



Revista  Valise

Porto Alegre, v. 14, n. 1, ano 14
julho de 2024

SUMÁRIO



FRAGMENTOS DE UM CORPO

NATALIA SCHUL

04

AS VÍSCERAS ABERTAS DA AMÉRICA LATINA, OU NÃO PODEMOS DESLEMBRAR NOSSAS PERDAS

TIAGO LOPES SCHIFFNER

19

UMA RETROFILIA CINEMATOGRAFICA: SAUDOSISMO NARRATIVO EM *ROGUE ONE* E *BLADE RUNNER 2049*

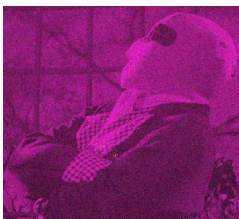
GUTEMBERG DE QUEIRÓS LIMA
EDMILSON ALVES MAIA JÚNIOR

31

JOHANN JOACHIN WINCKELMANN (1717-1768) E A FORMULAÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE COMO DISCIPLINA

SOFIA REGINATO INDA

47



REPRESENTAR, APRESENTAR,
TEATRALIZAR: CAVELL, FRIED E
O HOMEM INVISÍVEL EM DIÁLOGO

PEDRO MONTE KLING

61

O ALQUIMISTA DO SONHO
E DA TERRA:
ANTÔNIO AUGUSTO BUENO

FELIPE CALDAS

78

MUSEUS DE ARTE BRASILEIROS E
CONTEÚDOS DIGITAIS: UM OLHAR
PARA O CENÁRIO PÓS-PANDÊMICO

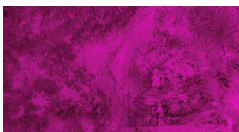
JEZABEL NEUBAUER KATZ

94

DESEJO INFINITO NA ARTE DE
ROMAN OPAŁKA

ANA LÚCIA MANDELLI DE MARSILLAC

113



É PRECISO TRANSFORMAR A
MATÉRIA DA IMAGEM

TUANE EGGERS

135

EXPEDIENTE

149

FRAGMENTOS DE UM CORPO

Natalia Schul

Resumo: Neste ensaio apresento uma série fotográfica na qual pedaços de espelhos quebrados isolam e duplicam partes do meu corpo. Esse trabalho integra minha pesquisa poética sobre interações com materiais e a própria materialidade da imagem, aqui se dando na forma do espelhamento no objeto, bem como sobre os gestos tais quais o de se observar. Por meio de um reflexo do corpo, volto-me constantemente aos reflexos da imagem que fragmentam e geram formas, reforçadas pelo preto e branco, surgidas entre espelhos e o corpo-imagem.

Palavras-chave: Corpo. Imagem. Fragmento. Espelho.

FRAGMENTS OF A BODY

Abstract: This essay presents a photographic series of pieces of mirrors that isolate and duplicate parts of my body. This work integrates my poetic research on interactions with materials and the materiality of the image itself, here taking the form of mirroring in the object, as well as gestures such as observing. As if through a reflection of the body I constantly turn to the reflections of the image, which fragment and generate shapes, reinforced by black and white, that appear between the mirror and body-image.

Keywords: Body. Image. Fragment. Mirror.



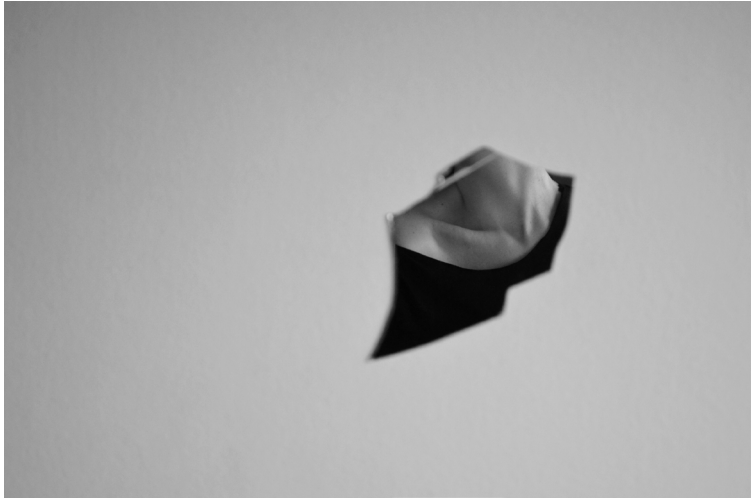






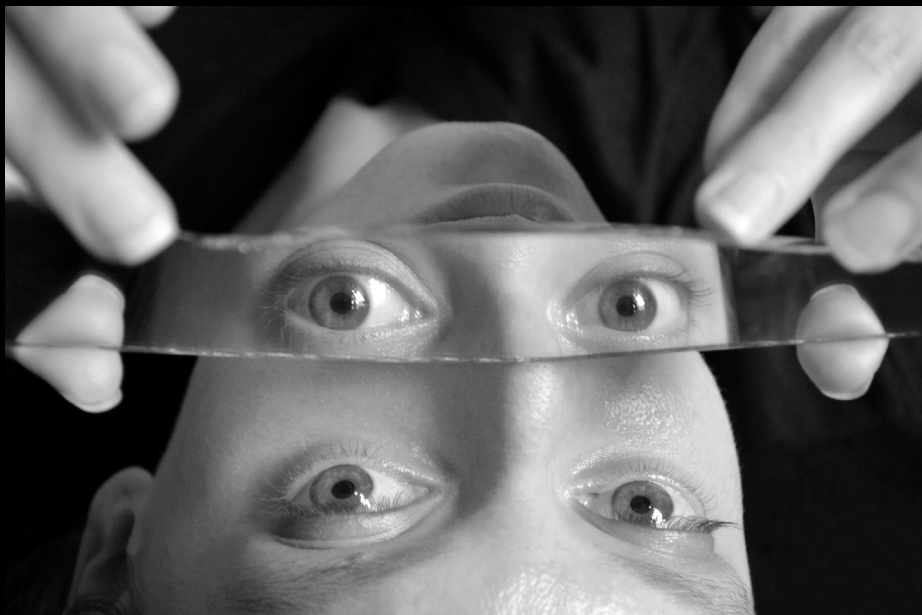
















LEGENDAS DAS IMAGENS

Figuras 1-18 (páginas 5-16): Natalia Schul: *Fragmentos de um corpo*, 2024. Série de fotografias digitais, dimensões variadas. Fonte: acervo da autora.

Natalia Schul. É artista visual, doutoranda em Artes Visuais - Poéticas Visuais (PPGAV-UFRGS) e mestre em Artes Visuais - Poéticas Visuais (PPGAV-UFRGS), em 2021. Realiza exposições individuais e participa de coletivas desde 2013, recebendo, como artista destaque, o XI Prêmio Açorianos de Artes Visuais, em 2018, e o 4º Prêmio do Instituto Estadual de Artes Visuais IEAVi-RS, em 2016. Atua principalmente com fotoperformance e videoperformance, bem como pesquisa as relações do corpo em movimento e objetos em ações performáticas feitas para as câmeras.



AS VÍSCERAS ABERTAS DA AMÉRICA LATINA, OU NÃO PODEMOS DESLEMBRAR NOSSAS PERDAS

Tiago Lopes Schiffner

Resumo: O objetivo deste artigo é examinar a obra *Os mortos não estão mortos* (2020), de Marcela Cantuária. O intuito é apresentar os pressupostos artísticos e políticos mobilizados na tela. Para tanto, a articulação entre a leitura estética e os impasses do processo social norteiam a análise crítica.

Palavras-chave: *Os mortos não estão mortos*. Marcela Cantuária. Forma artística. Processo social.

THE OPEN ENTRAILS OF LATIN AMERICA, OR WE CANNOT FORGET OUR LOSSES

Abstract: The objective of this article is to examine the work *Os mortos não estão mortos* (2020), by Marcela Cantuária. We intend to present the artistic and political assumptions mobilized on canvas. For this purpose, the articulation between aesthetic reading and the impasses of the social process guide the critical analysis.

Keywords: *Os mortos não estão mortos*. Marcela Cantuária. Artistic form. Social process.



Figura 1. Marcela Cantuária (1991-). *Os mortos não estão mortos*, 2020, óleo e acrílica sobre tela, 150 x 300 cm tríptico, 150 x 100 cm cada. Fonte: acervo da artista.

Os mortos não estão mortos (figura 1), de Marcela Cantuária¹, relê algumas simbologias e certos impasses próprios ao continente latino-americano. Cria uma estrutura tripartida, cujos núcleos são: I) uma joia ameríndia, II) o autorretrato da pintora e III) uma obra de arte emblemática. Uma linha corta a tela pela metade e alude à Linha do Equador. O tom crítico incide sobre a separação geopolítica, e o ponto de vista está centrado na América Latina.

O gesto contestador remete à *América Invertida* (1943)² – gravura do uruguaio Joaquín Torres García. Marcela a reproduz quase integralmente no lado direito do painel. Seguindo a inspiração de Torres García, a artista concebe uma pintura alinhada com as raízes ameríndias. Trata do genocídio dos povos originários, colocando uma muiraquitã à esquerda

¹ Marcela Cantuária nasceu no Rio de Janeiro, em 1991. É bacharel em Pintura pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Suas produções tratam do protagonismo feminino, da luta de classes e dos embates políticos.

² Joaquín Torres García concebe a *Escola do Sul*, em que apresenta os princípios do programa de uma estética do Sul. Segundo ele, “he dicho Escuela del Sur; porque en realidad nuestro norte es el Sur. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposicion a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posicion, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de America, desde ahora, prolongandose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. [...] Esta rectificacion era necesaria; por esto ahora sabemos donde estamos” (Torres Garcia, 2009, p. 393).



do seu autorretrato. Conforme a mitologia indígena, o amuleto é confeccionado por mulheres há vários séculos e possui o formato de um sapo³. O talismã é um símbolo de pertencimento e conecta o trabalho de Cantuária ao das mulheres do passado e à história do continente. Assim, o tríptico costura uma ampla narrativa. Apresenta a ancestralidade das comunidades pré-colombianas, uma tendência crítica da arte latino-americana e os engajamentos da própria pintora. O autorretrato dela é uma espécie de síntese dos dois elementos anteriores. O eco dos assassinatos das comunidades tradicionais repercute também o recente extermínio de lideranças e de grupos sociais vulneráveis⁴.

Marcela Cantuária retira a Linha do Equador do mapa de Torres García e a reposiciona. Ela passa a demarcar um conjunto de ambivalências que constituem *Os mortos não estão mortos*. No plano superior, aparecem as projeções da natureza. O sol se mistura com a lua, e a postura de Marcela se desdobra em duas. De um lado, ela aparece numa posição combativa e com o punho em riste. Do outro, esboça um trejeito despretensioso com a mão na nuca, como se posasse para uma fotografia. O emblema do polo Sul aponta para uma região definida pela luta por direitos, onde o cotidiano também é marcado pelo esvaziamen-

3 A muiraquitã é o mote do conflito de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (2008) de Mário de Andrade. O amuleto do protagonista se perde e é comprado pelo imigrante Venceslau Pietro Pietra, morador de São Paulo. O herói segue um percurso confuso na busca de recuperar o artefato, reforçando aspectos da cultura nacional e latino-americana. A ambiência do livro e a referência ao folclore brasileiro, se não influenciam Marcela, criam um diálogo interessante entre os dois trabalhos.

4 A obra de Marcela Cantuária reflete sobre o assassinato de lideranças políticas, tais como Marielle Franco, que é tema de outra pintura, intitulada *Voltarei e Serei Milhões* (2018). O contexto de criação reverbera um ambiente de retrocesso. A gestão de Jair Bolsonaro representou perseguições e um descompromisso com grupos vulneráveis. O relatório *Fundação Anti-Indígena, um retrato da FUNAI sob o governo Bolsonaro* (2022) revela os ataques aos indígenas. Na "Nova Funai: mais de R\$12,7 milhões [foram destinados] para pagamento de benfeitorias [a fazendeiros que invadiram terras indígenas] e meros R\$58 mil para identificação e delimitação de Tis [terras indígenas]" (Inesc, 2022, p. 55). Em 2020, "a Funai funcionava com a atuação de 2.071 profissionais [e] havia 2.300 cargos vagos na autarquia, o que é resultado de aposentadorias e do não preenchimento de vagas em concursos" (Inesc, 2022, p. 29). Os desvios de finalidade e as omissões deixaram as comunidades indígenas ainda mais desassistidas, enquanto crescia o garimpo em reservas. A epidemia de Covid-19 reforçou as contradições entre classes, e o número de mortos chegou a um patamar alarmante, sendo as pessoas mais pobres e negras as maiores vítimas. O risco de uma pessoa negra contrair a doença era 77% maior do que uma branca, conforme o artigo *O racismo estrutural e as mortes de negros por COVID-19* (2022). *Os mortos não estão mortos* se insere nessa conjuntura e recupera a raiz histórica desses descabros e violações.

to e pela objetificação da imagem feminina. A mão esquerda atrás da cabeça pode registrar, ainda, a opressão sofrida pelos grupos excluídos, acometidos pela violência policial nos países da América do Sul.

A natureza exuberante e verticalizada da ensolarada cordilheira dos Andes é tão intensa e divinizada – que engole o luar aparentemente tranquilo. A vivacidade das cores concentra a força necessária para romper com o breu e a escuridão, cuja sombra encobre as mortes violentas, arbitrárias e negligenciadas. No topo da cena, o olhar melancólico da figura celestial contrasta com a encaçada de Marcela. Ela enfrenta e convoca o espectador, dirigindo-se para fora da tela. A inversão das direções cartográficas proposta por Torres García ganha um reforço. É como se Cantuária enfatizasse a necessidade da radicalização dos ideais do artista uruguaio. Ela reanima a provocação da reviravolta-da-perspectiva-eurocêntrica de *América Invertida*, enquanto lança luz sobre a conjuntura de repressão à qual estamos presos.

A parte inferior do painel descortina a morte, num desencarnar do corpo. Ele assume a condição de não ser, perdendo a sua identidade. A boca tampada pelo traçado marrom aponta para os desafios e para os perigos de uma sociedade patriarcal e machista, nem um pouco afeita à liberdade de expressão das mulheres. A mordaça é substituída pelo risco cartográfico, sufocando a voz da herdeira dos grupos sociais e políticos dizimados por diversos tipos de abusos.

O autorretrato de Marcela Cantuária cabe e rompe com os contornos da *América Invertida*, de Torres García. A palma fechada dialoga com a ponta do mapa delineado à direita, mas o supera nas medidas. A fisionomia corporal se comunica com as curvas da América latina, quase como se pudéssemos sobrepor as duas reproduções. O autorretrato se liga à cartografia de ponta-cabeça, pois Marcela também pensa numa arte intrinsecamente sulina e lida com as implicações criativas e políticas desse outro lugar. Não deixa de ressaltar as dificuldades e o protagonismo das mulheres na construção de um território mais igual, seja na cultura, seja na militância. Por isso, apenas a inversão dos polos não é suficiente. É necessário aprofundar as noções tanto artísticas quanto sociais para rompermos com os signos e com a brutalidade herdados da colonização.



A atmosfera noturna da parte inferior do tríptico leva a interpretação a uma dimensão onírica e inconsciente, mais sonhadora, lacunar ou alheada. Está despida dos valores e das imagens mais coerentes da face superior. As montanhas estão espelhadas nas constelações dispersas. As estrelas são menos indicativas de caminhos, quando comparadas ao Cruzeiro do Sul – que surge em meio às formações rochas, vindo da apropriação de Torres García. Se a parte superior trata da subida aos céus, através dos montes – a inferior representa o aprofundamento, retratado pelo colorido sombrio e pela amplitude do universo com poucas coordenadas e matizes.

A Linha do Equador não estabelece apenas uma contraposição espacial e se transforma num limiar entre a consciência e a inconsciência. A aparência cadavérica ressignifica o desaparecimento de inúmeras pessoas ao longo de gerações, consumidas também pelo esquecimento, pela alienação e pela injustiça. O silêncio da noite e o anonimato do corpo esquelético refletem a impunidade. Os mortos não estão completamente mortos e reencarnam em novos sujeitos cientes das contradições e dos absurdos. De um lado, o engajamento e a lembrança. Do outro, a amnésia e a finitude.

A amnésia nebulosa não é um lance casual ou um lapso passageiro. Pelo contrário, é uma prática movida pelo desejo de apagar os eventos traumáticos. A falta de elaboração acarreta repetições nefastas, e o que é compulsoriamente mantido sob sigilo volta à realidade, porque não foi devidamente enfrentado. Como escreve Maria Rita Kehl:

Não há reação mais nefasta diante de um trauma social do que a política do silêncio e do esquecimento, que empurra para fora dos limites da simbolização as piores passagens da história de uma sociedade. Se o trauma, por sua própria definição de real não simbolizado, produz efeitos sintomáticos de repetição, as tentativas de esquecer os eventos traumáticos coletivos resultam em sintoma social. Quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras (Kehl, 2010, p. 126).

Os mortos não estão mortos repercute os sintomas da interdição do debate público. As pessoas assassinadas pelo Estado ou ignoradas

por ele continuam vivas, sem direito a um ressarcimento moral e ao luto. Vivem no corpo e na mente de todos e permanecem insepultos, sem o devido reconhecimento. A elaboração propiciada por uma representação, como a de Marcela Cantuária, recoloca os fantasmas – a que devemos respostas – diante dos nossos olhos.

Se as interdições não sufocam os gritos dos esquecidos, as margens da pintura não controlam os elementos naturais. O colorido dos vales e das montanhas atravessa as linhas da tela. Há uma clara desarmonia entre as delimitações artificiais feitas pelo humano e os movimentos da natureza. No lado superior à direita, uma nuvem corta as três faixas que emolduram a imagem central. A nuvem não se submete às demarcações e a irrompe, seguindo as vontades do vento. Os degradês nas bordas reiteram a divisão tripartida. Retomam as sugestões dos motivos naturais do universo latino, criando uma continuidade entrecortada. A ambiência latino-americana é expandida a partir do centro da tela – onde o semblante forte, determinado e solar chama mais a atenção. A luminosidade cerca a atmosfera noturna abaixo – a qual é, por vezes, invadida. Não há mais espaço para a ampliação da obscuridade, e as divisões geográficas feitas artificialmente não aprisionam a força da criatividade, da memória e da vida.

O busto de Marcela se confunde com a paleta de cores das duas dimensões. O autorretrato assume a força da Cordilheira dos Andes – ao vestir suas pigmentações – e exalta o combate às iniquidades, aos retrocessos e às arbitrariedades. Ocorre uma integração entre a mulher e as representações cósmicas. Enquanto o sol toca os seus cabelos e os braços vibram a tonalidade das formações rochosas, os ossos do peito irradiam o azul e o vermelho escurecidos. *Os mortos não estão mortos* reflete claramente sobre a importância da utilização argumentativa do colorido.

Sem a combinação de tonalidades, a tela não abordaria com tamanha agudeza o enraizamento latino-americano e as marcas da violência. Tampouco evidenciaria o aprofundamento analítico em relação à *América Invertida*, a qual se restringe ao contorno geopolítico rebatido. Por isso, o gesto de Torres García é ressignificado, quando recebe tons tão distintivos. O painel de Cantuária carrega uma expressão artística atravessada pela discussão sobre as nuances e



contradições da sociedade sul-americana, tanto no emprego da tinta, quanto no retrato da natureza.

A recuperação da memória dos renegados ao ostracismo é parte importante do projeto estético. A produção de Cantuária está intimamente vinculada aos compromissos da arte, para além das formulações exclusivamente estilísticas. O mergulho nas idiossincrasias constitui o viés ideológico e é um aspecto fundamental do resultado criativo. A obra formaliza o viés político, adquirindo uma postura ativa diante das atrocidades históricas.

O debate sobre a arte politizada é longo e remete aos escritos de Platão. O filósofo grego prega sobre as diretrizes de uma imitação educativa e adequada, ligada às orientações predefinidas por uma dada autoridade. O livro III de *A República* discorre sobre a necessidade de os poetas se adequarem a um preceito de criação, enquadrado por regras fixas e externas à literatura. Trata a imitação como um risco à organização das cidades, uma vez que o artista pode escolher registrar o falso. Por fim, prega a exclusão dos poetas por seu desacordo com a verdade e com o regamecoletivo⁵. A temática platônica continua candente⁶ e, atualmente, vemos inúmeras iniciativas de censura de exposições, de textos e de realizações artísticas que desafiam os posicionamentos autoritários e retrógrados. Há uma série de tentativas de impor um rol de exigências para a aceitação de determinada criatividade.

5 Platão defende a imparcialidade do poeta no exercício da imitação, que deve ser uma ferramenta de pedagogia social. É imprescindível mimetizar os atos, “algum dito ou gesto de homem de bem, esforça[r]-se por falar como se fosse essa mesma pessoa e não se envergonha[r] de imitá-la, principalmente quando a imitação disser respeito a algum ato de firmeza e sabedoria” (Platão, 2012, p.11). Não é bem-vindo “algum indivíduo dotado da habilidade de assumir várias formas e de imitar todas as coisas, e se propusesse a fazer uma demonstração pessoal com seu poema, nós o reverenciariamos como a um ser sagrado, admirável e divertido, mas lhe diríamos que em nossa cidade não há ninguém como ele nem é conveniente haver” (Platão, 2012, p.12). A criação não é livre e é adaptada a um código de conduta da criatividade, a ser respeitado, sob pena de censura.

6 O debate sobre a potência disruptiva do discurso artístico vem sendo retomado. Em *A partilha do sensível: estética e política* (2009), Jacques Rancière reflete sobre o surgimento de dissensos que projetam a construção de uma nova sensibilidade, contraditória a um sensível esperado e sustentáculo das desigualdades. A cobrança por um novo rearranjo de vozes e por outro padrão de sensibilidade que incorpore os excluídos embasa a sua compreensão de política. Já em *Vende-se artistas: a dimensão econômica da crítica a partir da Arte Brasileira* (2018), Felipe Bernardes Caldas dá um passo adiante e se detém na atuação política impressa não só no resultado do trabalho artístico, mas também na própria prática, na materialidade corporal do gesto criativo.

Os mortos não estão mortos rompe com o status quo e repele o conformismo às regras desiguais. A criação não é desconectada de uma atuação no mundo, despiando-se dos medos ou dos receios das proibições. Cantuária se desprende das amarras de uma visão imutável do real e opta pela alegoria. A reinterpretação da tradição e a superação das interdições são essenciais na narrativa construída por ela.

Os mortos não estão mortos carrega uma responsabilidade social e dá forma ao perene renascimento das utopias num contexto de sufocamento e de repressão⁷. As três figuras do tríptico incorporam elementos de ancestralidade e reconfiguram os impasses cotidianos. O olhar autóctone e feminino vira do avesso às convenções embasando o imaginário num lugar específico – solo decisivo de redefinição e de inspiração.

Marcela Cantuária se contrapõe às proibições e aos ataques, ao explicitar os interesses que sustentam a exclusão do conflito e a manutenção de poder. A perseguição e o extermínio cultural carregam em si a vontade de manter as distorções de um sistema desequilibrado, que elimina seus antagonistas. A antipolítica e a distância dos atritos do dia a dia servem, assim, apenas aos beneficiados pelas exclusões e pelos extermínios. *Os mortos não estão mortos* desnaturaliza os abusos e se detém “para acordar os mortos e juntar os fragmentos” das catástrofes (Benjamin, 1987, p. 226).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As composições de Marcela Cantuária despertam uma percepção bastante lúcida sobre as feridas deixadas pela modernidade na periferia do capitalismo. Ela faz um inventário memorialístico, através de objetos diferentes e separados por um hiato temporal. Itens que contêm visões de mundo distintas, mas que são tidos como complementares, sendo, dessa forma, desierarquizados. De um lado, está a tradição oral de matriz indígena, cifrada no artefato místico e precioso. Do outro, as linhas de Joaquín Torres García orientam o pensamento letrado a respeito dos destinos do ofício de ressignificar a América do Sul regressando às manifestações artísticas dos povos nativos, anteriores à colonização, na busca de um reencantamento

⁷ Ver a nota 4 deste artigo.



da arte. Entre as duas esferas de saber, a pintora brasileira demonstra a importância de se encurtar a distância entre esses dois percursos. E se preocupa com o lastro material que une as três frações da narrativa que articula. Por todos esses aspectos, *Os mortos não estão mortos* é um ótimo exemplo de que a inventividade não está dissociada I) da revisão do que nos antecedeu e II) da atuação frente ao que está acontecendo hoje.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

CALDAS, Felipe Bernardes. **Vende-se artistas**: a dimensão econômica da crítica a partir da arte brasileira. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2018. 458 f.

CANTUÁRIA, Marcela. **A gentil carioca**. Portfólio. Disponível em: https://issuu.com/producao-agentilcarioca.com/docs/portfolio_marcela_cantuaria_web. Acesso em: 02 ago. 2023.

Fundação Anti-indígena: um retrato da Funai sob o governo Bolsonaro. Brasília: INESC, 2022. Disponível em: https://inesc.org.br/wp-content/uploads/2022/07/Fundacao-anti-indigena_Inesc_INA.pdf?x59185. Acesso em: 15 mar. 2024.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Org). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.

MARTINS, Marcelo Rodrigues et al. O racismo estrutural e as mortes de negros por COVID-19. **Research, Society and Development**, v. 11, n. 13, 2022, p. 1-14. Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/35044/29538>. Acesso em: 15 mar. 2024.

PLATÃO. Livro III de A república. In: DUARTE, Rodrigo (Org. e seleção de textos). **O Belo Autônomo**: textos clássicos de Estética. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2ª edição revista e ampliada, 2012. p. 6-15.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009. 71 p.



TORRES GARCÍA, Joaquín. La escuela del Sur. In: TELES, Gilberto Mendonça; MÜLLER-BERGH, Klaus. **Vanguardia latinoamericana**: historia, crítica y documentos. Madrid: Iberoamericana, 2009. p. 393-398.

Tiago Lopes Schiffner (1987) é doutor em Estudos Literários, com ênfase em Literatura Brasileira, pelo PPG-Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Integra o grupo de pesquisa “Literatura Brasileira em dinâmica desigual e combinada”, junto ao Instituto de Letras da UFRGS. Atualmente, cursa História da Arte no Instituto de Artes, na mesma universidade mencionada.

UMA RETROFILIA CINEMATOGRÁFICA: SAUDOSISMO NARRATIVO EM *ROGUE ONE* E *BLADE RUNNER 2049*

Gutemberg de Queirós Lima

Edmilson Alves Maia Júnior

Resumo: O presente artigo discute como o cinema estadunidense apresenta narrativas que recorrem ao passado, com o intuito de debater como tal estratégia dialoga com conceitos de temporalidade, narrativa e memória. Os longas *Star Wars Rogue One* e *Blade Runner 2049* levantam questões sobre perspectivas de futuros em dados presentes que atualizam intrigas (enredos), a partir de intencionalidades e temporalizações sobre o mundo na construção de vivências e interpretações das historicidades e seus regimes.

Palavras-chave: Memória. Narrativa. Cinema. Temporalidades.

A CINEMATOGRAPHIC RETROFILIA: NARRATIVE NOSTALGIA IN *ROGUE ONE* AND *BLADE RUNNER 2049*

Abstract: This article discusses how American cinema presents narratives that resort to the past, with the aim of debating how such a strategy dialogues with concepts of temporality, narrative and memory. The feature films *Star Wars Rogue One* and *Blade Runner 2049* raise questions about perspectives of futures in present data that update intrigues (plots), from intentionalities and temporalizations about the world in the construction of experiences and interpretations of historicities and their regimes.

Keywords: Memory. Narrative. Cinema. Temporality

POR UMA HISTORIOGRAFIA DO FUTURO?

Cinema e ficção científica são criações da segunda metade do século XIX, tendo em vista a primeira exibição de um filme (dos irmãos Lumière, *Trem chegando na estação*, 1896) e as narrativas inaugurais como Júlio Verne (de *Viagem ao centro da Terra*, 1864, a *20.000 léguas submarinas*, 1870) e HG Wells (com *A máquina do tempo*, 1895, e *A guerra dos mundos*, 1898). São teias de processos históricos em comum, envolvendo discussões sobre o papel da técnica na sociedade, e que possibilitam reflexões acerca do ideal de progresso como vetor de temporalizações entre disputas e projetos múltiplos (Koselleck, 2006), às vezes conflitantes, em torno de usos e significados políticos e simbólicos do tempo vivido.

O cinema nasce como uma invenção espantosa e tida como uma experiência mágica e assustadora para os seus primeiros espectadores na França. Por sua vez, a ficção científica moderna dialogou com as expectativas dos avanços científicos para o vindouro século XX. Tudo isso em meio a tensões sobre sentidos do progresso e seus efeitos na vida social, bem como embates acerca das representações sobre passado/presente/futuro e os rumos da sociedade. E o que se estabeleceu no decorrer de tal século foi uma verdadeira reviravolta de perspectiva, tal como descreve Svetlana Boym (2002), apontando que o século XX iniciou como uma utopia futurista e findou como uma nostalgia loteada de narrativas melancólicas.

Abordando aquilo que define como *Era da nostalgia*, Zigmunt Bauman discute em *Retrotopia* como tal nostalgia se convencionou como meio de proteção da contemporaneidade, refletindo um esgotamento das utopias e conceitos da sociedade industrial do ocidente em acreditar no “progresso” e razão. O conceito que dá título ao livro é definido pelo autor como “visões instaladas num passado perdido/roubado/abandonado, mas que não morreu, em vez de se ligarem a um futuro ‘ainda todavia por nascer’ e, por isso, inexistente [...]” (Bauman, 2017, p. 10).

Pautando o que François Hartog (2013, p. 37) denomina como *Regime de historicidade*, sendo isso uma ferramenta de elucidação acerca do tempo e de como uma sociedade se relaciona com tal, se verifica na perspectiva de Bauman um fetiche com o tempo passado.



A categoria de análise explicitada por Hartog nos leva ao entendimento de que nichos específicos da contemporaneidade, em especial aqueles relacionados à indústria cultural, são parcialmente regidos ou influenciados por uma sanha “passadista”. Temos variada gama de mecanismos e de perspectivas a serviço de um regime de historicidade do presente valorizado a todo custo, pragmaticamente. Sendo a memória, então, um “instrumento presentista” (Hartog, 2013, p. 163) entre outros para esticar o instante e fugir do futuro, numa instrumentalização ideológica e mercantil do passado para se agredar no presente paralisante.

E tal tendência pode ser melhor identificada no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial, período que Jacques Le Goff (1990, p. 209) caracteriza com a angústia atômica e a euforia do progresso científico, que por sua vez fazem do passado um lugar nostálgico e do futuro um lugar de temor.

Hartog recorre a uma discussão que considera benéfica para o estabelecimento da noção de regimes de historicidade: a perspectiva de tempo histórico de Reinhart Koselleck. Fortuitamente, com a ficção científica e o cinema podemos estabelecer um paralelo com essa discussão, onde Koselleck define dois conceitos para uma abordagem do tempo histórico: *experiência* e *expectativa*. O autor reconhece que ambos os conceitos não são simétricos, não se coincidem enquanto passado e futuro, e que por sua vez possuem presenças distintas (Koselleck, 2006, p. 310).

Em relação ao cinema de ficção científica, temos, muitas vezes, narrativas do futuro, porém sempre ancoradas em formas de narrar o presente. Tratando-se de como tentamos compreender nas obras determinadas expectativas e projeções em suas singularidades e ambiguidades no tocante como articulam as diferentes temporalidades e defendem visões sobre as mesmas.

Os futuros da ficção científica podem despertar esperança para mudanças positivas, ou sinais de alerta para consequências desastrosas. Formas de conceber o futuro, assim como de compreender e analisar o passado, variam de uma época para outra. Koselleck (2006, p. 311) afortunadamente afirma que “o que se espera para o futuro está claramente limitado de uma forma diferente do que o que foi experimentado no passado”.

Por conta disso, através de uma análise literária e cinematográfica da ficção científica podemos estabelecer um oxímoro, uma *historiografia do futuro*. Isso é possível tendo em vista a seguinte perspectiva: a ficção científica é um objeto cuja transição entre o horizonte da expectativa e o espaço de experiência é consideravelmente evidente. É da tensão desses dois lugares que surge o tempo histórico (Koselleck, 2006, p. 313), e cabe ressaltar que é essa categoria de tempo que interessa ao regime de historicidade (Hartog, 2013, p. 39) no que podemos chamar de simbolização do tempo ou temporalizações.

A percepção de que as expectativas são fluidas, e que mesmo as experiências obtidas se transfiguram em versões diversas com o tempo, foi discutida em autores como Andreas Huyssen e Umberto Eco nos anos 1990, em seus desdobramentos e preocupações, no entendimento de certo “revivalismo criativo” em evidência. Tal percepção, portanto plural e multifacetada, partindo de diversas áreas e saberes, nos ajuda a compreender tais mudanças significativas em obras fílmicas estadunidenses em suas temporalizações: formas de dar sentido ao passado e ao futuro no presente em suas disputas e valores.

Referenciamos películas de fins do século XX ao início do século XXI ancoradas em processos de *remakes*, *reboots*, *prequels*, dadas franquias apontando dimensões da retrotopia, da retrofilia. Falamos por exemplo de filmes como as duas trilogias seguintes de *Star Wars* (1999-2005; 2015-2019), e além de inúmeros subprodutos, como quadrinhos, séries de TV, desse universo criado por George Lucas em 1977.

Em relação a *intriga* da ficção científica, ressaltemos que tal gênero há tempos dialoga com o cinema, inclusive nas primeiras obras fílmicas enquanto adaptações literárias. E se a ficção científica serviu e ainda serve como mecanismo de transição de narrativas, é relevante assinalar como obras cinematográficas populares se configuram como narratividade dentro da proposta de círculo hermenêutico de Paul Ricœur.

Encarmos o círculo como uma estrutura que versa sobre temporalidades diversas em cada uma das mimeses. O enredo/intriga consistente tendo o “caráter de coerência” que “a *mimesis* tenta fabricar inspirada na ação que narrar e fazer sentido no plano da linguagem que vai orientar novas ações” (Ricœur, 2010, p. 74). Temos “a atividade mimética que ‘compõe’ a ação” e “de estruturação; ora, a estru-



turação é uma atividade orientada que só termina no espectador ou no leitor” (Ricoeur, 2010, p. 86).

Interpretarmos as narrativas a partir de suas intrigas (enredos) em mobilizarem/engendram temporalizações que, por sua vez, participam ativamente da construção e dinamização das lutas simbólicas e políticas para serem balizas e mecanismos do real e suas formas de compreensão:

Tecer a intriga é a operação, eminentemente narrativa, de modelizar a experiência do que ocorre em nosso mundo prático, em nossas vidas cotidianas. E configurar acontecimento numa intriga, tenha ela a estrutura que vier a ter, é abri-lo às infinitas possibilidades de sentido geradas pela experiência do acontecimento mediada pela compreensão narrativa (Lage, 2013, p. 233).

Por exemplo, vejamos o filme *Uma nova esperança* (1977), de George Lucas. Um fenômeno de bilheteria e de crítica, e que revolucionou o cinema estadunidense por sua narrativa dinâmica, rápida e recheada de efeitos especiais. Lucas já assumiu diversos referenciais para sua escrita, mas destacam-se os seguintes elementos narrativos: *Flash Gordon*, seriado dos anos 1930; *A Fortaleza escondida*, filme de Akira Kurosawa de 1958; os trabalhos de Joseph Campbell sobre mitologia; e até mesmo o livro *O senhor dos anéis*, de J. R. R. Tolkien.

Tais elementos podem ser definidos como âmbito pré-figurado, a *mimesis* 1. Nessa etapa ocorre a escuta das histórias, onde “as histórias que nos contam passam a ser nossas, a dizer sobre nós, nossos mundos e os outros que neles habitam” (Leal; Carvalho, 2013, p. 33). A partir dessas histórias, criamos as nossas, visto que “cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta” (Gagnebin, 2012, p. 13).

Por sua vez, *Uma nova esperança* despertou toda uma geração de cineastas e obras fílmicas que é quase impossível de mensurar. Uma série de produções da geração chamada Nova Hollywood com a temática espacial ou futurista foi feita logo em seguida, muitos desses pautados pela fórmula de sucesso arrasador do filme de Steven Spielberg, *Tubarão* (1975), por meio de altos gastos em efeitos especiais, de cachês de elenco e altos gastos em publicidade (Ballerini, 2020, p. 60).

Os filmes *blockbuster* que se seguiram depois de Lucas e Spielberg se apresentam como uma *mimesis* 3, “o momento, então, da ‘re-figuração’, quando o mundo do texto reencontra o mundo histórico-social pela ação do leitor” (Leal; Carvalho, 2013, p. 38).

E, em casos como *Blade Runner* (1982), temos uma série de fortuna crítica sobre suas repercussões e projeções, demonstrando seu impacto como narrativa no círculo hermenêutico, de produtores até espectadores. Discutindo especificamente sobre o tempo e memória nesse longa metragem temos os trabalhos de Paulo Menezes (1999), Luiz Rangel (2012) ou Paolo Rossi (2010).

Nosso argumento é que tanto as obras que compõe a pré-figuração como a re-figuração do círculo hermenêutico, quando se trata de obras da ficção científica, trazem em sua narrativa uma visão de tempo futuro de acordo com dadas intencionalidades. Exemplos: em *Alien* (1979) e *Blade Runner* o futuro é sujo, sombrio e melancólico; em *Duna* (1984) o futuro é bélico, imperialista, mas de grande avanço técnico para a humanidade, enquanto *De volta para o futuro II* (1989) retrata 2015 com um otimismo liberal.

Todavia, a ficção científica em suas diferentes formas de narrar não pode desvendar o futuro, pelo menos não por completo. O horizonte de expectativas é plenamente inalcançável, e a isso se deve sua definição de horizonte:

Horizonte quer dizer aquela linha por trás da qual se abre no futuro um novo espaço de experiência, mas um espaço que ainda não pode ser contemplado. A possibilidade de se descobrir o futuro, apesar de os prognósticos serem possíveis, se depara com um limite absoluto, pois ela não pode ser experimentada (Koselleck, 2006, p. 311).

Por exemplo, as narrativas distópicas (que por sua vez se enquadram dentro do gênero da ficção especulativa), sendo representações de expectativas negativas, estimulam um tipo de experiência em relação a tal expectativa. Porém, as consequências desse horizonte não podem ser experimentadas. *O conto da aia* (1985), escrita por Margaret Atwood, reflete inúmeros elementos que são existentes em nossa atual realidade (bem como não eram na realidade de 1985, quando a obra é



lançada), mas as repercussões de uma sociedade totalitária e teocêntrica não são completamente acessíveis na sociedade estadunidense real.

Essa dinâmica, sempre em construção, e com tons de ambivalência e improviso entre a experiência e a expectativa, é essencial nas narrativas de ficção científica, pois a boa condução entre esses dois lugares (que aqui consideramos como dois núcleos de narratividade) é o que permite a verossimilhança. Disso se reforça a ideia de uma *historiografia do futuro*, pois existem versões diversas de futuro nessa historiografia literária/cinematográfica que permitem entendermos propósitos e ações.

Tais futuros não se consolidaram plenamente no campo da experiência, mas através dos conceitos de Koselleck (2006, p. 313) possivelmente há uma explicação para a ficção científica se manter ainda tão popular: “Romper o horizonte de expectativa cria, pois, uma nova experiência”. O ineditismo que cada narrativa do gênero pode apresentar seja talvez o seu maior atrativo.

Curiosamente, quando o conceito de tempo objetivado é discutido por Antoine Prost, este afirma que é “fator de novidade, criador de surpresas” (Prost, 2008, p. 105). Prost se alinha com Koselleck ao apontar a possibilidade desse tempo objetivado de fazer prognóstico, que por sua vez não é profético (como talvez possa ser o tempo da ficção científica), mas que se apoia em diagnósticos passados (Prost, 2008, p. 105).

Contudo, a relação entre o tempo e a ficção científica pode ser mais fortuita quanto posta especificamente dentro da linguagem cinematográfica, onde estão as duas obras foco de nossa discussão.

Até aqui tentamos contextualizar as narrativas enquanto temporalizações, formas de articular temporalidades. Mas como discutir as mudanças de tais temporalizações? Homenagens, bricolagens, referências sempre foram feitas na indústria do cinema, tanto nas citações de outros filmes como em adaptações literárias. Quais as características dessa onda revivalista, retrotópica e retrofílica, dos anos 1990 em diante? Como vêm se transformando ao longo das últimas décadas? Podemos pensar tais questões a partir de obras específicas? No caso, dois filmes: *Star Wars Rogue One* e *Blade Runner 2049*? É o que veremos a seguir.

UM FUTURO JÁ PASSADO

Ao discutir a obsessão contemporânea com a memória e o trauma pelo esquecimento, Andreas Huyssen faz uma curiosa analogia: “Até o cinema fez da presença da memória o critério para distinguir um ser humano de um cyborg” (Huyssen, 2014, p. 155). O autor refere-se a *Blade Runner: O caçador de andróides* (1982), dirigido por Ridley Scott, e que apesar do fracasso nas bilheterias, virou um marco na história do cinema, dos anos 1980 em diante.

É o mesmo Andreas Huyssen (2000, p. 09) que aponta a década de 1980 como o momento de uma mudança de foco em relação ao tempo, mudança essa que seria sintetizada por uma sedução da memória. O autor ainda destaca um *boom* das modas retrô, de difusão de práticas memorialistas nas artes visuais, em suma, de uma comercialização em massa da nostalgia (Huyssen, 2000, p. 14).

O cinema não passou incólume a essa comercialização do passado nesse período ao qual Hartog identifica um desabrochar da memória (Hartog, 2013, p.24). *O império contra-ataca* (1980) sedimentou o sucesso da franquia *Star Wars* e do vindouro renascimento da ficção científica cinematográfica nos Estados Unidos. *Blade Runner: O caçador de andróides*, por seu nível de produção e seriedade narrativa influenciou roteiristas e escritores com seu pessimismo quanto ao futuro.

Esses dois filmes se converteram em referenciais nostálgicos para o cinema estadunidense contemporâneo, principalmente na ficção científica. Por isso, destacamos dois derivados: *Star Wars Rogue One* (2016), filme que se situa cronologicamente anterior ao primeiro filme lançado na franquia, *Uma nova esperança* (1977), e que conta como uma narrativa “tapa-buraco” em relação ao filme da década de 1970. *Blade Runner 2049* (2017) é um filme sequência ao longa de 1982, e que expande o universo distópico de Ridley Scott, que por sua vez é baseado na obra de Phillip K. Dick, *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* (1968).

É válido reforçar que Hollywood vem se notabilizando por uma intensa “reciclagem” de filmes considerados clássicos, mas pautamos os dois filmes acima por serem provenientes de dois notáveis universos da ficção científica, que como já abordamos, projeta uma dinâmica complexa com memória e temporalidade.



O filme *Star Wars Rogue One* (SWRO), lançado em 2016, é uma *prequel* (uma história anterior à narrativa principal) do filme *Uma nova esperança*, de 1977, e como todos os filmes da franquia *Star Wars*, é uma narrativa retrofuturista, ou seja: um futurismo que se projeta no passado. Isso é comprovado pelo fato de suas histórias serem sinalizadas na introdução como algo que ocorreu "*há muito tempo atrás, em uma galáxia muito, muito distante...*".

Nesse sentido, o horizonte de expectativa da qual a saga se debruça narrativamente se mescla ao espaço de experiência, algo que poderá ser, mas que já foi, um futuro já passado. Sendo que há anos, décadas, na verdade, os fãs, as pessoas mais próximas desse universo esperavam por essa *prequel* capaz de satisfazer a saudade do que nunca haviam visto: a trama que *permitiu* o primeiro *Star Wars*.

SWRO exprime uma série de elementos nostálgicos para os fãs da franquia, porém o seu desenho de produção reforça um caráter extremamente forte de um "visual *Star Wars*", que é a tecnologia semianalógica: apesar de possuir naves que atravessam uma galáxia, armas lasers e andróides quase humanos, em *Star Wars* não existe tecnologia de comunicação veloz (internet) ou dispositivos portáteis de grande armazenamento de dados (*drives* ou nuvens).

Esse fator de uma tecnologia limitada serve inclusive como recurso de roteiro para a missão que envolve as protagonistas do filme, que precisam invadir uma base inimiga do Império e copiar os dados estruturais da Estrela da Morte. Ou seja, o filme produz um duplo efeito de memória no tempo presente e suas intencionalidades constitutivas: um para os saudosos apaixonados pelo longa original de 1977; e um outro para os saudosistas da tecnologia manual e analógica (um saudosismo que tem como melhor exemplo a "re-popularização" dos discos de vinil e da fotografia de filme).

Efeitos reforçados, mas curiosamente contrapostos pelo final, já anunciado desde sempre, de que as personagens protagonistas morreriam ao fim da película, em um sacrifício necessário para que os planos do Império fossem repassados para a Rebelião e assim se conseguisse destruir a Estrela da Morte.

A representação da morte do grupo de personagens reflete uma tendência narrativa chamada no campo histórico de monumentalização.

Os eventos de *SWRO* tornam a narrativa de *Uma nova esperança* ainda mais mitológica, é uma fortificação do mito de origem, através da leitura/exibição de um evento passado. *Star Wars* enquanto franquia mantém uma relação complexa com as noções de temporalidade e memória: a trilogia original equivale a um cânone intocável para os fãs da saga. Toda e qualquer adição, ao que parece, deve estar condicionada a valores nostálgicos para obter validade. Não por acaso *SWRO* faz uso de toda uma estética de *tecnostalgia*, conceito que John Campopiano (2014) articulou para falar em uma nostalgia tecnológica por antigos dispositivos.

Blade Runner 2049 (*BR49*), dirigido por Denis Villeneuve, se enquadra como uma sequência do filme de 1982. O longa aborda questões semelhantes, como noção de humanidade, os aspectos individualistas autodestrutivos da sociedade de consumo, porém fornecendo uma nova dimensão aos aspectos da memória e sua problemática no tempo presente.

Passando-se 30 anos após os eventos do primeiro filme, *BR49* acompanha um agente replicante que caça outros andróides. Ao encontrar uma ossada feminina com vestígios de gravidez, sua caça muda de rumo ao identificar que tais restos eram também de uma replicante. Como o filme original se passava no ano de 2019 (um ano que agora nos é passado e converte a obra em um retrofuturismo), *BR49* acaba por assumir uma condição de *diegese* dotada de dupla temporalidade: o futurismo de 2049 como consequências de um (agora) presente alternativo de 2019. Tal condição torna esse futuro duplamente especulativo.

A criança fruto de tal gravidez inexplicável se converte em símbolo para uma revolução por vir, e acaba virando alvo, tanto de adoração por uma resistência de replicantes, como pela *Wallace Corporation* para criação de uma nova geração de replicantes. Dessa forma, *BR49* também projeta para si um futuro, possivelmente escatológico ou de contínua exploração da mão de obra dos andróides.

Mas por qual razão tais filmes, e muitos outros no cinema estadunidense, evocam antigas narrativas? E como podemos analisar de forma plural tais películas e outros fenômenos dessa “cultura da memória”? (Sarlo, 2007) Seriam todas iguais sem ambiguidades e numa mesma direção? Se pautarmos Huyssen (2000, p. 20), tal fenômeno é o indício da obsessão contemporânea pela memória e do medo do esquecimento, bem como seus usos mercantis e políticos em torno da



disputa pelo futuro. O foco na memória é um desejo de estabilidade em uma realidade de tempo cada vez mais instável.

A memória, enquanto mercadoria gradualmente mais potente no cenário da indústria cultural, encontra-se problematizada na narrativa de *BR49*. A memória pública foi institucionalizada por empresas privadas, após um blecaute e perda de todas as informações digitalizadas. Por sua vez, é enfatizada a dimensão das memórias subjetivas e reais, que são confusas e fragmentadas, como nos lembra a personagem Dra. Ana Stelling, interpretada por Carla Juri. E é através dos sentimentos que essas memórias, segundo ela, ganham consistência. Essa lógica nos parece intensamente presente na ampla dinâmica criativa de um cinema hollywoodiano cada vez mais marcado por saudosismos e revivalismos.

Nesse sentido, a obra se passa em uma *Era sem memória*, refletindo assim o principal assombro da contemporaneidade: o medo do esquecimento diante do excesso de memória em uma das evidentes tentativas de discussão de dramas do seu presente e não apenas da continuidade da trama anterior em que se baseia. A memória, enquanto conceito histórico, possui uma dimensão amplificada na narrativa do filme. A discussão da memória como elemento atestador da humanidade (ou plena organicidade de um jeito) já havia sido posta no primeiro filme de 1982. Contudo, em *BR49* tal discussão se consolida como catalisador central para o desenvolvimento da trama.

Huyssen chama atenção para a importância das tecnologias de mídia nas formas de memória (que em *BR49* fracassaram em seu propósito). Porém, em meio a essa comercialização da nostalgia, o autor aponta:

É também muito fácil sugerir que os espectros do passado que assombram as sociedades modernas, com uma força nunca antes conhecida, articulam realmente, pela via do deslocamento, um crescente medo do futuro, num tempo em que a crença no progresso da modernidade está profundamente abalada (Huyssen, 2000, p. 22).

Ainda assim, Huyssen (2000, p. 24) afirma que o passado está vendendo mais que o futuro. Todavia, é no mínimo curioso como a lógica das obras de ficção científica que aqui abordamos subverte tal afir-

mação, visto que são pautados em um “futuro hipotético”, mesmo que baseado em diversos elementos do passado.

O que nos leva a crer, que para além de uma possível crise de criatividade nos escritórios dos roteiristas de Hollywood, cada vez mais se voltando para antigos sucessos na esperança de repetir a fórmula para dinheiro fácil, essa *retrofilia cinematográfica* é também um sintoma cultural, um mecanismo de desaceleração e das disputas, inclusive imaginárias, no capitalismo ultraliberal e digital de nossos tempos. Indo mais além, esse fenômeno pode ser interpretado como uma das consequências do que Jacques Le Goff chamou da *conversão do olhar histórico*, causada pelas transformações da memória coletiva no século XX, e na linha das observações citadas de Hartog, Huyssen, entre outros, sobre as fabricações e vivências das historicidades:

Conversão partilhada pelo grande público, obcecado pelo medo de uma perda de memória, de uma amnésia coletiva, que se exprime desajeitadamente na moda retro, explorada sem vergonha pelos mercadores de memória desde que a memória se tornou um dos objetos da sociedade de consumo que se vendem bem (Le Goff, 1990, p. 432).

SWRO e *BR49* são representantes da cultura fabricada na ação histórica contemporânea pensando, articulando, reavaliando as distintas temporalidades. São narrativas como elementos de compreensão e intervenções no mundo e, no caso, de um lugar de repouso para se deitar no conforto da memória, uma válvula de escape para a aceleração cultural combinada a um excesso de consumo de informações.

Enquanto cinema, apresentam uma qualidade narrativa pouco usual entre os *blockbusters* atuais, cada vez mais centrados em ação frenética, que por sua vez distorcem toda a naturalidade que o tempo pode ser representado na linguagem cinematográfica. Por outro lado, enquanto ficção científica, tais filmes atijam o espectador quanto a própria dubiedade de tempo da narrativa, seja ela em um suposto passado intergaláctico, seja em um melancólico futuro terrestre.

Se *SWRO* exprime uma nostalgia de um futuro passado, celebrando uma possível linha tênue entre espaço de experiência e horizonte de expectativa, *BR49* exhibe a angústia de um passado perdido nas entra-



nhas futuras da memória. E em ambos temos um esforço criativo de lidar com as demandas do tempo presente, incluindo aqui os dilemas do presentismo e a *febre mnemônica* a serviço de evitar o futuro. Mas, as duas narrativas esforçam-se igualmente em terem algo a dizer sobre sua época em torno das melancolias e desesperanças de um mundo sem amanhã.

Mais ainda: ambas têm a *memória como mecanismo de estabilização*. Em *SWRO* é a estabilização dos espectadores, ansiosos pela experiência da *tecnostalgia*; em *BR49* diz respeito ao controle dos replicantes enquanto suporte para sua existência. No primeiro, o principal dispositivo de memória da trama é um disco de dados com os planos imperiais; no segundo, um cavalinho de madeira com uma data gravada.

No presente artigo assinalamos, a partir dos dois filmes citados, algumas dimensões desse debate em torno da historicidade contemporânea, em suas vivências e interpretações, necessariamente em relação umas com as outras. Ambos os casos demonstraram a intrínseca e complexa dimensão da memória, permeada tanto no fazer do cinema, como internamente em suas narrativas.

REFERÊNCIAS

BALLERINI, Franthiesco. **História do cinema mundial**. São Paulo: Summus Editorial, 2020.

BAUMAN, Zygmunt. **Retrotopia**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BOYM, Svetlana. **The Future of Nostalgia**. Nova York. Basic Books, 2002.

CAMPOPIANO, John. Memory, Temporality & Manifestations of Tech-Nostalgia. **Preservation, Digital Technology & Culture**, v. 43, n. 3, p. 75-85, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiência do tempo. Tradução: Andréa S de Menezes, Bruna Beffart, Camila R. Moraes, Maria Moraes, Maria Cristina de A. Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Tradução: Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**. Tradução: Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. São Paulo: Contraponto, 2006.

LAGE, Leandro. Notas sobre narrativa e acontecimento jornalístico. In: LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos (Orgs). **Narrativas e poéticas midiáticas: estudos e perspectivas**. São Paulo: Intermeios, 2013.

LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto (Orgs). **Narrativas e poéticas midiáticas: estudos e perspectivas**. São Paulo: Intermeios, 2013.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão et al. Campinas: Unicamp, 1990.



MENEZES, Paulo. Blade Runner: entre o passado e o futuro. **Tempo social**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 137-156, 1999. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12297>. Acesso em: 9 jun. 2024.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre a história**. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

RANGEL, Luiz A. M. Tempo e escatologia na representação urbana futurística de Blade Runner (1982). **Cordis**: Revista Eletrônica de História Social da Cidade, n. 3-4, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/9555>. Acesso em: 25 mar. 2024.

RICÉUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias**. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Unesp, 2010.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.

Gutemberg de Queirós Lima é Bacharel em Humanidades e Licenciado em História pela Unilab (2016; 2018), mestrando em História e Letras (MIHL) pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central/UECE-Quixadá/CE.

Edmilson Alves Maia Júnior é Doutor em História pela UFMG (2015), Professor Adjunto do Curso de História da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central/UECE-Quixadá/CE.

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN (1717-1768) E A FORMULAÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE COMO DISCIPLINA

Sofia Reginato Inda

Resumo: Este ensaio procura investigar a contribuição de Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) para a disciplina História da Arte, a partir da análise da produção e recepção de seus estudos. Para esse fim, procurou-se explicitar três elementos fundamentais nesse processo: 1. o reconhecimento coevo do autor e sua relação com o romantismo e classicismo alemães; 2. o desenvolvimento de uma metodologia própria dedicada às obras; e 3. a fundamentação das bases do neoclassicismo.

Palavras-chave: Johann Joachim Winckelmann. História da Arte. Classicismo. Romantismo. Neoclassicismo.

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN (1717-1768) AND THE CONCEPTION OF ART HISTORY AS A DISCIPLINE

Abstract: This essay seeks to investigate the contribution of Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) to the Art History discipline by analyzing the production and reception of his studies. To this end, we sought to clarify three fundamental elements: 1. the coeval recognition of the author and his relationship with German romanticism and classicism; 2. the development of his own methodology where the works were viewed as protagonists; and 3. the foundation of the ideas of neoclassicism.

Keywords: Johann Joachim Winckelmann. Art History. Classicism. Romanticism. Neoclassicism.

Para o historiador e filósofo Didi-Huberman, Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) inaugurou a história da arte a partir da sua obra *História da Arte Antiga*, ensaio publicado em 1764. Nesta obra, o autor alemão apresenta seu sistema evolutivo de análise das obras da arte grega antiga, baseado no modelo biológico (nascimento, maturidade e decadência) em que as artes progridem em busca de um ideal do belo universal. Este, alcançado pela arte grega, é sintetizado pela sua célebre definição da “nobre simplicidade e grandeza serena” (Winckelmann, 1993, p. 53).

Winckelmann foi um grande estudioso das obras da Antiguidade e da literatura gregas. Protestante, se converteu à Igreja Católica Apostólica Romana para aproximar-se de Roma e das obras dos antigos, colecionadas pelo alto clero. Em 1748, assumiu o posto de bibliotecário do Conde Buenau no castelo de Noethnitz em Dresden, onde pode admirar algumas peças de arte antiga que o Conde mantinha sob sua tutela. Ali, Winckelmann também observou mais de 150 estátuas que imitavam Bernini, bem como cópias romanas do período helenístico. Em 1754, na Saxônia, atuou como bibliotecário do Cardeal Passionei, momento em que conheceu as obras da Antiguidade e do Renascimento nas galerias da cidade e acompanhou o pintor Adam Friedrich Oeser (1711–1799) que o introduziu nessa arte. Anos mais tarde, em 1763, tornou-se Prefeito das Antiguidades em Roma. Foi a partir do contato direto com as obras que o estudioso alemão iniciou a construção de sua metafísica do belo e de sua história da arte antiga, ensaio publicado um ano após assumir seu posto em Roma.

Atualmente, considera-se que a grande repercussão das obras de Winckelmann se deve a três fatores: 1. o reconhecimento coevo ao seu autor que, rompendo com a hegemonia latino-romana, influiu na valorização da arte grega, contribuindo com a mentalidade romântica e estabelecendo as bases do classicismo alemão; 2. o desenvolvimento de uma metodologia que se afastava da tradição biográfica para dedicar-se às obras e à época de produção destas e, logo, específica para a formação de uma teoria do conhecimento e da história; e 3. a fundamentação das bases do neoclassicismo, da distinção entre Antigos (a Antiguidade Clássica) e Modernos (como o escultor italiano Bernini (1589–1680)) e da exaltação dos antigos como aqueles que alcançaram a expressão ideal da forma e da virtude moral. Além disso, Winckelmann auxiliou na cons-



tituição das bases da história da arte ensinada nas Academias, elaborando a defesa da imitação que visava nas cópias dos grandes mestres o alcance do belo universal.

A seguir, tentarei desmembrar esses fatores a fim de explicitar a contribuição de Winckelmann para a disciplina.

A ALEMANHA DE WINCKELMANN E O ROMANTISMO

Segundo Bornheim (1993; 2009), a influência do renascimento humanista latino europeu, fundamentado nas antiguidades romanas, nas fontes bibliográficas e nos monumentos de Roma, teve pouca dispersão na Alemanha dos séculos XVI, XVII e XVIII. Primeiramente, pela ação da Reforma Protestante, a qual tolheu a ação da Igreja Católica Romana e o profícuo culto às imagens (ícones, ex-votos, relíquias) que essa difundia. Martinho Lutero (1483–1546), principal expoente da Reforma, defendia a retomada da prática do Evangelho e, sublinha-se, a partir do texto original em grego, traduzido para a língua alemã, bem como a crença no sobrenatural, ou seja, a primazia da subjetividade em relação a Deus. O protestantismo, dessa forma, teve como principal consequência uma cisão cultural entre a Alemanha e a Europa Mediterrânea, onde a tradição dos antigos romanos, a escolástica e o humanismo racionalista haviam, entre outras críticas, “racionalizado” a fé. A Reforma Protestante, dessarte, adotava uma interpretação da Bíblia não exclusiva da Igreja, mas vinculada à revelação pessoal, contribuindo, posteriormente, para o subjetivismo na dimensão da interpretação pessoal do texto, base do romantismo.

Como consequência desse afastamento, a cultura alemã começou a olhar pejorativamente para a cultura renascentista latinizada, buscando nos gregos sua origem. É importante frisar que a renascença romana humanista era mais calcada na tradição dos antigos romanos do que na sua raiz grega. Na época, se compreendia que os gregos, quando conhecidos, o eram através dos romanos: “Roma era considerada o valor mais alto que arrastava atrás de si Atenas” (Bornheim, 2009, p. 146). Logo, rever a importância dos gregos foi um ato pioneiro por parte de Winckelmann e trouxe à Alemanha a fundamentação de seu classicismo, de cunho idealista. Os intelectuais alemães, principalmente os poetas vinculados ao movimento do *Sturm und Drang* (Jena, 1760–1780), toma-

ram como projeto definir na Modernidade um programa artístico cultural alemão, que tinha nos gregos sua expressão ideal. Um dos grandes influenciadores deste movimento romântico inicial foi o filósofo e escritor Johann Herder que, em suas obras *Florestas críticas* (*Bosque mais antigo*, *Primeiro bosque* e *Quarto Bosque*) e a *Plástica* (1778), discorre sobre a contribuição de Winckelmann para a história, a teoria do belo e da sensibilidade, e à cultura alemã.

Lembra-se que, no final do século XVIII, eram definidas as diretrizes do pensamento e as correntes iluministas, que percebiam a história como uma narrativa teleológica, em busca de progresso civilizatório, ordenado e virtuoso, pautado no conhecimento racional. O conceito de universalidade torna-se dogmático, ao ponto que, como demonstra G. C. Argan (2003), o período é carregado por uma ética do dever que se direciona para a superação histórica, cujo ideal, Roma, transfere-se para o presente, ou seja, as conquistas da Revolução Francesa (1789). Todavia, enquanto a França buscava realizar a liberdade, a Alemanha ocupava-se com a *ideia* de liberdade, concentrada em refletir sobre as transformações que ocorriam no âmbito da história, bem como o desenvolvimento de uma crítica dos limites daquilo que era produzido e pautado por esse ideal. A Alemanha, idealista, portanto, concentrou-se no indivíduo, na sua subjetividade e foi pioneira do Movimento Romântico com a publicação da revista *Athenaeum*, entre 1798 e 1800. Além disso, também foram desenvolvidos sistemas para a análise de tudo aquilo que era inerente ao campo do sensível, concebendo uma teoria da sensibilidade, a Estética, em 1763, pelo filósofo Alexander Baumgarten (1714–1762).

Uma das características da mentalidade romântica é a procura pela felicidade no passado, ou seja, a busca, nos antigos, pelas raízes da civilização; edificam-se ruínas de um passado fictício. O movimento Romântico dispersou as revivescências estilísticas, como o neogótico, o neorromânico e o neoclássico, financiando, também, diversas expedições arqueológicas, como as escavações de Pompeia e Herculano em 1748 e 1738, respectivamente. As obras do escritor Goethe (1749–1832) são dos melhores exemplos desse momento, no qual o gosto pelo clássico, pautado nos antigos gregos, começava a ressurgir. Assim como a maioria dos membros da elite da época, que se interessavam pelo passado humanista, ou seja, vinculado ao desenvolvimento da humanidade,



Goethe realizou o seu *Grand Tour* à Itália, *Viagem à Itália (1813–1817)*, para buscar o que se considerava as raízes do mundo clássico, uma vez que Roma era considerada a grande cidade modelo original. Além disso, influenciado pelos ideais iluministas da propagação do conhecimento, sua obra *Fausto*, iniciada em 1770 e publicada postumamente em 1832, é vista como uma marca do pensamento do período. Esta tragédia de desenvolvimento, como sugere Berman (2005), apresenta o que parece ser, justamente, o paradoxo pós-iluminista: o personagem central da peça, médico, astrólogo e matemático, Fausto, encontra-se paralisado, em profundo questionamento existencial, perguntando-se o que fazer com todo seu vasto conhecimento, qual era o resultado de uma vida disciplinada, dedicada ao saber e à razão? É dar-se conta de que o fim é a própria transformação, ou seja, desdobramento, e perceber que a modificação de si está intrínseca à modificação do mundo, aspectos desenvolvidos por Goethe na peça. Embora Hegel (1770–1831) aponte que o Romantismo é uma época que está em trânsito, em devir, é Friedrich Schlegel (1772–1829) que frisa a essência do Romantismo como uma transformação que não cessa (Duarte, 2011).

É nesse âmbito que a contribuição de Winckelmann está inserida. Suas obras, coevas às vertentes do século XVIII, dialogam com três campos de saber, os quais estavam definindo-se na época: a disciplina da História, a autonomia da Estética e a formulação de uma disciplina autônoma dedicada à metafísica do belo, denominada História da Arte, que pautaria a instituição das Academias de Arte, o aparecimento dos museus e o estilo neoclássico.

A HISTÓRIA DA ARTE DE WINCKELMANN

As obras mais influentes de Winckelmann foram *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e escultura*, publicado em 1755, um ano antes de ir a Roma, e *História da Arte Antiga*, de 1764, quando já trabalhava como Prefeito das Antiguidades do Vaticano. No primeiro ensaio, Winckelmann estabelece sua retomada da arte da Antiga Grécia, definindo a forma grega como ideal do belo universal e percorrendo sobre a imitação nas artes; no segundo, Winckelmann formula sua história da arte estabelecendo sua sistemática evolutiva

de estilos, baseada nas ideias de auge e decadência, que progridem em busca do belo universal.

Os ensaios de Winckelmann, embora se distingam pela metodologia aplicada, tem como referencial inicial a tradição vasariana, ou seja, a de narrar a história da arte por meio das vidas de grandes artistas, realizada por Giorgio Vasari (1511–1574) no século XVI. Até então, os escritos dedicados à disciplina artística constituíam-se em livros práticos, a saber, tratados em que artistas divulgavam receituários, como *Il libro dell'arte* de Cennino Cennini (1370–1440), ou *I commentari* (1452–1455) de Lorenzo Ghiberti (1378–1455). É a partir de Vasari que os artistas vão galgando uma autonomia de seu trabalho como artesãos, ao mesmo tempo em que são colocados numa metodologia biográfica de progresso artístico, em busca da norma do clássico, estipulada pelo próprio Vasari e alcançada, segundo o autor italiano, por Michelangelo (1475–1564). Didi-Huberman, a respeito do método de Winckelmann, comenta:

[...] Winckelmann desenvolve um método histórico ao formar um corpo do material da antiguidade que estava disperso nas galerias, coleções e antiquários. Da reunião desses objetos resultou um compêndio dos estilos artísticos e da norma para compreendê-los. Por meio da análise evolutiva. Winckelmann montou seu método de fazer história da arte a partir da análise, da síntese e de comparações, proporcionando a esses objetos suas leis de sucessão (Didi-Huberman, 2013, p.15).

A abordagem de Winckelmann, portanto, distancia-se da análise crítica que se molda através do conhecimento da vida dos artistas, ele examina a obra e seu contexto reivindicando espaço para a peça, que havia sido substituída pela importância de seus criadores (os artistas). Ele aponta para a necessidade de apreender a obra de arte e não meramente fazer-lhe a história ou uma aproximação biográfica, concentrando-se na classificação das obras e na análise dos estilos da antiga arte grega. Sua *História da Arte Antiga* (1764) foi feita a partir da análise da obra, do tempo, e de comparações, proporcionando à arte grega suas leis de sucessão e caracterização. Winckelmann, muito antes de Heinrich Wölfflin (1864–1945), ousou lançar uma vista sincrônica sobre a evolução das artes, comparando as grandes etapas da arte grega às do Renascimento



italiano. Seu método defendia a evolução da arte segundo um ritmo que corresponderia às fases da vida, assim como propunha Vasari: infância, maturidade e declínio. Acredita-se que essa abordagem naturalista, evolutiva e determinista foi influenciada pelos estudos das ciências naturais que Winckelmann desenvolveu na juventude. Em síntese, este seria o modelo concebido pelo estudioso alemão:

GRÉCIA	RENASCIMENTO
1. período antigo antigo (arcaico), antes de Fídias	1. Antes de Rafael ¹
2. sublime (Fídias)	2. Rafael
3. belo (Proxíteles, Lisipo, Apeles)	3. Correggio
4. imitativo. Greco-Romano	4. Carracci

Seu método histórico possui, portanto, uma norma evolutiva da busca por um ideal do belo. Quanto a este ideal, trata-se do belo universal que, para o estudioso, seria a finalidade da arte, possível de ser alcançado pela imitação dos antigos. A forma bela seria aquela da calma e do repouso e sua principal característica a Nobre Simplicidade e Grandeza Serena, normativas que explica em seu ensaio *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e escultura* (1755). Para o filósofo alemão J. G. Herder (1744–1803), este é o ponto chave da contribuição de Winckelmann onde, para o filósofo, encontra-se o desenvolvimento de uma metafísica do belo.

Herder, no entanto, diverge da implantação de uma doutrina da História da arte por Winckelmann, arguindo que a verdadeira intenção deste não foi estabelecer uma história da arte acabada, no sentido de uma investigação empírica exata dos fenômenos históricos. Pelo contrário, seu objetivo seria apresentar uma metafísica do belo: “dito de outro modo, seu interesse foi o de constituir o ideal de beleza e não o de uma história empírica da beleza” (Werle, 2018, p. 10). O não entendimento da impossibilidade do empreendimento histórico de Winckelmann, alertado por Herder, acabou levando ao engessamento doutrinário do neoclassicismo, que só seria salientado, posteriormente, pelo historiador da arte

¹ Rafael é preferido a Michelangelo como ponto de perfeição.

italiano Argan (2003), quando este trata dos aspectos anti-historicistas do movimento neoclássico.

Por outro lado, o neoclassicismo incorporou veementemente o conceito de imitação abordado por Winckelmann. Segundo o estudioso, a imitação dos antigos ensinaria como criar um belo que se eleva acima da própria natureza, na regra de que, unindo-se partes isoladas de corpos belos, se poderia realizar um belo ideal concebido pela inteligência. A maneira através da qual os artistas atuais poderiam alcançar essa prerrogativa seria por meio da imitação da arte grega, que ensinaria ao artista a ver o belo na natureza. Essa “estratégia”, pela qual se chegaria ao conhecimento e realização ideal da arte, teve no escultor Bernini, expoente do Barroco, sua principal divergência e crítica, pois, ao contrário da imitação dos antigos, o artista empregava observação e imitação da natureza para alcançar a arte ideal.

A retomada da Grécia antiga pelos artistas contemporâneos e posteriores a Winckelmann evidencia um aspecto importante de seu programa, o qual é salientado por Didi-Huberman: a história da arte de Winckelmann é uma história da arte do luto, uma vez que a arte grega está “morta” e, por mais imitável que seja, sua realização é irrecuperável, pois seu ideal é uma normativa inalcançável (Didi-Huberman, 2013). Observamos que o filósofo francês retoma o aspecto anti-historicista da impossibilidade histórica já abordado por Argan. Contudo, a teoria de Winckelmann se reconcilia por meio da imitação; os artistas neoclássicos superam o luto ao imitar os antigos criando um vínculo entre o original e a cópia e fazendo com que um ideal perdido se torne um ideal a se capturar.

Podemos verificar o procedimento supracitado no trabalho de Antonio Canova (1757–1822), escultor italiano. Influenciado pela Grécia Antiga e por Winckelmann, Canova se aproxima do estudioso alemão em dois aspectos, primeiramente nos seus monumentos fúnebres, do final do século XVIII, que parecem reafirmar a ideia de uma classicidade profunda, porém irrecuperável; o segundo aspecto, refere-se à execução sublime, na qual confiava a um grupo de técnicos a realização de suas obras, para que não se conservasse nenhum vestígio do impulso emotivo do esboço. Afinal, o esboço apresenta as coisas como são nos sentidos; a estátua, como ideal da forma Winckelmaniana, apresentam-nas como são no pensamento.



Outro artista que conciliou sua produção ao ideal de belo formulado por Winckelmann foi Rafael Mengs (1728–1779), este também teórico e, além disso, amigo do historiador. Mengs, em seus escritos, estabeleceu categorias do gosto na pintura e afastou-se de uma arte barroca de escorços e perspectivas para se aproximar dos ideais de repouso, calma grandeza e serenidade de Winckelmann. Encaminhando-se, logo, para uma produção neoclássica da qual foi o principal divulgador quando trabalhava na corte espanhola.

Importante ainda sublinhar, que esse retorno que Winckelmann dá à arte grega não ocorre no sentido naturalista, mas no ideal da forma universal, ou seja, no sentido mais platônico. Não se tratava, portanto, apenas de copiar o grego, mas de pensar e trabalhar como os gregos, retomando as virtudes no campo estético e ético pela ideia da forma.

Depois do estudo da bela natureza, dos contornos, do panejamento, da nobre singeleza e da serena grandeza existentes nas obras dos mestres gregos, deveriam os artistas necessariamente dirigir sua atenção sobre o modo como trabalhavam, a fim de ter maior êxito na sua imitação (Winckelmann, 1993, p. 57).

Winckelmann também comenta, nesse ponto, sobre uma essência do artista, que dá à obra seu caráter de verdade (ideal). Para o estudioso alemão, Rafael Sanzio (1483–1520) era um dos principais exemplos, pois possuía na alma a essência da arte grega, que (a partir da metafísica de Winckelmann) a imitação desta lhe teria ensinado a representar.

Nesta comparação, entre a arte grega e um artista inserido dentro do Renascimento italiano, está presente uma das principais contribuições de Winckelmann. Ao rever a Antiguidade, na introdução do exercício de olhar, próprio da arqueologia, ele elabora a distinção entre a Antiguidade e a Modernidade, salientando a quebra da continuidade de uma tradição e, também, fundamentando o que mais tarde seria reelaborado por August Schlegel (1767–1845) na sua *Doutrina da arte* (*Die Kunstlehre* (1801–1802), na qual diferencia o clássico do romântico.

WINCKELMANN E O NEOCLASSICISMO

Com o advento da Modernidade e das correntes iluministas, a sistematização das ciências naturais ganharam relevância e influenciaram todas as áreas de conhecimento, como vemos com Winckelmann e sua classificação biológica e evolutiva das artes. Além da *Estética* de Baumgarten, outros escritos como o *Laocoonte* (1766) de Lessing (1729–1781) influíram no pensamento sobre as artes e sua autonomia, este último defendendo a independência da arte de sua característica descritiva e narrativa (que tem no modernismo sua ruptura).

A partir do Romantismo, a cultura do século XVIII olha para o passado e procura na Antiguidade o elo com sua existência atual, época em que entra em cena o protagonismo do sujeito. A atitude iluminista, ou moderna, visando o progresso da civilização, projeta no futuro valores cívicos e morais inspirados na Antiguidade. Esta mentalidade é representada pela arte neoclássica e encontra em Winckelmann sua fundamentação. Os ideais gregos, deste modo, estão presentes de forma retórica e imagética na arte neoclássica. Nessa conjuntura, as Academias ensinavam e difundiam as virtudes morais do belo ideal, o qual, como sinônimo civilizatório iluminista, amalgamava à arte uma função pedagógica de caráter cívico e social.

Os escritos de Winckelmann atravessaram o século XVIII e XIX influenciando a produção e o pensamento artístico até as vanguardas (século XX). Os comentários críticos, elaborados por Herder, todavia, nos fazem rever seu legado como fundador da história da arte. Para Herder, existe uma impossibilidade de construir uma história da arte completa e baseada no caminho científico da investigação das obras de arte; no entanto, o filósofo reconhece a contribuição de Winckelmann na definição de uma metafísica do belo. Herder opõe-se ao que viria a ser o programa neoclássico, uma vez que este supõe a história da arte como disciplina autônoma no campo da estética. Esta prerrogativa é retomada por Didi-Huberman em *Diante da imagem* (2013), onde desenleia o tom de certeza da história da arte como disciplina autônoma.

Mesmo que o dito tom de certeza seja questionável, Winckelmann introduz a história da arte à sua concepção moderna pois, em substituição à vida dos artistas, este realiza uma análise das obras e de seus



períodos cronológicos, refletindo sobre o método de fazer história. Winckelmann desenvolveu um sistema, um método histórico, baseado num modelo evolutivo que engloba dois pensamentos divergentes, um temporal e outro da crítica estética. O primeiro, ligado ao seu papel como estudioso e bibliotecário, que distingue períodos de grandeza e decadência nas produções; e, o segundo, de crítico estético que estabelece um modelo ideal a ser alcançado, a metafísica do belo, salientada por Herder. A História da Arte, para Winckelmann, deveria ser escrita a fim de que fosse explicitada a essência da arte, História da Arte não como uma narrativa, mas como um sistema que fornece os meios de definir a essência da beleza. Logo, a história da arte do estudioso alemão é a história do desenvolvimento e do declínio dessa norma do ideal.

Como nos lembra G. C. Argan, é o espírito romântico, presente em Winckelmann, que o guia no seu retorno aos antigos, que permeia toda arte neoclássica e romântica, e que é a base do pensamento moderno, desdobramentos que estão entrelaçados. Winckelmann influenciou até novas metodologias da história da arte, a consolidação da disciplina, a Escola de Viena, bem como a análise formalista de Heinrich Wölfflin. Vivenciar as coleções e as obras foi a particularidade essencial de Winckelmann, pois, embora nunca tenha visitado a Grécia, foi o contato com a arte grega remanescente que trouxe à tona a cultura grega como um dos pensamentos fundadores da cultura do ocidente, desmistificando o conhecimento dos gregos apenas pela literatura ou através das cópias romanas.

Winckelmann concilia um trabalho histórico, que lida com a matriz temporal, com o labor de crítico estético, estabelecendo uma norma do belo, contribuições que seriam desdobradas pelos filósofos alemães Kant (1724–1802) e Hegel (1770–1831). Uma vez que desenvolveu um sistema, o estudioso também está, mais que os românticos de Jena, inserido dentro da filosofia de sistemas desenvolvida pelos alemães do século XVIII. Sua contribuição, portanto, é notada em diversas áreas do conhecimento acerca de história e estética, bem como na busca por uma autonomia da própria disciplina que inaugurou.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio C. O neoclassicismo. In: ARGAN, Giulio C. **História da arte italiana**: de Michelangelo ao Futurismo. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti e Marcelo Macca. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

BORNHEIM, Gerd A. Introdução à leitura de Winckelmann. **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 19, n. 19, p. 145-161, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50820/27566>. Acesso em: 9 jun. 2024.

BORNHEIM, Gerd A. O Conceito de Imitação. In: WINCKELMANN, Johann J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Tradução: Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1993.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. A arte morre, a arte renasce: a história recomeça (de Vasari a Winckelmann). In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

GOMBRICH, Ernst H. A quebra na tradição. In: GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

JANSON, H. W. O neoclassicismo e o romantismo – Arquitetura. In: JANSON, H. W. **História Geral da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**: edição de Lorenzo Torrentino, Florença, 1550. Tradução: Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

WERLE, Marco Aurélio. A contribuição de Herder para a Estética. In: DUARTE, Pedro (coord.). **9º Encontro Nacional do GT de Estética da ANPOF**. Rio de Janeiro: PUC Rio; IMS, 2018. Disponível em: <http://www.fil.puc-rio.br/gtestestetica>. Acesso em 27 jun. 2024.



WINCKELMANN, Johann J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Tradução: Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1993.

WINCKELMANN, Johann. J. **Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura**. Porto Alegre: UFRGS, 1975.

Sofia Reginato Inda é Historiadora da Arte pela UFRGS e Mestra em História e Crítica de Arte pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Na dissertação, dedicou-se à trajetória do artífice português João do Couto e Silva (1824–1883) e suas obras em Porto Alegre, bem como à circulação de modelos de talha e retábulos durante o século XIX na região Sul. Atualmente, é doutoranda do PPGAV-IA.

REPRESENTAR, APRESENTAR, TEATRALIZAR: FRIED, CAVELL E O *HOMEM INVISÍVEL* EM DIÁLOGO

Pedro Monte Kling

Resumo: Para elucidar problemáticas acerca da ontologia do cinema, põe-se em diálogo três homens: Stanley Cavell, Michael Fried, e Jack Griffin, o protagonista de *O homem invisível*. Do primeiro, revisita-se os principais conceitos de *Arte e Objetividade*; do segundo, explora-se algumas teses contidas em *The World Viewed*, bem como a relação delas com a epistemologia moderna; com o último, propõe-se a invisibilidade enquanto categoria ontológica central no dispositivo cinematográfico.

Palavras-chave: Ceticismo. Ontologia. Representação. Teatralidade.

REPRESENT, PRESENT, THEATRALIZE: FRIED, CAVELL AND THE INVISIBLE MAN IN DIALOGUE

Abstract: Aiming to elucidate issues regarding the ontology of film, a dialogue among three men is put forth: Stanley Cavell, Michael Fried and Jack Griffin, the protagonist in *The Invisible Man*. Regarding the first, the main concepts in *Art and Objectivity* are revisited; as for the second, some thesis contained in *The World Viewed* are explored, as is their relationship with modern epistemology; with the latter, invisibility as a central ontological category in the cinematographic device is proposed.

Keywords: Skepticism. Ontology. Representation. Theatricality.

STANLEY CAVELL: O PRINCÍPIO DE UMA ONTOLOGIA

The World Viewed, o tratado ontológico acerca da essência do cinema escrito por Stanley Cavell em 1971, começa com uma pergunta emprestada de Tolstoi: “O que é arte?”. A resposta, ele diz prontamente, deve ser emprestada de mais outra pergunta, uma “gramaticalmente relacionada” (Cavell, 1979b, p. 4) a esta: “Qual é a importância da arte?”. Guiado por essas intuições, o capítulo inicial da “memória metafísica” de Cavell (1979b, p. XIX), como ele chama seu livro, termina com a pergunta inescapável: “O que é o Cinema?”, ou seja, “Qual é a importância do Cinema?”, isto é, “Por que o Cinema importa para nós?”, leia-se, “Por que vamos ao Cinema?”. Por que, por quais impulsos, somos levados a sentar na sala escura, lado a lado com estranhos, olhando e ouvindo as histórias projetadas na tela? O que estamos fazendo ali, por horas, em silêncio?

“Memórias de filmes estão emaranhadas com as memórias de minha vida” (Cavell, 1979b, p. XIX) é a célebre constatação que dá início às meditações de Cavell. Poucas páginas adiante, entretanto, ele fala de uma crescente dificuldade em comparecer e responder às sessões de novos filmes – naquele momento, os filmes dos primórdios da Nova Hollywood e as obras das “novas ondas” europeias –, hesitações estas que ele atribui em parte ao fato de que

[...] exhibições de filmes começaram, pela primeira vez, a serem frequentadas habitualmente por um público, quero dizer, por pessoas que chegam e se vão na mesma hora, como numa peça. Quando ir ao cinema era casual e nós entrávamos em qualquer etapa dos procedimentos (...) nós levávamos nossas fantasias e companhias e anonimidade junto, e partíamos com elas intactas. Agora que há um público, uma reivindicação é feita sobre a minha privacidade; então me importa que nossas respostas ao filme não são de fato compartilhadas. Ao mesmo tempo que a mera existência do público faz essa reivindicação sobre mim, parece que a velha casualidade da ida ao cinema foi substituída pela casualidade de assistir filmes, o que eu interpreto como uma incapacidade de tolerar nossas próprias fantasias, que dirá as dos outros – uma atitude da qual eu igualmente não posso compartilhar.



Sinto que estou presente em um culto cujos membros não têm nada em comum além da presença em um mesmo lugar (Cavell, 1979b, p. 11).

São duas as mudanças principais descritas neste trecho que merecem nossa atenção. Em primeiro, a aparente mutação da sala de cinema, antes um relicário de nossa privacidade, em um ambiente hostil, intolerante para com nossas fantasias – ou seja, uma transformação das nossas motivações em buscar os filmes. Em segundo, de interesse mais imediato, o gradual surgimento de um *público* para os filmes, como em uma peça, isto é, no *feitio do teatro*, o que implica uma enigmática mudança da relação obra/espectador.

MICHAEL FRIED: O TEATRAL E A OBJETIDADE

Os termos e argumentos de Cavell aqui serão rapidamente reconhecidos por leitores de Michael Fried, seu contemporâneo, a quem ele credits explicitamente¹ reflexões centrais a *The World Viewed*. De especial importância aqui são os conceitos de *teatralidade* (e antiteatralidade); de *objetidade*; e de *presença* (e presenticidade). Dada essa confluência terminológica, uma breve digressão é imprescindível. Interessa revisitar pontualmente o seminal *Arte e Objetidade* de Fried (2002) na intenção de iluminar a relevância destas ideias para a ontologia cinematográfica proposta por Cavell.

O argumento central de Fried no seu controverso artigo é que as obras de novos artistas plásticos conhecidos como minimalistas (Fried prefere nomeá-los literalistas), reativos ao modernismo declarado dos expressionistas abstratos, seriam obras *teatrais*, uma característica que Fried julga como absolutamente reprovável. Este conceito, largamente mal interpretado², é uma atualização daquele

¹ “Eu teria escrito um pequeno livro sobre cinema se Michael Fried e eu não tivéssemos nos conhecido. Mas não teria sido este” (Cavell, 1979b, p. XXV), admite Cavell no prefácio ao livro.

² Uma crítica equivocada que se encontra ocasionalmente acerca do texto de Fried, e de sua obra em geral, é aquela voltada a uma suposta crítica à arte teatral como um todo. O que Fried chama aqui de “teatro” não é o meio teatral em si, mas um traço compartilhado pelas artes e que a

empregado por Denis Diderot em seus ataques à parcela do teatro e pintura franceses de meados do século XVI. Como aponta Fried (1980, p. 100, tradução nossa), o autor francês “usou o termo *le théâtral*, o teatral, sugerindo consciência de ser visto, como sinônimo de falsidade”. Oposta a isto, a boa arte *anti-teatral* deve ignorar quem a aprecia, tratá-lo como inexistente. Seus elementos e personagens, narrativas e espaços, devem se mostrar sobretudo “plenamente absorvidos em estados extremos e alheios a todo o resto” (Fried, 1980, p. 57, tradução nossa). Fried batiza de “absorção” este caráter de antiteatralidade em *Absorption and Theatricality*. Somente assim haveria convicção por parte do público, somente assim seria evitada a falsidade teatral. Era necessário levantar a *quarta parede*, conceito proposto por Diderot para ilustrar a separação entre obra teatral e seu público, que não à toa se tornou uma noção igualmente pertinente para a arte cinematográfica.

Na problemática do espectador, da relação entre obra e público, entre observador e coisa vista, Fried encontra uma questão central para toda a arte posterior ao tempo e escritos de Diderot, e não somente uma tensão daqueles anos da segunda metade do século XVI. É igualmente um debate em voga nos primórdios da pintura moderna (que Fried explorará mais tarde em *Manet's Modernism*, de 1996), e segue latente nos conturbados anos 60 – momento em que *Arte e Objetividade* fora redigido. Como dito, o artigo fizera frontal oposição aos trabalhos literalistas, os quais não apenas implicavam “consciência de serem observados”, mas dependiam substancialmente do observador – na verdade, dependiam quase *exclusivamente* do observador.

[...] [Judd e Morris] se opõem a um tipo de escultura que, como a maior parte das pinturas, é “feita parte por parte, por adução, composta”, e na qual “elementos específicos...se separam do todo, assim estabelecendo relações no interior do trabalho”. [...]

modernidade deve, desde os tempos de Diderot, combater. Quando Fried (2002, p. 141-142) afirma que “o sucesso, até mesmo a sobrevivência das artes, tem passado crescentemente a depender de sua habilidade em eliminar o teatro”, Fried complementa a afirmação provocativa: “talvez seja no interior do próprio teatro, mais do que em qualquer outro lugar, que isso se torne mais evidente, onde a necessidade de eliminar aquilo que venho chamando de teatro fez-se sentir sobretudo com a necessidade de estabelecer uma relação drasticamente diferente com sua audiência. (Aqui os textos relevantes são, naturalmente, Brecht e Artaud)”.



Contra essa escultura “de múltiplas partes, inflectida”, Judd e Morris afirmam os valores de totalidade, unicidade e indivisibilidade – de um trabalho que seja, tanto quanto possível, “uma coisa” [...]” (Fried, 2002, p. 132).

Os argumentos friedianos são aqui movidos por apontamentos feitos anteriormente por Clement Greenberg – outra influência assumida de *The World Viewed* – acerca de obras precursoras do literalismo, que segundo ele tinham a pretensão, bem como suas sucessoras, de se aproximar da “condição de não-arte” (Greenberg *apud* Fried, 2002, p. 134). É a essa condição que Fried dá o nome de *objetidade*, uma espécie de caráter de se ser objeto, uma essência do ser objeto. Donald Judd, o notório artista que Fried cita na passagem acima, deu a estas obras o nome de “objetos específicos”, em um texto homônimo de 1965.

CÉTICOS, LITERALISTAS E PALCOS VAZIOS

Nesse ponto é importante lembrar que amparando os escritos cavellianos sobre a ontologia do cinema estão suas contribuições críticas acerca da epistemologia moderna, fundada principalmente no problema cético. Para Cavell (1979b, p. 179), o dispositivo cinematográfico consiste numa espécie de imagem do ceticismo, uma meditação acerca da relação entre o filósofo, aquele que duvida incessantemente, e o mundo exterior, aquilo de cuja existência se duvida. Em *The Claim of Reason*, o exame feito por Cavell dos procedimentos dessa tradição revela algumas constantes importantes. Dado que o objetivo primordial do cético é provar que não se pode conhecer *nada*, então seus argumentos devem ser calcados em exemplos especiais, capazes de generalizar a sua dúvida. Isto é, a dúvida localizada, acerca de certo objeto, precisa implicar a dúvida genérica, acerca de todos os objetos. Protagonizando os procedimentos da epistemologia moderna, portanto, estava sempre um *objeto genérico*, que resultasse em um caso ideal de conhecimento, em que “o que está em jogo [...] no objeto é a *materialidade como tal*, a externalidade como um todo” (Cavell, 1979a, p. 53, grifo nosso). Só assim o filósofo poderia afirmar: “se eu sei alguma coisa, sei isso” (Cavell, 1979a,

p. 145) – portanto, se não sei isso, não sei *nada*. “Uma essência do ser objeto”, foi dito há pouco. Algo, pensa-se, como uma *objetidade como tal*. Aqui é inescapável explicitar o que as últimas linhas já implicaram: que os procedimentos do que está sendo chamado de teatralidade e de objetidade mantêm uma intrigante relação com os procedimentos epistemológicos que embasam o projeto filosófico cavelliano.

A obsessão literalista com a *objetidade como tal* é a mesma obsessão cética com a materialidade como tal, são buscas pela mesma coisa, o mesmo “irreconhecível *algo*” (Cavell, 1979a, p. 53), pela concentração da experiência e da existência em um único aglomerado de matéria. Donald Judd (2006, p. 104) diz: “Os materiais variam enormemente, e são simplesmente materiais [...]. Eles são específicos. [...] Há uma objetividade na inexorável identidade de um material”. Há uma tensão que beira o contraditório aqui. Uma tensão decorrente do desejo pela objetividade que deve ser obtida a partir de uma especificidade manifesta. Ele precisa da primeira (da objetividade) para atingir sua objetidade, para alcançar a condição de não-arte pretendida, mas precisa da segunda (da especificidade) para que a experiência espectral desperte convicção, para que seja uma experiência e não mero artifício. Mais uma vez, vemos espelhados o literalista e o epistemólogo, eis precisamente o mesmo dilema em que se encontra o cético: ele precisa indagar sobre um objeto genérico para alcançar a universalidade de sua dúvida, mas ele também necessita tratá-lo como específico para validar a razoabilidade dessa mesma dúvida. Questionar a existência de um objeto genérico, identificável por todos, plenamente visível, não faria sentido dentro de nossos jogos de linguagem usuais³ – seriam precisos traços específicos que justificassem hesitação. Um artigo de Paul J. Gudel, que parte dessas mesmas impressões, nos ajuda a traçar esse paralelo:

[...] os atos literalistas de Fried produzem um objeto e o apresentam a e para nós. Para o cético, a pergunta que não tem

3 A sustentação desse argumento em *The Claim of Reason* é, evidentemente, muito mais complexa e rigorosa. Depende largamente de metodologias da filosofia da linguagem comum, analisando como os exemplos dos epistemólogos tradicionais operam fora dos jogos de linguagem (como concebidos por Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas*), se valendo de projeções de conceitos que fazem apenas *algum* sentido e não claro sentido (Cavell, 1979a, p. 194-195).



aplicação quanto às suas asserções (como “Você não vê tudo”) é “Por que você diz isso?”. Não se pode perguntar sobre o propósito das declarações do cético. Se houvesse tal propósito, a conclusão cética generalizada não seria atingida. Da mesma forma, para o literalista, não se pode perguntar “Por que você apresenta aquele objeto para nós?”. O objeto literalista anula essas questões. Essa é a fonte de seu efeito específico (Gudel, 2018, p. 133, tradução nossa).

O resultado dos procedimentos do cético e do literalista é rigorosamente o mesmo: a perda do objeto – lá, do mundo exterior, aqui, da obra de arte. Guiado por um revelador relato de Tony Smith⁴, outro importante artista daquele contexto, Fried (2002, p. 139) nota que, na experiência literalista, “quanto mais efetivo – no sentido de efetivo como *teatro* – o cenário se torne, mais supérfluos se tornam os próprios trabalhos”. A pretensão de se criar um objeto puro, se assim podemos chamar, algo que não contivesse nada além da essência da objetividade, acaba por gerar a mais fugaz das obras, que desvanece assim que é experienciada, como desvanece o objeto genérico do filósofo assim que é (supostamente) visto. Ser “efetivo como teatro”, então, é ter absoluta primazia pelo encontro, e não por aquilo que se encontra – a peça puramente *teatral*, no sentido que estamos dando ao termo, é aquela em que o público se senta frente ao palco, e nele não há nada nem ninguém. O que se evidencia, o que interessa ao literalista, é a condição da espetatorialidade inescapável, o fato puro da *presença*⁵, de que ali *há* algo.

4 O relato em questão é a história contada por Smith da noite em que ele, acompanhado de três alunos, dirigia por uma estrada escura, guiado apenas pelas luzes dos faróis do carro, em que a fragilidade da distinção entre arte e real emergiu para ele: “a estrada e quase tudo na paisagem”, ele dizia (Smith *apud* Fried, 2002, p. 138), “eram artificiais, e ainda assim aquilo não poderia ser chamado de uma obra de arte”.

5 A crítica de Fried aos literalistas ainda contém outros paralelos notáveis entre esse empreendimento artístico e os procedimentos da epistemologia tradicional. Notadamente, que esses artistas também tomam como descoberta revolucionária o fato da objetividade (Fried, 2002, p. 133), bem como os epistemólogos tomam a limitação do conhecimento humano (Cavell, 1979a, p. 45-46); e a constatação de que experimentar essas obras é observá-las de *tal* lugar, em *tal* instante (Fried, 2002, p. 135), descrição que repete a imagem cética na qual a posição do observador frente ao mundo exterior é sempre enraizada (Cavell, 1979a, p. 202).

O LUGAR DO CINEMA: A APRESENTAÇÃO DO MUNDO

Quando nasce o cinema, na virada do século, o embate travado entre teatralidade e absorção na era de Diderot já havia ocorrido há mais de cem anos, Manet já havia morrido, e a nova iteração do debate já estava a todo vapor entre os impressionistas. Qual é, então, o lugar das imagens em movimento nessa controvérsia? Fried as cita passageiramente em um trecho valioso de seu texto:

A dominação do teatro é o que a sensibilidade modernista considera de mais elevado e que ela experimenta como sendo a marca da grande arte de nosso tempo. No entanto, há uma arte que, por sua própria natureza, escapa inteiramente ao teatro – o cinema. Isso ajuda a explicar por que os filmes em geral, até os mais francamente ruins, são aceitáveis para a sensibilidade modernista, ao passo que quase a maior parte da produção de pintura, escultura, música e poesia de sucesso não é. Porque o cinema escapa ao teatro – automaticamente, por assim dizer – ele oferece um desejável e absorvente refúgio para as sensibilidades que estão em guerra com o teatro e a teatralidade. Ao mesmo tempo, o caráter automático e garantido do refúgio – mais precisamente, o fato de que aquilo que se oferece é um refúgio do teatro e não um triunfo sobre ele, sua absorção e não sua condenação – significa que o cinema, mesmo o mais experimental, não é uma arte *modernista* (Fried, 2002, p. 142).

Tantas das preocupações de Cavell estão concentradas na breve menção de Fried ao cinema: o caráter de *escape* e *refúgio*, o caráter de escape e refúgio garantido *automaticamente*, o automatismo advindo da própria natureza cinematográfica, esta própria natureza no turvo limiar entre *modernismo* e *anti-teatralidade*. Em *Arte e Objetividade*, fica claro que a concepção friediana da modernidade artística, uma que Cavell também adota, carrega o traço do conflito. Não, como pode parecer à primeira vista, das artes modernas contra a arte teatral, mas de cada arte contra sua própria teatralidade, uma característica intrínseca a toda arte representativa, incluso nisso o próprio teatro (Fried, 2002, p. 141-142). É



esse traço que “falta” às obras fílmicas, cuja natureza, segundo o crítico americano, dispensa o conflito e garante anti-teatralidade e absorção a priori: nas salas de cinema, exibido, não está uma representação do mundo, mas o *mundo ele mesmo*, apenas capturado pela câmera e projetado na tela. Trata-se de uma garantia de elementos e personagens “plenamente absorvidos em estados extremos e alheios a todo o resto”, como clama Fried (1980, p. 57), ecoando Diderot.

Inobstante, um dos vários mantras repetidos ao longo de *The World Viewed* diz que o mundo dos filmes é “um mundo *presente* para mim do qual eu estou ausente” (Cavell, 1979b, p. 168, grifo nosso). As palavras de Cavell não são escolhidas sem cautela: ele se refere aqui àquela mesma presença, a proporcionada pelo teatral. A pretensão central das obras literalistas era se aproximar da condição de objetividade pura, era se tornar um dado objeto, como aqueles da vida banal. Mas a vida banal, novamente, é em algum nível o que está no filme. Os objetos são os objetos, a matéria é a matéria, meramente projetados. Evidente que a tela bidimensional difere do mundo tridimensional, é verdade, mas a apreensão da câmera não difere dos olhos humanos: do mundo tridimensional, só se pode ver as coisas de um *dado lado* em um *dado instante*, como a escultura literal, como o objeto do filósofo. Então o cinema garante, também em essência, a presença teatral. Cavell fala nos seguintes termos:

Colocar as figuras em movimento mecanicamente superou o que eu chamei anteriormente de teatralidade inerente da fotografia (*still*). O desenvolvimento de películas de alta sensibilidade permitiu que os sujeitos das fotografias fossem capturados desprevenidos, além do controle deles ou nosso. Mas eles são, não obstante, capturados. (...) A destreza artística aqui precisa aceitar essa condição, explorar essa nova asserção de profundidade teatral, investigar a própria condição da captura (Cavell, 1979b, p. 118-119).⁶

6 A “teatralidade inerente da fotografia (*still*)” arguida por Cavell desafia algumas lacunas deixadas pela passagem de *Arte e Objetividade* acerca do cinema. Em especial, o fato de que a característica central que Fried atribui a anti-teatralidade é a do automatismo, um traço igualmente constituinte das obras cinematográficas e fotográficas, e a ausência de qualquer menção à movimentação das imagens. O *Why Photography Matters as Art as Never Before* de Fried (2009, p. 13), revisita o

Fried diz da teatralidade como um fardo a ser carregado pelo ofício artístico representativo. Se o cinema evita esse tipo de ofício, se é a arte da captura mecânica, aquela que explora a “condição da própria captura” (Cavell, 1979b, p. 119), nada é mais simples do que supor que ele também evita tal fardo ontologicamente. A sugestão de Cavell, entretanto, é que embora o teatral seja uma necessidade para a constituição das representações, a representação é mera contingência para a constituição do teatral. No cinema, “outra região da teatralidade toma conta da imagem: o presentificar do mundo passado se torna uma apresentação do mesmo” (Cavell, 1979b, p. 119), não uma representação. Essa circunstância ontológica única, que proporciona concomitantemente a presença e a ausência do espectador, é o que dá conta de misteriosos paradoxos do mundo dos filmes, ao mesmo tempo mágico e realista, tanto refúgio quanto prisão do mundo, de uma só vez teatro e absorção.

A condição do cético, o espectador do mundo, Cavell (1979a, p. 220) concluíra se tratar da condição do solitário. A condição do espectador, ainda que próxima, não é exatamente a mesma: não se trata da solidão, mas da *invisibilidade* – ou seja, não aquele que fala para ninguém, que vê o mundo distante, mas aquele que ouve sem ser ouvido, que vê sem ser visto, aquele que presencia algo absorvido em si. Unindo o espectador do filme e o epistemólogo está o desejo primitivo de convicção no mundo – como Cavell diz, de alcançá-lo. O cético converte esse desejo, perversamente, na cobiça pela certeza, na ambição de puxar o mundo todo para si, e acaba por empurrá-lo para longe. Na sala escura, o cinema satisfaz, deve satisfazer, esse desejo de outra forma. Marian Keane e William Rothman colocam a questão da seguinte forma em *Reading Cavell's The World Viewed*:

[...] o mundo como ele existe, descolado de um meio artístico, não pode satisfazer nosso desejo de re-criar o mundo, de criar um semelhante do mundo, o duplo do mundo, um mundo que possamos possuir, ou ao menos ao qual possamos nos sentir conectados. Para seres humanos modernos como nós, cuja consciência se desvinculou do mundo, cuja subjetividade

parágrafo de seu texto clássico, referenciando este mesmo trecho de *The World Viewed*, na tentativa de elucidar algumas dessas questões.



se interpôs entre nossos eus e a nossa presenticidade para o mundo, como o Capítulo 2 coloca, desejar o mundo é como desejar a lua. Se o mundo re-criado a sua própria imagem nos filmes pretende satisfazer nosso desejo pelo mundo, ele deve se diferenciar, nesse aspecto crucial, ao mundo existente. Os filmes devem transformar o mundo como ele existe em um mundo capaz de satisfazer nosso desejo pelo mundo (Keane; Rothman, 2000, p. 89-90, tradução e grifo nossos).



Figura 1. Jack Griffin, invisível, fecha a cortina para não ser visto. *O homem invisível* [*The Invisible Man*], Direção de James Whale, EUA: Universal Pictures Corp., 1933 (70min).

JACK GRIFFIN: A FANTASIA DO INVISÍVEL, A TRAGÉDIA DA SOLIDÃO

Solidão, a condição cética, é o que é certo de resultar da tentativa de tornar-se invisível para o mundo real, não àquele projetado na tela. Quando entra no bar do Lion's Head, antes que todos saibam seu segredo, Jack Griffin – o protagonista d'*O homem invisível* de James Whale – já não pertence ao mundo dos homens que cantam e riem e contam piadas, os homens visíveis – já é solitário, já fez sua escolha. Mais tarde naquela noite, recluso em seu quarto, o homem invisível precisa fechar sua cortina para... não ser visto. Por quê?

Falha o experimento secreto de Griffin (quando perguntado que tipo de experimento seu assistente vinha realizando, ele responde “algo *particular*”). Falha o experimento não pela falta do antídoto, mas pelo próprio veneno. Sua maior frustração não é a impossibilidade de voltar a ser visível, mas o simples fato de que ele fracassa em ser invisível. “Portas trancadas e cortinas fechadas não tem a menor utilidade para cientistas de verdade”, Kemp diz a Flora, mas Griffin só pode arrancar seu nariz postiço, seus óculos, chapéu, suas roupas e ataduras, quando desacompanhado, quando fora de vista. “Se eles só me deixassem sozinho...”, ele clama por onde passa. Ao convocar um colega para ser seu cúmplice, o homem invisível explica seus impasses: precisa esperar a digestão, porque a comida é visível; não deve trabalhar na chuva, porque a água é visível; nem na neblina, pois o espaço que ele preenche é visível; precisa limpar os pés e as unhas, a sujeira é visível. Griffin pode ser invisível em reclusão, mas o homem é parte do mundo, e o mundo se vê. “Dificuldades triviais”, diz. “Nós acharemos maneiras de superar *tudo*”.

As ambições do químico se corrompem, também, em delírios de grandeza, em perversões de controle. “Ele mexeu com coisas que os homens deveriam deixar como estão”, como diz Kemp, como admite o próprio Griffin no seu leito de morte. Quando finalmente revela sua condição aos aterrorizados homens do vilarejo, ele expõe seus singelos objetivos: “Um homem invisível pode *dominar o mundo*”. O que ele diz ao Sr. Hall, quando este o expulsa da pousada, é que sofrera um acidente terrível, que o desfigurou e “afetou os [seus] olhos”. Uma mentira, pensamos, mas nada é mais próximo da verdade. Corrompi-





Figura 2. Jack Griffin cobiça a lua. *O homem invisível* [*The Invisible Man*], Direção de James Whale, EUA: Universal Pictures Corp., 1933 (70min).

do pelos vislumbres de seus desejos, o mundo se converte em astro a ser colonizado, se converte em presa, ele o vê *como tal*. “Até a lua teme a mim!”, ele delira sob a luz da noite que entra pela janela do quarto. Sua ruína é que não pode ser caçador, porque o mundo está sob nossos pés e não sobre nossas cabeças. Arquitetando enfim a captura do homem invisível, os oficiais se encorajam. “Ele é louco, ele é invisível..., *mas ele é humano*”. Encurralado no celeiro, forçado a sair pelas chamas que o cercam, o homem invisível deixa pegadas na neve, sua presença revelada, e o tiro fatal o acerta em cheio.

Quando Cavell fala do cinema enquanto imagem em movimento do ceticismo, a impressão imediata é que se fala de uma analogia, uma simetria, que o cinema seria uma espécie de correspondente do problema cético (como no caso dos literalistas), ou uma mera ilus-

tração dele. É equivocado encarar a hipótese ontológica cavelliana dessa maneira. Ela é mais complexa, mais importante do que isso. Se trata, como dito no início deste texto, de uma meditação, uma reflexão acerca dessa que é a condição moderna. Não há sentença para o espectador na sala escura, mas há tentação, e há alerta – uma pedagogia. “Essa”, diz Cavell (1979b, p. 160), “é uma importância do cinema – e um perigo. Ele toma minha vida como minha assombração do mundo [...]”. Ele não nos condena ao isolamento, como faz a radical conclusão cética, mas ele satisfaz a fantasia da invisibilidade, e o faz de uma forma que as substâncias do químico jamais poderiam satisfazer: nos filmes estamos invisíveis *para* o (um) mundo, mas Griffin quer sê-lo *no* mundo – deste segundo anseio, avisa o homem invisível, só há de resultar trágica, fatal solidão.



Figura 3. Os rastros visíveis do homem invisível, segundos antes de sua captura. *O homem invisível* [*The Invisible Man*], Direção de James Whale, EUA: Universal Pictures Corp., 1933 (70min).



REFERÊNCIAS

CAVELL, Stanley. **The Claim of Reason**: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy. New York: Oxford University Press, 1979a.

CAVELL, Stanley. **The World Viewed**: Reflections on the Ontology of Film. Cambridge: Harvard University Press, 1979b.

FRIED, Michael. Arte e Objetividade. Tradução: Milton Machado. **Arte & Ensaios**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, vol. 9, n. 9, p. 131-147, 2002.

FRIED, Michael. **Absorption and Theatricality**: Painting and Beholder in the age of Diderot. Los Angeles: University of California Press, 1980.

FRIED, Michael. **Manet's Modernism or, The face of Painting in the 1960s**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

FRIED, Michael. **Why Photography Matters as Art as Never Before**. New Haven: Yale University Press, 2009.

GUDEL, Paul J. Michael Fried, Theatricality, and the Threat of Skepticism. In: ABBOTT, Matthew (org.). **Michael Fried and Philosophy**: Absorption, Theatricality, and Modernism. New York: Routledge, 2018.

JUDD, Donald. Objetos Específicos. Tradução: Pedro Sússekind. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de Artistas** – Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KEANE, Marian; ROTHMAN, William. **Reading Cavell's The World Viewed**: A Philosophical Perspective on Film. Detroit: Wayne State University Press, 2000.

Pedro Monte Kling possui graduação em História pela UNICAMP (2015). Possui graduação em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela UNESPAR (2019). Certificação docente em História pela UNIFRAN (2021). Mestre em Filosofia pela UFPR (2023) e atualmente doutorando na mesma área e instituição, com bolsa CAPES em ambos os níveis. Ênfase de pesquisa na obra de Stanley Cavell, tendo escrito uma dissertação sobre a relação entre sua crítica à epistemologia moderna e sua ontologia do cinema, e atualmente investigando a relação entre conhecimento e sexualidade, apoiado no diálogo entre Cavell, Freud e Sade. Escreve numa perspectiva interdisciplinar, envolvendo intersecções entre Filosofia, História, Teoria do Cinema, Literatura e Psicanálise. Atua também como crítico de cinema e televisão e como criador audiovisual nas áreas de roteiro, direção, produção musical, edição e sonoplastia.



O ALQUIMISTA DO SONHO E DA TERRA: ANTÔNIO AUGUSTO BUENO

Felipe Bernardes Caldas

Resumo: Este artigo reflete sobre a produção artística de Antônio Augusto Bueno a partir das exposições: *Toda memória flerta com o infinito*, realizada na Galeria Mamute (RS) em 2021 e *Ocupação* em 2022 no Museu de Arte Contemporânea do RS (MAC-RS). A partir de referências do hermetismo, Gaston Bachelard e Vitor Ramil, problematiza a relação entre produção, lugar e matéria, amalgamada ao processo de desenvolvimento dos trabalhos. Considera a herança artística e poética da qual Antônio Augusto Bueno toma parte a partir da segunda metade do século XX e primeiras décadas do século XXI no Rio Grande do Sul. Este texto lança mão de uma escrita ensaística.

Palavras-chave: Antônio Augusto Bueno. Imaginação material. Poética.

THE ALCHEMIST OF DREAM AND EARTH: ANTÔNIO AUGUSTO BUENO

Abstract: This article reflects on the artistic production of Antônio Augusto Bueno based on his exhibitions: *Toda memória flerta com o infinito*, held at Galeria Mamute (RS) in 2021 and *Ocupação* in 2022 at the Museu de Arte Contemporânea do RS (MAC-RS). Based on references from hermeticism, Gaston Bachelard and Vitor Ramil, it problematizes the relationship between production, place and matter, amalgamated with the process of developing the works. It considers the artistic and poetic heritage of which Antônio Augusto Bueno has been a part since the second half of the 20th century and the first decades of the 21st century in Rio Grande do Sul. This text uses essayistic writing.

Keywords: Antônio Augusto Bueno. Material Imagination. Poetics.

Sempre que falamos abertamente, nunca dissemos verdadeiramente nada. Mas sempre que usamos uma linguagem cifrada ou recorremos a imagens, ocultamos a verdade (Rosarium Philosophorum *apud* Roob, 2017, p. 11).¹

1. Na beira do rio, crianças brincam com o que encontram pelo chão. Pedras, folhas e gravetos tornam-se espadas, lanças, bengalas, varas de pescar, entre tantas outras coisas. A serenidade do lugar, apesar do vento constante, contrasta com a correria, com os gritos e as gargalhadas, espaço e tempo em que pedras se transformam em bolas, folhas, em comida, grama, em colchão, areia, em castelo, ou em bolo, onde tudo pode virar sopa de repente. Quando crianças, nós transformamos o mundo a nossa volta, o quarto, em jardim ou em campo de batalha, a cama, em automóvel ou em foguete, barcos voam e aviões submergem como submarinos, nós transformamo-nos e transformamos o outro em animais, heróis, fantasmas. A casa, o jardim, as ruas, a praia, o campo, tudo são meios e suportes para criação de novos mundos, outras possibilidades para o existente e para a existência e, quando crescemos, a maioria de nós esquece dessa capacidade. A imaginação não é algo oposto à realidade, ela a configura e torna possível outras, assim como a compreensão de nós mesmos, de nosso tempo, de nossa existência e território; como do passado, do não dito, da escuridão e da luz inalcançável. Antônio Augusto Bueno é essa criança que brinca com gravetos, faz barcos voarem, coleciona mamonas, caroços de abacate, junta folhas, empilha coisas, caminha deslumbrado pelo mundo e risca sobre tudo.

2. Entre 2021 e 2022, Antônio Augusto Bueno, realizou duas exposições: *Toda memória flerta com o infinito*, realizada na Galeria Mamute (RS) em 2021 e *Ocupação* em 2022 no Museu de Arte Contemporânea do RS (MAC-RS), além de produzir uma nova série de

¹ A citação trata da linguagem velada, cifrada, enigmática aplicada aos textos e as imagens ligadas a tradição hermética cujo sentido de compreensão está muito além da dimensão descritiva. Aqui entramos no campo dos mistérios, do ocultismo, do esoterismo, do neoplatonismo, em suma, da gnose, ou seja, conhecimento adquirido por diferentes vias a respeito da suposta natureza divina, daquilo que seria primordial, que seria a essência do ser. Em outras palavras, a citação diz respeito à impossibilidade de transmissão plena de conhecimento via as linguagens tradicionais, sejam elas imagéticas, sejam textuais.



monotipias no Ateliê Jabutipê, a fim de comemorar seus 25 anos de carreira. Não foram exposições de caráter retrospectivo, mas sim, de exibição do que havia de mais recente em sua prática.

A produção exibida em *Toda a memória flerta com o infinito*, contemplou desenhos e pinturas, além de uma instalação. Enquanto, em *Ocupação*, o artista passou a ocupar a nova sede do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, tornando-o seu ateliê e desenvolvendo trabalhos no espaço. Convidou os artistas Wilson Cavalcanti (Cava), Rogério Severo, James Zortéa, Caroline Veilson, Bruno Tamboreno, Marcelo Lunardi que na ocasião não pode comparecer e Carla Magalhães para dialogar e produzir a partir do encontro naquele espaço. Ambas exposições remetem a trajetória de Antônio, um artista conhecido no Rio Grande do Sul, de um lado, pela prática do desenho, e de outro, como integrante de coletivos, como por exemplo do Ateliê Subterrânea (2006-2015), e por sua capacidade de angariar em torno de si outros artistas e agentes.



Figura 1. Convites das exposições de Antônio Augusto Bueno: *Toda memória flerta com o infinito*, de 2021 e *Ocupação*, de 2022. Fonte: Acervo do artista.

Antônio Augusto, desenha, faz instalações, pinta, modela, grava, coleta, fotografa, administra o Ateliê Jabutipê, entre tantas manifestações artísticas e culturais. Cabe perguntar, frente a tamanha pluralidade, o que haveria em comum entre estas produções? Existiria um fio condutor na prática deste artista nesses 25 anos de trajetória? Como a conduta de vida e trabalho podem ou não se confundir a partir da ação no mundo deste artista?

Apesar das inúmeras exposições, alguns prêmios, seleções diversas, trabalhos em acervos de algumas relevantes instituições, como: Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB), Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Museu de Arte contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS), Pinacoteca Barão do Santo Ângelo (UFRGS), Fundação Franklin Cascaes e em coleções privadas como Mônica e George Kornies, além de uma trajetória reconhecida por seus pares, ou seja, sobretudo outros artistas, a sua produção não tem, ao meu entender, até o presente momento um olhar atento frente ao tamanho de seu trabalho, aspecto que reverbera em poucos textos reflexivos voltados a sua produção. Neste sentido, este primeiro esforço busca uma breve contribuição para a supressão desta lacuna.

Frente aos trabalhos, a conduta desse artista e os referenciais teóricos utilizados, como Gaston Bachelard, busco uma escrita condizente com o fazer e refletir sobre os trabalhos, deste modo, o texto que seguirá nos próximos tópicos oscilará entre o poético e o histórico, entre a descrição e a conotação, entre o noturno e uma fagulha do diurno como nos ensinou Bachelard. Tão importante quanto o que está escrito será o silêncio entre um ponto e o outro, um parágrafo e o outro, entre a imagem e a palavra, sem perder de vista que toda escrita é uma reinvenção da obra.

Os segmentos textuais partem dos princípios do hermetismo como chaves reflexivas para a discussão a respeito do fazer e da conduta artística de Antônio Augusto Bueno. São sete os princípios herméticos: 1- O Todo é mente; o universo é mental. 2 - O que está em cima é como o que está embaixo. O que está dentro é como o que está fora. 3 - Tudo se move, nada está parado, tudo vibra. 4 - Tudo é Duplo; tudo tem polos; tudo tem o seu oposto; o igual e o desigual são a mesma coisa; os opostos são idênticos em natureza, mas diferentes em grau;



os extremos se tocam; todas as verdades são meias verdades; todos os paradoxos podem ser reconciliados. 5 - Tudo tem fluxo e refluxo, tudo tem suas marés, tudo sobe e desce, o ritmo é a compensação. 6 - Toda causa tem seu efeito, todo o efeito tem sua causa, existem muitos planos de causalidade, mas nada escapa à lei. 7 - O gênero está em tudo; tudo tem o seu princípio masculino e o seu princípio feminino; o gênero se manifesta em todos os planos. Encontraremos estes princípios atribuídos a Hermes Trismegisto em fontes variadas e para a presente reflexão foi utilizado o livro, *O Caibalion* (2021), cuja primeira edição data de 1908 e sua primeira publicação no Brasil de 1912, autoria é identificada apenas como *Os três iniciados*.

3. “O que está em cima é como o que está embaixo. O que está embaixo é como o que está em cima.” “Tudo se move, nada está parado, tudo vibra” (Iniciados, 2021). Esses dois princípios herméticos estão embasados na indissociabilidade do homem com seu ambiente, no qual o dentro e o fora são apenas perspectivas parciais de algo que é partícipe de um mesmo, no entanto, que apresenta vibrações distintas e está em constante movimento. Em que a humanidade e o ambiente tornam-se um só, partilham de uma consciência comum, na qual nada está parado, tudo está em movimento, em transformação. John Dewey (2010) em *Arte como experiência* discorre sobre a necessidade de uma consciência e de uma interação com o meio, com o habitat para que pudéssemos, efetivamente, ter uma experiência e, dela, transformarmo-nos.

Antônio Augusto Bueno, ao caminhar, ao respirar, ao coletar, ao trabalhar, ao viver expressa uma conduta na qual é indissociável produção artística e a própria vida, aspectos que estão nos gestos do desenho como extensão corporal, na matéria da pintura e suas camadas como tecido, pele, carne, assim como nos troncos, galhos, folhas, frutos, recolhidos na natureza e recontextualizados, transformados em outra natureza, não para negar a primeira, mas para lembrar de nossa partilha com o todo. Lembrar que as montanhas, as árvores, as terras, os ventos, os rios são entidades, seres e não, simplesmente, coisas à nossa disposição. Estes seres não são reflexos de nosso ego, mas extensões de nós, desta forma, somos também matéria, natureza, no entanto, talvez a única matéria capaz de refletir sobre sua própria condição enquanto matéria.

Penso que Antônio Augusto, opera como um alquimista em sua prática artística, não busca transformar chumbo em ouro, ou homens bons em homens melhores, ou o elixir da vida, mas da transformação do banal em poesia, do simples caroço de um abacate, de uma folha caída, ou de um tronco em decomposição faz objetos poéticos e, talvez, filosóficos. Opera a transubstanciação pagã sacramentada por aquilo que chamamos de arte. Ao olharmos o emaranhado de gravetos secos, é como se olhássemos um conjunto de corpos de sucessivas transformações, do broto ao galho esplendoroso, forte, retumbante, agora frágil, como se nos dissesse que aquilo que hoje é forte amanhã estará fraco e se transformará na matéria orgânica necessária para o florescimento de um novo ciclo. Existe algo de existencial em cada trabalho, existe algo de lúdico.



Figura 2. Antônio Augusto Bueno. *Pátio do Ateliê Japutipê*, 2018.
Fonte: <https://www.instagram.com/antonioaugustobueno/>.



Ao meu ver o que há de menor importância na produção poética do artista é uma discussão sobre linguagem, pintura, desenho, escultura, gravura, essas são apenas meios para nos chamar a atenção sobre a dimensão do ser humano frente a uma existência efêmera, passageira, delicada, frágil, no entanto, partícipe de um todo. É a retomada de consciência de um ser, de uma humanidade, que não pode ser pensada desvinculada de seu meio, não apenas cultural, mas natural. O binômio ocidental entre cultura e natureza não faz o menor sentido a partir da perspectiva poética do artista. Existe em parte de seu trabalho uma crítica à arrogância de dominação do homem sobre a natureza, do antropocentrismo, da lógica, a favor da metamorfose, do encontro e da indissociabilidade de opostos.

4. “Tudo tem fluxo e refluxo, tudo tem suas marés, tudo sobe e desce, o ritmo é a compensação” (Os três iniciados, 2021). Antônio não é um monge ou um indígena ligado à floresta e a seus sons, aromas, fauna e flora, muito menos um iniciado ao ocultismo ou aos mistérios iniciáticos, mas um artista, um poeta, um autor, uma criança que se transforma e se adapta como todos nós ao ambiente que se instala e o estimula, assim é possível perceber mudanças na produção do artista, ao mesmo tempo um eixo comum, a tentativa da compreensão de um traço que ligue o interior ao exterior e o exterior ao interior, isso se manifesta desde a expressividade gestual dos desenhos sobre papel e tela, como nos trabalhos a partir de um abacate que propõem o movimento inverso, do exterior para o interior, assim realizando uma analogia sobre sua própria existência. Ao retratar o abacate em decomposição, retrata a própria transformação da vida, fala da finitude de todos nós e de si, assim não opera como no desenho de dentro para fora, como em um movimento expressionista no qual a carga psicológica, afetiva, emocional, projeta-se para fora e deixa suas marcas e cicatrizes através de uma mão, de um corpo que opera, que entra em embate com a matéria; mas, na imagem fotográfica, através da observação registrada, construída pelo meio digital, encontramos o movimento inverso, do mundo natural para dentro. Nesse processo sucessivo, constituinte de prática diária, de dentro para fora, de fora para dentro, proporciona, simultaneamente, que nossa consciência e nossos sentidos e os do artista vibrem ao nos relacionarmos com múltiplas linguagens e operações. Não se trata de

um grito ou de um sussurro, mas de uma fala mansa, de um pulsar no qual sua potência não está nos extremos, mas na busca de equilíbrio.

5. “Tudo é duplo, tudo tem dois polos, tudo tem o seu oposto. O igual e o desigual são a mesma coisa. Os extremos se tocam. Todas as verdades são meias-verdades. Todos os paradoxos podem ser reconciliáveis” (Os três iniciados, 2021). A partir do dito, nós temos dois movimentos evidentes no fazer artístico que, no fim, complementam-se e tornam-se um só. Um movimento do interior para o exterior como em seus desenhos, gravuras e pinturas realizados paulatinamente, não se trata de um jorrar, de um grito, de uma violência gestual, de um gozo absoluto e momentâneo, mas de algo que acontece ao longo do tempo, vagarosamente construído, feito em camadas sobrepostas e, por ora, desveladas, rasgadas, perfuradas e, novamente, sobrepostas, que resultam, no fim, em vários trabalhos nos quais a superfície não exhibe um corte na carne pictorial, mas um conjunto de cicatrizes.

É nas pinturas ou nos desenhos, não importa o que são (pinturas ou desenhos), realizados sobre tela que melhor podemos observar a dimensão da cicatriz. Isso, provavelmente, ocorre em função das características materiais empregadas, uma vez que o tecido possibilita uma maior resistência material para as diversas sobreposições. Desse modo, essa pele que exhibe cicatrizes contém a memória construtiva do próprio trabalho, e talvez contenha a memória afetiva tornada material do próprio artista. A cicatriz é semelhante a um rastro, você não vê nada além da cicatriz quando se depara com ela, mas ela é o indício de um conjunto de eventos, a marca de uma vida pulsante, de um pensar e de um agir constantes, e, por isso, carrega consigo uma memória latente, como no trabalho *Toda memória flerta com o infinito*, 2021.

O trabalho artístico não é uma viagem egocêntrica do artista como por ventura possa parecer a partir de minhas próprias palavras, mas um entendimento existencial que nos convoca a olhar a nós mesmos, as nossas próprias cicatrizes corporais e mentais, espirituais, e, ao nos proporcionar olharmos nossas próprias cicatrizes, aciona memórias afetivas e culturais. O trabalho feito cicatriz e, por sua vez, uma memória latente talvez cumpra a função de lembrar-nos que “toda causa tem seu efeito, todo o efeito tem sua causa, existem muitos planos de causalidade, mas nada escapa à Lei” (Os três iniciados, 2021).





Figura 3. Antônio Augusto Bueno. *Toda memória flerta com infinito*, 2021, 150 x 150 cm. Óleo, acrílica, pigmentos, carvão, grafite e ponta seca sobre tela. Fonte: acervo do artista.

Já no movimento do exterior para o interior, nós temos a maioria dos trabalhos em fotografia, instalações e objetos. Estes observados e recolhidos na natureza, nas ruas ou no pátio de seu próprio ateliê são, literalmente, o mundo que invade o artista, e é na sensibilidade, no embate, na capacidade reflexiva, contemplativa, que faz desse mundo que o invade uma analogia da nossa própria existência. É inevitável a decomposição, é inevitável a morte, tudo tem uma dimensão de

finitude, todos os ciclos se encerram, mas nós tentamos estender ao máximo cada ciclo, ao retratar o abacate apodrecendo, tirar moldes e fundir em alumínio os caroços deste, ou fazer peças cerâmicas, opera uma tentativa de permanência, de fixação e de construção da memória através de narrativas que vão além da dimensão material orgânica e o faz estagnando a ação do tempo sobre a matéria perecível e transmutando-a para uma matéria mais permanente como o metal. Resignifica a matéria orgânica, transforma-a em poesia, fixa-a em um corpo afetivo, poético e igualmente material para nos chamar a atenção que aquilo que parece externo a nós é, na verdade, extensão e, simultaneamente, reflexo de todos nós. Esse processo artístico remete-me à busca de realização daquilo que todos nós, há milhares de anos tentamos constituir, ou seja, vencer a morte. Essa busca de vencer a morte é algo arraigado à nossa existência há milhares de anos, envolve questões religiosas, místicas, espirituais, atividades cotidianas como a preocupação da constituição de um legado, ou seja, o que vamos deixar para humanidade, para o outro que virá, alguns de nós projetam a continuidade nos próprios filhos, outros nas empresas, nas construções arquitetônicas, e assim buscamos continuar vivendo mesmo após a morte. Os artistas, durante milhares de anos, foram os artífices do tempo e da memória coletiva e individual e existe algo desse desejo na fixação do orgânico, seja por meio da fundição, seja como a captura fotográfica do momento fugaz no trabalho deste artista.

6. Essa ligação, trânsito, movimento e vibração não ocorrem apenas no plano da matéria e do espírito, do dentro e do fora, do artista à obra, da obra ao artista, mas, igualmente, do artista com sua hereditariedade artística, a comunidade que o circula e suas topografias e clima. Quando falo aqui em hereditariedade artística, estou pensando, justamente, no diálogo que os trabalhos de Antônio Augusto travam com a herança cultural e artística precedente e atual, sobretudo deste território, o Rio Grande do Sul, mas sem se limitar. A potência da linha, da visualidade dos chamados desenhos, está embebida de uma linha incontornável de Iberê Camargo, uma sujeira que deixa rastros de Wilson Cavalcante (Cava), de uma trama e de uma complexidade entre gestos e grafismos de Teresa Poester, está, igualmente, na utilização composicional de Carlos Pasquetti, de um traço que se destaca da composição e se torna



uma espécie de ícone e nos remete a Flávio Gonçalves. Além de artistas como Gerson Reichert, James Zórtea e Gabriel Netto. Seus espaços vazios em confronto com pequenas áreas de forte densidade material convocam Cy Twombly, levam ao diálogo com os desenhos de Nuno Ramos, Nelson Félix, Marcelo Solá. Seus gravetos armados têm algo de Carlos Pasquetti, de Hamilton Coelho, quanto talvez de Luiz Gonzaga Mello Gomes, com quem trabalhou e, certamente, remete-nos a Ai WeiWei e Frans Krajcberg.



Figura 4. Antônio Augusto Bueno. *Abacate*, 2019. Fotografia.
Fonte: https://www.instagram.com/antonioaugustobueno_/.

Diferente dos citados, o trabalho de Antônio Augusto Bueno está embebido da milonga, do vento e do frio deste território, ou seja, talvez no campo das artes visuais seja um dos artistas que mais dialoga com aquilo que Vitor Ramil chamou de *estética do frio* em um clima temperado de um Brasil que não é somente tropical. Não só porque trabalha com Bebeto Alves, esse expoente da música sulina, ou em sua aproximação com os colegas artistas do Uruguai, mas sobretudo nos trabalhos visuais, as grandes áreas dos desenhos remetem à planície, aos campos alagados, ao pampa, a um espaço sem grandes rompimentos topográficos em que o vento corre livremente, como os espaços em branco ou de matizes baixas e talvez seja, justamente, por isso tão natural a Antônio Augusto a aproximação com esses colegas que partilham de um mesmo comum. Este comum passa pela paisagem, o vento, a irradiação solar e sobretudo o frio partilhado capaz de gerar identificações e identidades, sem cair em estereótipos.

Antônio Augusto Bueno, produz com a potência do ínfimo, com a harmonização dos movimentos contrários, ou seja, com o princípio do gênero. “O gênero está em tudo; tudo tem o seu princípio masculino e o seu princípio feminino; o gênero se manifesta em todos os planos” (Os três iniciados, 2021). O princípio do gênero vai além da sexualidade como rapidamente o associamos. Significa duas forças que se complementam e visam gerar, criar, produzir algo. Seria a própria condição da criação. Isto está no processo criativo/constitutivo que venho comentando até aqui de modo não descritivo.

O artista, por meio da condução de um mental partilhado através de seus trabalhos nos leva para outro lugar, para outra consciência de mundo, um vislumbre do homem primitivo ligado ao todo em que não existe dicotomia entre indivíduo e natureza, em que território, bioma, vento, frio e estrelas são extensões umas das outras. Seu fazer, simultaneamente, é capaz, novamente, de proporcionar o deslumbramento com a vida, com o vento, com o frio, com a umidade, com a horizontalidade de um espaço por meio de uma ação mágica, simbólica, mental e material.





Figura 5. Antônio Augusto Bueno. Caderno de pinturas, óleo, acrílica, pastel seco, pastel oleoso e ponta seca sobre papel, 28 x 45 cm. 2020. Fonte: https://www.instagram.com/antonioaugustobueno_/.

7. "O todo é mente; o universo é mental" (Os três iniciados, 2021). O mental pode ser compreendido como a fagulha do fluxo energético que forma a matéria e compõe o pensamento e os sonhos e, assim, em um jorrar, matéria e energia são parte de um mesmo que vibram de modos distintos, cada desenho, imagem, gesto, construção é uma continuidade de um todo que é simultaneamente mental, corporal, material e partilhado por Antônio Augusto Bueno, mas não de pura e indissociável unidade pessoal deste, mas de um coletivo, de uma hereditariedade artística, que vibra, partilha e compartilha de um mesmo e isso está no presente, no passado e no território compartilhado.

O mental não antecede a matéria, é parte constituinte desta, é extensão, ou seja, quando olhamos o fazer artístico de Antônio Augusto o mental não ocorre antes da ação, mas, simultaneamente, em um jogo de forças, pois o mental da matéria, o mental do mundo, do céu azulado

à noite estrelada também se projetam sobre o artista. Assim, criador e criatura tornam-se um só e não um antecede o outro, mas coexistem e (re)existem. Antônio Augusto, por meio de seu trabalho, nos lembra que somos parte do divino quando partilhamos com o todo e entendemos que o tronco retorcido, a grama, a chuva são seres e parte de nós simultaneamente. Não estamos sós, somos parte do todo, da folha que dança ao vento e da pedra imóvel.

O trabalho do artista é uma extensão dele e, simultaneamente, independente dele, ao fazer, o artista modificou a si e a matéria enquanto ela o modificava, e isso é partilhar e produzir para com o todo. A imaginação é material, ou seja, com a mão, com o corpo envolvido no mundo, envolvido pela água, pela terra, pelo fogo, pelo ar e parte deles. O alquímico não está em uma rede imbricada de signos e de símbolos como estamos habituados e aprendemos dentro da história da arte e da cultura, mas na atitude perante a vida. A transubstanciação é constante, todos os encontros nos modificam, o rio nunca é o mesmo, o passo nunca é igual, a mão que desenha ou o beijo são irrepetíveis.



Figura 6. Antônio Augusto Bueno montando a obra *Gravetos Armados* na exposição *O tempo das coisas*, na Pinacoteca Ruben Berta, Porto Alegre, em 2018.

Fonte: https://www.instagram.com/antonioaugustobueno_/.



REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BUENO, Antônio Augusto; BUENO, Luís Filipe. *Jabutipê*. Porto Alegre: Edição do autor, 2015.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

OS TRÊS INICIADOS. *O caibalion*: estudo da filosofia do antigo Egito e da Grécia. Tradução: Rosabis Camaysar. São Paulo: Pensamento, 2021.

RAMIL, Vitor. *A estética do frio*: conferência de Genebra. Pelotas: Satolep, 2009. Disponível em: <https://www.vitorramil.com.br/d/Vitor%20Ramil%20-%20A%20estetica%20do%20frio.pdf>. Acesso em: 07 jan. 2024.

ROOB, Alexander. *O museu hermético*: alquimia e misticismo. Tradução: Teresa Curvelo. Köln: Taschen, 2015.

Felipe Bernardes Caldas (Porto Alegre, 1986) é doutor em História, Teoria e Crítica da Arte pelo (PPGAV-UFRGS), Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor adjunto dos cursos (licenciatura e Bacharelado) em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e docente colaborador no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFRGS).

MUSEUS DE ARTE BRASILEIROS E CONTEÚDOS DIGITAIS: UM OLHAR PARA O CENÁRIO PÓS-PANDÊMICO*

Jezabel Neubauer Katz

Resumo: O trabalho visa identificar atualizações e tendências nos formatos de conteúdos digitais disponibilizados nos sites de museus de arte brasileiros. A partir de uma abordagem qualitativa, foram analisadas oito páginas web em junho de 2023: MAM-SP, MAM-RJ, MAM-BA, MASP, MON, MARGS, Pinacoteca de SP e Instituto Inhotim. Em cinco delas, observam-se iniciativas que contribuem para uma maior integração das artes no cotidiano e, ao mesmo tempo, confirmam os impactos da pandemia na atuação *on-line* dos museus.

Palavras-chave: Arte. Internet. Sites de museus brasileiros. Conteúdos digitais.

BRAZILIAN ART MUSEUMS AND DIGITAL CONTENT: A LOOK AT THE POST-PANDEMIC SCENARIO

Abstract: The work aims to identify updates and trends in digital content formats available on websites of Brazilian art museums. Using a qualitative

* Artigo elaborado a partir de dissertação de mestrado, defendida em agosto de 2023 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS), que contou com o apoio da CAPES.

approach, eight webpages were analyzed in June 2023: MAM-SP, MAM-RJ, MAM-BA, MASP, MON, MARGS, Pinacoteca de SP, and Inhotim Institute. In five of them, there are initiatives that contribute to greater integration of art into everyday life and, at the same time, confirm the impacts of the pandemic on the online activities of museums.

Keywords: Art. Internet. Brazilian museum websites. Digital content.



Nos dias de hoje, parece impossível pensar em alguma atividade que não perpassasse o ambiente *on-line*, seja em nível pessoal, corporativo ou até mesmo governamental. Em grande parte, isso se deve à passagem de um modelo industrial (material e energético) para um informacional (eletrônico e digital), no qual o que não é nativo digital pode ser facilmente digitalizado (Lemos, 2010). Pois, “[...] em um período de tempo impressionantemente curto, o computador colonizou a produção cultural. Uma máquina que estava destinada a mastigar números, começou a mastigar tudo: da linguagem à música, da fotografia ao cinema” (Lunenfeld *apud* Santaella, 2010, p. 20).

Uma vez “mastigadas”, ou digitalizadas, essas informações podem ser compartilhadas e sintetizadas em qualquer lugar e a qualquer tempo, tornando-se acessíveis a quem estiver conectado à rede. É por isso que a cultura digital também é conhecida como cultura do acesso (Santaella, 2010).

Assim, se desde o seu surgimento a internet tem suscitado importantes debates sobre democratização da informação, estabelecendo seus próprios apocalípticos e integrados¹, com o avanço de tecnologias como a rede móvel e os dispositivos cada vez menores esse potencial democrático tem ampliado sua relação com a realidade. Isto posto, frente a uma sociedade globalizada e cada dia mais conectada, a presença *on-line* das instituições museológicas de arte já despontariam como interessante objeto de exploração e análise. No entanto, diante da crise sanitária provocada pelo covid-19 e da suspensão das atividades presenciais, os espaços culturais precisaram repensar com urgência as suas estratégias no meio para se manterem ativos. Sobre esse processo, Maria Amélia Bulhões comenta:

O quadro observado na pesquisa anteriormente à pandemia evidenciava muitas restrições do sistema da arte em relação ao uso da internet, que nas minhas hipóteses eram decorrentes de dois fatores combinados. As fricções que esta produção fazia em seus valores e suas práticas e o afastamento e o desinteresse destes artistas em relação ao sistema. Entretanto, o uso da internet como opção

¹ Termos aplicados por Umberto Eco em sua obra *Apocalípticos e Integrados* (1964) para designar duas perspectivas frente à cultura de massa, uma mais crítica e pessimista, outra mais otimista.

comunicacional durante o afastamento social inaugura novas condições que se manifestam em dois aspectos: antecipação e aceleração. Antecipação, porque observo que o avanço da internet no campo das artes visuais vinha lentamente se processando, a pandemia antecipou o que iria acontecer num futuro não muito distante. Aceleração, porque este processo está se implantando com uma rapidez enorme, e em pouco menos de três meses muitas modificações já se evidenciaram (Bulhões, 2020, p. 122).

A fim de manter o contato com seus públicos e patrocinadores durante esse período, “Uma diversificada gama de temas, abordados por especialistas dos mais distantes locais, foi disponibilizada por instituições museológicas que colocaram nelas o peso de sua credibilidade e reconhecimento no sistema da arte” (Bulhões, 2022, p.190). A proliferação de *lives*, conversas, palestras, oficinas e tantas outras atividades pôde ser percebida por todos aqueles que se mantiveram conectados, e também foi documentada nos relatórios anuais de museus como MAM-SP, MAM-RJ e MASP, conforme exposto abaixo (Figura 1). A partir desses materiais, é possível verificar os processos de antecipação e aceleração apontados por Bulhões, bem como acompanhar o número crescente de atividades comunicacionais e educacionais oferecidas pela internet e algumas métricas de participação e alcance.

“Em 2020, o museu precisou se reinventar, adaptando-se ao ambiente digital. O museu buscou dar continuidade à sua missão, conectando-se com seu público por meio da programação on-line #maspemcasa” (MASP, 2021, p. 1).

“Mudanças já planejadas foram aceleradas durante a pandemia, como o avanço digital da programação artística, a reestruturação organizacional e a requalificação de processos, espaços e métodos de trabalho” (MAM-RJ, 2021, p. 17).



“Em 2021, a programação do MAM Educativo se fortaleceu no ambiente virtual apostando em publicações audiovisuais, lives artístico-educativas nas redes sociais do museu, visitas virtuais, oficinas, encontros por videoconferência e realização de um festival inédito totalmente on-line” (MAM-SP, 2022, p. 59).
“Inicialmente realizados no espaço do museu, devido à pandemia de Covid-19 os programas foram reformulados para o ambiente virtual em 2020 e continuaram sendo executados dessa maneira em 2021. Se, por um lado, perdeu-se o contato direto com os visitantes, por outro, o museu conseguiu alcançar públicos de diferentes regiões do Brasil. Como resultado de uma experiência bem-sucedida, esses programas serão continuados e aprofundados em 2022” (MASP, 2022, p. 123).
“Desde o início de 2020, o museu respondeu ativamente ao desafio de conectar-se com o público de forma virtual, produzindo e adaptando conteúdos artísticos e educativos no intuito de cumprir seu papel de disponibilizar o alento que a arte oferece a corações e mentes que naquele momento estavam sendo afetados pela situação de emergência ocasionada pela pandemia” (MAM-SP, 2022, p. 10).
“Apenas três dias depois do fechamento, o MAM Rio lançou pela internet uma série de oficinas de artistas-educadores para inspirar crianças e adultos no longo período de confinamento que se seguiu. A internet não seria apenas um recurso de emergência, mas uma estratégia de programação, comunicação e de futuro, ampliando o alcance do museu e permitindo seu reposicionamento como uma instituição do presente” (MAM-RJ, 2021, p. 11-12).

Figura 1. Quadro com trechos sobre transformações digitais nos museus durante a pandemia.

Fonte: Relatórios anuais disponibilizados nos sites das instituições.

Além de manter “o engajamento do mundo das artes nestes tempos difíceis” (Bulhões, 2022, p. 191), as atividades oferecidas pelos museus em suas plataformas acabaram por fortalecer as conexões internas do campo (atores–atores, atores–instituições, instituições–instituições), afirmar a importância dos programas educativos e demonstrar novas possibilidades de interação com o público. Uma virada digital para as entidades de artes visuais nacionais, que comprova que elas podem sim atuar nesse ambiente (Bulhões, 2022). Reforça-se que:

Um dos principais objetivos do uso das tecnologias digitais nos museus é ampliar a relevância e as possibilidades de interação da sociedade com os acervos. Não basta ter os acervos organizados em um repositório digital para que isso aconteça. É necessário criar estratégias de conversação e de engajamento, em torno das coleções digitais, para que sejam apropriadas e utilizadas pelas diferentes audiências de interesse do museu (IBRAM, 2020, p. 98).

À vista disso, o presente trabalho analisa um conjunto de sites de museus de arte brasileiros (Figura 2)², a fim de apurar atualizações e possíveis tendências nos conteúdos digitais disponibilizados nessas plataformas. A proposta considera o importante papel dos museus no sistema da arte contemporâneo – enquanto ponto de encontro de artistas, curadores, museólogos, públicos e diversos outros atores; as transformações que o digital têm provocado no cenário artístico e o caráter democrático do meio; e o potencial de tais páginas web para investigação, uma vez que elas funcionam como repositórios de ações e materiais produzidos pelas instituições culturais na contemporaneidade.

2 Foram critérios de seleção do *corpus* de análise: a) instituições tradicionais, com acervos de arte moderna ou contemporânea; b) que dispõem de um espaço expositivo físico; c) que possuem endereços eletrônicos próprios. Aponta-se que, apesar da intenção de investigar sites de diferentes regiões do Brasil, os parâmetros elencados restringiram a maioria dos museus localizados no Norte e Nordeste, pois há ali o predomínio de tipologias museais híbridas (arte, ciência, história, etnografia) e o uso recorrente de páginas dentro de sites de governos locais ou de universidades, que acabam limitando os recursos utilizados.



Museu Oscar Niemeyer (MON) www.museuoscarniemeyer.org.br	Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) www.margs.rs.gov.br
Instituto Inhotim www.inhotim.org.br	Pinacoteca de São Paulo (Pina) www.pinacoteca.org.br
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) www.masp.org.br	Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) www.mam.org.br
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) www.mam.rio	Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) www.mam.ba.gov.br

Figura 2. Quadro das instituições e sites selecionados para investigação. Fonte: Elaborado pela autora.

A pesquisa, de abordagem qualitativa, se baseia em análise de conteúdo e foi desenvolvida sob o ponto de vista de pesquisadora-usuária. Isto é, a partir dos materiais presentes ou divulgados nos sites selecionados (coletados em junho de 2023), sem contato direto com as instituições³. Assim, foi possível observar diferentes iniciativas, desde a disponibilização de catálogos e textos em formatos digitais – que contribuem muito para o compartilhamento de referências e ideias e fomentam debates importantes no mundo das artes – até a adoção de tecnologias que propõem maior interação e sensação de imersão – que são o foco deste artigo⁴.

CONTEÚDOS DIGITAIS PARA OUVIR

Para o sociólogo Manuel Castells (2015), o mundo conectado se projeta sobre oposições entre tempo cronológico e atemporalidade, permanência e efemeridade, passado e presente, justificadas por duas condições atuais e simultâneas: a compressão do tempo e a destruição das sequências

³ Desse modo, compreendem-se os limites da pesquisa e sua condição de acuracidade.

⁴ Diante de tal cenário, em constante desenvolvimento, destaca-se o pioneirismo da Pinacoteca de São Paulo ao criar uma seção intitulada *Conteúdos Digitais* no menu principal de seu site, opção que despertou interesse pela temática e inspirou esta pesquisa.

temporais. A primeira se relaciona à velocidade, explicitada na comunicação em tempo real e materializada em tecnologias cada vez menores e portáteis (notebook, tablet, celular), enquanto a segunda vincula-se à descontinuidade de narrativas possibilitada por meio do hipertexto. Uma prática comum, e que demonstra essa configuração veloz, é a condensação de diversas atividades em um mesmo intervalo de tempo – muito associada à ideia de produtividade do sistema capitalista e potencializada pelos novos dispositivos, plataformas e formatos de conteúdos.

Comumente, por ser a arte fortemente vinculada ao campo visual, as formas de entrar em contato com ela também o são. Entretanto, além dos tradicionais audioguias e das audiodescrições – fundamentais no âmbito da acessibilidade – começam a despontar outras propostas sonoras, podendo, inclusive, se estender para fora dos espaços expositivos. Na sequência são apresentados três exemplos.

1. *Playlists*. A Pinacoteca de São Paulo elaborou diversas *playlists* de músicas, cada qual pensada para uma determinada sala do acervo e seguindo um eixo temático: “Sala 11 – Conhecimento e dominação”; “Sala 12 – Terra como matéria”; “Sala 13 – Qualquer lugar”; “Sala 14 – Eu, tu e todos no mundo”; “Sala 15 – Sujeitos, afetos e desejos”; “Sala 16 – Corpo individual / Corpo coletivo”; “Sala 17 – Violência e resistência”; “Sala 18 – Um país inventado”; “Sala 19 – Corpo: metáfora social”. Essas nove seleções, que aparecem dentro da seção *Conteúdos Digitais* (Figura 3), fazem parte de um conjunto de 94 no total e colocam em diálogo música e artes visuais. Para acessá-las na íntegra, e também suas canções – apenas em prévia no site – é preciso utilizar a plataforma Spotify. Ou seja, aqui a página institucional funciona como meio de divulgação da iniciativa.

2. *Podcast*. Produzido a partir das falas de diferentes convidados (artistas, membros da equipe, especialistas) e da apresentação da atriz Bárbara Colen, o programa do Instituto Inhotim teve sua única temporada lançada no início de 2022. O interessante é que a abordagem tem foco em temas – conforme indicado nos nomes dos 6 episódios: “Tempo”, “Horizonte”, “Deslocamentos”, “Realidades”, “Sinestesia”, “Chão” – e as obras, a geografia e a botânica que compõem o lugar emergem gradualmente nas falas. Apesar de existir a opção de escuta via site, esta não foi possível por “falha no carregamento da mídia”. Contudo,



a temporada está disponível nas principais plataformas de áudio do mercado e no canal da instituição no YouTube, todos acessíveis por meio de hiperlinks. Ressalta-se que o *podcast* é um formato que tem apresentado bastante aceitação nos últimos anos, muito porque se pode ouvi-lo durante outras atividades (dirigir, correr, organizar a casa), mas também porque atende a variados gostos – há propostas de curta e longa duração, com tom engraçado, informativo, de bate-papo, narrativo etc. Essa liberdade pode representar uma oportunidade para as instituições artísticas descobrirem uma nova linguagem, talvez mais informal e divertida, que atraia e conecte ainda mais pessoas.

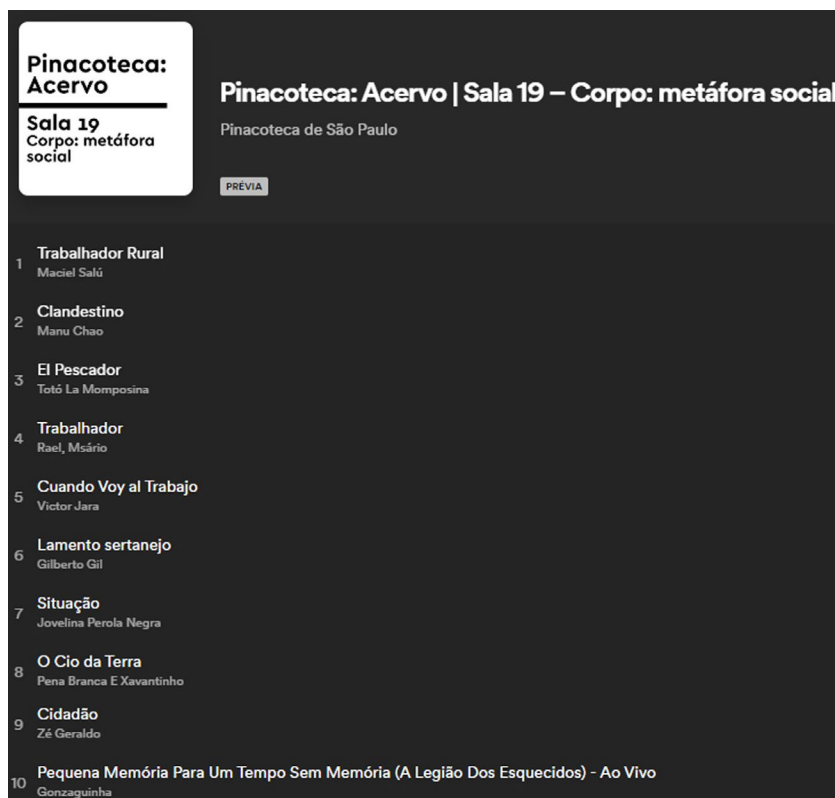


Figura 3. Detalhe de uma das *playlists* elaboradas pela Pinacoteca. Fonte: Captura de tela do site do museu em 24 jun. 2023.

3. Aplicativo para o celular. Dialogando com a proposta dos audioguias, o MASP Áudios (2019) dispõe de aproximadamente 170 gravações de curadores, artistas, professores, pesquisadores e crianças sobre 100 obras da coleção permanente do museu. O conteúdo é acessível gratuitamente e pode ser usado durante a visita presencial – basta apontar a câmera do celular para a obra para que o *app* faça seu reconhecimento e inicie a compilação – ou de modo independente, em qualquer lugar com internet. As informações sobre a iniciativa e de como fazer o seu download são encontradas facilmente via menu do site institucional, ou seja, aqui novamente o canal funciona como importante meio de divulgação. Uma vez no *app*, cujas telas principais estão adiante (Figura 4), cada página de obra apresenta um ou mais áudios, indicando autoria e tempo de duração. Além da opção de “favoritar” uma peça (clicando no ícone do coração na parte inferior), a plataforma oferece um recurso bastante interessante: de “roteiro”, através do qual o usuário pode ver seu percurso.

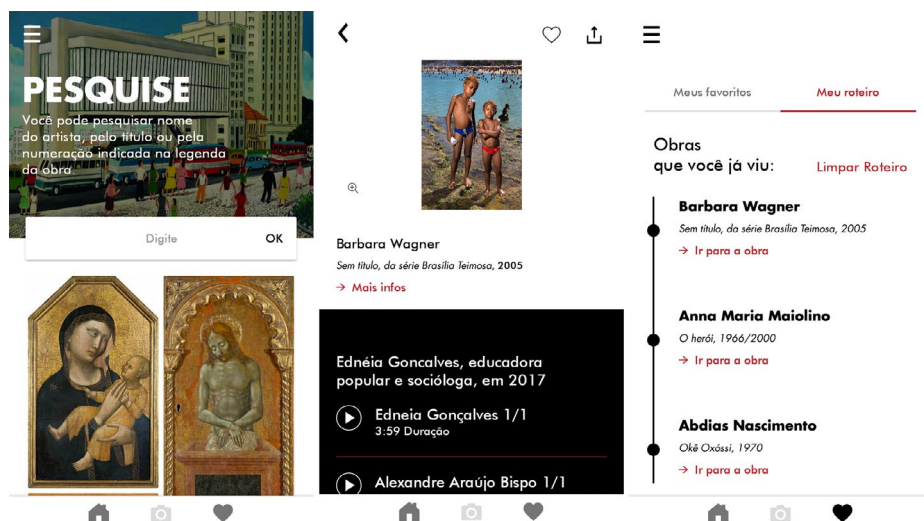


Figura 4. Telas de pesquisa, obra e roteiro do *app* MASP Áudios, respectivamente. Fonte: Capturas feitas no aplicativo em 26 jun. 2023.



Certamente os exemplos encontrados respondem a novos hábitos de consumo cultural na sociedade contemporânea, que tem ao alcance da palma da mão diversas opções de conteúdos e formatos. Assim, além das propostas de escuta, existe hoje uma tendência audiovisual fortíssima que, entre outros fatores, se relaciona à profusão de plataformas que supervalorizam a imagem (estática e em movimento). E os museus não escapam dessas transformações.

CONTEÚDOS DIGITAIS PARA VER E OUVIR

“Cada vez mais, os museus dependem de produções audiovisuais em seus canais como forma de diálogo com o público, divulgação de seus programas e criação de conteúdo” (MAM-SP, 2021, p. 95). Em geral, elas são publicadas em mais de uma plataforma, sendo que nos sites costumam estar presentes nas páginas de exposições, coleções ou mesmo em seções exclusivas, como visto com Inhotim (*Explore > Vídeos*) e Pinacoteca (*Conteúdos Digitais > Vídeos*). Normalmente elaborado pelos museus (com ou sem parcerias e patrocínios específicos), esses materiais abarcam formatos mais curtos para as redes sociais e mais longos para registrar atividades de formação (cursos, palestras, seminários), filmes institucionais, informações sobre acervos e mostras, entre outros. Uma vez que todos os sites analisados contaram com esse tipo de recurso, destaca-se aqui a proposta *AniMAM*, do Museu de Arte do Rio de Janeiro, que compreende dez curtas, se aproximando bastante do universo da arte digital.

Direcionada à primeira infância (de zero a seis anos), a série de filmes sobre arte moderna e contemporânea começou em 2020, no contexto da pandemia, e se transformou em um programa de formação em 2022. Visando o desenvolvimento de artistas independentes de música e animação e a colaboração na produção de obras audiovisuais para o museu, foram elaborados os vídeos: *Djanira*, *Anita Malfatti*, *Rubem Valentim*, *Ismael Nery*, *Abdias Nascimento*, *Fayga Ostrower*, *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, *Hélio Oiticica*, *Wanda Pimentel* e *Maria*

Martins⁵. Na página destinada ao projeto no site da instituição (*Educação > Outros projetos > AniMAM*) constam mais informações sobre cada curta e, com exceção de um (*Djanira*) – que exibe apenas alguns *frames* –, eles podem ser assistidos ali mesmo.

Importante considerar que os espaços culturais pesquisados foram fundados a partir de um modelo eurocêntrico e extremamente tradicional, com acervos calcados em técnicas clássicas, como pintura, desenho, escultura, há pouco abertos à arte contemporânea e com pouquíssimos ou nenhum trabalho de net arte. Sendo assim, a iniciativa do MAM-RJ, ainda que pontual e delimitada, pode ser entendida como um pequeno passo em direção a essa produção.

CONTEÚDOS DIGITAIS PARA INTERAGIR

De modo geral, os materiais audiovisuais giram em torno de processos de percepção, interpretação, imaginação e aprendizagem. Visando outras formas de participação, mais interativas, aos poucos as instituições museológicas vêm ampliando sua oferta de conteúdos digitais. Conforme demonstram os exemplos a seguir, nessa linha encontram-se os jogos.

Primeiramente, apontam-se as atividades disponíveis no website da Pinacoteca (*Conteúdos Digitais > Jogos*) (Figura 5), entre as quais somente uma visa o ambiente off-line (*Pina Almanaque*). Chamam atenção no conjunto: *Retrato Esquisito* – na qual o usuário pode montar uma figura humana combinando partes de dez quadros do acervo (cabelos e testa, olhos, nariz, boca, pescoço) – e *Minha Obra* – que permite a criação de imagens utilizando-se planos de fundo (cores lisas ou trabalhos da coleção) e diversos elementos editáveis (personagens e objetos recortados de obras), disponibilizados pela instituição, conforme

5 As animações foram produzidas por: Byu La e Santo Alceu (*Djanira*); Alexandre Pina e Oderiê Chá-Yua (*Anita Malfatti*); Wassa e JOCA (*Rubem Valentim*); Beatriz Shiro e Azulllllllll (*Ismael Nery*); Nathalia Grilo e Adriano Cipriano – Estúdio Roncó – , MC Tha e Mahal Pita (*Abdias Nascimento*); Nara Normande e Letícia Novaes (*Fayga Ostrower*); Ambrósio Pentú, Manu da Cuíca e Marina Iris (*Hélio Oiticica*); Pv Dias, Rodrigo Maré e Pedro Guinu (*Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*); Maria Marcolina Filmes, Carlota Borges e Max Teixeira (*Wanda Pimentel*); Auá Mendes, Ambrósio Pentú e Arthur Braganti (*Maria Martins*)..



indicado na sequência de telas da Figura 6. De modo semelhante à colagem, esses dois exercícios colocam o visitante na posição de autor, incentivando sua criatividade e experimentação. Ademais, pode-se adicionar uma camada de ação extra nas propostas da Pina: todas as imagens produzidas são passíveis de download e compartilhamento.

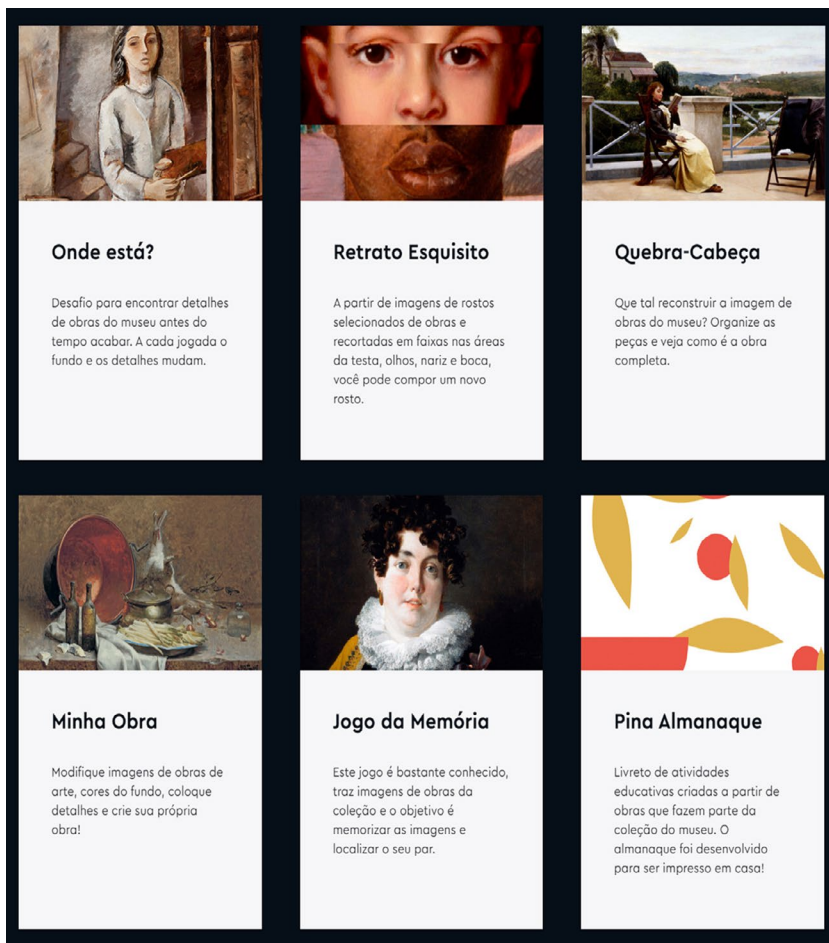


Figura 5. Jogos disponíveis no site da Pinacoteca. Fonte: Capturas de tela do site do museu em 26 jun. 2023.

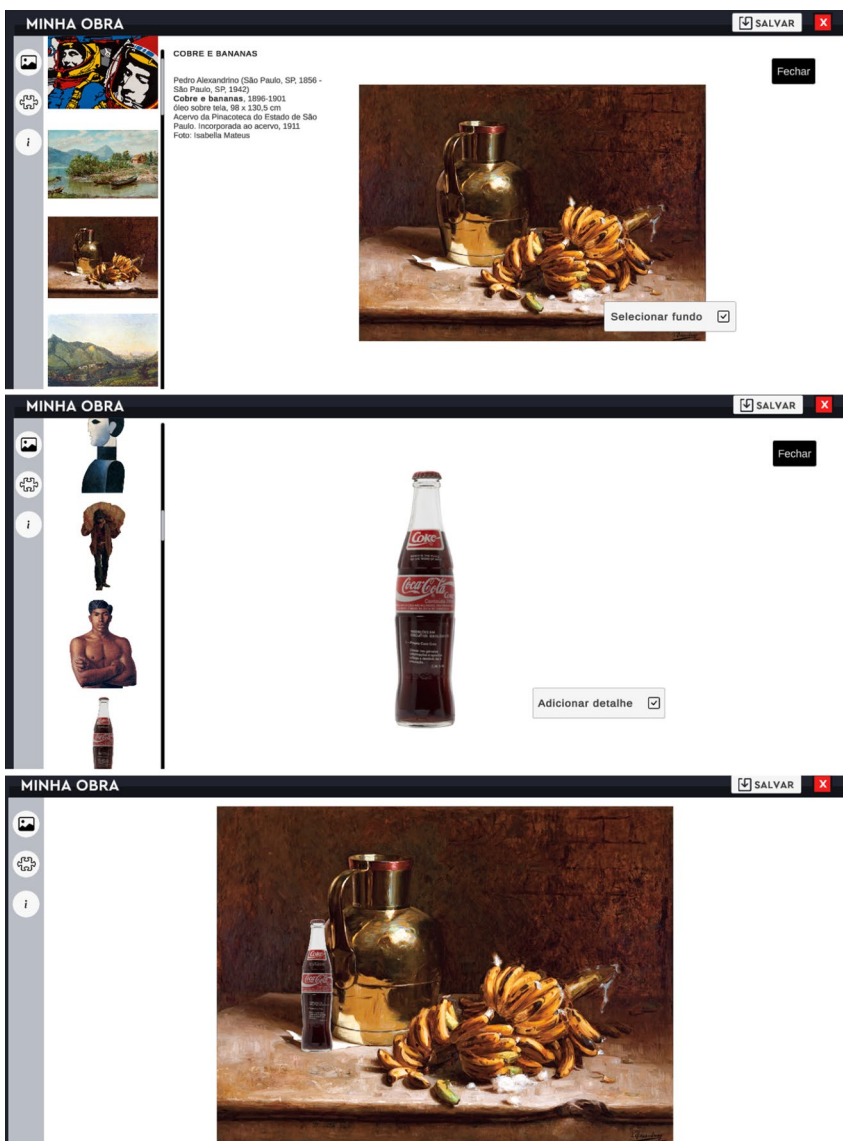


Figura 6. Sequência de telas jogando *Minha Obra*. Fonte: Capturas de tela da plataforma do jogo em 26 jun. 2023.



O próximo exemplo pode ser visto como ainda mais inovador, pois além de interativo, traz a sensação de imersão: *#mamnominecraft*. Minecraft é um jogo 3D extremamente popular, no qual os participantes interagem com um ambiente modificável, feito de blocos. Quer dizer, não há um único jeito de jogar, mas múltiplos. Em 2021, o MAM-SP criou o primeiro museu brasileiro na Education Edition – interface desenvolvida especialmente para o ambiente escolar –, em parceria com a Microsoft e a agência Africa. A iniciativa propicia um espaço virtual de engajamento com a instituição, por meio de reproduções de seus ambientes (internos e externos) e de obras do acervo compatíveis com a estética proposta. Além do MAM disponibilizar em seu site quatro atividades para a sala de aula, “O educativo do museu realizou formações, oficinas e visitas virtuais dentro e fora da plataforma jogo para professores, educadores, artistas, jogadores e interessados em geral em 18 encontros ao longo do ano” (MAM-SP, 2022, p. 71).

Independentemente da linguagem adotada, é inegável que os conteúdos on-line imprimem um alcance muito além do possível no espaço físico e possibilitam um acesso no tempo e no ritmo dos usuários. Por isso, iniciativas como essas apresentadas, que de forma alguma substituem a experiência presencial com as obras ou as instituições, são importantes para promover novas e mais formas de se relacionar com o mundo das artes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Computador e internet engoliram diferentes linguagens: texto, imagem, som e vídeo, acarretando transformações radicais nas relações sociais e nos processos de produção, distribuição e consumo. No mundo das artes, os passos para acompanhar essas mudanças foram dados lentamente até o isolamento social em decorrência do covid-19 impor um novo ritmo, provocando um boom de iniciativas digitais e a percepção de sua importância na manutenção da relevância social e institucional dos museus.

A aproximação entre arte e vida é, então, mediada e mediatizada, especialmente por materiais audiovisuais, que ao mesmo tempo em que reforçam a compressão temporal (possibilidade de realização de diversas

tarefas simultaneamente), propiciam outros espaços de recepção e interação artísticas (casa, carro, trabalho, rua). Nessa perspectiva, de disponibilidade e tempo atemporal, encontram-se os diversos formatos de conteúdos produzidos e/ou ofertados nas páginas web dos museus, como *podcasts* (Inhotim), *playlists* (Pina), aplicativos (MASP), animações (MAM-RJ) e jogos (Pina, MAM-SP). Iniciativas que, além de contribuir para aproximar as artes do dia a dia, testemunham a tentativa das instituições culturais de acompanhar as tendências contemporâneas e explicitam a importância de seus programas educativos.

Destaca-se que a maioria dos exemplos apresentados foi elaborada ou executada durante a pandemia, reforçando esse momento como catalisador na relação museus-internet. Entretanto, observa-se a ausência de propostas digitais mais inovadoras nos sites das instituições localizadas fora da região Sudeste do país (MARGS, MON, MAM-BA), o que pode estar relacionado, entre outros fatores, à disparidade de recursos técnicos e financeiros nos espaços culturais brasileiros.

Atenta-se ainda para a continuidade das atividades, afinal, o que foi implementado e demonstrou resultados positivos, seguirá fazendo parte da programação? Olhando para os dados de participação e alcance das proposições na rede, que surpreenderam positivamente os museus (conforme mencionado nos relatórios publicados por alguns deles), quantos e quais projetos estão sendo desenvolvidos para seguir aproveitando tais oportunidades? É importante que não se retorne à parca atuação de antes e que se estabeleça um ritmo constante de produção e exploração do meio.

O fato é que a cibercultura mudou os hábitos de consumo da sociedade contemporânea, que demanda atualizações do campo artístico para que ele possa fazer parte do seu cotidiano: hiperconectado e veloz. Isso posto, frente à superação da dicotomia entre real e virtual e do mito da substituição, reforça-se que o debate atual se dá em torno de atuações híbridas (on e off-line), as quais podem ser pensadas para promover formas mais plurais e inclusivas no mundo da arte.



REFERÊNCIAS

BULHÕES, Maria Amélia. Museus de arte, das práticas coloniais aos desafios da virada digital. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 179-200, mai. 2022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668410>. Acesso em: 10 out. 2022.

BULHÕES, Maria Amélia. O ciberespaço como lugar de produção artística. **dat journal**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 113-125, out. 2020. Disponível em: <https://datjournal.anhembi.br/dat/article/view/244/195>. Acesso em: 29 jan. 2021.

CASTELLS, Manuel. Os museus na era da informação: conectores culturais de tempo e espaço. In: BARRANHA, Helena; MARTINS, Suasana S.; RIBEIRO, António Pinto (ed.). **Museus sem lugar**. Ensaios, manifestos e diálogos em rede. Lisboa: edição dos autores, 2015. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/15209/1/museus_sem_lugar.pdf. Acesso em: 20 abr. 2023.

IBRAM. **Acervos digitais nos museus**: manual para realização de projetos. Instituto Brasileiro de Museus; Universidade Federal de Goiás. Brasília: Ibram, 2020. 140p. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/05/Acervos-Digitais-nos-Museus.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2019.

LEMONS, André; LÉVY, Pierre. **O Futuro da Internet**: em direção a uma ciberdemocracia planetária. São Paulo: Paulus, 2010.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Relatório anual de 2020**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021. Disponível em: <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2021/07/2021-07-22-mam-ra-digital-compactado.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2023.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Relatório anual de 2021**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2022. Disponível em: <https://admin.mam.org.br/wp-content/uploads/2022/05/2022-04-29-mam-ra.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2023.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Relatório anual de atividades MASP 2020**. São Paulo: MASP, 2021. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/about-governance-items/IdLml5FhbcxYxoM8l2IEDs8KZszlnhHW.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2023.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Relatório anual de atividades MASP 2021**. São Paulo: MASP, 2022. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/about-governance-items/IdLmI5FhbcxYxoM8I2IEDs8KZszlnhHW.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2023.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Relatório de atividades MAM Rio 2021**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: https://mam.rio/wp-content/uploads/2022/10/MAM-Rio_Relatorio-anual-2021_pag-simples_P.pdf. Acesso em: 28 abr. 2023.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Relatório de atividades 2020**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2021. Disponível em: <https://mam.rio/wp-content/uploads/2021/09/MAMRelatoriodeAtividades-2020.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2023.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2010.

Jezabel Neubauer Katz é Mestre em Teoria, História e Crítica de Arte pelo PPGAV/UFRGS e graduada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, com láurea acadêmica, pela mesma universidade. Realizou intercâmbio nas áreas de Artes e Gestão Cultural na Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), Argentina (2018/1), e foi mediadora cultural na Fundação Iberê Camargo (2018-2019). Transita pelas áreas de comunicação, artes e museologia, com especial interesse na relação entre museus e internet, tema de suas pesquisas.



DESEJO INFINITO NA ARTE DE ROMAN OPAŁKA

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac

Resumo: Este artigo é inspirado na obra do artista Roman Opałka, intitulada *Opałka 1965/1 – ∞*. Ancorado na teoria e no método da psicanálise freudo-lacanianiana, propõe uma leitura da obra tecida à metapsicologia, buscando dialogar com as concepções de sujeito, corpo e repetição. Objetiva aprofundar, assim, nesse diálogo entre arte e psicanálise, o conceito de desejo e sua dimensão infinita. A arte de Roman Opałka, situada na arte conceitual, ao criar uma poética como um sistema de pensamento, permite e possibilita expandir reflexões teóricas.

Palavras-chave: Roman Opałka. Arte conceitual. Psicanálise. Desejo. Infinito.

INFINITE DESIRE IN THE ART OF ROMAN OPAŁKA

Abstract: This article is inspired by the work of artist Roman Opałka, entitled *Opałka 1965/1 – ∞*. Anchored in the theory and method of Freud-Lacanian psychoanalysis, it proposes a reading of the work woven into metapsychology, seeking to dialogue with the concepts of subject, body and repetition. Therefore, he aims to deepen, in this dialogue between art and psychoanalysis, the concept of desire and its infinite dimension. Roman Opałka's art, situated in conceptual art, by creating poetics as a system of thought, allows and makes it possible to expand theoretical reflections.

Keywords: Roman Opałka. Conceptual art. Psychoanalysis. Desire. Infinite.

ENTREGA À ARTE

Quando, a partir da série das condições contingentes, uma coisa se realiza, produz-se o efeito retroativo de lidarmos com uma necessidade (Žižek, 1991, p. 39).

A arte do franco-polonês, Roman Opalka, carrega a força da interrogação sobre o conceito de desejo. Destacarei, em especial, sua obra intitulada: *Opalka 1965/1 – ∞* (Figura 1), que envolve um projeto de vida, um jogo de registro diário iniciado pelo número 1 em progresso ao infinito, bem como a produção cotidiana de um autorretrato e uma peça sonora, na qual ele lê os números em voz alta. Os registros de imagem e escritos gradativamente tornam-se mais brancos sobre fundo branco, em uma espécie de apagamento.

Em determinado dia, enquanto esperava sua esposa em um café, decide começar a pintar os números naturais progressivos ao infinito. Nesse momento, dá-se o gatilho para o ato criativo que se torna um trabalho de dedicação cotidiana, um projeto de vida.

Tendo a ampulheta como metáfora, dia a dia, de *grão em grão* registra os números em sequência. Idealizava chegar ao número 7.777.777, número que remete à repetição, mas, sobretudo, tem uma mística que envolve a aquisição de novos conhecimentos, autocontemplação, liberdade e transformação. Número 7 da perfeição divina, envolveria também a realização do desejo. Opalka chega ao número 5.607.249, em 2011, ao longo de 46 anos, com uma média de 333 números escritos/pintados por dia, que geraram 233 telas, todas do mesmo tamanho (196 cm x 135 cm).

Buscava a criação de uma unidade de extensão da sua vida em direção à morte, colocando em evidência a duração da existência. Segundo ele, não se trata de uma obsessão quantitativa para exaltar a morte, mas exaltar a vida, a cultura (o negro, o branco – exaltar a pintura, a relação com o tempo, o fim como abolição do fim). Uma invisibilidade absoluta.

Precedido pelo pintor russo Kazimir Malevich, com sua obra *Branco sobre branco*, de 1918 (Figura 2), a proposta de Opalka difere de forma incisiva. Enquanto Malevich buscava a pureza das formas, com um quadrado branco sobre fundo branco, que se desloca ao



infinito, deixando uma sensação de desaparecimento, fenômeno visual abstrato, por sua vez, Roman Opałka, em uma proposta radicalmente conceitual, tenta romper com a separação entre arte e vida, tendo o registro branco sobre fundo branco como expressão da passagem do tempo, do transcorrer da vida, do encontro com a morte, em um infinito. O trabalho de Opałka é passional e interminável. O crítico e curador de arte Philippe Piguet (LMtv Sarthe, 2011) o qualifica como escultor do tempo, uma vez que seu trabalho convoca a refletir sobre a linearidade temporal, mas, paradoxalmente, articula também presente, passado e futuro em uma mesma trama.



Figura 1. Roman Opałka. *Opałka 1965/1 – ∞* (fragmento de detalhe em curso). Acrílico sobre tela, 196 x 135 cm. Fonte: <https://Opałka1965.com/>.

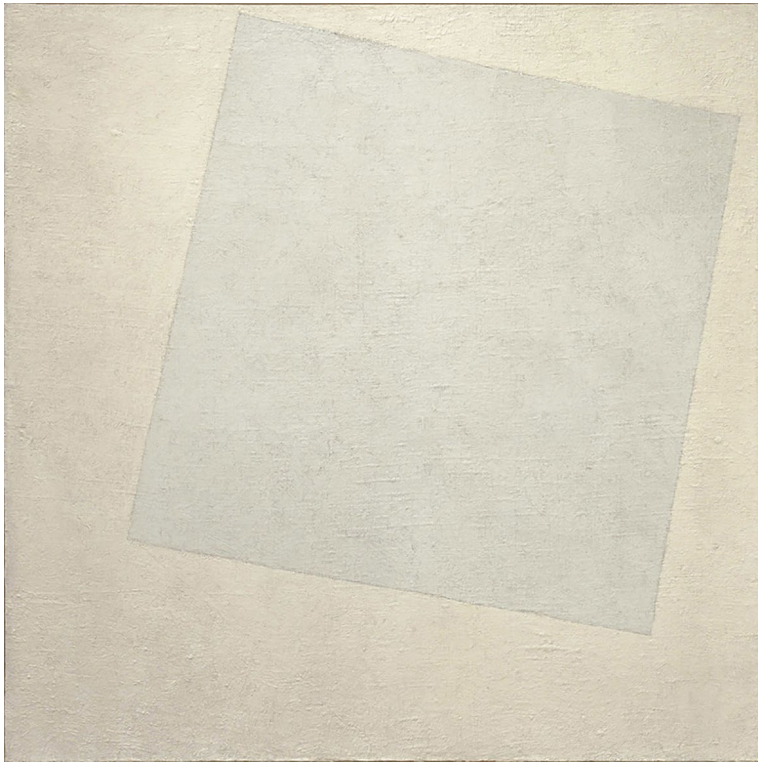


Figura 2. Kazimir Malevich. *Branco sobre branco*, 1918. Óleo sobre tela, 79,4 x 79,4 cm. Nova York: The Museum of Modern Art, EUA.

O trabalho de escrita dos números naturais, iniciado em 1965, torna possível articular repetição e diferença. Todos os dias, escreve números naturais em sequência do número em que tinha parado no dia anterior, dessa forma, ainda que o trabalho seja repetitivo, os números são diferentes. Em 1968, inicia um trabalho fotográfico e sonoro em paralelo (Figuras 3 e 4). Cotidianamente, sempre com a mesma camisa, a mesma aparência, faz autorretratos após escrever os números na tela e os ler em voz alta (Opalka - *Fondu au blanc*, 2010) (Figuras 5 e 6). Trabalho que remete a certa relação com a hipnose, com o automatismo de repetição.





Figura 3. Roman Opalka. *Opalka 1965/1 – ∞* (artista se fotografando), s. d. Fotografia: Lothar Wolleh. Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Roman_Opa%C5%82ka.



Figura 4. Roman Opalka. *Opalka 1965/1 – ∞* (Opalka em Bazerac), s. d. Fonte: www.designyoutrust.com.





Figura 5. Roman Opalka. *Opalka 1965/1 – ∞*, s. d. Fotografia, 24 x 30,50 cm. Fonte: <https://www.Opalka1965.com/fr/autoportraits.php?lang=fr>.



Figura 6. Roman Opalka. *Opalka 1965/1 – ∞*, s. d. Fotografia, 24 x 30,50 cm. Fonte: <https://www.Opalka1965.com/fr/autoportraits.php?lang=fr>.

Ancorada na arte conceitual, a obra de Opalka implica em uma transformação dos objetos e objetivos da arte. Tal como argumenta o historiador de arte Paul Wood (2002), trata-se de deslocar o público, colocá-lo a pensar e, assim, tornar-se também um agente de transformação. A obra conceitual é por definição múltipla, indagando os fundamentos dos conceitos, assumindo as mais variadas formas visuais e, no caso de Opalka, também auditivas. Identifica-se, então, com a valorização das ideias, com a articulação das diferentes linguagens e com a desmaterialização/rematerialização do objeto de arte.

Opalka pertence ao grupo de artistas contemporâneos que se colocam como objeto e sujeito de sua arte e questionam em seu trabalho a capacidade mimética de representação da realidade – no caso, o passar do tempo. A contagem numérica pintada pelo artista não só nos deixa diante de um testemunho do tempo sem volta, mas de uma representação do tempo em espaço. Um dia de trabalho é igual a uma tela, que é igual a uma fotografia, que é igual a um dia de sua vida, e assim por diante (Abreu; Velasco, 2009, p. 94).

O trabalho de Opałka, nessa vertente artística, envolve a escrita dos números, o autorretrato cotidiano, a leitura dos números pintados a cada dia, revelando a repetição de um mesmo, em uma estrutura habitada, paradoxalmente, por diferenças. Com a foto, o eu muda e a mudança da sua aparência é ilustração do devir, da flecha do tempo, curso do tempo que é incessante e circularidade do tempo que retorna no ato de fotografar. A voz também muda com o passar dos anos e os números, ainda que se repitam enquanto algarismos, não se repetem enquanto valor.

O corpo é matéria-prima da obra: sua escrita, ato, imagem e voz. A obra é corpo por sua presença, faz corpo por seus contornos e aberturas. O tempo também é matéria da obra, do desencadear do projeto, sua processualidade, suas origens e ideais, até um futuro, infinito. O sonho tanto pode remeter aos seus ideais quanto ao processo de montagem da obra, com sua mistura de tempos e imagens, como enigma.

Segundo Lacan (1992, p. 37), “a função do enigma é um semi-dizer, [...] um meio-corpo”. Ele estaria no nível da enunciação, da fala do sujeito que sustenta o enunciado proferido pelo eu. O enigma aproxima-se do que vem a ser a verdade. A verdade também só se pode meio-dizer, contra-dizer. “Ela está no dualismo do verdadeiro e do falso” (Lacan, 2016, p. 100), ainda que se afirme como um corpo. Nesse sentido, já começo a introduzir elementos nessa proposição que envolvem a perspectiva conceitual que sustenta esta leitura da obra de Roman Opałka.

Saber e verdade são duas correntes importantes para refletirmos sobre essa obra visceral. A obra se interpõe como verdade, enigma a ser descoberto e do qual só alcançamos enquanto saber, construção analítica decorrente, interpretação. No discurso do analista (Lacan, 1992), a verdade está no lugar do sujeito barrado, sujeito desejante, que pela



relação analítica vai em busca dos significantes e dos significados que o representam. No caso da leitura de obras de arte, desde a perspectiva da psicanálise, poderíamos inferir que a obra ocupa o lugar do analista, enigma, a interrogar aquele que a olha, movimento de reverberação discursiva, busca de um saber como verdade. Esta é a estrutura da interpretação psicanalítica, como bem analisa Lacan. Assim, partimos do enigma que nos propõe o artista Roman Opalka em direção às aberturas que essa análise se propõe a desencadear, buscando significados que construam esse caminho, esse saber.

LER E ABRIR ENIGMAS: O SIGNIFICANTE INFINITO

Proponho iniciarmos a leitura por um significante central na obra. Trata-se do infinito, que articula as relações entre o desejo, o corpo, o tempo e o sonho. A repetição acena ao infinito, mas esse é um paradoxo que se coloca pois, a negação dessa premissa é inerente ao processo da obra, que depende da vida do artista. O infinito é uma palavra que remete à ausência de fronteiras, ausência de limites, sem princípios, nem fim, que durará para sempre. Entre a vida humana e o infinito esbarra-se na morte do corpo. Ante a consciência da morte, a linguagem vem na tentativa de elaboração. Segundo Lacan (1998, p. 320), “O primeiro símbolo em que reconhecemos a humanidade em seus vestígios é a sepultura e a intermediação da morte se reconhece em qualquer relação em que o homem entra na vida de sua história”. Assim, enquanto seres de linguagem, esbarramos permanentemente nos limites da vida, entre as palavras e as coisas. Palavras e símbolos que vêm no lugar das coisas. O infinito habita o corpo em sua condição metafórica, de intensidade afetiva, de crença. O infinito habita o corpo sobretudo em sua condição de movimento e apagamento de fronteiras.

A fita de Moebius é a figura matemática que representa o infinito. O infinito, enquanto significante na obra de Opalka, é uma totalidade furada. Dois em um, todo e exceção, interior e exterior. O infinito é uma totalidade inconsistente, por isso é não-todo. Enquanto signo indica a referência, mas é na condição de significante que habita a obra, pela singularidade do jogo interposto pelo artista. O significante por se articular à dimensão do sujeito

repudia a categoria do eterno, ele é contingente. O infinito como significante pode ser pensado como uma ponta insensata do real, um impossível a convocar significados e exuberância dos sentidos.

O conceito de pulsão, introduzido por Freud (2020) em 1916, remete diretamente a essa impossibilidade de demarcação fronteira entre sujeito e objeto, eu e outro, ativo e passivo, prazer e desprazer. A pulsão é o principal conceito do campo psicanalítico para refletirmos sobre o desejo e suas relações com o corpo, a cultura, o tempo e os sonhos. Diríamos que é um conceito limite, mítico. Seria importante destacar que a pulsão é intrínseca à repetição, em sua força constante, da qual não há como fugir. Exercer pressão é a essência das pulsões. A finalidade é obter satisfação, princípio do prazer, que rege o sistema inconsciente. Não há um caminho, tampouco objeto único para se obter essa finalidade. Os objetos são apenas contornados pela pulsão e estão articulados de forma singular às fantasias, aos sonhos. A fonte energética é o corpo e seus orifícios, reforçando sua parcialidade. Seu verdadeiro alvo não é o fim visado pelo princípio do prazer, tampouco os objetos a que se busca, mas sim o retorno em circuito, é seguir pulsando. Os infinitos do corpo remetem a esses movimentos incessantes, a essas fronteiras furadas que retêm e expõem de forma constante e singular.

Se o infinito da repetição é demarcado, inevitavelmente também a morte se evidencia como furo, como corte no infinito. Este é um princípio universal, mas que afirma sua particularidade radical na finitude do artista. Interessante observar que a dimensão da morte se tornou primeiramente evidente através de um depoimento do artista, no qual ele diz que seu trabalho é suicida.

“Essas obsessões – a morte, o desaparecimento, a irreversibilidade do tempo – são difíceis, corajosas, suicidas. Na verdade, minha atitude foi comparada ao suicídio, ao sacrifício” (Opalka - *Fondu au blanc*, 2010, tradução nossa)¹. Essa fala veio a complementar o enigma que a repetição já colocava em cena. Por que suicídio? Será por que Opalka com sua obra presentifica o morrer cotidianamente? De certo

¹ No original: “These obsessions — death, disappearance, the irreversibility of time — are difficult, courageous, suicidal. In fact, my attitude has been likened to suicide, sacrifice”.



modo, precisamos esquecer essa condição inelutável para seguirmos vivendo, seguirmos arriscando a vida. Talvez o suicídio, a que Opałka se refira, diga dos limites do corpo que se escancaram pela entrega que o projeto artístico requer, pelos limites do ato, da imagem e da voz, demarcando os ganhos e perdas da passagem do tempo.

A obra de Opałka é trágica justamente por esse caráter do retorno. Como bem analisa o psicanalista argentino Luiz Alfredo Garcia-Rosa (2014, p. 35): “O trágico implica a repetição [...] Poderíamos ainda supor que o primeiro momento do acaso-trágico seria marcado pelo inconsciente e que o segundo momento assinala a passagem à consciência”. De uma ideia inicial, que certamente se desdobra de um processo de trabalho, mas que, ao acaso daquela espera, daquele dia, desencadeia o processo. O trágico é que isso se torne uma necessidade cotidiana, clausura poética a que o artista se entrega.

Nesse ponto, podemos diferenciar as dimensões da repetição que são magistralmente abordadas nessa obra. Haveriam duas perspectivas da repetição, na teoria freudiana (Garcia-Rosa, 2014), que se desdobram de um vasto pensamento filosófico sobre o tema, a partir de Hegel, Kiekegaard e Nietzsche. A pulsão, segundo Freud, guarda as duas perspectivas da repetição, como força de mudança e força do mesmo. Do puro acontecimento, do viver como lei natural, do acaso dos encontros teríamos um primeiro momento, que se ressignifica pela necessidade decorrente e repetitiva que se instaura a partir dele e afirma o acaso. É somente *a posteriori* que podemos significar o acontecimento, sempre em um segundo tempo que se torna possível elaborar.

Opałka escancara a necessidade da repetição, a partir do desencadeamento do ato. Ao mesmo tempo, revela a impossibilidade de repetição pelos números que não se repetem, pela fisionomia e a voz que se alteram com a passagem do tempo. Repetição que também demarca a luta contra o inevitável encontro com a morte a que o corpo está sujeito.

É interessante refletirmos que o artista consegue com seu gesto condensar uma profundidade filosófica e poética sobre a repetição e o desejoso. Lacan (1995), dialogando com o pensamento de Aristóteles, recupera duas dimensões da repetição, através dos conceitos de *tyche* e *automaton*. A primeira remete à uma excepcionalidade, necessidade desconhecida e algum grau de deliberação; já a segunda seria o acaso

como causa acidental, aquilo do qual não há deliberação. A esta, *automaton*, Lacan aproxima a própria rede de significantes, como aquilo que se move por si mesmo. A *tyche*, por sua vez, envolveria o encontro com o real, o encontro faltoso com o tempo, a própria temporalidade da cadeia significante.

Ante a insistência dos signos, temos como correlato a insistência do desejo, que produz uma articulação temporal entre os significantes, marcando a presença do desejo e a falta do objeto. Nesse sentido, não poderíamos falar em um puro acaso, nem em ordem absoluta. A repetição joga justamente com isso, aquilo que parece ao acaso, encontro com o real, com o inusitado, em um segundo tempo pode vir a integrar-se em uma série determinante, mas ainda assim sempre incompleta, pois lida com o impossível do real, da morte, do sexual e do corpo. Na obra de Opalka, *tyche* e *automaton* se atualizam cotidianamente.

Cabe voltar ao significante infinito que marca de forma cabal a obra de Roman Opalka, sua estrutura impossível, a cada dia repete-se ao artista não como o que retorna, mas como o que falta, *tyche*, paradoxalmente, é ela que confere realidade à obra, que movimenta a pulsão, o corpo e sua entrega ao sonho de alcançar o infinito. A repetição é interminável, é máscara, vem para buscar um prazer primário e mítico que supostamente tivemos. Da mítica de um objeto pleno de satisfação primária, o sujeito move-se na busca de reencontro.

CORPO DA OBRA: DESEJO E GOZO

O infinito como objeto é a própria materialização do objeto *a*² inalcançável em sua dimensão real. O conceito de objeto *a*, cunhado por Jacques Lacan, possibilita refletirmos sobre os paradoxos do objeto causa de desejo. Objeto *a*, que carrega a marca do outro,

² Objeto *a* é um conceito cunhado ao longo da obra de Jacques Lacan. Envolve a demarcação do objeto causa de desejo. O termo *a* é uma referência ao outro, *autre*, na língua francesa. Nesse sentido, enfatiza a relação do desejo com o outro, com a alteridade, com a cultura e enquanto causa, movimento de ir de busca e não objeto a completar o sujeito; “o objeto *a* é algo de que o sujeito, para se constituir, se separou como órgão. Isso vale como símbolo da falta, quer dizer do falo, não como tal, mas como fazendo falta” (Lacan, 1995, p. 101).



que busca ser reconhecido pelo *Outro*³, objeto que demarca a impossibilidade de completude. Por sua magnitude subjetiva produz fascínio e medo.

Poderíamos dizer que a obra de Opałka cria um enigma sobre a pulsão de vida e de morte. A vida impulsiona o artista, o faz acordar cotidianamente para representar seu sonho do objeto infinito. Não esqueçamos que sua obra foi produzida ao longo de 46 anos, repetindo os mesmos gestos, demarcando a mínima diferença a cada dia. A pulsão mostra sua indissociabilidade entre o corpo e a linguagem. Não haveria necessidade desta entrega, mas o artista nos parece mostrar que as necessidades do corpo ultrapassam sua dimensão orgânica e consciente. A lógica do corpo envolve sua articulação com o inconsciente e com a cultura em busca de prazer. Entrega tão intensa que joga com a morte. A pulsão de morte, como bem analisada por Freud em seu texto *Além do princípio do prazer*, escrito em 1920, não é o impulso a morrer. Vida e morte não são contrários e sim complementares.

Essas pulsões não seriam ontologicamente diferentes, mas como a banda de Moebius, ou numa aproximação à lógica da figura e fundo, são indissociáveis. Enquanto a pulsão de vida é ruidosa, diferenciada e busca dar forma, oferecendo seus representantes psíquicos; a pulsão de morte é silenciosa, invisível, sem forma, teima em se ocultar, talvez seja mesmo a pulsão por excelência. A pulsão de morte que nos indica os limites da validade do princípio do prazer, apresenta-nos a compulsão à repetição. Não é da morte que se trata, mas dos limites da experiência, limites do discurso. É em torno dela que construímos os fantasmas, os mitos, as religiões, as ilusões. A pulsão de morte é quem produz a primeira separação do Outro, demarca a relação alienação e diferença, alavanca a constituição do objeto causa de desejo (objeto a) e o próprio nascimento do sujeito desejante. Do prazer alucinatório primário e suas decepções, a perda do objeto vem como prova da realidade, ato de julgar, desunião, separação original, disjunção. Não há como alcançar o infinito, ainda assim, Opałka o busca incansavelmente.

3 O *Outro* é um conceito cunhado ao longo da obra de Jacques Lacan. Envolve uma abstração do social, da cultura. Segundo Lacan (1995, p. 194), "O Outro é o lugar em que se situa a cadeia significante que comanda tudo que vai poder presentificar-se do sujeito [...]".

A compulsão à repetição diz sobre esse limite da palavra, limite do conceito, que vem instituir a morte da coisa. Está além do princípio do prazer, apresenta-nos a dimensão do real. Importante destacar essas duas figuras da negatividade: uma como limitação e outra como determinação. Por não termos todas as possibilidades, abrem-se escolhas possíveis, que necessariamente implicam em renúncias. Princípio da pulsão de morte como desunião, como negação e superação do natural. Se a morte é o destino, Opalka parece jogar com ela, como se buscasse não sucumbir a esse curso natural da vida. Ele sonha com o infinito, assim como todos nós também estamos às suas voltas. Nesse sentido, a obra faz seu enlace, pois as questões que o artista expõe também nos dizem respeito cotidianamente.

O infinito correlaciona a rede dos significantes enquanto um significante primordial. Vazio traumático em torno do qual se articula o processo signifiante. O infinito na obra de Opalka em sua dimensão real confronta-se com a morte do corpo, término do projeto, da operação artística. Todos os dias, repetidamente, entrega e posituação da finitude, posituação de um vazio. O infinito remete aos paradoxos da dimensão não-toda do corpo, da linguagem e da cultura. Os atos de Opalka afirmam a falta. A distância entre o corpo e sua imagem, o pensamento e a voz, o número entre materialidade, serialidade e representação.

O infinito é a necessidade estrutural da obra, elemento que se destaca e funciona como sua exceção constitutiva. O objeto obra é composto por diferentes registros, em processo até a morte do artista, tem início e fim, ainda que este não nomeie a obra, que se deixa aberta ao infinito. Obra objeto em seu limite faltoso, em sua falta a ser, em um ainda não, em sua demasiada paixão e entrega.

A obra como enigma interpõe-se como objeto a. Objeto quimérico, sem substância, pois envolve nossa captura pelo desejo de dar forma ao infinito, sonho de superar a morte e de negá-la para seguir vivendo. No inconsciente, não há representação da morte, tampouco negação, mas essas se interpõem ao aparelho psíquico pelo real do corpo e pela incompletude da linguagem, do sistema simbólico. Exatamente como Roman Opalka nos apresenta em sua obra. Nesse sentido, cabe destacar a densidade teórica que as obras de arte podem aportar. A operação artística conceitual rompe com o objeto de contemplação, o conceito



arte usa o corpo, a vida e os sonhos como obra. Se a pulsão de morte poderia ser identificada pela própria ordem simbólica, que aniquila a coisa da realidade material e a torna simbolizada; a coisa pode estar ainda mais presente em sua unidade conceitual (Žižek, 1991). Para Lacan (1986, p. 276) “O conceito faz com que a coisa esteja ali, não estando”. Nesse sentido a arte conceitual rompe com a ideia de objeto de arte e torna a arte conceito, imaterial, impregnada no corpo do artista e/ou da recepção.

Ainda que o projeto artístico de Opalka seja visceral, em sua entrega cotidiana e infinita à arte, há produtos da operação artística, que no caso são pinturas, fotografias e áudios. Em sua dimensão real, a obra *Opalka 1965/1 – ∞* é um núcleo duro, que resiste à simbolização, mantém-se como enigma, ameaça as consistências lógicas, coloca-nos face a face com uma experiência de perda.

O infinito remete a um futuro inalcançável, mas, sobretudo, confronta-se com nossa condição finita. O infinito é utópico e radicalmente entrelaçado com o sonho, movendo-nos em busca dos ideais do eu. A fantasia, segundo Lacan, articula o sujeito ao objeto causa de desejo, objeto *a*, em sua relação com o outro. A vida não é um sonho, “aquilo com que lidamos constantemente são fantasias” (Lacan, 2005, p. 20), logo há que se considerar que a fantasia é como um sonho acordado, que movimenta como um fantasma nossos atos cotidianos em busca dos ideais singulares. O singular remete àquilo que é construído, articulado entre o sujeito e a cultura. Entre interno e externo; íntimo, *êxtimo*; Moebius. O infinito diz do tempo do humano e seus modos de lidar com a finitude, fantasias de completude infinita. O montante 7.777.777 idealizado pelo artista é uma abstração interposta por ele como um ideal que dá ritmo ao trabalho. Era preciso muitas horas diárias para o alcançar, certa obsessão, luta contra o limite do corpo, colocando-o em uma engrenagem. Um excedente necessário como traço fundamental da ordem simbólica ante ao jogo com o tempo e com a finitude. Opalka nos apresenta, assim, um caminho performativo do processo de conhecimento.

O psicanalista e filósofo Slavoj Žižek, em sua obra *O mais sublime dos histéricos: Hegel com Lacan*, na qual analisa princípios e origens da teoria Lacaniana, afirma:

O caráter performativo do processo de conhecimento é quando o sujeito penetra atrás da cortina da aparência em direção à essência oculta, pensa descobrir o que estava ali desde sempre e desconhece que, ao avançar para trás da cortina, ele mesmo levou para lá o que ali encontrou (Žižek, 1991, p. 32).

A obra cria uma poética como um sistema de pensamento, que se materializa de diferentes formas, integrando imagens, escrita e voz. Formas de esculpir o tempo e a vida. Parece haver uma busca pela exclusão do acaso, mas o corpo, o cansaço, o tempo vão insistindo em não se deixar escrever de pleno. Podemos aproximar essa reflexão à análise realizada por Lacan (2007, p. 121) de que “Abordar esse impossível não poderia constituir uma esperança, posto que é impensável, é a morte – e o fato de a morte não poder ser pensada é o fundamento do real”. Nesse sentido, o real está sempre presente, sempre em seu lugar, ainda que nos diga sobre o impossível. 7.777.777 é da ordem do imaginário, uma miragem, um sonho de completude, totalidade de encontro com o infinito. Ao término da obra e da vida, depara-se com o já sabido, o real da morte, a impossibilidade do infinito. Ainda assim, ele segue pulsando em nossas fantasias.

O automatismo de repetição segue o veio do simbólico, determina os atos, seu destino, suas cegueiras, seu sucesso e sua sorte. A normativa imposta a si pelo artista abre um trilho pelo qual deve seguir, *automaton*. O real do corpo, *tyche* faz furo, revela a precariedade. Os sonhos, as fantasias do infinito fazem borda, somadas às imagens dão contorno à obra, que se inventa como montagem: sobreposições e sobredeterminações. Cada dia de trabalho contém uma totalidade que mantém o paradoxo do finito/infinito. Assim, a particularidade de cada dia dá o tom à totalidade da obra, marcas do tempo em ato. Particularidade paradoxal que faz parte da estrutura da obra e ao mesmo tempo estrutura o todo de uma estrutura subjetivada. Fragmentos cotidianos que dizem da estrutura não toda.

De um encontro fortuito com a ideia, intromissão contingente, desencarrilha o automatismo simbólico, que, por sua vez, não se deixa aprisionar. Segue deixando restos que insistem em não serem simbolizados. Ante à impossibilidade do infinito, de superação da



morte, impossibilidade de um prazer pleno, resta um mais-de-gozar, que indica a efetividade e parcialidade do gozo que é produzido pelo processo simbólico.

Da impossibilidade de plenitude da vida, o gozo se revela como substância do corpo, núcleo não simbolizado, no qual o exterior vem fazer parte da intimidade. Lacan (2008) utiliza a expressão *êxtimo* do Outro para articular o mais-de-gozar e o objeto *a*. Da ordem, da cultura, da linguagem nasce o sujeito.

A palavra *êxtimo* nos faz lembrar o *Unheimlich*, o estranho familiar, que Freud usa em seu texto *O estranho* (1919). Ambas parecem carregar certa ambiguidade. Ambas parecem portar a noção de interior e exterior acontecendo juntos. Ambas são capazes de conjugar o fora e o dentro. Ambas apontam para algo da ordem do real. *Êxtimo*: o mais íntimo, o mais particular, o mais interior, mas que está excluído, fora. *Unheimlich*: aquilo que é estranho, estrangeiro e familiar ao mesmo tempo (Seganfredo; Chatelard, 2014, p. 63).

O cerne do sujeito não todo e desejante *lhe* é externo, é um corpo estranho. Cabe lembrar que, na perspectiva freudo-lacanianana, “o desejo do homem, é o desejo do Outro” (Lacan, 1995, p. 41), ou seja, o desejo se inscreve na medida em que o sujeito percebe que ele não completa o outro, pois o outro tem desejos para além de si, logo o que institui seu desejo é a suposição do que faria o Outro completo. Supõe-se assim o que o outro deseja, para que, ao se aproximar desse objeto, volte-se a ser pleno ante ao Outro.

A repetição da fantasia nos remete ao gozo. Cabe destacar que Lacan reflete sobre a imbricada relação entre a fantasia, o sujeito, em sua condição não toda, e o objeto *a*. Relação intrínseca e pulsante entre sujeito, desejo, objeto e fantasia. Na incompletude da palavra e da estrutura, a repetição do ato toca no limite da significação. Neste ponto está o gozo e seu movimento incessante que joga entre prazer e desprazer, busca cotidiana por superar a morte, pelo prazer e encontro com o seu limite, que paradoxalmente insiste na potência da vida.

A vida sexuada envolve o viver e o morrer, a obra, ao colocar essa relação em seu centro e seu mecanismo repetitivo de inscrição na cultura, também nos ensina sobre o gozo. É no discurso corrente, naquilo que roda

o disco, no trilhamento da linguagem, tal como analisa Lacan, presente em *Seminário 20: Mais, ainda, proferido entre 1972 e 1973* (2008), que se faz girar o impossível encontro com o infinito, que não se pode escrever. O gozo se baseia e é aparelhado na satisfação da linguagem. Importante destacar que quem goza é o superego, correlato da castração, do corpo do Outro, *corpo* da cultura e da linguagem que habita o sujeito. Por isso associamos, no campo da psicanálise lacaniana, o gozo não só ao prazer, mas também ao sofrimento, a isso que o sujeito sucumbe na repetição mortífera de entrega ao Outro.

A cada um só resta um pedaço desse gozo, a lógica do negativo mostra aqui toda a sua força, pois é ao ser não todo que pode não sucumbir ao mandato do gozo que o faria colar no objeto supostamente pleno, em um Outro, em uma linguagem e cultura plenas. A espécie de adição, compulsão a que o projeto artístico de Opałka remete, à necessidade cotidiana de seguir rigorosamente a regra do jogo, de colocar a arte acima da vida, apresenta-nos essa parcela de gozo. O mais-de-gozar é o resto, o produto da arte, objeto enigma que nos resta deste belo processo de afirmação do infinito que a obra de Roman Opałka nos mostra.

ARTE COMO AFIRMAÇÃO DA VIDA

A arte de Opałka é radicalmente densa de teoria e experiência. Muitos seriam os caminhos de análise, tanto pela composição artística quanto conceitual que a obra coloca em cena. Do jogo que a obra interpõe, busquei sublinhar um traço estrutural, um significante central, que se tece com os demais elementos. O infinito como significante possibilitou transitar pela vida e pela morte, pelo corpo, pelo tempo e pelo sonho, articulando conceitos centrais para a psicanálise freudo-lacaniana, como o desejo, a pulsão, a repetição, a fantasia, o objeto *a*, o gozo e o Outro.

Opałka 1965/1 – ∞ de Roman Opałka é uma entrega à arte e à vida, permite conhecermos mais sobre os princípios centrais da arte conceitual, a saber a relação radical entre arte e vida e o rompimento das fronteiras entre artista, recepção e obra. O projeto artístico de Roman Opałka também possibilitou uma articulação conceitual com a metapsicologia psicanalítica, fazendo trabalhar os conceitos, revelando as aproximações entre a escuta clínica e a leitura da obra de arte. É



pelo fragmento e pela cadeia discursiva do sujeito, que guiamos nossa escuta em psicanálise, buscando que se constitua um saber sobre o viver; também através das obras de arte, como fragmentos da cultura, que buscamos saber mais sobre o desejo. A arte de Opałka joga com o infinito, na interface entre vida e morte, nesse sentido ele nega a totalidade e afirma a complexidade da existência.

REFERÊNCIAS

ABREU, Elane; VELASCO, Nina. De 1965 para cá: contando o tempo de Opalka na pintura e na fotografia. *Discursos Fotográficos*, Universidade Estadual de Londrina – UEL, v. 5, n. 6, p. 77-98, jun./jul. 2009. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/2935/2486>. Acesso em: 11 jun. 2024.

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Tradução: Pedro H. Tavares. São Paulo: Autêntica, 2020.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-pai*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 1: Os escritos técnicos de Freud. Tradução: Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 17: O avesso da psicanálise. Tradução: Ari Roitman. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 20: mais, ainda. Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 23: O Sinthoma. Tradução: Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. *Os não-tolos vagueiam*. Tradução: Letícia P. da Fonseca. Salvador: Espaço Moebius, 2016.



LMtv sarthe. **Expo:** Opalka le vertige de l'infini (Le Mans), 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pjibEMLs6tU>. Acesso em: 8 mai. 2024.

OPAŁKA, Roman. **Artnet**. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/roman-Opalka/8>. Acesso em: 8 mai. 2024.

OPAŁKA, Roman. **Site oficial**. Disponível em: https://Opalka1965.com/fr/index_fr.php. Acesso em: 8 mai. 2024.

Opalka: fondu au blanc. Marc Jampolsky (dir.). Bry-sur-Marne: Institut national de l'audiovisuel, 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p5l0rDF_xpQ. Acesso em: 8 mai. 2024.

SEGANFREDO, Gabriela; CHATELARD, Daniela. Das Ding: o mais primitivo dos êxtimos. **Cadernos de Psicanálise**. CPRJ. Rio de Janeiro, v. 36, n. 30, p. 61-70, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cadpsi/v36n30/v36n30a04.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2024.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ŽIŽEK, Slavoj. **O mais sublime dos histéricos:** Hegel com Lacan. Tradução: Octavio de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac é psicanalista e Prof. Dra. do Programa de Pós-graduação em Psicologia da UFSC. Coordenadora do LAPCIP/UFSC. Membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. Pós-doutora pela Universidade Nova de Lisboa. Bolsista Pq do CNPq. Desenvolve projetos de pesquisa e extensão na interface arte, psicanálise e saúde mental, bem como é autora de diversos artigos, capítulos e do livro *Aberturas utópicas: arte, política e psicanálise*, saído em 2018, pela Appris de Curitiba.

É PRECISO TRANSFORMAR A MATÉRIA DA IMAGEM

Tuane Eggers

Resumo: Este artigo aborda o desenvolvimento da série *Estudos sobre fungos & montanhas*, criada entre os anos de 2019 e 2021. O processo artístico aqui descrito investiga um método experimental de cocriação na fotografia por meio de imagens que envolvem fungos como um de seus agentes criadores. Neste processo, busco refletir sobre a impermanência da fotografia e a necessidade de transformar o percurso das imagens: incerteza viva como impulso de criação.

Palavras-chave: Cocriação. Fotografia. Fungos. Impermanência. Simpoiese.

WE NEED TO TRANSFORM THE MATTER OF THE IMAGE

Abstract: This article discusses the development of the series *Estudos sobre fungos & montanhas*, created between the years of 2019 and 2021. The artistic process described herein investigates an experimental method of photographic co-creation through images that involve fungi as one of the creative agents. In this process I aim to reflect on the impermanence of photography and the need to transform the course of images: living uncertainty as an impulse for creation.

Keywords: Cocreation. Photography. Fungi. Impermanence. Sympoiesis.

Silenciosos em suas existências pelos cantos da floresta ou pelas frestas das ruínas urbanas, os fungos sempre me causam um misto de encantamento e de espanto. Sua vida misteriosa parece breve aos nossos olhos, mas ela existe muito além do que somos capazes de captar, transformando e decompondo a matéria como a conhecemos. Quando olho para esses seres que tanto desconheço, sinto como uma dádiva a possibilidade de contemplar sua manifestação, ao mesmo tempo tão discreta, impermanente e fundamental para os fluxos da vida no planeta.

É nessa sutileza que acontece pelas bordas, de maneira silenciosa, que percebo certa subversão. Enquanto todos dormem, os fungos atuam, em sua própria ontologia, como organismos de interação entre a vida e a morte. Depois do momento de contemplação, surge a vontade de fotografar — o meu desejo é compartilhar com outros olhos aquilo que um dia vi. Assim, sinto a fotografia como uma testemunha dessas pequenas existências, uma forma de narrar histórias em que a diversidade emerge.

Uma fotografia nunca é estática: carrega em si diferentes camadas do tempo. É o passado que habita a imagem, como na noção de Barthes (1984) de “isto foi”, mas é também o tempo que lateja no presente a cada vez que é olhada, trazendo novas camadas de significados. Sinto que o mundo se transformou em uma imagem — ou melhor, em incontáveis imagens, considerando aqui seu caráter de figura discursiva, que se perde de sua *qualidade* e torna-se um dígito infinitamente reproduzível. A fotografia tornou-se onipresente, um produto da lógica do capital.

Em suas dez proposições acerca da fotografia do futuro, o pesquisador Maurício Lissovsky (2011) afirma que todas as imagens vão desaparecer um dia. Ele atenta para o desejo que as imagens possuem de se perpetuarem no tempo, com uma crença em uma vitória possível sobre o desaparecimento — e justamente por desejarem a sua reprodutibilidade, elas desejam o clichê. Assim, de acordo com o autor, há que se dispor “barricadas de opacidade no percurso das imagens” (Lissovsky, 2011, p. 14). Se as imagens vivem este momento de onipotência, de uma ilusão de controle sobre o mundo, me interessa pensar em uma “destruição” e em uma certa subversão deste desejo. Mas, o futuro ainda existe? Às vezes, nada parece estar na escala certa. O momento que vivemos traz em si uma corrosão dos conceitos de tempo e de espaço: *incerteza viva*, conceito central da 32ª Bienal de São Paulo, realizada em 2016.



Quando pensamos nos fluxos do planeta, há de se considerar que somos apenas uma pequena parte de um fluxo que vai muito além. Alguns cientistas afirmam que nós, seres humanos no planeta Terra, somos responsáveis pelo *antropoceno*¹, termo utilizado para descrever o período mais recente na história do planeta, no qual o ser humano torna-se a espécie de maior impacto sobre os cursos da vida na Terra. Com a consciência do antropoceno, chega também a ausência de uma ideia de futuro. Nesse sentido, as reflexões de Danowski e Viveiros de Castro (2017) sugerem pensar na transformação de nossa espécie de simples agente biológico em uma *força* geológica.

Estamos, em suma, prestes a entrar — ou já entramos, e esta incerteza ela mesma ilustra a experiência de um caos temporal — em um regime do Sistema Terra inteiramente diferente de tudo que conhecemos. O futuro próximo, na escala de algumas poucas décadas, se torna imprevisível, senão mesmo inimaginável fora dos quadros da ficção científica ou das escatologias messiânicas (Danowski; Viveiros de Castro, 2017, p. 23).

Com a série intitulada *Estudos sobre fungos & montanhas* (2019-2021), busco refletir sobre essas questões. As imagens fotográficas utilizadas nas obras foram feitas na região da Cordilheira dos Andes, no Peru, em um jogo de escalas entre o micro e o macro. As montanhas registradas naquelas fotografias foram captadas em um tempo que jamais voltará a ser o mesmo: quanto dessas paisagens ainda resta? As fotografias, por si só, funcionam como um *documento* de uma época em que a questão do colapso climático é iminente. Já nas obras realizadas com essas fotografias (em cocriação com fungos, no momento em que induzo a sua propagação sobre as imagens), o que é ínfimo e o que é imenso se misturam em uma infinita trama invisível. Assim, contamos juntos novas histórias e criamos outras possíveis paisagens (Figura 1), em um tempo que não se encaixa em nenhuma categoria.

¹ O termo *antropoceno* tem sido utilizado para designar o período em que as atividades humanas, especialmente industriais, passaram a desestabilizar as condições químicas e biológicas da Terra. Conforme o cientista Paul Crutzen (Crutzen; Stoermer, 2010), que sugeriu o termo, as condições ambientais terrestres se mantinham relativamente estáveis há milhares de anos.



Figura 1. Tuane Eggers. *Estudos sobre fungos & montanhas*, 2020. Fotografia 35 mm impressa em papel matte com propagação de fungos, registro em fotografia digital. Fonte: acervo da artista.

Como sugere Didi-Huberman (2017), o trabalho da montagem no campo artístico é relacionar coisas aparentemente sem relação. É dessa forma que percebo a potência da arte: a possibilidade do ato de relacionar. O tempo dos fungos é diferente do tempo das montanhas. Nesta série, proponho pensar na distante (e, ao mesmo tempo, tão próxima) relação entre eles (Figura 2).

A montagem é uma explosão de anacronias porque procede como uma explosão da cronologia. A montagem separa coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria um abalo e um movimento [...] A explosão tendo acontecido, é um mundo de poeira — trapos, fragmentos, resíduos — que, então, nos envolve (Didi-Huberman, 2017, p. 123).





Figura 2. Tuane Eggers. *Estudos sobre fungos & montanhas*, 2020. Fotografia 35 mm impressa em papel matte com propagação de fungos, registro em fotografia digital. Fonte: acervo da artista.

Na mesma medida em que seres ínfimos e silenciosos como os fungos me causam certo espanto por sua capacidade de decompor, eles soam como uma possibilidade de continuidade. Se a mudança é o que há de mais estável no mundo, os seres que decompõem são a garantia de que, depois dos humanos, o planeta seguirá seus próprios fluxos, com tantos outros habitantes, espécies e reinos. Toda a matéria será transformada e renovada para novas invenções: o fim do mundo retroprojeta um início do mundo. Toda a vida que sobrar, seguirá existindo — porque, na lógica dos fluxos da matéria no mundo, decompor é recompor.

O momento presente nos traz a sensação de precariedade, de incerteza em relação ao futuro. No catálogo da 32ª Bienal de São Paulo, com o tema *Incerteza Viva*, o curador Jochen Volz comenta que as artes sempre trabalharam com o desconhecido, com a ficção e com a incerteza. No entanto, ela pode operar fora dos sistemas padrão e propor modelos alternativos, por meio da imaginação de novas narrativas para o passado e novos caminhos para o futuro.

Incerteza viva é sentida em toda parte. É uma condição que se infiltra em nossas cabeças, nossos corpos, nas ruas, no mercado, na floresta ou nos campos. É contagiante, gera imagens, sons, cheiros, instabilidade e também entusiasmo e curiosidade. Ela pode ser vinculada a realidades sociais e mentais, a métodos artísticos, à epistemologia e a uma imaginação rebelde. Diferentemente do que acontece em outros campos de pesquisa, a incerteza na arte aponta para a criação, levando em conta a ambiguidade e a contradição. A arte se alimenta da incerteza, do acaso, da improvisação, da especulação e do acontecimento. Muitas vezes a arte se põe a medir o imensurável. Ela abre passagem para o erro, a dúvida e até para os mais profundos receios, sem fugir deles nem os manipular (Volz, 2016, p. 24).

Lars Bang Larsen, outro curador da mostra, afirma que “a instabilidade é inegável, mas ela é simplesmente uma nova possibilidade para a vida” (Larsen, 2016, p. 68). Nos sentimos vivendo em um estado de precariedade, de incerteza em relação ao futuro. Ao mesmo tempo, parece ser nesse estágio que surgem os mais sinceros impulsos criadores: a necessidade de imaginar novos mundos a serem habitados.

Como sugere Donna Haraway (2016), ainda é tempo de levantar novos termos que possam abrigar outras histórias, imaginar épocas que possam reconstituir refúgios para todos os seres, humanos e não humanos (Figura 3). Em contraponto, ou complemento, ao *antropoceno*, Haraway propõe o termo *chthuluceno*, e sugere pensar em formas de fazer-com, tornar-com: é nesse sentido que acontece meu trabalho em cocriação com os fungos, em *simpoiese*.

Simpoiese é uma palavra simples, que significa ‘fazer-com’. Nada se faz por si só; nada é realmente autopoiético ou auto-organizado. [...] Simpoiese é uma palavra apropriada para designar sistemas complexos, dinâmicos, responsivos, situados e históricos. Ela descreve a mundificação conjunta, em companhia (Haraway, 2023, p. 111).

Como diz Didi-Huberman, “não há mais ‘decadência’ do que ‘progresso’ em história: só há heterocronias ou anacronismos de processos de direções e velocidades múltiplas” (Didi-Huberman, 2017, p. 123).





Figura 3. Tuane Eggers. *Estudos sobre fungos & montanhas*, 2020. Fotografia 35 mm impressa em papel matte com propagação de fungos, registro em fotografia digital. Fonte: acervo da artista.

Vejo o movimento dos fungos sobre as fotografias como um movimento, de alguma forma, também utópico, como uma imagem (Figura 4) que representa as ruínas dos saberes instituídos, conforme propõe Edson Sousa (2007). O psicanalista afirma que a utopia diz muito sobre uma insatisfação do presente e de um desejo de transposição, transcrevendo, portanto, um território de crise que deve ser pensado como valor positivo, na medida em que produz uma fratura do presente (Sousa, 2007). Nesse sentido, determinar o percurso seria aniquilar o fundamento da criação.

Penso a utopia dentro de uma perspectiva do inacabado e da permanente reinvenção. Todo movimento que procura ordenar a ação e apreendê-la exageradamente em metodologias secas acaba por aniquilar na raiz os desassossegos necessários e criativos. O controle silencia a invenção (Sousa, 2007, p. 30).

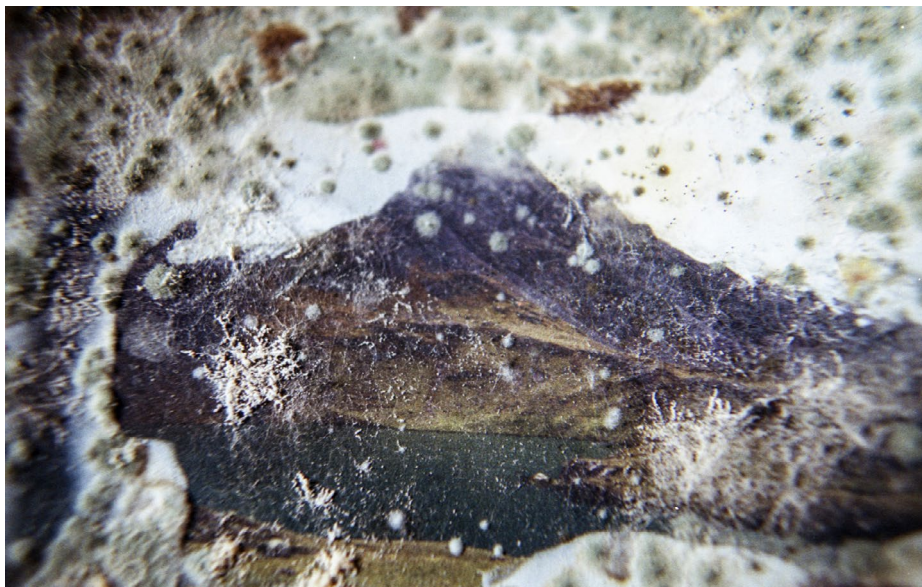


Figura 4. Tuane Eggers. *Estudos sobre fungos & montanhas*, 2020. Fotografia 35 mm impressa em papel matte com propagação de fungos, registro em fotografia 35 mm. Fonte: acervo da artista.

No entanto, proponho pensar pelo viés do utopismo iconoclasta, que desejava caminhos alternativos, mas nunca ousou descrevê-los em imagens. Conforme descreve Russell Jacoby em sua análise sobre o pensamento utópico para uma época antiutópica: “O futuro, talvez, possa ser escutado, mas não visto. Os utopistas iconoclastas sabiam disso. Eles o abordaram tal como abordaram o absoluto — com os ouvidos e os corações abertos” (Jacoby, 2007, p. 70).

Nesse sentido, percebo o trabalho de fotografia em cocriação com os fungos como uma tentativa de lidar com esse presente *incerto* e vivo (Figura 5). Ainda que eu tente pausar no tempo essa ação de transformação, fazendo da impermanência uma imagem ela mesma, por meio de outros registros fotográficos, é algo que segue acontecendo em “puros processos, isso quer dizer: somente processos expostos em seu devir e não em sua cronologia” (Didi-Huberman, 2017, p. 164).





Figura 5. Tuane Eggers. *Estudos sobre fungos & montanhas*, 2020. Fotografia 35mm impressa em papel mate com propagação de fungos, registro em fotografia digital. Fonte: acervo da artista.

Qual é o tempo que habita uma imagem em transformação? A travessia prometida pelo incidente da memória “supõe o choque das imagens, a descontinuidade dos tempos, a dispersão da linguagem (o mesmo que Maurice Blanchot, nós nos lembramos, pensou como a matéria primeira de toda a poesia)” (Didi-Huberman, 2017, p. 164-165). Complemento o pensamento com um trecho de Deleuze, citado na obra de Didi-Huberman, que afirma que a imagem nunca está no presente:

A própria imagem é um conjunto de relações de tempo das quais o presente não faz senão emanar, seja como múltiplo comum, seja como menor divisor. As relações de tempo não são nunca vistas na percepção ordinária, mas o são na imagem, desde que seja criativa. A imagem torna sensíveis, visíveis as relações de tempo irredutíveis ao presente (Deleuze *apud* Didi-Huberman, 2017, p. 163-164).

Assim, penso os fungos agindo sobre as imagens como a transformação das ruínas dos tempos em que vivemos. A promessa da imagem fotográfica é fazer permanecer. Meus anseios em propor algo como uma destruição, desaparecimento ou transformação da imagem talvez existam justamente em um contraponto a essa premissa. Ou, como afirma Poivert (2002), uma imagem que rejeita a autoridade que o uso informativo exerce sobre a fotografia, rejeitando também as simetrias de representação.

A recusa, portanto, dos regimes de crença desenvolvidos na história da relação cultural com as imagens, cujo principal efeito é suspender a autoridade do significado às existências da forma e produzir uma imagem não intimidadora (não monumental) (Poivert, 2002, p. 145).

No entanto, é possível reconhecer os paradoxos presentes no fazer artístico. Mesmo quando artistas falam sobre a impermanência e a passagem do tempo, há um desejo de eternizar as obras, de que suas imagens permaneçam na passagem do tempo. Penso que a imagem da impermanência talvez seja uma forma de fazer uma ideia permanecer. Nesse sentido, lembro novamente das reflexões de Didi-Huberman, que diz que, “[...] de fato, a imagem sabe representar a coisa e seu contrário, ela é *insensível* à *contradição*, e é daí que se deve constantemente recomeçar. [...] É talvez quando as imagens são mais intensamente contraditórias que elas são mais autenticamente sintomáticas” (Didi-Huberman, 2013, p. 336).

No momento em que proponho criar com os fungos, deixando as imagens expostas a uma ação incerta e desestabilizando a suposta nitidez inerente à onipresença da imagem fotográfica no mundo contemporâneo, penso nas relações e paisagens que podem — e devem, como último recurso de nossa sobrevivência — ser criadas com outras espécies.

O que está em jogo na remontagem da originalidade da fotografia, na aceitação de suas ambiguidades como possibilidade de experimentação, é talvez a promessa de uma nova aliança entre o fotógrafo e seu tema, assim como entre o espectador e a imagem (Poivert, 2002, p. 172-173).



Sobre as ruínas do presente e das próprias imagens, proponho pensar em fluxos de criação de novos mundos. É preciso transformar a matéria — a matéria física, a matéria do pensamento, a matéria do olhar. Como sugere Anna Tsing (2018, p. 318), “as ruínas agora são nossos jardins”.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução: Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CRUTZEN, Paul; STOERMER, Eugene F. *Have we Entered the “Anthropocene”?* 31 out. 2010. Disponível em: <http://www.igbp.net/news/opinion/opinion/haveweenteredtheanthropocene.5.d8b4c3c12bf3be638a8000578.html>. Acesso em: 7 jun. 2024.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaios sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*: O olho da história, I. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Tradução: Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. *ClimaCom – Vulnerabilidade* [Online], Campinas, ano 3, n. 5, 2016. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes>. Acesso em: 20 nov. 2023.

HARAWAY, Donna J. *Ficar com o problema*: fazer parentes no Chthuluceno. Tradução: Ana Luiza Braga. São Paulo: N-1 edições, 2023.

JACOBY, Russel. *Imagem imperfeita*: pensamento utópico para uma época antiutópica. Tradução: Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

LARSEN, Lars Bang. Nunca houve um todo: alinhando as precariedades. In: Volz, Jochen; Rebouças, Júlia (Orgs.) *32ª Bienal de São Paulo*: Incerteza Viva: Catálogo São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.



LISSOVSKY, Mauricio. Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro. *Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP*, 2011. Disponível em: https://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_23/facom23.pdf. Acesso em: 20 nov. 2023.

POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris, Flammarion, 2002.

SOUSA, Edson L. A. *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

TSING, Anna Lowenhaupt. Paisagens arruinadas (e a delicada arte de coletar cogumelos). Tradução: Filipi Pompeu, Mariana Canazaro Coutinho. *Cadernos do Lepaarq*, v. 15, n. 30, p. 366-382, jul-dez. 2018.

VOLZ, Jochen (org.). Jornadas espirais: Incerteza viva. In: Volz, Jochen; Rebouças, Júlia (Orgs.) *32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

Tuane Eggers é doutoranda em Poéticas Visuais pela UFRGS, mestra em Poéticas Visuais pela mesma instituição (2021) e jornalista pela Univates (2015). Seu trabalho em artes visuais é focado na fotografia, com temáticas relacionadas aos fluxos e à impermanência da vida. Em sua pesquisa atual, investiga relações de simbioses, coexistências e cocriações, em uma tentativa de resgate afetivo dos saberes da vida em rede. Possui cinco publicações independentes em fotolivros. Seu trabalho já foi exibido em países como Japão, Alemanha, Argentina e Rússia. Além da fotografia, também atua no campo audiovisual.

EXPEDIENTE

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitor

Carlos André Bulhões

Instituto de Artes

Direção

Raimundo José Barros Cruz

Jéssica Araujo Becke

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Coordenação

Teresinha Barachini

Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Revista-Valise

Equipe editorial (PPGAV-UFRGS)

Katia Maria Kariya Prates

Ana Cláudia de Moura Cabral

Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima

Fercho Marquéz-Elul

Kahena Zanardo Sartore

Marcelo de Oliveira Bordignon

Mariana Riera Niederauer

Marina Costamilan Rombaldi

Mônica Sofia

Wij Seemann

Conselho Editorial

Ana Albani de Carvalho, UFRGS

Alexandre Ricardo dos Santos, UFRGS

Carlos Gerbase, PUC-RS

Daniela Mendes Cidade, UFRGS

Éder da Silveira, UFCSPA

Elida Tessler, UFRGS

Flávio Gonçalves, UFRGS

Jacinto Lageira, Paris I, Panthéon-Sorbonne

Leila Danziger, UERJ

Luiz Cláudio da Costa, UERJ

Mabe Machado Bethônico, UFMG

Maria Amélia Bulhões Garcia, UFRGS

Maria Ivone dos Santos, UFRGS

Maria Lúcia Bastos Kern, PUC-RS

Marilda Oliveira de Oliveira, UFSM

Paulo Silveira, UFRGS

Regina Melim Cunha, UDESC

Rosangella Leote, UNESP

Sidney Tamai, UNESP

Suzane Weber Silva, UFRGS

Projeto gráfico

Lucas Icó

Marina Costamilan Rombaldi

Thais Miyabe Ueda

Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima

Kahena Zanardo Sartore

Diagramação

Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima

Kahena Zanardo Sartore

Marina Costamilan Rombaldi

Editoração (PPGAV-UFRGS)

Ana Cláudia de Moura Cabral

Fercho Marquéz-Elul

Marcelo de Oliveira Bordignon

Mariana Riera Niederauer

Mônica Sofia

Wij Seemann

Capa

Marina Costamilan Rombaldi

Imagem (capa e contracapa)

Natalia Schul

Fragmentos de um corpo, 2024. Série de fotografias digitais, dimensões variadas. Fonte: acervo da autora.

Revisão (PPGAV-UFRGS)

Ana Cláudia de Moura Cabral

Fercho Marquéz-Elul

Marcelo de Oliveira Bordignon

Mariana Riera Niederauer

Mônica Sofia

Wij Seemann

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R454 Revista-Valise – ano 1, v. 1, n. 1 (jul. 2011). – Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2011-.

Ano 14, v. 14, n. 1 (jul. 2024)

Semestral com publicações nos meses de julho e dezembro.

ISSN 2236-1375 (versão online)

1. Artes visuais. 2. Periódicos. I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

CDU 7

Catiele Souza – CRB 10/2230



