Machado subverte ambos o processo industrial e a ordem repetitiva com um gesto antitético e intuitivo. Esse gesto engaja as características essenciais do desenho: toque, subjetividade, autoridade, espontaneidade e mediação. O trabalho de Machado também compartilha com Manuel a relação reflexiva entre o meio e a mensagem. Seu desenho desafia o autoritarismo ao desafiar o anonimato e a conformidade, e é precisamente esse desafio que define sua ação *como* desenho.

Por causa da dupla função tradicional do desenho como um exercício científico e como uma base de toda a ilusão visual fictícia, é possível, como demonstraram esses artistas, usar o meio para simultaneamente afirmar a verdade enquanto revelando mentiras e verdades parciais. Miguel Angel Rojas emergiu da principal tendência em relação ao desenho hiper-realista na Colômbia em 1970, expoentes dos quais incluíam também Oscar Muñoz e Santiago Cárdenas. Embora em certo nível esses desenhos se relacionem ao desenvolvimento contemporâneo do fotorrealismo da América do Norte em sua simulação das propriedades mecânicas das fotografias, apresentação direta do sujeito, e a qualidade abstrata e estéril desprovida de contexto ou narrativa, trabalhos tais como o de Rojas não tinham a neutralidade deliberada de sua contraparte norte-americana (figura 16). Estimulado pelo clima social cheio de realidades contraditórias, “opostas, ainda que inseparáveis,”<sup>75</sup> o desenho que aproximou a precisão e a objetividade da câmera da lente emergiu como um testemunho a uma realidade evasiva, frequentemente dualística.

---

<sup>75</sup> Miguel González, “Dibujo colombiano: Década del sesenta” *Arte en Colombia* 11 (December 1979): 20.



As instalações de Rojas *Via Láctea* (1981) e *Episódio* (1981; ver Herkenhoff, figura 10) engajaram questões relacionadas à construção da identidade, controle social e as liberdades sexual e expressiva. Ambos os trabalhos empregaram pequenas fotos redondas de encontros sexuais furtivos, tiradas através de olho mágico em um banheiro público masculino, como “pontos” com os quais o artista “desenhou” imagens grandes nas paredes da galeria. Em *Via Láctea*, ele criou formas cruas e infantis e em *Episódio* os pontos formaram um único horizonte linear que atravessou a sala<sup>76</sup>. O resultado de cada um desses projetos foi duas representações coexistindo dentro de uma única delimitação. De longe, o espectador reconhecia apenas a imagem maior, mas, ao examinar mais de perto, achava uma variedade de “verdades” alternativas (significadas como tais pela veracidade da foto) escondidas da vista. Assim, Rojas criticava a habilidade dos colombianos de ver um mundo ordenado em meio ao caos político e também tratou a repressão das identidades sociais alternativas na construção hegemônica dessa ordem normativa.

---

<sup>76</sup> Essas composições demonstraram certas noções fundamentais do desenho: a) que pontos formam linhas como a base de toda representação; e b) que o desenho é uma habilidade nata, não aprendida que cada humano pode e desenha no sentido que as crianças desenhavam.



Figuras 10. Miguel Angel Rojas, *Episódio*, 1981 (vista da instalação)

As investigações de Rojas emergiram em resposta ao clima geral da violência política e da crise que arruinaram o país, bem como à repressão sexual que acompanhou o regime fascista e particularmente visava homossexuais<sup>77</sup>. A questão do voyeurismo transmite cumplicidade. A fotografia clandestina evoca vigilância como uma maneira de controle, conduzida tanto pelo Estado como pelos vizinhos. O espectador na galeria é forçado ao voyeurismo. Ele ou ela deve inclinar-se para frente para ver as fotos, com se eles estivessem olhando através dos olhos mágicos. Os homens nas fotos, inconscientes de uma audiência, são somente objetos do olhar de outros. Mais ainda, eles não são parte das imagens maiores; no design maior eles são abstraídos e reduzidos a meros pontos.

---

<sup>77</sup> Peter Drucker observou a relação de repressão sexual à “modernização” pós-guerra no Terceiro Mundo: “o aparelho de estado mais forte [com o desenvolvimento capitalista] tornou possível uma repressão sexual mais completa. A tentativa de criar estruturas de família nuclear, pensada como sendo um aspecto importante da ‘modernização,’ foi sempre um motivo. Mais ainda, a crise econômica global atingiu mais fortemente o Terceiro Mundo, então impulsos populares para encontrar botes expiatórios podem ser mais fortes.” Ele continua a discutir os esquadrões da morte de direita na Colômbia que conduziam assassinatos de “limpeza social”, particularmente de homens prostitutos e travestis. Ver Peter Ducker, “In the Tropics There is No Sin: Sexuality and Gay-Lesbian Movements in the Third World,” *New Left Review* 218 (Julho-Agosto, 1996): 91-92.

Esses trabalhos também exploram a natureza enigmática da linha. Por definição, a linha define o contexto da imagem. Ela delinea, servindo como uma fronteira entre o que é e não é. Como fronteiras física e metafórica, linhas separam o “nós” do “deles”, a verdade da mentira, e distingue a realidade da representação. Nas instalações de Rojas, portanto, linhas são porosas. As minúsculas “verdades” fotográficas que alternadamente compõem essas linhas definem e complicam as representações maiores. Ao expor a instabilidade das fronteiras, perímetros e diferença, os trabalhos de Rojas invalidaram as dicotomias construídas, moralistas, sociais, que facilitam o preconceito e a repressão.

## II NEGOCIANDO MODERNISMO E MODERNIZAÇÃO

A ascensão do desenho na América do Sul estava vinculada à modernização de muitas maneiras. A emergência no pós-guerra de uma classe média industrial e relativamente educada, com maior acesso à arte e à cultura e uma moderada disponibilidade de renda criou um mercado para trabalhos sobre papel que ajudou a estimular o Boom comercial do desenho. Em outro nível, como uma arte industrial, o desenho foi historicamente considerado como um meio em direção ao desenvolvimento estrutural; ao invés de simplesmente refletindo um nível existente do progresso, o desenho foi pensado para fornecer um impulso modernizador<sup>78</sup>. Assim, como uma expressão do modernismo, o desenho ocupou os domínios técnico, estético, comercial, conectando capitalismo, ciência e arte. Mais ainda, o

---

<sup>78</sup> Em termos de pedagogia, por exemplo, a importância do desenho estava consistentemente dividida entre as artes plásticas e artes industriais. Em 1844, o educador/presidente argentino, Domingo Faustino Sarmiento escreveu que o ensino do desenho era a chave para o progresso nacional e a industrialização. Ver citação de “Elementos del dibujo lineal,” in José a. García Martínez, *Arte y enseñanza artística en la Argentina* (Buenos Aires: Fundación Banco de Boston, 1985), 72-76. O aumento do desenho gráfico na América do Sul nas décadas de 1960 e 1970 foi também um produto da modernização comercial e, de fato, o Boom no desenho na Venezuela (1979-1981) resultou do surgimento de escolas de design gráfico com a crise das academias nacionais de arte. Ver Cristina Rocca, *Hacia una teoría del dibujo* (Mérida: Universidad de Los Andes, 1992), 18-19.

desenho experimental característico do Boom, o qual simultaneamente adotou a continuidade e a inovação, foi particularmente adequado para expressar os efeitos complexos e frequentemente paradoxais da modernização na América do Sul — uma modernização que é incompleta e, para muitos, inacessível.

Críticos e acadêmicos têm muitas vezes retratado o Boom no desenho como um movimento rejeitador e arcaizante que denunciou tecnologia — como símbolos de dependência estrangeira e afirmações de modernização estrutural que, para eles, não existia. Assim, o desenho sul-americano foi descrito como uma “regressão artesanal” que ressuscitou, através de estilos e imagens, um passado humanista para confrontar um presente inumano<sup>79</sup>.

O desenho do Boom, portanto, transmitiu um sentido muito mais complexo de modernidade daquele encarnado por uma simples reação à industrialização. O desenho não era totalmente antitético às tendências construtivistas. Muitos desenhistas adotaram os idiomas geométricos num gesto que localizava expressões mais internacionalistas de modernização<sup>80</sup>. O amolecimento e a humanização de gêneros duros através do desenho não representavam uma rejeição das noções de progresso, mas sim criticavam e ajustavam o que significava desenvolvimento no contexto da América do Sul. Similarmente, o desenho expressou uma resposta às aberrantes estruturas pré-modernas de poder que acompanhavam de várias maneiras a instituição da democracia moderna. Enquanto o paradigma populista de Traba posicionou o desenho como um meio em direção à equidade e à participação, o desenho experimental produzido simultaneamente demonstrava que era a função, ao invés da forma do meio que determinava seu potencial ideológico. As citações estilísticas e iconográficas do passado histórico da arte que caracterizaram o desenho institucionalizado engajaram apenas um pequeno aspecto de um discurso

---

<sup>79</sup> Calzadilla, *Espacio y tiempo*, 194.

<sup>80</sup> Roberto Pontual escreveu sobre a distinta interpretação latino-americana da geometrização como combinando elementos da matemática, da determinação, da razão e do rigor com formas imprevisíveis, indeterminadas, animadas, e intuitivas, sob o termo “geometria sensível”. *Geometria sensível* (Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1978).

humanista maior sobre o desenho. Abordagens mais conceituadas sobre o desenho como uma estratégia discursiva possibilitaram diversas, analíticas e muitas vezes auto-reflexivas críticas da razão, da percepção e da sociedade que serviram para expor e frustrar processos hegemônicos vitais.

A modernidade na América Latina tem sido descrita como uma “heterogeneidade multitemporal”<sup>81</sup>. A amplitude e a diversidade das formações cultural e social na região invalidam noções de evolucionismo progressivo; a modernidade não compreende necessariamente uma ruptura com o passado, mas sim combina períodos culturais — o pré-moderno, o moderno e o pós-moderno. Assim, o folclórico e o artesanal complementam o industrial, e o tradicionalismo local e as origens mantêm uma inquestionável presença na produção cultural modernista. O desenho como uma prática e um discurso caiu bem dentro desta definição particular do modernismo. Devido à modéstia física e econômica do desenho, a divisão entre o alto e o popular, entre o artesão, o engenheiro e o artista plástico era menos pronunciada do que nas mais monumentais, pintura e escultura. O desenho ocupou uma intersecção dinâmica da vanguarda, inovação, utilidade, populismo e patrimônio. Mais ainda, o desenho do Boom não objetivava de forma alguma negar tradições e territórios estabelecidos. Artistas usaram a continuidade discursiva do meio não apenas para estabelecer sentido, mas para enfatizar várias descontinuidades formais e psicológicas. A extrema versatilidade do meio e as várias maneiras nas quais os artistas definiram, interpretaram e utilizaram a prática refletem a ambiguidade e a multitemporalidade da cultura moderna na América do Sul.

---

<sup>81</sup> García Canclini, *Hybrid Cultures*, 41-65.