

ARTE TEORIA

ISSN 1648-396X | Revista do CIEBA

Série II | Nº 21 | 2018

b
a **belas-artes**
ulisboa

b
a **cieba** **belas-artes**
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

UDESC

CAPES

ARTE TEORIA

ISSN 1648-396X | Revista do CIEBA

Série II | Nº 21 | 2018

Propriedade do título

CIEBA_

Centro de Investigação e de Estudos em Bela Artes
Secção de Ciências da Arte e do Patrimônio - Francisco de Holanda

Faculdade de Belas-Artes, Largo da Academia Nacional de Belas Artes,
1247-058, Lisboa

Telefone 213 252 100

Fundador

José Fernandes Pereira

Direção

José Carlos Pereira | FBAUL
António Vargas | UDESC

Paginação

Laboratório de Design | LabDesign UDESC

Coordenação Gráfica

Maurício Dick | UDESC

ISSN

1646-396X

Depósito Legal

450540/18

*Os artigos são da responsabilidade dos autores.
A Direcção respeitou as diversas grafias do português.

Conselho Científico

Luisa Arruda

Universidade de Lisboa

Cristina Azevedo Tavares

Universidade de Lisboa

Fernando António Baptista Pereira

Universidade de Lisboa

João Paulo Queiróz

Universidade de Lisboa

Ilídio Salteiro

Universidade de Lisboa

Vítor dos Reis

Universidade de Lisboa

Eduardo Duarte

Universidade de Lisboa

Pedro Cabral Santo

Universidade do Algarve

Carlos Bizarro Morais

Universidade Católica Portuguesa

Rodrigo Sobral Cunha

Universidade Europeia-IADE

Sylvie Deswartes-Rosa

Institut d'histoire des représentations
et des idées dans les modernités

Margarida Acciaiuoli

Universidade Nova de Lisboa

Daniela Kern

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Lúcia Rosas

Universidade do Porto

Rosangela Maria Cherem

Universidade do Estado de Santa Catarina

Domingo Hernandez

Universidad de Salamanca

Pedro Duarte

Pontifícia Universidade Católica do
Rio de Janeiro

Afonso de Medeiros

Universidade Federal do Pará

Bernardo Pinto de Almeida

Universidade do Porto

António Pedro Pita

Universidade de Coimbra

Francisco de Almeida Dias

Università degli Studi della Toscana

Salvato Teles de Menezes

Fundação D. Luís I

Sabina de Cavi

Universidad de Córdoba

Anna Maria Guasch

Universitat de Barcelona

Annemarie Jordan

Universidade Nova de Lisboa

António Braz Teixeira

Academia das Ciências de Lisboa

Samuel Dimas

Universidade Católica Portuguesa

Editorial

- 09 Editorial
— *José Carlos Pereira / Antonio Vargas*

Artigos

- 13 Performance radical e literária:
a homologia arte-vida
— *Artur Freitas*
- 33 Um repertório de iconografias e procedimentos:
Neoexpressionismo e Expressionismo na pintura
de Fábio Miguez
— *Wagner Jonasson da Costa Lima*
- 51 O Pós-Modernismo como moderno no seu inovador
olhar sobre a história da arte
— *Isabel Nogueira*
- 61 A Geração 80 no Brasil, uma ousada
e complexa expansão
— *Maria Amelia Bulhões*

Notas de Investigação

- 71 O Rosto como Paisagem: apontamentos
— *Rodrigo Sobral Cunha*
- 77 São Luís: a cidade como obra de arte
— *Janine Alessandra Perini*

José Carlos Pereira / Antônio Vargas

Editorial

No processo de internacionalização da revista Arteteoria, este número 21 é concebido, diagramado e produzido no Brasil, país a que a publicação está ligada institucional e afectivamente desde a sua II Série. Prosseguindo uma política editorial que privilegia a organização de dossiers temáticos em cada edição, apresentamos um número dedicado às neo-vanguarda e transvanguarda, a partir, respectivamente, da reavaliação e da transcensão das vanguardas do início do século XX, admitindo-se o surgimento do pós-modernismo como mais um elemento que obriga a uma nova reavaliação de todo este legado.

Se, por um lado, a neo-vanguarda reflectiu e ampliou, em parte, os ecos formalistas, a que a teorização de Clement Greenberg procurou dar seguimento, através da defesa do meio específico de cada expressão artística, por outro, e sobretudo a partir de 1960, os artistas recuperaram e trabalham sobre os limites da relação entre a arte e a vida, ampliando o horizonte da produção artística, e sobretudo o âmbito do que tradicionalmente se designa por arte. Na contaminação, e até numa certa tentativa de hegemonização do estético sobre o artístico, recoloca-se a problemática relativa à obra de arte, vista agora como evento (com os consequentes desenvolvimentos da arte como acontecimento e experiência), e já não exclusivamente como imagem, como propôs Harold Rosenberg. As consequências directas manifestam-se na complexificação formal, conceptual e também política da performance e do happening, aí avultando, simultaneamente, a dimensão arquitépica e ritualística da arte, dimensão que Giorgio Agamben considera estar já presente nas vanguardas artísticas do início do novecentismo, e às quais atribui uma dimensão litúrgica, ou seja, a arte é evento e já não mero objecto. A proposta teórica de Aquille Oliva e a sua noção de transvanguarda partem da superação da abstracção como o ponto de chegada formal do modernismo, dentro de uma situada concepção da história da arte, e sinaliza, por via da produção artística, uma pluralidade de processos, práticas e estéticas, caucionada inequivocamente pelo regresso da figuração na década de 1980. De certo modo, a irrupção do pós-modernismo poderá constituir uma das vias de reacção aberta à tendência mais ou menos formalista, que não deixou de caracterizar também o modernismo, sendo que o complexo debate acerca do pós-modernismo, e do possível fim do projecto da modernidade, iniciada dois séculos antes, implica as mais diversas esferas do humano, como ficou bem patente no diálogo filosófico entre Lyotard e Habermas no segundo quartel do novecentismo.

Partindo da relação dos conceitos de *autonomia* e *literalidade*, na qual o primeiro se refere à ideologia da independência da arte — e centrando-se no segundo conceito enquanto impulso dissolutivo da arte na vida —, Artur Freitas realiza uma análise sobre parte da produção artística do Século XX, partindo da action painting para examinar com mais detalhes a performance radical através de exemplos da performance feminista e da arte distorcional. Freitas toma a perspectiva criada pelas fotografias de Hans Namuth sobre Pollock para evidenciar como a

action painting funda o *método de trabalho do artista* como um elemento constitutivo da produção artística contemporânea que, no caso da pintura de Pollock, revela o gesto, a performance do artista, e cujas repercussões estéticas se estenderam e desenvolveram na Europa e no Japão.

Wagner Jonasson analisa a obra do artista brasileiro Fábio Miguez em seu início de carreira nos anos 80 do novecentismo e a sua relação com a Transvanguarda Italiana e com o neoexpressionismo alemão de Kiefer e Lüpertz, bem como a revisão para um diálogo com de Kooning e Iberê Camargo, e relança o debate acerca dos limites e das possibilidades da representação do objecto em pintura.

Isabel Nogueira questiona a herança da neo-vanguarda a partir da feição historicista que caracteriza o pós-modernismo, não deixando de fazer luz sobre as contradições dessa herança, situada entre a “desestetização” da arte (H. Rosenberg) e a explosão do estético (G. Vattimo). A autora faz o levantamento das implicações teóricas desse binómio nas mais diversas artes, incluindo a arquitectura, e vincula-as ao debate filosófico que tem acompanhado a afirmação do pós-modernismo.

Através da denominada Geração 80, cuja diversidade de relações estéticas e formais se aproximavam, de algum modo, da Transvanguarda italiana, Maria Amélia Bulhões procura articular a renovação artística e estética no Brasil com a própria renovação do mercado de arte, rastreando, em simultâneo, as implicações e os sinais da tentativa de abertura política na década de 1980. Através de exposições seminais realizadas nessa década (Entre a mancha e a figura, 1982; Pintura como meio, 1983; Como vai você, Geração 80?, 1984), a autora demonstra como a conjugação dos diversos factores não só catalisou a produção artística e cultural do país como mobilizou um conjunto de críticos, historiadores de arte e outros profissionais ligados ao fenómeno artístico, apontando para a importância da arte na definição da identidade individual e colectiva de um povo.

Nas Notas de Investigação, Janine Perini apresenta a investigação doutoral sobre os modos como a presença da cultura indígena, africana e afro-brasileira estão inseridas nos cursos de Licenciatura em Artes Visuais do estado do Maranhão-Brasil. No artigo, Perini se centra na análise da cidade de São Luiz do Maranhão enquanto *obra de arte* pensando a arquitetura da cidade como uma série de espaços articulados que propiciam uma experiência estética. Rodrigo Sobral Cunha apresenta alguns apontamentos sobre a possibilidade de conceber o rosto como paisagem, a partir de um conjunto de evocações poéticas e filosóficas.

Artigos

- 15** Performance radical e literária:
a homologia arte-vida
— *Artur Freitas*
- 33** Um repertório de iconografias e procedimentos:
Neoexpressionismo e Expressionismo na pintura
de Fábio Miguez
— *Wagner Jonasson da Costa Lima*
- 51** O Pós-Modernismo como moderno no seu inovador
olhar sobre a história da arte
— *Isabel Nogueira*
- 59** A Geração 80 no Brasil, uma ousada
e complexa expansão
— *Maria Amelia Bulhões*

Artur Freitas

Performance radical e literalidade: a homologia arte-vida

Resumo

No contexto dos anos 1960 e 1970, o conceito de “neovanguarda” pode ser entendido como a soma de dois modos complementares de existência, que serão aqui nomeados de “autonomia” e “literalidade”. Para os limites deste texto, pretendo me concentrar na análise exclusiva do viés literalista, com ênfase na sua manifestação mais evidente, a que chamarei de performance radical. Em linhas gerais, compreendo tal vertente performática como a forma mais extrema de homologia entre arte e vida, que se caracteriza pela afirmação de corpos/sujeitos em sofrimento, e que será aqui analisada como o ponto de encontro entre, de um lado, a performatividade feminista, e de outro, a chamada arte perturbacional. Para tanto, começarei com uma apresentação sumária do papel exercido pela action painting na atividade performática do pós-guerra. Em seguida, examinarei as especificidades da homologia arte-vida no âmbito da performance radical, que será apresentada por meio de alguns exemplos da performance feminista e da arte perturbacional. Nesse ponto, a retórica do exagero surgirá como um importante contraponto artístico à chamada crise do sujeito moderno. Para finalizar, tomarei como estudo de caso a trajetória de Marina Abramović, e em especial a sua performance Rhythm 0, de 1974, para analisar, à guisa de conclusão, alguns dos possíveis limites da arte literalista.

Palavras-Chave

Performance radical; literalidade; arte e vida; arte perturbacional; Marina Abramović

Abstract

In the 1960s and 1970s, the “neo-avant-garde” concept is the sum of two complementary existence modes: “autonomy” and “literality”. This paper will examine only the mode of literality, with emphasis in its main expression, the “radical performance art”. In general, the “radical performance art” is one of the most extreme ways of the homology between art and life, which is featured by suffering

bodies/selves and is situated between feminist performance art and disturbatory art. Initially, this paper will present the role of action painting in the post-war performance art. After that, it will examine the homology between art and life in the radical performance art scenario. This analysis will be done through some examples of feminist performance art and disturbatory art. At that point, the rhetoric of exaggeration will be understood as an important reaction to the crisis of the modern subject. At the end, this paper will analyze Marina Abramović's performance and especially her "Rhythm 0" piece (1974). The analysis of this piece will indicate some possible boundaries of literalist art.

Keywords

radical performance art; literality; art and life; disturbatory art; Marina Abramović

Motivado pela consciência da crise das vanguardas nos anos 1970, o debate pós-modernista, ao menos no campo da historiografia da arte, tende a considerar o declínio de uma forma específica de modernidade artística, baseada numa concepção autonomista da arte. Para Jacques Rancière, todavia, o conceito de arte moderna, ao qual nomeia de "regime estético", é mais complexo do que supõe tal concepção. No seu entendimento, as diversas formas temporais da arte moderna se apoiam num princípio heterogêneo, quase contraditório, que consiste em "fazer da arte uma forma autônoma da vida e, com isso, afirmar, ao mesmo tempo, a autonomia da arte e sua identificação a um momento no processo de autoformação da vida" (Rancière, 2005: 39). Nesses termos, parte considerável da arte do século XX consiste na soma de dois modos complementares de existência, que serão aqui nomeados de "autonomia" e "literalidade". O primeiro modo, justamente, diz respeito à ideologia da independência da arte, que assume suas configurações mais elaboradas no âmbito de uma autonomia formal e imanente, como no caso exemplar da abstração pictórica. O segundo, por sua vez, consiste no ímpeto de dissolução da arte na vida prática, literal, e como tal abrange aquelas vertentes, típicas das neovanguardas, que tendem a ver no trabalho do artista mais uma forma de comportamento que um modo de reiterar a criação de objetos raros e autossuficientes.

Para os limites deste texto, pretendo me concentrar na análise exclusiva do viés literalista, com ênfase na sua manifestação mais evidente, a que chamarei de performance radical. Em linhas gerais, compreendo tal vertente performática como a forma mais extrema de homologia entre arte e vida, característica de parte das novas vanguardas ativas entre os anos 1960 e 1970. Insatisfeito com a abordagem autonomista, que julga inconsequente, o artista, nesse registro, impulsiona sua prática em direção à realidade – mas a uma realidade com o qual não há acordo possível. Na contramão da subjetividade normativa e dos sistemas de dominação do capitalismo tardio, a performance radical, que se caracteriza pela afirmação de corpos/sujeitos em sofrimento, será aqui analisada como o ponto de encontro entre, de um lado, a performatividade feminista, e de outro, a chamada arte disturbacional. Para tanto, começarei com uma apresen-

tação sumária do papel exercido pela action painting na atividade performática do pós-guerra, com destaque para o conceito de liturgia, de Giorgio Agamben. Em seguida, examinarei as especificidades da homologia arte-vida no âmbito da performance radical, que será apresentada por meio de alguns exemplos da performance feminista e da arte perturbacional. Nesse ponto, a retórica do exagero surgirá como um importante contraponto artístico à chamada crise do sujeito moderno. Para finalizar, tomarei como estudo de caso a trajetória de Marina Abramović, e em especial a sua performance *Rhythm 0*, de 1974, para analisar, à guisa de conclusão, alguns dos possíveis limites da arte literalista.

Performatividade pollockiana

Ao final da Segunda Guerra, torna-se senso comum constatar que Nova York substituiu Paris como centro propulsor da arte e da cultura ocidentais. Confirmada pela força institucional do expressionismo abstrato, a autonomia formal passa a ser entendida, nesse contexto, como sinônimo de arte moderna. A pintura de Jackson Pollock é parte central desse processo, como se a intensa gestualidade de suas pinturas alegorizasse a liberdade individual do *american way of life*, em oposição ao realismo socialista, ali entendido como o saldo débil de uma arte dirigida pelo Estado. Para o influente crítico Clement Greenberg, as obras de Pollock e sua geração, interpretadas à luz de conceitos-chave como “planaridade” (*flatness*) (Greenberg, 1997: 101) e “all-over” (Greenberg, 2013: 248-249), representam a realização definitiva, em solo norte-americano, das pretensões autonomistas da pintura europeia, confirmando assim a vitória também cultural dos Estados Unidos em tempos de Guerra Fria.

Simultaneamente, entretanto, difunde-se, ao longo dos anos 1950, uma segunda leitura sobre o expressionismo abstrato, e em particular sobre a obra de Jackson Pollock. Diferente da abordagem de Clement Greenberg, que privilegia a pureza do meio (*medium*) e a autonomia da linguagem pictórica, tal leitura enfatiza as conexões entre a pintura, a ação de pintar e a vida do pintor. Ao invés da obra de arte produzida, o olhar se dirige ao ato de produção. Uma simples mudança de enfoque que, não obstante a simplicidade, terá efeitos profundos na arte contemporânea.

Se fosse para escolher uma data, poderíamos dizer que essa mudança tem início em julho de 1950, com o célebre encontro entre Pollock e o fotógrafo alemão Hans Namuth. Durante alguns meses, Namuth acompanha e registra o dia a dia do pintor em seu ateliê. No total, são mais de 500 fotografias, muitas das quais dedicadas ao método de trabalho do artista (O'Connor, 1979: 48-49). De um modo geral, as imagens mostram Pollock de pé, em plena ação, gotejando tinta líquida sobre imensas telas estendidas sobre o chão. Os movimentos parecem cadenciados, quase ensaiados, como se houvesse um ritmo por trás dos gestos. A mão esquerda segura um balde; a direita arremessa a tinta com o auxílio de um pincel ou bastão. A execução da pintura exige evidente esforço físico. O artista se contorce, se estica, abre as pernas, se ajoelha. Seu corpo está totalmente concentrado no ato de pintar. Pollock, em resumo, parece dançar sobre a tela.



FIG 1. Hans Namuth. Pollock painting, 1950.
Fonte: www.artnet.com/artists/hans-namuth

Publicadas em 1951 nas revistas *Portfolio* e *Art News*, as fotografias do artista em ação disseminam-se rapidamente pelo mundo da arte, despertando crescente interesse (Boxer, 1998). No mesmo ano, o Museu de Arte Moderna de Nova York exhibe o curta-metragem *Jackson Pollock 51*, também de Hans Namuth, dedicado igualmente ao processo criativo de Pollock. Somados, filme e fotografias ajudam a difundir uma imagem positiva do pintor, enfatizando “sua gestualidade vigorosa e viril e o estilo caubói nas horas de descanso”, logo associados à exaltação de valores pretensamente norte-americanos, como a liberdade de expressão, a masculinidade normativa e a livre-iniciativa (Anfam, 2003: 6). Além disso, as imagens assumem o poder de desmistificar o famoso *dripping* de Pollock, ao revelá-lo não como um respingo aleatório e selvagem, mas como um processo intencional e deliberativo.

O acesso à iconografia de Namuth mobiliza o imaginário da época e impulsiona o debate crítico. Contraposta à abordagem formalista, a proposta agora é reavaliar o significado da abstração gestual, com destaque para o expressionismo abstrato. Em 1952, o crítico de arte Harold Rosenberg publica o primeiro ensaio relevante a esse respeito. Para o autor, o processo criativo do artista passa a ser tão importante quanto o resultado final. Com o cenário do expressionismo abstrato em mente, Rosenberg afirma que a tela, para os “pintores americanos”, vem se tornando “uma arena na qual agir”, ao invés de um espaço para a reprodução “de um objeto real ou imaginado” (Rosenberg, 2002: 589). Nesses termos, o que deve entrar na tela “não é uma imagem, mas um evento”. “Inseparável da biografia do artista”, argumenta, “a nova pintura quebra

toda a distinção entre arte e vida”. Em lugar de considerar a obra de arte como um fenômeno autônomo, “o artista organiza sua energia emocional e intelectual como se estivesse em uma situação viva”. “O pintor”, conclui Rosenberg, “se tornou um ator” (Ibidem: 590).

Sob essa ótica, o pintor, a rigor, não se tornou um ator, mas um performer; um artista para quem a pintura é menos um exercício plástico que o vestígio de uma ação. No contexto dos anos 1950, Harold Rosenberg tem o mérito de inaugurar o debate sobre a chamada *action painting* – a pintura de ação, que se caracteriza por dispor o corpo do artista como o próprio assunto da pintura. De modo revelador, Barbara Rose nota que Rosenberg, em seu texto, não está mais falando propriamente sobre pintura; ele está descrevendo as fotografias de Namuth (Rose, 1980). Tal mudança de perspectiva, embora sutil, é ao mesmo tempo o fruto e a semente de uma vasta árvore poética cujas raízes remontam à *action painting*, e sobretudo ao Pollock de Namuth e Rosenberg.

Ao longo dos anos 1950 e 1960, a “performatividade pollockiana”, como a nomeia Amelia Jones, tem alcance internacional (Jones, 1998: 53-102). Na Europa, ela se expressa, por exemplo, na pintura gestual do artista francês Georges Mathieu, um dos responsáveis por expor a obra de Pollock em Paris. Em 1954, no Salon de Mai, Mathieu pinta *La Bataille de Bouvines*, a primeira encenação ao vivo da *action painting* (Stiles, 1996: 680). A partir de então, o artista fará inúmeras exposições desse tipo. Diante do público, Mathieu empreende vigorosos embates corporais com enormes telas presas à parede. Empunhando um longuíssimo pincel, o artista pinta por estocadas, como um espadachim; ele avança, recua, avalia os efeitos dos últimos gestos, e retorna ao ataque, com certa afetação. “Pela primeira vez na história”, afirma Mathieu, “a pintura se tornou uma performance, e você pode assistir a sua criação assim como assiste a uma *jam session*” (Mathieu apud Beaven, 2012).

No Japão, artistas do coletivo Gutai também exploram a pintura de ação, unindo-a a elementos díspares da história oriental, como a caligrafia Zen e a bomba atômica. Para os jovens artistas japoneses, Pollock e Mathieu são referências concretas, inclusive mencionadas no Manifesto do grupo (Yoshihara, 1996: 695-696). Na prática, o resultado é uma gestualidade explosiva, frenética, quase excessiva, como nas ações de Shozo Shimamoto, que atira com violência jarros de tinta sobre uma tela esticada no chão (Jones, 1998: 90-93).

A experiência performática da *action painting* ganha novos desdobramentos na obra de Yves Klein. Amigo de Mathieu, a quem tem por modelo (Stiles, 1996: 681), o artista realiza, em 1960, a série *Anthropométrie*, com a qual pretende radicalizar a metáfora da tela como uma arena. A cena é conhecida. Diante de uma plateia confortavelmente sentada, Yves Klein, vestindo um smoking, instrui diversas mulheres nuas, lambuzadas de tinta azul, a imprimir seus corpos sobre folhas de papel dispostas no chão e na parede. As mulheres realizam toda a ação: esfregam a tinta em seus corpos, comprimem-se no papel, giram os braços, arrastam-se mutuamente. Próximo às moças, uma orquestra de câmara interpreta a Sinfonia Monótona, de Klein, que consiste na execução contínua, por vinte minutos, de uma única nota. O papel vai aos poucos se cobrindo de marcas de braços, pernas, seios, sem que o artista, todavia, tenha sequer tocado na tinta. “Sem dúvida”, arrisca David Hopkins, “ele está ironizando as pinturas ejaculatórias de Pollock, que também eram dispostas na horizontal e evitavam o toque” (Hopkins, 2018: 77).

Irradiada em escala internacional, a “performatividade pollockiana” encena, em obra, algumas importantes transformações históricas. Em primeiro lugar, ela é um sintoma expressivo da revolução comportamental que, entre os anos 1950 e 1970, caracteriza a nascente cultura

jovem. Da poesia beat à contracultura, a concepção de uma obra de arte como um evento vivo, em lugar de um quadro na parede, é uma imagem certamente sedutora, porque mais próxima das fantasias e anseios de uma geração aberta à dimensão estética da experiência. No âmbito da produção artística, a reativação das utopias vitalistas, típica das novas vanguardas, sinaliza o ocaso da abordagem autonomista. Os exemplos a esse respeito proliferam, muitos ainda próximos da pintura de ação. Niki de Saint Phalle realiza pinturas com tiros de espingarda; Lynda Benglis arremessa tinta diretamente sobre o chão de uma galeria de arte (Jones, 1998: 94-97). Num misto de reverência e crítica, a action painting simboliza o projeto a ser deposto ou depurado. Na performance *The smiling workman*, por exemplo, Jim Dine entra em cena e se posiciona diante de uma ampla pintura gestual, pendurada na vertical. A ação é breve e eloquente. Depois de escrever “Eu amo o que faço / socorro” sobre a obra, o artista joga baldes de tinta sobre si mesmo, rasga a tela com uma faca e atravessa a pintura, saindo de vista. Ao elaborar a dialética entre o “resíduo passado do ato” (a pintura realizada) e o “imperativo do ato” (a ação de realizar a pintura), a performance de Dine, de acordo com Kristine Stiles, alegoriza a passagem do “feito” (done) para o “fazer” (to do) (Stiles, 2003: 77-82).

O paradigma litúrgico

Tal passagem cumpre um importante papel na mitologia literalista das neovanguardas. Com ela, a homologia entre arte e vida pressupõe um outro sentido do que seja ou possa ser uma obra de arte. Exemplar a esse respeito é o pensamento do artista e teórico Allan Kaprow. Em 1958, dois anos depois da morte de Jackson Pollock, Kaprow publica uma rápida digressão sobre o “legado” da obra do pintor. Para ele, as pinturas de Pollock, por conta da trama visual contínua, parecem se expandir infinitamente, para além dos limites da quadratura. Mas mais do que isso. Ao fazer da obra uma extensão do corpo e da vida do pintor, essas grandes pinturas põem em suspenso os limites que separam, de um lado, o mundo do artista, e de outro, o mundo do espectador – a “realidade” (Kaprow, 2003: 5). Frente a isso, pergunta-se Kaprow, o que fazer depois de Jackson Pollock? Uma alternativa é seguir fazendo boas pinturas, mais ou menos próximas às de Pollock. Outra, mais radical, é desistir completamente da pintura. “Pollock”, afirma Kaprow, “nos deixou no ponto onde devemos nos preocupar e inclusive nos encantar com o espaço e os objetos da vida cotidiana”, sejam eles “nossos corpos, roupas, quartos” ou a própria cidade. Na sua opinião, os jovens artistas de hoje não precisam mais dizer “eu sou um pintor” ou “um poeta” ou “um dançarino”; eles são simplesmente “artistas”. “Toda a vida está aberta a eles” (Ibidem: 7-9).

Como figura central na defesa e disseminação dos happenings, da performance e da arte ambiental, Allan Kaprow percebe que, quando está pintando, Pollock está “dentro” de sua obra e com ela se confunde. Nesses termos, a abordagem do artista não se limita a problematizar o velho ofício da pintura. Mais do que a fabricação de um artefato, a obra de arte, para Kaprow, é uma forma de “ritual” (Ibidem: 4).

Retenhamos este ponto: a obra como um rito. Tal argumento é preciso e sinaliza uma expansão conceitual extraordinária. Para Giorgio Agamben, há de fato uma forte correlação entre o ritual sagrado da liturgia e a práxis das vanguardas do século XX. A hipótese é a seguinte. Na Grécia clássica, a atividade do artista-artesão não é considerada em si mesma, mas em função da coisa produzida. A “obra”, nesses termos, é de algum modo um ultraje, na medida em que expropria o agente de sua energia, sua energia criativa, que como tal não pertence ao criador,

mas ao objeto criado (Agamben, 2013: 354-356). Disso decorre o julgamento de Aristóteles, para quem a praxis, a ação, que tem o seu fim em si mesma, é superior à poiesis, a mera produção de objetos. Na modernidade, todavia, o artista, como o filósofo, reivindica o domínio de sua própria atividade. O resultado, em casos extremos, é que a arte se apresenta como uma atividade “sem obra” – ao menos no sentido grego da palavra. Para Agamben, a arte de vanguarda e seus modelos contemporâneos operam no interior de um “paradigma litúrgico”. Entendida como “realização aqui e agora dessa ação absolutamente performática”, a liturgia não é a imitação do evento de salvação, mas é ela mesma o evento. Da mesma forma, o que define a práxis de parte da arte do século XX não é o paradigma mimético, mas a sua pretensão pragmática – a tal passagem do “feito” para o “fazer”, há pouco mencionada. Por outras palavras: “Trata-se de uma performance, de uma ação. A ação de um artista que se emancipa do tradicional fim produtivo, ou reprodutivo, e torna-se uma performance absoluta – uma pura liturgia que coincide com a própria celebração” (Ibidem: 358-359).

A sugestão da arte como ritual, presente na performance, implica uma complexa reavaliação do conceito de obra de arte. Como exemplo do raciocínio de Agamben, a intuição de Kaprow sobre Pollock tem o mérito de condensar as principais linhas de forças do período, extraindo, sem devolução, o corpo vivo da ação pictórica. Ao longo dos anos 1960, parte considerável da arte corporal mantém um diálogo aberto com a action painting. No contexto genérico da live art, que inclui eventos tão díspares quanto os happenings de Kaprow e as performances de Oldenburg, a gestualidade da pintura contemporânea ocupa um lugar privilegiado no imaginário de vanguarda, ainda que ambíguo e movediço (Goldberg, 2015: 117-118). Em linhas gerais, o uso estético do corpo do artista e do público tende a fazer da relação entre arte e vida o eixo exploratório fundamental dessa vertente. Mais do que a fabricação de um objeto, a ideia de arte assume ali a forma de uma liturgia, para falar como Agamben, e como tal pressupõe uma operação capaz de convergir as vidas do artista e seu público num mesmo empenho energético. Em lugar, por exemplo, de uma pintura que retém em si os sinais de uma atividade pretérita, o que surge é a atualidade do rito partilhado. Para além da obra feita, cuja presença tanto evoca quanto oblitera o sujeito da criação, é a própria subjetividade criativa que, literalmente incorporada, apresenta-se como obra, ensejando o encontro de vidas em ato.

A partir de então, um amplo contingente de artistas jovens parece abrir mão da autonomia da linguagem como uma forma de sublimação da vida repressiva. Em linhas gerais, a aposta corre no sentido da supressão da distância entre a especificidade da forma estética e a literalidade da vida prática. Para esses artistas, a denúncia do conceito de representação é um modo de aspiração ética, o primeiro passo para o trampolim utópico de uma arte dessublimada, literalista, imediata. Indivisíveis, corpo e self de artista e observador constituem o corpo/sujeito que habita o coração das neovanguardas, garantindo a difusão transnacional de um vitalismo sem precedentes, com destaque para a propalada homologia entre arte e vida.

Crise do sujeito moderno e performance feminista

Mas de que vida se trata? Quais suas reivindicações e recusas? O que nos mostra sua pele, sua língua, seu sexo? Qual o corpo/sujeito que, uma vez performado, posto em obra, vai despontando e aos poucos se afirmando nas práticas vitalistas das novas gerações? A partir dos anos 1960, uma das respostas mais consequentes a essas questões pode ser vista nas práticas contra-he-

gemônicas das performances feministas. Consideremos, por exemplo, a obra *Vagina Painting*, da performer japonesa Shigeko Kubota. Em 1965, durante um festival Fluxus, a artista prende um pincel em sua calcinha, agacha-se com esforço diante de todos e, acorada, espalha tinta vermelha sobre uma imensa folha de papel. O público tem a impressão que o pincel está inserido no interior da vagina da artista. O gesto alude não apenas à menstruação e ao corpo feminino, mas mais especificamente à sujeição das gueixas pobres, que para agradar os clientes eventualmente exercitavam a arte da caligrafia com pinceis inseridos em suas vaginas (Yoshimoto, 2005: 182). Dessa forma, a obra, que propõe uma performatividade pictórica desviante, é também um comentário irônico acerca do caráter fálico da action painting, como no caso do dripping de Pollock, com sua ostensiva conotação ejaculatória.



FIG 2. Shigeko Kubota. *Vagina painting*, 1965. Fotografia de George Maciunas. Fonte: Amélia Jones. *Body art*, p. 99.

Dez anos mais tarde, em 1975, a performer e videoartista Carolee Schneemann realiza uma ação igualmente emblemática, intitulada *Interior Scroll*. Mais uma vez, a subjetividade hegemônica – masculina – do modernismo é problematizada por meio da afirmação de um corpo particular, feminino e sexualizado. Durante a ação, a artista está nua e de pé sobre uma mesa. Seus braços, pernas, costas e rosto estão cobertos de lama, como que marcados pela tradição da pintura gestual norte-americana. Diante de uma plateia predominantemente feminina, a artista retira um longo rolo de papel de sua vagina, desdobra-o aos poucos e, a partir dele, lê um pequeno conto paródico que narra um encontro da performer com um “cineasta estruturalista” (Jones, 1998: 3-5). O texto apresenta o cineasta como um pseudocrítico de arte que desmerece abertamente os filmes de Schneemann: “nós gostamos de você”, ele afirma, “você é encantadora; mas não nos peça para olhar para os seus filmes, não nos peça para olhar para” toda essa “desordem pessoal”, essa “persistência de sentimentos”, esse “toque sensível” (Schneemann

apud Jones, 1998: 3). Como um amante misógino que desaprova os arroubos “femininos” da namorada, o cineasta é aqui o estereótipo do crítico moderno, o juiz “neutro” e “racional” da masculinidade padrão, o homem sem corpo que condena os sentimentos da arte (feminina), mas deseja o corpo da artista.



FIG 3. Carolee Schneemann. Interior scroll, 1975. Fotografia de Anthony McCall.
Fonte: Amelia Jones. Body art, p. 4.

Num caso como noutro, Vagina Painting e Interior Scroll são exemplos sintomáticos da “vida” que se considera quando, nas práticas radicais das vanguardas tardias, a artealização da existência implica a revisão da própria subjetividade moderna. No âmbito de parte considerável da crítica modernista, a possibilidade de autonomia da obra de arte só aflora quando plantada em solo especial, composto de ingredientes cuidadosamente selecionados, tais como o dualismo cartesiano, o desinteresse kantiano e a consequente universalidade da experiência estética. Desde o século XVII, o dualismo de René Descartes não apenas pressupõe um ser humano dividido em corpo e alma, como imagina o corpo, esse entrave físico e mortal, como algo fora da alma, como algo externo e estranho à identidade do sujeito. “Não sou essa estrutura de membros a que chamam corpo humano”, afirma o filósofo, mas “uma coisa pensante, ou seja, um espírito, um entendimento ou uma razão” (Descartes, 2008: 91-92). A pretensa universalidade de um sujeito exclusivamente pensante abre caminho, entre outras coisas, para a ideia de que a história da arte coincide com a história do olhar, mas de um olhar desincorporado, uma espécie de visão transcendental, algo como um olho sem corpo. Por trás da “neutralidade” desse olhar, habita

um sujeito que se quer universal, humano, um ser pensante que, não obstante suas pretensões, é todavia historicamente localizado, ou seja, é homem, branco, heterossexual, adulto, saudável, emancipado, remunerado, cristão – numa palavra, normativo.

A revisão e sobretudo a contestação do sujeito normativo está na base da homologia entre arte e vida proposta por parte das performances realizadas a partir dos anos 1960 e 1970 (Jones, 1998: 37-46). Areladas à luta pelos direitos civis, às políticas de identidade, às revoltas estudantis e aos movimentos revolucionários dos países em desenvolvimento, as práticas artísticas vitalistas renunciam à ideia de um sujeito moderno, com sua “identidade fixa e estável”, para afirmar em seu lugar um sujeito descentrado, dotado de “identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas”, para usar os termos de Stuart Hall (2011: 46). Nessa perspectiva, tais práticas performativas opõem ao desinteresse e à universalidade, típicos de certa história da arte, uma abordagem interessada, porque política, e não-normativa, porque baseada na afirmação de corpos/sujeitos particulares, contingentes. Daí, portanto, parte da força da ação de Shigeko Kubota, para quem a universalidade normativa da action painting é contraposta não apenas ao corpo feminino, mas ao corpo encenado de uma gueixa. Daí também a perspicácia de Carolee Schneemann, que além de interiorizar, literalmente, a crítica sexista do tal cineasta, extrai de sua vagina a resposta ao julgamento machista, para quem a mulher interessa por ser “encantadora”, desde que não expresse em suas obras o excesso de “sentimentos”. Desse modo, se a artista-mulher vale menos pelo pensamento que deposita em suas obras que pela objetificação de seu corpo, cabe a ela fazer do seu próprio corpo uma forma de pensamento.

Ao privilegiar uma política da identidade por meio de uma política do corpo, a performance feminista abre caminho para uma arte centrada na afirmação das subjetividades não-normativas. Nesse sentido, o feminismo habita o núcleo de um movimento muito mais amplo, nascido nas décadas seguintes ao pós-guerra, que se espalha por parte da produção artística contemporânea, e com ela afirma o direito à “vida” não apenas de corpos femininos, mas também de gays, trans, negros, indígenas, imigrantes, pobres, marginais e pessoas com deficiência. Tal movimento, em acréscimo, corre em paralelo, no âmbito artístico, à encenação de comportamentos deliberadamente transgressivos. Face aos valores vigentes no capitalismo avançado – ali incluídos o autoritarismo, a militarização, o racionalismo tecnocrático, o consumismo de massa, a moral classe média e a repressão sexual –, é compreensível que a positivação estética dos corpos pagãos venha acompanhada de uma retórica desviante. Em confronto com o mundo normativo, o artista contemporâneo não se limita a mimetizar os efeitos perversos da dominação, e tampouco reitera as modalidades tradicionais de resistência aos dispositivos de poder. Ao contrário, é na encenação de situações-limite, localizadas entre o obsceno, o abjeto e o temerário, que a performance radical agencia sua retórica particular.

Modos de exagero e arte distorcional

De acordo com Amelia Jones, a performatividade artística não-normativa se caracteriza por um “modo de exagero” (Jones, 1998: 66-67). Típico nas gerações dos anos 1960 e 1970, o exagero retórico expressa, entre outras coisas, a hostilidade dos artistas jovens em relação a geração anterior, vista como responsável pelo autoritarismo, pela guerra e pelas injustiças do mundo herdado. Nesses termos, portanto, a performance tem relação com a necessidade de pressionar as fronteiras de contextos politicamente radicalizados. Enquanto fonte de sentidos hiperbólicos,

o corpo do performer, em certas variantes extremas, tende a reduzir a distância entre arte e vida, entre ficção e realidade, mas só para considerar, em obra, as realidades de tipo perturbador. A partir dos anos 1970, sobretudo no contexto da body art, não são poucos os artistas que, por meio de gestos-limite, apelam ao sofrimento físico e ao risco de morte como formas de expressão artística. Em meados dos anos 1980, Arthur Danto nomeia a essas polêmicas vertentes performáticas de “artes da perturbação” (Danto, 2014: 157). Sagaz e burlesco, o neologismo une as imagens e fantasias invocadas no ato da “masturbação” com os desvios comportamentais de “distúrbio”, além dos efeitos inquietantes de “perturbação”. Diferente dos artistas das primeiras vanguardas, para quem a loucura da Primeira Guerra enseja reações que variam da bufonaria ao estranhamento, a arte perturbacional responde aos sistemas de dominação por meio da incorporação da violência, e com ela se abre à sombra da morte que assombra os limites entre arte e vida (Danto, 2010: 31).

Exemplar nesse sentido são as ações realizadas por Chris Burden durante a primeira metade dos anos 1970. Na obra 220, de 1971, o artista e três companheiros sobem em escadas dobráveis dispostas no interior da galeria F-Space, que se encontra inundada com água na altura de 30 centímetros. Com os performers posicionados, cada qual em sua escada, Burden solta um cabo elétrico de 220 volts dentro da água. A ação dura da meia-noite às seis da manhã, quando a esposa do artista desliga a energia da galeria. O risco de choque elétrico fatal obriga os artistas a um tour de force, equilibrando-se noite adentro sobre as escadas (Burden, 1975: 68-72). Realizada no mesmo ano, a infame obra Shoot é ainda mais arriscada. Nela, um amigo de Burden é solicitado para atirar com uma espingarda no corpo do artista. A ação ocorre na mesma galeria F-Space, diante de espectadores incrédulos. Ao invés de assistir pela TV os tiroteios da Guerra do Vietnã, comuns no jornalismo da época, o público de Burden é obrigado a testemunhar in loco a realidade traumática de um corpo baleado (Hopkins, 2018: 178). Na hora do disparo, menos de cinco metros separam o atirador de seu alvo. Planejado para pegar de raspão, o tiro é todavia um pouco impreciso e atravessa o braço do artista, que precisa de atendimento médico. O sofrimento autoimposto volta a aparecer na performance Trans-fixed, de 1974, em que Chris Burden pede a um amigo que pregue as suas mãos no teto de um Fusca. A operação tem início dentro de uma garagem. O performer deita sobre o capô traseiro do automóvel com os braços abertos e os pés escorados no para-choque. Suas mãos espalmadas são pregadas na lataria. Como um Cristo da era industrial, o artista é literalmente crucificado sobre o veículo (Jones, 1998: 130-132). A porta da garagem é aberta e o Volkswagen é empurrado pela metade para fora, onde encontra um público cauteloso. Com o carro em ponto morto, alguém acelera o motor ao máximo por dois minutos. Nas palavras de Burden, o rugido ensurdecedor da máquina “grita por mim” (Burden, 1975: 68-72). Ao fim da aceleração, o motor é desligado, o carro retorna à garagem e a porta se fecha.

FIG 4. Chris Burden. Shoot, 1971. Burden baleado no braço esquerdo | Fonte: David Hopkins. *After modern art*, p. 178.



As performances de Chris Burden são reveladoras em vários aspectos. No contexto da body art, a tendência à autoimolação prevalece entre artistas homens (Hopkins, 2018: 174). Para alguns teóricos, o masoquismo masculino pode funcionar como um meio de afirmar o poder do sujeito sofredor. Theodor Reik, por exemplo, afirma que o homem masoquista não pode ser quebrado a partir de fora, pois para ele a resistência é a própria celebração da potência (Reik, 1941: 163). O corpo do homem, nesses termos, deve resistir a ação exterior para afirmar, orgulhoso, a sua impenetrabilidade. Segundo Judith Butler, é fundamental para a segurança da matriz heterossexual que a distribuição dos termos “masculino” e “feminino” se baseie em funções anatômicas binárias e complementares, sendo “ela”, a mulher, invariavelmente penetrada, e “ele”, o penetrador impenetrável (Butler, 1993: 50-51). Nessa perspectiva, percebe-se que há algo de normativo em ações como as de Burden, na medida em que reforçam, por meio do masoquismo, a impenetrabilidade do corpo heroico masculino (Jones, 1998: 130). Por outro lado, ao agredir a si mesmo em público, o artista homem também põe em xeque as expectativas sociais da invulnerabilidade masculina (Hopkins, 2018: 175). De acordo com Amelia Jones, a sujeição intencional, visível no autoflagelo de certas performances radicais, não deixa de ser um “modo de desconectar o elo normativo entre a subjetividade masculina e o exercício ativo do poder” (Jones, 1998: 130).

Seja como for, o fato é que performances como as de Chris Burden têm a propriedade de comprimir de modo intenso a distância entre arte e realidade. Por meio do apelo à dor e à mortalidade, seus exageros retóricos fazem da literalidade um recurso incômodo, aflitivo, abjeto. Expondo seu corpo a perigos reais, o artista da perturbação, de acordo com Danto, “almeja algo muito primitivo”, a saber: “reconectar a arte com aqueles impulsos sombrios a partir dos quais se acredita que a arte se originou e que a arte veio a sufocar cada vez mais” (Danto, 2014: 64).

Dessa forma, a performance radical não se limita ao simples ultraje, embora suas ações, num espectro moralista, possam ser ultrajantes. A ideia, nem sempre consciente, é perceber que o que nos perturba é a própria vida, e que a arte capaz de despertar esse sentimento é uma força poderosa, anterior ao nível mais baixo da civilização – uma espécie de rito mágico que nos lembra a fragilidade mas também a potência de ser o que somos.

Marina Abramović e a performance radical

Por meio do emprego literal da violência e do sofrimento, as obras de performers como Chris Burden não apenas põem à prova as fronteiras físicas e psicológicas do artista, como confrontam as reações e as responsabilidades éticas do espectador, desafiando-o a se envolver de modo direto com a performance (Stiles, 1996: 691). A entrega imediata do corpo do artista ao observador, sobretudo em atos incômodos, imprudentes ou dolorosos, faz do ato performático uma forma de investigar as reações do público.

Exemplar a esse respeito, a trajetória da performer sérvio-iugoslava Marina Abramović tem início na primeira metade dos anos 1970, com suas primeiras obras solo. Entre 1973 e 1974, a artista desenvolve a célebre série *Rhythm*, uma sequência de ações inusitadas que investiga tanto os limites do corpo e da consciência, quanto, em alguns casos, o papel desempenhado pelos observadores. Em *Rhythm 10*, a primeira da série, Abramović pratica sozinha o perigoso jogo de bar, comum entre camponeses eslavos, em que os participantes, com as mãos espalmadas sobre a mesa, cravam uma faca afiada de modo sucessivo entre os dedos. A artista está sentada no chão, com a mão aberta sobre uma grande folha de papel branco. O público acompanha o rito de perto. A cada erro, Abramović troca de faca. Depois de dez facas trocadas, a seção se repete. O sangue se acumula sobre o papel. Ao final, o público aplaude freneticamente (Abramović, 2017: 72). Na obra *Rhythm 2*, de 1974, a artista se deita no interior de uma grande estrela de fogo. Joseph Beuys está na plateia. O silêncio de todos é profundo. A obra é um tanto solene e lembra um ritual de sacrifício. Depois de uma hora e meia, a artista, sempre deitada e imóvel, desmaia por falta de oxigênio. O fogo toca a perna da performer, que não reage e precisa ser resgatada por membros da audiência. Apesar da boa recepção da obra, Abramović sente-se frustrada por ter perdido o controle do seu corpo (Ibidem: 80-81). No mesmo ano, em *Rhythm 4*, os limites da consciência são novamente desafiados. A artista está nua, sozinha, no interior de uma galeria, ajoelhada diante de um ventilador industrial de alta potência. A performance é projetada ao vivo para uma plateia na sala ao lado. Testando os limites de seus pulmões, Abramović respira fundo com o rosto colado ao ventilador. Em pouco tempo, mais uma vez, a artista desmaia, agora por excesso de oxigênio, e novamente a seção é interrompida pelo público, que invade o recinto para acudir a artista (Ibidem: 82).

Introjetada no corpo da performer, a violência da obra de Abramović alude a violências mais amplas, de ordem histórica e política. Em termos geracionais, a revolta contra a opressão familiar, típica da juventude contracultural dos anos 1960, expressa-se no horror da artista em relação à sua mãe, Danica, uma mulher controladora que impingia inúmeros castigos físicos e psicológicos à filha, mesmo na vida adulta. Além disso, a força explosiva de sua obra encena a angústia de uma geração submetida ao governo autoritário e interminável de Tito (Stokić, 2010: 23-27). Nascida em 1946, na antiga Iugoslávia, Abramović é filha de funcionários do alto escalão do governo socialista, e como tal vive de perto as contradições do regime comunista iugoslavo,

ao qual criticará por toda a vida – inclusive com alusões em algumas obras, como em *Rhythm 2*, cuja estrela vermelha de fogo, nas palavras da artista, “era o símbolo do comunismo, a força repressora sob a qual eu tinha sido criada, a coisa da qual eu estava tentando escapar” (Abramović, 2017: 80).

Relativamente conhecida em função das primeiras obras da série *Rhythm*, Marina Abramović recebe um convite, ainda em 1974, para realizar uma performance inédita na galeria de arte Studio Morra, em Nápoles. Em convergência com as ações anteriores, a artista pretende levar adiante suas investigações sobre os limites do corpo humano e o possível comportamento do público. “E se, em vez de eu fazer alguma coisa a mim mesma”, pergunta-se a performer, “eu deixasse o público decidir o que fazer comigo?” (Ibidem: 83). Como vimos, algumas performances precedentes culminaram com o desmaio da artista e a consequente intervenção do público. Nesses casos, Abramović havia assumido uma postura de evidente passividade (McEvelley, 1995: 46). Mas a ideia agora é outra: ao invés da “encenação do corpo como um sujeito passivo”, a performer pretende se oferecer ao público “como um objeto” (Renzi, 2013: 124).

Rhythm 0

Às 20 horas do dia agendado, nas dependências da galeria Studio Morra, tem início a nova performance de Abramović, intitulada *Rhythm 0*, a última da série *Rhythm*. De início, a artista está de pé, vestida e imóvel, com os braços semiabertos. O público, bastante considerável, aglomera-se na entrada da sala. A poucos metros da performer, 72 objetos variados estão dispostos sobre uma mesa. A coleção é eclética, mas sugestiva. Alguns objetos são inócuos, como um chapéu e uma caneta. Outros são provocativos, como um batom, uma rosa ou um pote de mel. Há também aqueles que são potencialmente artísticos, tais como pincel, tinta e uma câmera Polaroid. Enquanto outros são abertamente perigosos, como um serrote, um machado, um bisturi – além de um revólver, com uma bala ao lado (Ibidem: 132).

O galerista anuncia aos presentes que, nas próximas seis horas, os visitantes da galeria podem fazer o que quiserem com a artista (McEvelley, 1995: 46). Sobre a mesa dos objetos, um texto escrito por Abramović reforça a proposta: “Instruções. Há 72 objetos sobre a mesa que podem ser usados em mim conforme desejado. Performance. Eu sou o objeto. Durante esse período, eu assumo total responsabilidade. Duração: 6 horas” (Abramović apud Biesenbach, 2010: 74).

Durante as três primeiras horas, o público interage com timidez. Abramović segue de pé, com o olhar no vazio. As pessoas escolhem os primeiros objetos e se aproximam. Alguém oferece uma rosa à artista, que a empunha. De vez em quando, alguém empurra seus braços para cima, cobre seus ombros com um xale ou lhe dá um beijo. Manipulável, seu corpo assume a pose que desejarem (Abramović, 2017: 84). Uma linha é enrolada em sua cintura. Vários dos presentes fotografam as ações. A atmosfera é inicialmente amigável (Elliott, 1995: 64).

Conforme a noite avança, as coisas vão ficando mais intensas. Duas pessoas carregam a artista de um lado a outro. A mesa é esvaziada e evoca um altar de sacrifício. Abramović é posta em cima da mesa com uma corrente ao redor do corpo. Alguém afasta suas pernas e crava uma faca na mesa, perto de sua virilha. Sentada numa cadeira, a performer tem suas pernas acorrentadas, e depois soltas. Um homem derrama lentamente um copo d’água na cabeça da artista. Sua blusa é cortada e retirada. Um “certo ar de sexualidade surge no recinto” (Abramović, 2017: 84). Alguém a toca intimamente. Com uma faca, alguém faz um corte em sua garganta e suga o

sangue. A excitação sexual tangencia o sadismo. Seminua, a artista é espetada com um alfinete, perfurada com espinhos de rosa [IMAGEM 5]. De acordo com o crítico de arte Thomas McEvelley, presente no evento, “vários abusos sexuais menores foram praticados em seu corpo. Ela estava tão comprometida com a peça que não teria oferecido resistência a um estupro ou assassinato” (McEvelley, 2005: 273).



FIG 5. Marina Abramović. *Rhythm 0*, 1974.
Fonte: Klaus Biesenbach (ed.). *Marina Abramović*, p. 77.

Em meio à performance, um homem muito pequeno se aproxima de Abramović e permanece bem perto dela, com a respiração pesada. A artista fica com medo. Depois de um tempo, o homem carrega o revólver com a bala, coloca-o na mão da performer, obriga-a a apontar a arma para si mesma, com o cano encostado no pescoço, e toca o gatilho. O público reage; tem início um alvoroço (Abramović, 2017: 85). Uma espécie de grupo de proteção se define na plateia. Uma briga entre facções do público se inicia (McEvelley, 2005: 273-274). O homem é retirado e a performance prossegue, cada vez mais inflamada. Às 2 horas da manhã, como combinado, o galerista avisa a todos que a performance acabou. Abramović abandona a expressão vazia e, pela primeira vez, olha nos olhos dos presentes. O público parece com medo dela. A artista caminha em direção às pessoas, que saem correndo da galeria (Abramović, 2017: 86).

Os limites da arte literalista

De acordo com Arthur Danto, o que torna as performances dos anos 1970 diferentes das performances das décadas anteriores é a realidade da “experiência extrema” (Danto, 2010: 31). Como uma artista da perturbação, Marina Abramović explora não apenas as condições de possibilidade da homologia entre arte e vida, como os próprios limites do projeto literalista. Desde suas primeiras performances, a artista utiliza o exagero retórico como uma forma de expressar a

sensibilidade fronteira de uma geração. Simultânea às ações assustadoras de Chris Burden, a série *Rhythm*, de Abramović, faz do corpo da artista uma arena do mundo, um palco santo e maldito onde a violência dos sistemas de dominação, introjetada no sangue e na mente de um sujeito particular, pode ser, enfim, elaborada pela vontade, ainda que uma vontade confusa, perturbadora.

Além disso, no caso de Abramović, as reações imprevistas do público são aos poucos assimiladas à matéria poética das performances. Como um exemplo vigoroso a esse respeito, *Rhythm 0* não deixa de ser um laboratório vivo de relações intersubjetivas. Ao lidar com a objetificação de um corpo contingente, específico, feminino, a performance encena os conflitos inerentes à normatividade. Ao final da ação, Abramović está seminua, molhada e sangrando. Nas suas palavras, ela está “destruída” (Abramović, 2017: 86). Em termos concretos, não temos como saber o que teria ocorrido se *Rhythm 0* fosse performada por um corpo masculino. Mas não há como desconsiderar que parte das agressões do público tenha relação com a encenação ostensiva, ainda que autodeclarada, de uma mulher-objeto. Tal objetificação do corpo feminino possui um importante precedente na performance *Cut Piece*, de Yoko Ono (Richards, 2010: 88). Realizada pela primeira vez em 1964, a obra é um marco da performance feminista. Nela, Ono se ajoelha diante do público e pede que cada membro da plateia corte um pedaço de suas roupas com uma tesoura. Curiosamente, a audiência se atém ao solicitado, sem cortar o cabelo da artista ou tocar seu corpo. A diferença, entretanto, é de diretriz. Em *Rhythm 0*, Marina Abramović autoriza o público não apenas a uma ação específica e controlada, como cortar roupas; ela o autoriza a fazer o que bem entender com seu corpo de mulher, e ainda diz assumir toda a responsabilidade decorrente disso.

Na prática, tal garantia de liberdade sem lei acaba ativando um imaginário sexista e normativo. De acordo com a artista, o público presente na galeria Studio Morra naquela noite é predominante masculino. No geral, são “frequentadores normais de galerias, do mundo da arte italiana, com suas mulheres” (Abramović, 2017: 86). Conforme a performance avança, a sujeição deliberada de um corpo feminino desperta um “certo ar de sexualidade”, já mencionado, que inclui abusos, pequenas agressões e uma arma de fogo. Abramović é direta a esse respeito: “Isso não partiu de mim, mas do público. Estávamos no sul da Itália, onde a Igreja Católica tinha um poder extraordinário, e havia essa forte dicotomia entre a madona e a prostituta nas atitudes para com as mulheres” (Ibidem: 84). “Em última análise”, conclui a performer, “creio que a presença das mulheres foi o motivo pelo qual não fui estuprada ali” (Ibidem: 84).

A pesquisadora Kristen Renzi levanta uma hipótese diferente. Para a autora, Abramović é salva da ruína – do estupro ou da morte – não por ser “vista como uma vida”, mas por ser vista e valorizada “como arte” (Renzi, 2013: 124). Por outras palavras, o público teria poupado o corpo da artista não por percebê-lo como um sujeito, mas por compreendê-lo, justamente, como um objeto, um tipo particular de objeto, mais especificamente um objeto de valor – uma obra de arte, no caso. A hipótese de Renzi, claro, é demasiado especulativa; simplesmente não temos como medir seus efeitos. Por outro lado, dela decorrem importantes implicações sobre o alcance do projeto literalista.

Para Herbert Marcuse, o estado de uma arte sem arte, central na mitologia das vanguardas, pressupõe, todavia, uma nova mistificação. Ao abrir mão do poder cognitivo da forma estética em favor de algo “real”, a imediatidade da arte que se quer vida seria na verdade uma imediatidade artificial, porque incapaz de transcender ou negar a realidade estabelecida (Marcuse, 2007:

50). Nesses termos, Marcuse está sugerindo que existem limites reais – ontológicos e sociais – para a homologia entre arte e vida, e que tais limites são imprescindíveis para que a arte tenha algum efeito sobre a vida prática. Para ter alguma eficácia política, a retórica das performances radicais precisa manter-se como retórica, e como tal não pode se evadir por completo do mundo da arte. De acordo com Maureen Turim, obras como *Rhythm 0* exigem de nós uma relação por contrato, um pacto que garanta um “limite real” que não será ultrapassado, uma espécie de acordo pelo qual a artista “pode sangrar, mas não morrer” (Turim, 2003: 107). Tal “limite real” se chama “arte” – ainda que uma arte disposta a abolir a distância entre a ficção e realidade. Tivesse Abramović oferecido seu corpo em um espaço “da vida”, ao invés de um espaço “de arte”, talvez houvesse de fato um risco de estupro ou morte.

A relação concreta com o público é um dos mais fortes indícios dos limites da arte literalista. Mesmo em casos extremos, como *Rhythm 0*, os envolvidos no ato performático parecem não ter dificuldade em discernir entre fenômenos só aparentemente indiscerníveis. O contexto é parte ativa das experiências da arte, e do consequente discernimento dos participantes. Disso decorre, por exemplo, o medo das pessoas ao final da ação na *Studio Morra*, quando todos fogem de Abramović e da galeria. Há algo de animista nessa reação. Os presentes temem que a artista, subitamente “ressubjetivada”, cobre-lhes a vingança de ter sido tratada como um objeto sem alma. É evidente que todos sabem, artista e público, que o jogo da vingança da ex-mulher-objeto é apenas isso, um jogo. Mas a consciência sensata não impede que o medo seja real, bem como o desejo de justiça. É assim que funciona o jogo da ficção.

O caráter irrealizável do projeto literalista comprova que não é possível expulsar o estético das definições de arte (Osborne, 2013: 48-50). Além disso, uma obra de arte está sempre no campo do simbólico; ela é sempre sobre algo (Danto, 2013: 37). Por outro lado, as emoções e reflexões despertadas por meio da arte não têm uma origem subjetiva diferente daquela onde habitam nossos demais afetos e cognições. No plano da subjetividade, as reações às formas artísticas podem inclusive intensificar a “realidade” da experiência, simulando comoções nem sempre disponíveis na vida cotidiana. Enquanto ficção, a arte nos permite encenar situações transreais, que ultrapassam ou torcem a realidade, mas que dela derivam. Quando posta em obra, a fantasia é um recurso poderoso; uma ameaça à ordem. Ou não teríamos, de um lado a outro da história, tantos artistas perseguidos por regimes autoritários. As formas ficcionais estimulam ou podem estimular emoções ou reflexões desviantes, anormais, criar mundos novos, abranger corpos outros, projetar utopias. A arte, numa palavra, é perigosa; e é uma característica da performance radical potencializar esse perigo.

Nas artes corporais, sobretudo quando se demanda por participação, público e artista se veem impelidos a integrar a ação não apenas com suas paixões, mas com suas condutas. É a isso que Giorgio Agamben chama de paradigma litúrgico da obra de arte contemporânea (Agamben, 2013: 359). A arte assume a forma de um comportamento coletivo, partilhado. A ficção, nesses casos, parece autorizar atitudes transreais, situadas além ou aquém da normalidade, contrárias aos tabus e à etiqueta social. Vez por outra, os limiares entre o indesejável e o utópico se tocam. No dia seguinte a *Rhythm 0*, a galeria *Studio Morra* recebe dezenas de telefonemas de pessoas que haviam participado da performance. Elas querem pedir desculpas; afirmam não entender o que ocorreu com elas durante o evento. Elas haviam se comportado “mal” com a artista, que fora agredida, despida, ridicularizada, ameaçada de morte. Para Abramović, a explicação é simples: “o que aconteceu foi uma performance” (Abramović, 2017: 86).

Nos termos de Agamben, é da natureza do paradigma litúrgico, ali incluída a performance, que a obra de arte seja vista como um evento, uma operação, ao invés de um objeto. Por isso é espantoso que Abramović tenha proposto uma performance em que a performer é, precisamente, um objeto. Mas tal proposta só é possível num plano ficcional. Ao fim e ao cabo, a artista encena a si mesma como um objeto, e se sabe encenando; o público tem ciência e age de acordo. Ainda assim, tal performatividade ocupa a matéria da vida e, em alguns momentos, não apenas os afetos, mas também as condutas se confundem. É como num jogo infantil em que a criança exagera na força e acaba agredindo um colega em plena brincadeira. Os limites são confusos, ainda mais numa brincadeira que só é brincável quando pretende ser real. É esse afinal o impasse, o limite, mas também a potência da arte literalista. Trata-se de uma arte que produz efeitos morais. No dia seguinte, os participantes de Rhythm 0 encarnam os pais da criança agressora e, entre a preocupação e o vexame, querem se desculpar pela agressão. Mas que tipo de arte é essa que faz as pessoas não apenas sentirem e pensarem de forma imprevista, mas sobretudo se comportarem como se fossem outra pessoa? Que espécie de liturgia autoriza ou predispõe os corpos a arriscar suas vidas, aliciar seu sexo, expor de modo tão cru o monstro que habita em mim?

Referências

- ABRAMOVIĆ, Marina (2017). *Pelas paredes: memórias de Marina Abramović*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- AGAMBEN, Giorgio (2013). *Arqueologia da obra de arte, Princípios – Revista de Filosofia*, trad. Vinicius Honesko, Natal, v. 20, n. 34, jul-dez.
- ANFAM, David (2003). *Expressionismo abstrato*. São Paulo: Martins Fontes.
- BEAVEN, Kirstie (2012). *Performance art: painting and performance*, Tate blogs. Disponível em: www.tate.org.uk
- BIESENBAACH, Klaus (ed.) (2010). *Marina Abramović: the artist is present*. New York: Museum of Modern Art.
- BOXER, Sarah (1998). *Critic's notebook: the photos that changed Pollock's life*, The New York Times, New York, 15 dez.
- BURDEN, Chris (1975). *Untitled statement*. In: BUTTERFIELD, Jan. *Chris Burden: through the night softly*, Arts, 49, n. 07, mar.
- BUTLER, Judith (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.
- DANTO, Arthur (2010). *Danger and disturbance: the art of Marina Abramović*. In: BIESENBAACH, Klaus (ed.). *Marina Abramović: the artist is present*. New York: Museum of Modern Art.
- _____. (2013). *What art is*. New Haven: Yale University Press.
- _____. (2014). *Arte e perturbação [1984-85]*. In: *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica.
- DESCARTES, René (2008). *Discurso do método: meditações*. São Paulo: Martin Claret.
- ELLIOTT, David (1995). *Balkan Baroque*. In: ILES, Chrissie (Ed.). *Marina Abramović: objects performance video sound*. Oxford: Museum of Modern Art Oxford.
- GOLDBERG, RoseLee (2015). *A arte da performance: do futurismo ao presente*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- GREENBERG, Clement (1997). *Pintura modernista [1960]*. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar.

- _____. (2013). Pintura “de tipo americano” [1955/1958]. In: Arte e cultura. São Paulo: Cosac Naify.
- HALL, Stuart (2011). A identidade cultural na pós-modernidade. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A.
- HOPKINS, David (2018). After modern art: 1945-2017. 2nd ed. New York: Oxford University Press.
- ILES, Chrissie (Ed.) (1995). Marina Abramović: objects performance video sound. Oxford: Museum of Modern Art Oxford.
- JONES, Amelia (1998). Body art: performing the subject. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- KAPROW, Allan (2003). The legacy of Jackson Pollock [1958]. In: KELLEY, Jeff (ed.). Essays on the blurring of art and life: Allan Kaprow. Berkeley: University of California Press, 2003.
- MARCUSE, Herbert (2007). A dimensão estética. Lisboa: Edições 70.
- McEVILLEY, Thomas (1995). The serpent in the stone. In: ILES, Chrissie (Ed.). Marina Abramović: objects performance video sound. Oxford: Museum of Modern Art Oxford.
- _____. (2005). The triumph of anti-art: conceptual and performance art in the formation of post-modernism. New York: McPherson & Company.
- O’CONNOR, Francis (1979). Hans Namuth’s photographs of Jackson Pollock as art historical documentation, Art Journal, College Art Association, n. 39.
- OSBORNE, Peter (2013). Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art. London; New York: Verso.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO / Ed. 34.
- REIK, Theodor (1941). Masochism in modern man. New York: Farrar, Straus.
- RENZI, Kristen (2013). Safety in objects: discourses of violence and value – the Rokeby Venus and Rhythm 0, SubStance, Vol. 42, n. 1.
- RICHARDS, Mary (2010). Marina Abramović. New York: Routledge.
- ROSENBERG, Harold (2002). American action painter [1952]. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (ed.). Art in theory 1900-2000: an anthology of changing ideas. 2nd ed. Oxford: Blackwell.
- ROSE, Barbara (1980). Namuth’s photographs and the Pollock myth. In: ROSE, Barbara (ed.). Pollock painting. New York: Agrinde Publications, sem paginação.
- STILES, Kristine (1996). Performance art. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist’s writings. Los Angeles: University of California Press.
- _____. (2003). Performance. In: NELSON, Robert; SHIFF, Richard (eds.). Critical terms for art history. 2nd ed. Chicago; London: University Chicago Press.
- STOKIĆ, Jovana (2010). The art of Marina Abramović: leaving the Balkans, entering the other side. In: BIESENBAACH, Klaus (ed.). Marina Abramović: the artist is present. New York: Museum of Modern Art.
- TURIM, Maureen (2003). Marina Abramović’s performance: stresses on the body and psyche in installation art, Camera Obscura, vol. 18. n. 3.
- YOSHIHARA, Jiro (1996). The Gutai manifesto [1956]. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist’s writings. Los Angeles: University of California Press.
- YOSHIMOTO, Midori (2005). Into performance: japanese women artists in New York. New Jersey: Rutgers University Press.

Wagner Jonasson da Costa Lima

Um repertório de iconografias e procedimentos: Neexpressionismo e Expressionismo na pintura de Fábio Miguez

Resumo

O artigo aborda a produção de Fábio Miguez, artista brasileiro cuja carreira teve início em meio à crescente revalorização da prática pictórica ocorrida nos primeiros anos da década de 1980. Naquele momento, a Transvanguarda Italiana e o neoexpressionismo estabeleceram-se como tendências importantes no circuito de arte internacional. Em seus trabalhos iniciais, Miguez dialogou com a produção de artistas contemporâneos como Markus Lüpertz e Anselm Kiefer, para, em seguida, recapitular os passos de artistas modernos como Iberê Camargo e Willem de Kooning. O presente texto – que decorre de tese apresentada em 2018 ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) – procura analisar esse trânsito entre o moderno e o contemporâneo traçado pela pintura de Miguez, elegendo, para tanto, dois episódios significativos de sua trajetória artística: a primeira exposição realizada em companhia de todos os integrantes do chamado grupo Casa 7 e a participação na 18ª Bienal de São Paulo.

Palavras-Chave

Fábio Miguez, pintura brasileira, década de 1980, neoexpressionismo, expressionismo.

Abstract

This article approaches the work of Fábio Miguez, a Brazilian artist whose career began amid the increasing revaluation of pictorial practice in the early 1980s. At that time, Italian Transavantgarde and Neo-expressionism were established as important trends in the international art circuit. In his early works, Miguez engages a dialogue with the production of contemporary artists such as Markus Lüpertz and Anselm Kiefer, and then recapitulate the footsteps of modern artists such as Iberê Camargo and Willem de Kooning. This text, which is based on a the-

sis presented in 2018 at the Postgraduate Course in Visual Arts at the State University of Santa Catarina, aims to analyze this transition between the modern and the contemporary traced by Miguez painting by selecting two expressive episodes of his artistic career: the first exhibition held in company of all the members of the so-called Casa 7 group, and his participation in the 18th São Paulo Art Biennial.

Keywords

Fábio Miguez, brazilian painting, 1980s, neo-expressionism, expressionism.

Introdução

No final da década de 1970, verificou-se o ressurgimento do interesse pela prática pictórica e a ascensão de um número considerável de artistas que, além de eleger a pintura como meio privilegiado de atuação, empreenderam uma investigação a partir do repertório iconográfico e estilístico da história da arte. Esse fenômeno ganhou ampla visibilidade por meio de uma quantidade importante de exposições internacionais. Na 39ª edição da Bienal de Veneza, realizada em 1980, os críticos de arte Achille Bonito Oliva (1939-) e Harald Szeemann (1933-2005) foram responsáveis pela mostra que ostentava o título *Aperto 80*. A iniciativa foi apresentada como seção especial para artistas emergentes e reuniu pintores italianos, alemães, ingleses e norte-americanos, por exemplo, Michael Buthe (1944-1994), Susan Rothenberg (1945-), Sandro Chia (1946-), Roger Ackling (1947-2014), entre outros. A partir desse elenco, Oliva e Szeemann procuravam mapear a produção pictórica mais recente e asseverar a representatividade do meio naquele momento¹.

Para Oliva, a exposição apresentou-se ainda como ensejo para a ampla divulgação de seu projeto crítico e teórico. Enquanto outras manifestações críticas e teóricas ao redor da pintura ofereciam debates apenas localizados, o crítico italiano buscou desenvolver um conjunto de formulações que suplantasse as fronteiras de seu país². Inicialmente, Oliva procurou definir uma identidade para o grupo de jovens artistas que agregou em torno de si, batizando-os de “Trans-

1 REINALDIM, Ivair Júnior. *Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*. 2012. 286 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - EBA, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

2 BASBAUM, Ricardo. *Pintura dos anos 80: algumas observações críticas*. Rio de Janeiro, *Gávea*, v. 6, n. 6, 1988. REINALDIM, 2012.

vanguarda Italiana”³. Em 1982, expandiu suas avaliações para toda a arte ocidental, determinando então o que chamou de “Transvanguarda Internacional”⁴. No entendimento de Oliva, a tendência distinguia-se pelo retorno ao fazer artesanal e pelo livre uso de referências disponíveis na história da arte e na cultura, em um constante trânsito por distintas iconografias e estilos do passado. Sob esse viés, buscou desabilitar a noção de vanguarda, afirmando que não havia mais um desenvolvimento progressivo da história da arte.

Assim como o que ocorreu na Europa, diversas exposições realizadas no Brasil, ao longo da década de 1980, procuraram enfatizar a reabilitação da pintura, promovendo a reintrodução do debate em torno da prática no circuito de arte local. Essa mobilização iniciou-se com a coletiva *Entre a mancha e a figura*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em setembro de 1982, sob a curadoria do crítico e historiador da arte Frederico Moraes (1936-)⁵. Todavia, uma nova geração de artistas foi definitivamente lançada em plano nacional a partir da exposição coletiva *Como vai você, Geração 80?*, inaugurada em 14 de julho de 1984, nas dependências da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), no Rio de Janeiro⁶. O evento tornou-se emblemático da retomada da pintura no país, apesar da presença de trabalhos que não se configuravam exclusivamente por meio de recursos pictóricos.

Nascido em 1962, Fábio Miguez iniciou a sua carreira artística em meio a essa marcha de reabilitação e valorização da prática pictórica ocorrida na primeira metade da década de 1980. Em seus trabalhos iniciais, o jovem pintor brasileiro travou um diálogo com a produção de Markus Lüpertz (1941-) e Anselm Kiefer (1945-), artistas associados ao que se convencionou nomear de “neoexpressionismo”, para, em seguida, “refazer por sua conta e risco os passos da tradição moderna”⁷, promovendo, sob essa perspectiva, um embate deliberado com os trabalhos modernos brasileiros e internacionais que considerou mais significativos. O presente texto procura analisar esse trânsito entre o moderno e o contemporâneo traçado pela produção de Miguez, selecionando, para tanto, dois episódios expressivos de sua trajetória artística, como a primeira exposição realizada em companhia de colegas do chamado grupo Casa 7 e a participação na 18ª Bienal de São Paulo.

O artigo deriva da tese intitulada *Jorge Guinle, Fábio Miguez, Geraldo Leão: continuidades e descon continuidades do moderno na pintura brasileira da década de 1980*, pesquisa de doutorado que abordou a produção de Fábio Miguez, bem como a de Jorge Guinle (1947-1987) e Geraldo Leão (1957-),

3 OLIVA, Achille Bonito. La trans-avanguardia italiana. [S. l.], *Flash Art*, n. 92-93, p. 17-20, Oct./Nov. 1979.

4 Id. *Trans-avantgarde International*. Milano: Giancarlo Politi, 1982.

5 MORAIS, Frederico. *Entre a mancha e a figura*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1982.

6 LEAL, Paulo Roberto; MAGER, Sandra; COSTA, Marcus de Lontra. *A bela enfurecida*. Rio de Janeiro, *Módulo*, edição especial “Como vai você, Geração 80?”, jul./ago., 1984.

7 BRITO, Ronaldo. Fábio Miguez: pinturas recentes. In: _____. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 28.

procurando investigar o possível diálogo que esses artistas estabeleceram com a pintura moderna, mais especificamente com os valores e as práticas associadas aos “expressionismos” que vigoraram na primeira metade do século XX. Partiu-se da hipótese de que esse vínculo ocorreu, inicialmente, mediante a utilização de um repertório de iconografias, convergindo posteriormente para o emprego de um repertório de procedimentos. Contudo, imagens e expedientes modernos foram não apenas reabilitados, mas também submetidos entre si e, dessa maneira, transformados e atualizados. Tendo em vista esses aspectos, optou-se pelo estudo da poética de Guinle, Miguez e Leão, entendida como prática cultural, bem como pela comparação entre essa produção e aquela realizada em âmbito internacional.

O Grupo Casa 7 e o Neoexpressionismo

O contato de Fábio Miguez com as artes visuais e com outros colegas interessados na área iniciou-se cedo. Em 1982, depois de breve passagem pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), Miguez passou uma temporada de seis meses na Europa, onde visitou galerias e museus de arte. A experiência colaborou para a eleição da pintura como meio privilegiado de atuação⁸. Quando retornou de viagem, o artista e um grupo de amigos decidiram montar um ateliê coletivo. Além de Miguez, os integrantes eram Rodrigo Andrade (1962-), Carlito Carvalhosa (1961-), Paulo Monteiro (1961-) e Antonio Malta (1961-), que se desligou do ateliê em 1983. Mais tarde, Nuno Ramos (1960-) foi convidado a participar. O imóvel localizava-se na casa de número 7, no fundo de uma vila em Pinheiros, um dos bairros mais antigos da cidade de São Paulo. Pouco antes da primeira exposição, o grupo foi batizado de “Casa 7” pela crítica e historiadora da arte Aracy Amaral⁹.

A constituição de um ateliê pelos jovens artistas indicava outra disposição em relação às práticas em evidência na arte brasileira da década de 1970, período regido sob o signo de Marcel Duchamp (1887-1968) e da desmaterialização da obra de Arte¹⁰. Como observou o crítico de arte Casimiro Xavier de Mendonça, Miguez e colegas valorizavam “uma prática há muito esquecida pelos artistas plásticos e que está sendo recuperada nos quatro cantos do país: o trabalho conjunto, com discussões sobre o progresso de cada um”¹¹. Artista em formação, Miguez favo-

8 MIGUEZ, Fábio. Entrevista concedida a Elaine Werneck de Capistrano. São Paulo, 10 out. 2004. In: CAPISTRANO, Elaine Werneck de. *Um olhar sobre o Grupo Casa Sete (1982 a 1985)*. 2008. 218 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte ECA/FAU/FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. p. 170-173.

9 ANDRADE, Rodrigo. Roteiros de um pintor. In: _____. *Rodrigo Andrade*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 187-195. CAPISTRANO, 2008.

10 ZANINI, Walter. Duas épocas difíceis: 60 e 70. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Bienal Brasil século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 36-321.

11 MENDONÇA, Casimiro Xavier. Criando em conjunto. São Paulo, *Veja*, p. 144, 8 maio 1985.

receu-se desse convívio quotidiano enquanto concebia a poética que desenvolveria mais tarde. Ao lado da intensa atividade artesanal, o Casa 7 destacou-se pela dedicação à pintura, suporte considerado, na década de 1970, conservador e alinhado com o mercado. De acordo com Nuno Ramos, “tínhamos uma coisa com a qualidade da pintura. Esse era um valor forte, que tinha por modelo a Escola de Paris e um pouco dos americanos”¹².

Além de referências modernas, os jovens pintores elegeram como modelo as vertentes que despontavam no cenário da arte internacional. Em 1983, ao visitar a 17ª Bienal de São Paulo, o grupo entrou em contato com a produção de Markus Lüpertz, pintor associado ao chamado neo-expressionismo, rótulo que procurou abarcar a produção de artistas atuantes desde a década de 1960, como Georg Baselitz (1938-), A. R. Penck (1939-2017), Jörg Immendorff (1945-), Anselm Kiefer, entre outros. A promoção desse elenco de pintores ao estrelato sobreveio somente no início da década de 1980, acompanhada da presença de artistas como Rainer Fetting (1949-), Helmut Middendorf (1953-), Salomé (Wolfgang Ludwig Cihlarz) (1954-), mais conhecidos como “os novos selvagens”. O termo surgiu a partir do título da mostra *Les Nouveaux Fauves – Die Neuen Wilden*, inaugurada em 1980, na Neue Galerie – Sammlung Ludwig, em Aachen, cidade independente da Alemanha localizada na região administrativa de Colônia.

Assim como o expressionismo alemão – que desencadeou na década de 1930 o debate entre Ernst Bloch (1885-1977), Georg Lukács (1885-1971) e Theodor Adorno (1903-1969)¹³ –, o Neoexpressionismo suscitou controvérsias em torno de suas implicações político-ideológicas. No ensaio “Figures of authority, ciphers of regression: notes on the return of representation in European painting”, publicado em 1981 na revista *October*, o crítico e historiador da arte alemão Benjamin Buchloh estabeleceu uma série de relações entre a pintura daquele momento e o dito “retorno à ordem” das décadas de 1920 e 1930, período caracterizado pela reabilitação de valores e gêneros artísticos tradicionais. A partir dessa comparação, Buchloh procurou salientar que o regresso à figuração, assim como a busca da identidade cultural nacional, presentes na produção dos pintores alemães e italianos do início da década de 1980, figuravam como interiorização dos elementos fascistas do passado recente de seus países¹⁴.

Já o crítico de arte norte-americano Donald Kuspit, em texto para a exposição *Expressions: new art from Germany*, realizada no Saint Louis Art Museum entre junho e agosto de 1983, contestou os argumentos de Buchloh, sustentando que essa nova geração de pintores alemães “cumpram um extraordinário serviço ao povo alemão”, uma vez que “deixam em repouso os fantasmas – profundos como apenas os monstros podem ser – do estilo, da cultura e história alemã,

12 RAMOS, Nuno. Entrevista com Nuno Ramos. 4 set. 1986. In: CHIARELLI, Tadeu. *No calor da hora: dossiê jovens artistas paulistas, década 1980*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. p. 217.

13 JORDÃO, Carlos Eduardo Machado. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Unesp, 1998.

14 BUCHLOH, Benjamin. Figures of authority, ciphers of regression: notes on the return of representation in European painting. [S. l.], *October*, n. 16, p. 39-68, Spring 1981.

de modo que o seu povo possa ser genuinamente novo”¹⁵. Com essa postura, os artistas seriam capazes de se desvencilhar de uma identidade passada revivendo-a artisticamente. Para tanto, alegou o crítico, os pintores não aderiam a uma expressão imediata; pelo contrário, recorriam a códigos previamente constituídos e empregavam gestos apenas superficialmente espontâneos. Portanto, não haveria, nesse caso, um verdadeiro apelo ao emocional ou espiritual, característico do expressionismo alemão de inícios do século XX.

Sob essa perspectiva, Fábio Miguez e colegas, diante da produção de Markus Lüpertz, não se depararam com um espaço pictórico equivalente ao dos expressionismos de inícios e meados do século XX, mas com uma corrente pictórica que reciclava signos desses expressionismos – a deformação, a materialidade, o gestualismo –, e a partir desses recursos recolocava em circulação fantasmas da cultura e da história alemãs. No entanto, mais do que o conteúdo simbólico, o que despertou o entusiasmo dos jovens pintores brasileiros foi a fatura carregada e as grandes dimensões da pintura de Lüpertz, além da utilização de um repertório iconográfico heterogêneo e grandiloquente¹⁶. A partir dessa referência, somada à experiência de uma temporada na Europa, onde vislumbrou trabalhos pré-renascentistas, renascentistas, modernos e contemporâneos, Miguez deu prosseguimento às atividades em torno da pintura, ao lado de Carlito Carvalhosa, Paulo Monteiro, Rodrigo Andrade e Nuno Ramos.

O convívio no ambiente de ateliê promoveu a convergência de processos, imprimindo forte identidade ao grupo. Inicialmente, os integrantes dedicaram-se ao óleo sobre tela. A técnica, porém, foi aos poucos abandonada a partir da descoberta, por Rodrigo Andrade, da tinta esmalte e do papel Kraft, materiais baratos que permitiram a realização de pinturas em grandes dimensões¹⁷. A acelerada secagem da tinta industrial, bem como o valor reduzido dos materiais, proporcionou velocidade de execução aos jovens artistas. Cada um finalizou um surpreendente número de trabalhos em período reduzido de tempo¹⁸. Os resultados dessa intensa atividade foram exibidos na primeira exposição que reuniu todos os participantes do Casa 7, ocorrida no

15 “Los nuevos pintores alemanes cumplen un extraordinario servicio al pueblo alemán. Dejan en reposo los fantasmas – profundos como sólo pueden serlo los monstruos – del estilo, la cultura y la historia de Alemania, de suerte que su gente pueda ser genuinamente nueva.” KUSPIT, Donal B. Fuego antiaéreo de los “radicales”: el proceso norteamericano contra la pintura alemana actual. In: GUASCH, Anna Maria (Org.). *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal, 2000. p. 25. [tradução nossa].

16 MIGUEZ, 2008. ANDRADE, 2008.

17 ANDRADE, 2008.

18 MIGUEZ, Fábio. Depoimento de Fábio Miguez para o documentário Casa 7. CASA 7. Direção: Mariana Lacerda e Pio Figueirôa. Assistência de direção: Marcela Alvarenga. Realização: Bebinho Salgado 45, 2015. Disponível em: <<http://www.pivo.org.br/canal-pivo/video/casa-7/>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), entre os dias 30 de abril e 26 de maio de 1985, e também no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), entre os dias 7 de maio e 2 de junho¹⁹.

Nos painéis expostos, distingue-se a tensão estabelecida entre gesto, tinta e suporte, não obstante a farta presença de elementos imagéticos. Os trabalhos de Miguez (Figura 1) exibem figuras de árvores e florestas construídas com pinceladas amplas, contornos espessos e variações marcadas de claro-escuro. Escorridos e respingos, espalhados pela superfície da pintura, indicam a urgência desse fazer. Percebe-se ainda a preferência por uma paleta constituída de preto, branco e cores terrosas, o que conferiu uma coloração acinzentada aos trabalhos. Essa harmonia cromática, assim como a gestualidade aparente, lembram as pinturas de Lüpertz e, especialmente, as paisagens de Kiefer (Figura 2). Já o suporte, para alcançar grandes dimensões, precisou ser composto por duas folhas de papel Kraft, que foram ajustadas lado a lado de maneira irregular. A tinta esmalte, espargida sem cuidados sobre o suporte precário, oferece ao mesmo tempo uma superfície brilhosa e grosseira, também presente na produção dos demais integrantes do Casa 7.



FIG 1. Fábio Miguez, sem título, 1984, esmalte sintético sobre papel, 220 x 240 cm, coleção particular. Fonte: TASSINARI, Alberto (Org.). Fábio Miguez: deriva. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 30.

19 CASA 7. *Pintura*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1985.



FIG 2. Anselm Kiefer, *Varus*, 1976, óleo sobre tela, 200 x 270.5 cm, coleção Van Abbemuseum, Holanda. Fonte: VAN ABBEMUSEUM. Disponível em: <<https://vanabbemuseum.nl/>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

Apesar da semelhança de procedimentos, é possível encontrar diferenças quanto à iconografia adotada pelos companheiros de ateliê. Naquele momento, Miguez estava particularmente atraído pelas paisagens de Paul Cézanne (1839-1906)²⁰. Com essa inclinação, incorporou pinceladas achatadas e retangulares em seus painéis, bem como passagens abruptas de tom e matiz, recursos encontrados em quadros como, por exemplo, *La meule* (Figura 3). O jovem pintor brasileiro também assimilou a iconografia de Cézanne, como fileiras rígidas de árvores, pedras de moinho e saliências rochosas. Contudo, Miguez não decompõe a superfície da pintura examinando a amplitude e a frequência dos toques de pincel e o contraste entre cores quentes e frias, como o fez Cézanne²¹. Embora tenha utilizado pinceladas esquemáticas e inacabadas, o artista parece concentrar-se mais na iconografia do que nos procedimentos do pintor francês. Assim, o moderno, no caso dos painéis de Miguez, parece comparecer mais como repertório imagético.

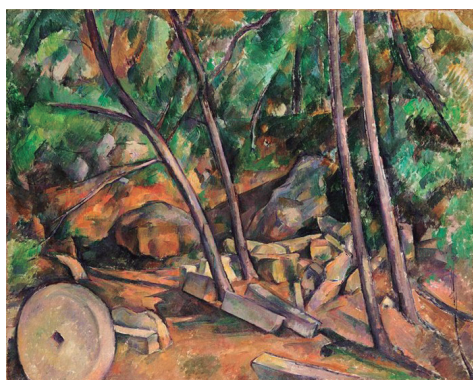


FIG 3. Paul Cézanne, *La meule*, 1898-1900, óleo sobre tela, 73 x 92.4 cm, coleção The Philadelphia Museum of Art. Fonte: THE PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. Disponível em: <<http://www.philamuseum.org/>>. Acesso em: 19 dez. 2017.

20 MIGUEZ, 2008.

21 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

As exposições do Casa 7, realizadas em São Paulo e no Rio de Janeiro, causaram considerável impacto no meio das artes visuais. Revistas e jornais de circulação nacional publicaram matérias a respeito, e os jovens artistas foram prontamente reconhecidos. “É uma boa mostra”, escreveu o crítico de arte Wilson Coutinho, “embora os trabalhos ainda se assemelhem muito, tanto na linguagem, como na combinação da mais sombria paleta feita no Brasil nos últimos tempos”²². Desse modo, em meio a um rol heterogêneo de pintores que surgiam naquele momento, como Ana Horta (1957-1987), Luiz Zerbini (1959-), Beatriz Milhazes (1960-), entre outros, Miguez e companheiros de ateliê distinguiram-se pela proximidade com o neoexpressionismo, apresentando uma pintura voltada para a gestualidade carregada, para as cores dessaturadas e para os valores rebaixados. Esses atributos, entretanto, assumiram outra conotação nos quadros exibidos na 18ª Bienal de São Paulo.

Fábio Miguez e o Expressionismo

Antes mesmo de inaugurada a mostra realizada no MAC-USP, a crítica e historiadora da arte Sheila Leirner (1948-) convidou os companheiros de ateliê para participar da 18ª Bienal de São Paulo, então sob sua curadoria. A partir dessa solicitação, os cinco passaram a realizar pinturas a óleo sobre tela, com o auxílio da Subdistrito Comercial de Arte, galeria que providenciou os recursos necessários para a aquisição de materiais. Em vista do reduzido espaço físico do ateliê localizado em Pinheiros, Miguez começou a produzir em sua casa; Ramos transferiu-se para outro ateliê, agora individual; enquanto os demais integrantes permaneceram no mesmo local²³. Foi nesse momento, conforme o crítico de arte Alberto Tassinari²⁴, que Miguez procurou uma fatura singular para o seu trabalho, completando o aprendizado que se fez publicamente. Assim, nas telas destinadas à Bienal, é possível identificar a preparação do artista para uma trajetória individual e a aproximação mais decidida com os parâmetros modernos.

Realizada em entre os dias 4 de outubro e 15 de dezembro de 1985, a 18ª Bienal de São Paulo deu continuidade às prerrogativas conquistadas pelo crítico e historiador da arte Walter Zanini (1925-2013) nas duas edições anteriores. Sheila Leirner preservou a montagem por meio da analogia de linguagens, apresentando uma exposição subdividida em dois núcleos principais, o histórico e o contemporâneo, além de mostras especiais e eventos paralelos²⁵. Sob o título de *O Homem e a Vida*, a Bienal apresentou um total de 1.500 obras de 500 artistas, com destaque para

22 COUTINHO, Wilson. Salão Brasil/Japão no MAM. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 23 maio 1985. Caderno B, p. 8.

23 MIGUEZ, 2008. ANDRADE, 2008. RAMOS, 2011.

24 TASSINARI, Alberto (Org.). *Fábio Miguez: deriva*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

25 REINALDIM, Ivair Júnior. A Grande Tela: curadoria e discurso crítico da pintura na década de 1980. In: *Anais... Seminário de Pesquisadores do PPGARTES*, 2. Rio de Janeiro: PPGARTES, 2008.

os representantes da Transvanguarda Italiana e do neoexpressionismo, cuja presença tornara-se hegemônica no circuito de arte internacional. Disposta a passar em revista essas duas tendências, Leirner concebeu uma exposição “que se pretende análoga ao seu momento na arte”, encarando a prática curatorial como “uma empatia com o objeto de análise; e portanto, uma empatia com o espírito da época que ele traduz”²⁶.

Derivado dessas concepções, o espaço expositivo chamado de *Grande Tela* constituiu-se como a estratégia curatorial de maior impacto e repercussão da Bienal, gerando controvérsia capaz de ofuscar os demais trabalhos dispostos no Pavilhão do Parque Ibirapuera²⁷. laborada pelo arquiteto Haron Cohen (1936-) e pelo cenógrafo Felipe Crescenti (1953-), seguindo as diretrizes da curadoria, a montagem consistiu em três corredores com cem metros de extensão, seis metros de largura e cinco metros de altura cada. As paredes desses corredores foram tomadas por cerca de uma centena de pinturas separadas por poucos centímetros de distância. Nesse espaço singular, cenográfico, jovens artistas brasileiros tiveram suas pinturas expostas juntamente com as de artistas de renome internacional. Estavam presentes, por exemplo, Martin Disler (1949-1996), Helmut Middendorf, Salomé e Jiří Dokoupil (1954-), ao lado do grupo Casa 7 e nomes da pintura do Rio de Janeiro, como Fernando Barata (1951-), Daniel Senise (1955-) e Jorge Duarte (1958-)²⁸.

Nas telas de Miguez (Figura 4) é possível observar árvores e florestas, assuntos derivados dos painéis realizados anteriormente. Todavia, nos quadros da Bienal, o artista trabalhou com grandes porções de empastamento, criando efeitos texturizados ao invés do acabamento liso da tinta industrial. As sobreposições de pinceladas e massas de tinta constituem um espaço sobrecarregado e indiferenciado. Cores e valores rebaixados – pretos, cinzas e matizes terrosos – potencializam essa indefinição. Somente pequenas áreas mais claras, presentes nas copas, galhos e troncos de certas árvores, parecem indicar limites, ainda que tênues, entre os corpos. Ainda assim, a luz que incide sobre essas superfícies, igualmente dotada de espessura material, não desempenha a função de gerar gradientes ou contrastes de claro-escuro. Logo, essas paisagens são constituídas, principalmente, pelo acúmulo de tinta e por uma gestualidade que as transfigura, promovendo o progressivo soterramento de uma figuração explícita.

26 LEIRNER, Sheila. Introdução. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 18. São Paulo, Brasil: Fundação Bienal de São Paulo, 1985. p. 14.

27 ABRAMO, Radha. Funeral do neo-expressionismo gestualista. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 6 out. 1985. Ilustrada, p. 81.
ROELS JUNIOR, Reynaldo. Bem representativa, mas sem qualquer surpresa. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 13 out. 1985. Caderno B especial, p. 4-5.

28 BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 18. São Paulo, Brasil: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

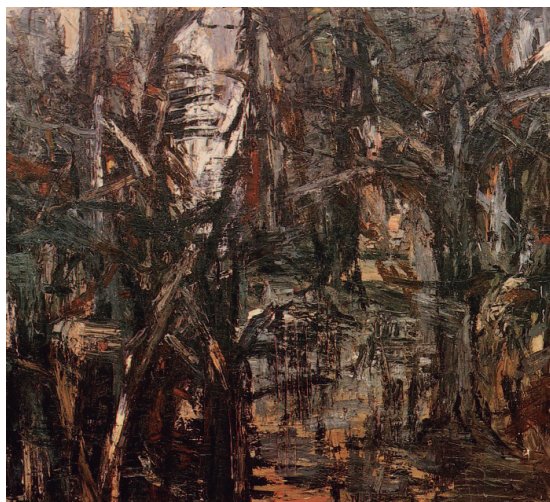
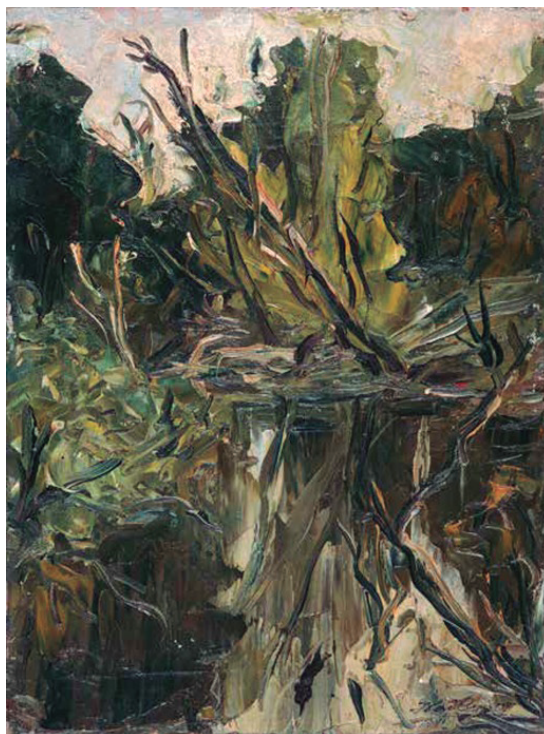


FIG 4. Fábio Miguez, sem título, 1985, óleo sobre tela, 200 x 220 cm, coleção particular. Fonte: SUBDISTRITO COMERCIAL DE ARTE. Casa 7. São Paulo: Subdistrito Comercial de Arte, 1985.

Com essa fatura densa, que alude, por um lado, às paisagens calcinadas de Anselm Kiefer, Miguez aproximou-se também de pintores modernos brasileiros como Iberê Camargo (1914-1994), especialmente de trabalhos como *Jaguari* (Figura 5), realizado na década de 1940. Nesse quadro tortuoso e carregado de tinta, o jovem Iberê, munido de espátula, concebeu a paisagem por meio de marcas encorpadas, que permitem entrever a poética expressionista que sustentou até seus últimos trabalhos. Embora o pintor gaúcho tenha preservado certas convenções da figuração naturalista, visto que buscou apreender a atmosfera da região, já se dirigia para uma concepção moderna do espaço pictórico, assinalada pela postura anti-ilusionista²⁹. Algo semelhante desenrola-se na superfície das pinturas de Miguez, elaboradas com gestos que modelam a matéria pictórica, favorecendo, assim, certa indistinção entre figura e pincelada.

29 CATTANI, Icleia Borsa. Figuras e lugares nas pinturas de Iberê. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 79-93.

FIG 5. Iberê Camargo, *Jaguari*, 1941, óleo sobre tela, 40 x 30 cm, coleção Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Fonte: OSORIO, Luiz Camillo. Iberê Camargo: um trágico nos trópicos. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014. p. 34.



Se em determinadas pinturas de Miguez ainda é possível identificar árvores e florestas, outras, também presentes no corredor central da *Grande Tela*, expulsaram qualquer traço de imagem familiar (Figura 6). Esses trabalhos apresentam gestos amplos e velozes que atravessam as telas em verticais, horizontais e diagonais. Nesse caso, é possível vislumbrar não seres e coisas, mas acontecimentos, como aspersões, derramamentos, choques, sobreposições. Essas ações, todavia, não percorrem a superfície do quadro com facilidade, deslizando sem nenhuma resistência. O gesto do pintor se dá por meio da viscosidade da tinta a óleo, que agarra e dificulta o livre trânsito do pincel. De todo esse processo resultam estruturas semelhantes a andaimes que recordam pinturas como *Palisade* (Figura 7), de Willem de Kooning (1904-1997), artista associado ao chamado “expressionismo abstrato”, corrente que integrou e ampliou as diversas trajetórias da pintura moderna europeia de inícios do século XX.



FIG 6. Fábio Miguez, sem título, 1985, óleo sobre tela, 200 x 170 cm. Fonte: SUBDISTRITO COMERCIAL DE ARTE. *Casa 7*. São Paulo: Subdistrito Comercial de Arte, 1985.

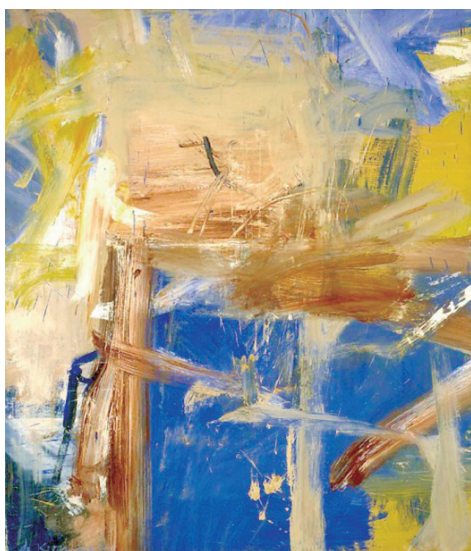


FIG 7. Willem de Kooning, *Palisade*, 1957, óleo sobre tela, 200.7 x 175.3 cm, coleção particular. Fonte: ELDERFIELD, John. *De Kooning: a retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, 2011. p. 34.

Tendo em vista tais características, pode-se sugerir que Miguez, nas telas presentes nos corredores da *Grande Tela*, recapitulou os passos de artistas modernos, como Iberê Camargo e Willem de Kooning, na conquista de um espaço pictórico não perspectivado. As pinturas de paisagens de Miguez, como as de Iberê da década de 1940, possuem uma espacialidade ainda intermediária, ou seja, de um lado apresentam certos índices de profundidade, como as variações de iluminação, de outro criam obstáculos para essa profundidade, como o evidente acúmulo de matéria. Já nas pinturas não figurativas, próximas aos trabalhos de de Kooning do final da década de 1950, encontra-se certa espacialidade, porém indeterminada. O observador depara-se, sobretudo, com uma textura de superfície. Se nos painéis exibidos nas exposições do MAC-USP e do MAM-RJ, o moderno, para Miguez, apresentava-se, principalmente, como acervo imagético, agora parece colocar-se também como repertório de procedimentos.

Junto à descoberta de outros modelos artísticos, deu-se o contato mais estreito de Miguez e demais integrantes do Casa 7 com os críticos de arte Alberto Tassinari e Rodrigo Naves. Essa proximidade, de acordo com os artistas³⁰, foi fundamental na abertura de outras vias para a sua produção. Tanto Tassinari quanto Naves integravam um grupo mais ou menos formal que visava promover determinados trabalhos contemporâneos e simultaneamente elaborar outra hierarquia para a arte moderna brasileira³¹. Em meados da década de 1980, essa corrente crítica chegava a um consenso sobre a importância da produção de Iberê Camargo para a constituição de uma visualidade plenamente moderna na arte brasileira. Acolhendo essa posição, Miguez e companheiros de ateliê abraçaram o pintor gaúcho como modelo, o que promoveu a gradual aproximação com a produção moderna brasileira e o progressivo distanciamento desses jovens pintores em relação às tendências internacionais, como a Transvanguarda Italiana e o neoexpressionismo³².

Após o encerramento da Bienal, os integrantes do Casa 7 alteraram os rumos de sua produção, quando não abandonaram, durante um período, a pintura. Aqueles que prosseguiram investigando o meio, como Rodrigo Andrade, Carlito Carvalhosa e Fábio Miguez, adotaram acento pictórico mais sóbrio, assinalado pelas marcas de um vagaroso e ponderado processo de construção³³. Em quadros monocromáticos, elaborados entre os anos de 1986 e 1988, Miguez examinou o “gestualismo” do neoexpressionismo e, por conseguinte, de seus trabalhos anteriores. Realizou isso empreendendo um diálogo particular com Iberê Camargo, Jasper Johns (1930-) e Robert Ryman (1930-). Nesses trabalhos, o motivo cedeu lugar a uma superfície integralmen-

30 MIGUEZ, 2008. ANDRADE, 2008. RAMOS, 2011.

31 NAVES, Rodrigo. *Entrevista com Rodrigo Naves*. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero7/entrevRodrigoNav>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

32 GONÇALVES, Marcos Augusto. Os jovens pintores chegam à Bienal. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 5 set. 1985. Ilustrada, p. 37.

33 COUTINHO, Wilson. O ateliê Casa 7 não é mais aquele. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 23 out. 1986. Ilustrada, p. 14.

te coberta por uma textura informe e opaca³⁴. A partir daí, a produção de Miguez apresentou demandas que se resolvem no âmbito da superfície pictórica, atitude já em curso nos quadros exibidos na 18ª Bienal de São Paulo.

Considerações Finais

De abordagem complexa, a década de 1980 foi marcada, entre outros pontos, pelo reingresso da pintura ao prosicênio do mundo da arte após um período de experimentalismo que se apresentou nas décadas de 1960 e 1970. Com foco principal em países como a Itália, a Alemanha e os Estados Unidos, o fenômeno foi reconhecido por meio da realização de um número expressivo de exposições internacionais. Nesses eventos, o redescobrimento da prática pictórica foi definido, sobretudo, em oposição às tendências minimalistas e conceituais. Grande parte dos artistas que integraram tais exposições, como Sandro Chia e Susan Rothenberg, para mencionar apenas dois exemplos, lançou-se no circuito de arte internacional. A partir dessa produção, notou-se que a pintura colocava-se distante de programas rígidos e como espaço tanto de afluência de numerosas iconografias quanto estilos de herança pré-moderna e moderna, com a predominância do apelo à subjetividade e à figuração.

No início de sua atividade artística, os trabalhos de Miguez ofereciam, frequentemente, figuras derivadas da pintura Paul Cézanne. Além de referências modernas, não de todo elaboradas, o artista elegeu como modelos determinadas vertentes que avultavam no cenário da arte internacional, especialmente o neoexpressionismo de Markus Lüpertz e Anselm Kiefer. Na ocasião, o pintor brasileiro apresentou uma série de painéis assinalados pela gestualidade aparente e pelos matizes acinzentados. Esses atributos, no entanto, adquiriram outro sentido em telas expostas na 18ª Bienal de São Paulo. Utilizando-se do impasto, Miguez distanciou-se de uma figuração explícita, assim como de um espaço pictórico perspectivado, encaminhando-se para uma deliberada aproximação com a produção moderna brasileira e internacional, notadamente com a fatura de Iberê Camargo e Willem de Kooning, concentrando-se, em seguida, na tematização da própria superfície pictórica.

Cada vez mais atento às especificidades da pintura, Miguez acabou por desviar-se progressivamente da iconografia mobilizada em um primeiro momento, considerada obstáculo à investigação das estruturas formais do quadro, e, munido de um conjunto de expedientes derivados da pintura moderna, iniciou um processo de desfiguração, submetendo a ele as imagens adotadas anteriormente. A partir desse segundo momento, Miguez colocou para si problemáticas circunscritas ao âmbito da pintura, engendrando relações entre elementos como linha, cor, matéria e superfície, isto é, buscou explorar os efeitos dos próprios meios de expressão. Nota-se, portanto, a incorporação de preceitos e recursos pertencentes à esfera da pintura moderna da primeira

34 TASSINARI, Alberto. Salão Paulista tem média boa, apesar da monotonia. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 27 nov. 1987. Ilustrada, p. A40. SÁ, Vera de. Miguez expõe só após a demolição da Casa 7. São Paulo, *Folha de São*, 31 maio 1988. Ilustrada, p. A31.

metade do século XX; assimilação essa que se desenhou, inicialmente, com base na arregimentação e na utilização de um repertório imagético, para então convergir em direção ao emprego de um repertório de procedimentos.

Não obstante, em Miguez, iconografias e expedientes modernos foram não apenas reabilitados, mas também submetidos a outros sistemas formais e, dessa maneira, transformados e atualizados. Inicialmente, a iconografia derivada de Cézanne aliou-se ao gesto carregado e aos valores rebaixados da pintura de Lüpertz e Kiefer. Em seguida, nas telas exibidas na Bienal de 1985, o neoexpressionismo juntou-se à fatura de Iberê Camargo e Willem de Kooning. Percebe-se, nesses casos, a realização de um conjunto de pinturas cuja importância não reside na inovação incondicional, mas sim na elaboração de soluções visuais instituídas a partir da conjunção de procedimentos preexistentes e por vezes conflitantes. Nessa perspectiva, seus trabalhos situaram-se, no transcorrer da década de 1980, entre uma linhagem moderna e os seus possíveis encaminhamentos contemporâneos.

Referências

- ABRAMO, Radha. Funeral do neo-expressionismo gestualista. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 6 out. 1985. Ilustrada, p. 81.
- ANDRADE, Rodrigo. Roteiros de um pintor. In: _____. *Rodrigo Andrade*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 187-195.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. Rio de Janeiro, *Gávea*, v. 6, n. 6, p. 39-57, 1988.
- BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 18. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.
- BRITO, Ronaldo. Fábio Miguez: pinturas recentes. In: _____. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 208-209.
- BUCHLOH, Benjamin. Figures of authority, ciphers of regression: notes on the return of representation in European painting. [S. l.], *October*, n. 16, p. 39-68, Spring 1981.
- CASA 7. *Pintura*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1985.
- CATTANI, Iceleia Borsa. Figuras e lugares nas pinturas de Iberê. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 79-93.
- COUTINHO, Wilson. Salão Brasil/Japão no MAM. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 23 maio 1985. Caderno B, p. 8.
- _____. O ateliê Casa 7 não é mais aquele. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 23 out. 1986. Ilustrada, p. 104.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. Os jovens pintores chegam à Bienal. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 5 set. 1985. Ilustrada, p. 37.
- JORDÃO, Carlos Eduardo Machado. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Unesp, 1998.
- KUSPIT, Donal B. Fuego antiaéreo de los “radicales”: el proceso norteamericano contra la pintura alemana actual. In: GUASCH, Anna Maria (Org.). *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal, 2000. p. 21-34.

- LEAL, Paulo Roberto; MAGER, Sandra; COSTA, Marcus de Lontra. A bela enfurecida. Rio de Janeiro, *Módulo*, edição especial “Como vai você, geração 80?”, jul./ago. 1984.
- LEIRNER, Sheila. Introdução. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 18. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 1985. p. 13-16.
- MENDONÇA, Casimiro Xavier. Criando em conjunto. São Paulo, *Veja*, p. 144-145, 8 maio 1985. MIGUEZ, Fábio. Entrevista concedida a Elaine Werneck de Capistrano. São Paulo, 10 out. 2004. In: CAPISTRANO, Elaine Werneck de. *Um olhar sobre o Grupo Casa Sete* (1982 a 1985). 2008. 218 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte ECA/FAU/FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. p. 170-173.
- _____. Depoimento de Fábio Miguez para o documentário Casa 7. CASA 7. Direção: Mariana Lacerda e Pio Figueirôa. Assistência de direção: Marcela Alvarenga. Realização: Bebinho Salgado 45, 2015. Disponível em: <<http://www.pivo.org.br/canal-pivo/video/casa-7/>>. Acesso em: 15 jan. 2016.
- MORAIS, Frederico. *Entre a mancha e a figura*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1982.
- NAVES, Rodrigo. *Entrevista com Rodrigo Naves*. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero7/entrevRodrigoNav>>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- OLIVA, Achille Bonito. La trans-avanguardia italiana. [S. l.], *Flash Art*, n. 92-93, p. 17-20, Oct./Nov. 1979.
- _____. *Trans-avantgarde International*. Milano: Giancarlo Politi, 1982.
- RAMOS, Nuno. Entrevista com Nuno Ramos. 4 set. 1986. In: CHIARELLI, Tadeu. *No calor da hora: dossiê jovens artistas paulistas, década 1980*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. p. 213-230.
- REINALDIM, Ivair Júnior. A Grande Tela: curadoria e discurso crítico da pintura na década de 1980. In: *Anais... Seminário de Pesquisadores do PPGARTES*, 2. Rio de Janeiro: PPGARTES, 2008.
- _____. *Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*. 2012. 286 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - EBA, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- ROELS JUNIOR, Reynaldo. Bem representativa, mas sem qualquer surpresa. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 13 out. 1985. Caderno B especial, p. 4-5.
- SÁ, Vera de. Miguez expõe só após a demolição da Casa 7. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 31 maio 1988. Ilustrada, p. A31.
- TASSINARI, Alberto. Salão Paulista tem média boa, apesar da monotonia. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 27 nov. 1987. Ilustrada, p. A40.
- _____. (Org.). *Fábio Miguez: deriva*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ZANINI, Walter. Duas épocas difíceis: 60 e 70. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Bienal Brasil século XX*. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 1994. p. 36-321.

Isabel Nogueira

O Pós-Modernismo como moderno no seu inovador olhar sobre a história da arte

Resumo

Ao movimento geral da neovanguarda internacional sucedeu-se um complexo e inquietante movimento, designado de pós-modernismo, irónico, desconstrutor, citador, provocador. Defendido por uns; atacado por outros, chegou aos domínios das artes visuais, do cinema, da arquitectura e marcou presença. O movimento pós-moderno foi o primeiro olhar historicista sobre a própria história da arte.

Palavras-Chave

Pós-modernismo; neovanguarda; história da arte; modernidade; historicidade.

Abstract

The general movement of the international neo-avant-guard succeeded a complex and disturbing movement, called postmodernism, ironic, disruptive, citing, provocative. Defended by some; attacked by others, came to the fields of visual arts, cinema, architecture and it was a strong presence. The postmodern movement was the first historicist look at the history of art itself.

Keywords

Postmodernism; neovanguard; art history; modernity; historicity

A ideia de vanguarda – do francês *avant-garde* –, na sua proposição inovadora e dianteira, em rigor, nunca se cumpre exactamente, isto é, sobretudo existe em *devenir*, em transformação, auto-aniquilando-se sempre que se concretiza, e assim sucessivamente (Nogueira, 2019: 51-59). A partir de meados dos anos 50 do século XX, e depois da eclosão do expressionismo abstracto ainda nos anos 40 do novecentismo, o movimento da neovanguarda internacional propõe, uma vez mais, um filão revolucionário e novas inquietações. Trata-se, num primeiro momento, da arte na sua tendência objectual, que se caracterizou pelo facto de a representação da realidade dos objectos ser substituída pela apresentação da própria realidade “objectual”.

A superação da obra de arte enquanto objecto estético tradicional pode entender-se, na oportuna definição de Marchán-Fiz, como «(...) uma *desestetização do estético*, entendida como esta apropriação de realidades não artísticas tão característica desde a experiência de M. Duchamp. Trata-se de uma recuperação teórica e prática de aspectos extra-artísticos, incluindo os aspectos antropológicos e sociológicos» (Marchán-Fiz, 1990: 155). Harold Rosenberg reportara-se também à “arte desestetizada” como o mais recente dos movimentos de vanguarda –, ou seja, mais propriamente, da neovanguarda –, nomeadamente nas obras de Barry Flanagan, Bruce Nauman, Carl André, Denis Oppenheim, Walter de Maria, entre outros artistas (Rosenberg, 1992: 29-30). Efectivamente, o segundo bloco das vanguardas – vanguarda tardia ou neovanguarda – desenvolve-se a partir da II Grande Guerra, colocando em evidência o fim da sua jornada unívoca e unidireccionada da “época dos manifestos”. A arte descentralizara-se, fragmenta-se e tornara-se *establishment*, a qual, apesar de desligada de uma certa utopia, continuaria, contudo, a revolucionar as gramáticas artísticas (Fabbrini, 2002: 23). Passava-se, podemos dizê-lo, do heroísmo a um anti-heroísmo.

De facto, paralelamente e no seguimento da *pop art*, emergiram vários movimentos e tendências que tiveram em comum a superação clara das fronteiras disciplinares da arte – o também chamado “campo expandido” –, em alguns momentos, assumindo forte inspiração dadaísta, buscando novos limites e abordagens, muitas destas de carácter performativo, filmico, videográfico e fotográfico. O próprio cinema, dito *underground*, conheceria pressupostos singulares, como recusa dos circuitos tradicionais, a apropriação de temáticas marginais, a ausência de narrativa, a utilização da câmara fixa, etc. Neste domínio, destacaram-se Andy Warhol – *Sleep* (1963) e *Empire* (1964) –, Bruce Baillie, Jean-Luc Godard, Ken Jacobs, Stan Brakhage, entre outros. Surgia a ideia de anticinema.

Na verdade, ao longo dos anos 60 e 70, tornar-se-ia visível tanto o incremento da arte enquanto “ideia” – conceptualismos, num sentido lato –, como da arte enquanto “acção”, num certo espírito de revisitação do dadaísmo e de Marcel Duchamp. A arte conceptual articulou os limites da arte formalista com a sua própria crítica, conferindo primado ao processo mental. A arte era trabalhada essencialmente como ideia, proclamando-se a morte do objecto e a primazia de meios, como a escrita, para suscitar a atenção do espectador, para explicar o (não)objecto: a arte do “fim da arte” e o questionar das instituições que a sustêm. A arte tornava-se definitivamente subversiva face a si própria. Já não se tratava de questionar a abstracção, como o fora numa linha definidora das primeiras vanguardas e do modernismo em geral, mas de problematizar a arte em si mesma e as suas questões intrínsecas.

Neste contexto da vivência dos aspectos artísticos e extra-artísticos da neovanguarda – recordemos a ideia de “a arte é a vida” – deve destacar-se a exposição seminal de 1969, *Live in Your Head: When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information* (Kunsthall-

le, Berna; Museum Haus Lange, Krefeld; Institute of Contemporary Arts, Londres), com curadoria de Harald Szeemann, na qual foram apresentadas obras de arte conceptual, arte minimal, arte povera, *land art*, mas, acima de tudo, onde se fomentou a experiência em torno da obra antiobjectual e das intenções do artista, num vasto movimento internacional em definição. A mostra estabelecerá efectivamente um marco artístico e curatorial.

Quanto ao segundo filão anteriormente identificado, de arte enquanto “acção”, nas décadas de 1960 e 1970, os suportes e as linguagens misturam-se de modo afirmativo e sem retorno, como já referimos. Destacaram-se o filme e o vídeo, inicialmente ligado à performance e à *body art*. Tomaram literalmente corpo situações artísticas inovadoras e interactivas, muitas na herança do dadaísmo, nomeadamente pelo seu carácter radical, iconoclasta e efémero. A arte da performance conhece um notável e inédito desenvolvimento, tendo começado por ser incrementada por artistas plásticos, que recorriam à mímica, à dança ou ao teatro, e tinha características efémeras, podendo ser mais ou menos complexa. Tanto a instalação como a performance vêm da herança modernista. O jogo torna-se relevante, como acontecimento existencial, no qual o momento da realização é o verdadeiramente determinante.

A auto-apresentação do artista é a obra ou é a arte? Na verdade, assume-se como um todo, como uma arte-processo. Reintroduz-se claramente a ligação arte-vida, por vezes chegando a experiências extremas e à autoflagelação. Destaquemos as acções de artistas, como Bruce Nauman, Carolee Schneemann, Chris Burden, Gina Pane, Marina Abramovic, Orlan, Rebecca Horn, Vito Acconci, ou o próprio Movimento Neoconcreto brasileiro – Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape –, ou o grupo “Viennese Actionism” – Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Müehl, Rudolf Schwarzkogler –, ou ainda o agrupamento japonês “Gutai” – Atsuko Tanaka, Jiro Yoshihara, Kazuo Shiraga, Saburo Murakami, Shozo Shimamoto. Importa fazer particular referência ao grupo Fluxus”, nome oriundo do latim “modificação”, “escoamento”, “catarse”, e foi inicialmente utilizado pelo artista lituano George Maciunas, em 1961, para apelidar a reunião de dança, artes visuais, teatro, poesia, música, etc. Nesta senda, destacam-se as também experiências dos músicos John Cage e Karlheinz Stockhausen em torno da música serial electroacústica.

No meio de tudo isto, a vontade vanguardista e neovanguardista de inovar na arte poderá estar na base da sua própria aniquilação. No capítulo “Morte ou ocaso da arte” (*La fine della modernità*, 1985), Gianni Vattimo entende que o fim da arte é algo com que temos de contar, quase com um carácter profético. A arte já não existe como fenómeno específico, recusando enquadrar-se nos limites preconizados pela tradição. A morte da arte é entendida, assim, como uma explosão do estético, em que a arte se autoquestiona ao limite (Vattimo, 1987: 47). Também Hans Belting problematiza justamente a hipótese do fim da história da arte, no sentido da sua narrativa tradicional e ocidental, na obra *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983), avançando a hipótese de novos enquadramentos, não tradicionalistas (Belting, 1987: 3 e ss). A arte aparentemente deixou de depender de qualquer autoridade ou tradição. A liberdade artística conquistou terreno de tal modo que a vanguarda e os pressupostos do experimentalismo radical diluíram-se. A arte tornou-se plural, ecléctica e eventualmente afirmativa. Os estilos deixaram de ter lugar numa espécie de tirania da liberdade.

O pensamento crítico determinaria a “morte da arte” no sentido hegeliano. Podemos colocar a questão: será que a inovação consiste — na arte dita pós-moderna — em retornar a um certo classicismo, a um antivanguardismo? Num ensaio de 1967, Ernst Fischer chamava justamente a atenção para o facto de há décadas se falar da “crise da arte”, eventualmente ma-

terializada no vanguardismo: “última mobilização” do que foi a vanguarda. Contudo, o autor acreditava que um novo período histórico na arte estaria a despontar (Fischer, 1967: 80-82). O próprio grupo “Art & Language” regressaria à pintura no final dos anos 70, muitas vezes já em modo de paródia. Estamos perante o que o poeta e ensaísta Ferreira Gullar considerou não um retrocesso ou evolução, mas uma mudança, materializada num desdobramento de linguagens (Gullar, 1993: 133-134).

Em conclusão, devemos entender o movimento moderno — em sentido lato — como um ciclo determinante, pautado pela experimentação, que se encerrou em meados da década de 70, ou mesmo antes, sendo historicamente seguido por uma série de práticas artísticas que se afastou da esfera hegemónica modernista, para se situarem numa dimensão pós-modernista. A influência, normalmente pela negativa, do movimento precedente é uma característica do desenvolvimento pendular da história da arte. Por um lado, e neste sentido, estamos face a uma situação histórica e artística comum. Por outro lado, e considerando o curto espaço de tempo que nos liga a estas questões, talvez só falemos de arte pós-moderna ou de pós-modernismo, porque ainda não encontramos uma denominação mais apropriada e conclusiva; porque é difícil reunir sob a mesma denominação formas artísticas tão díspares como as que emergiram na década de 1980, ou um pouco antes, prolongando-se em algumas situações pela década seguinte.

O pós-moderno não se deixa definir facilmente, porque ele próprio, num certo sentido, recusa uma delimitação. É inegável que o prefixo “pós” significa o que vem depois, implicando uma não definição exacta do que é esse depois. Contudo, é possível elencar uma historiografia do movimento e as suas características mais notórias. O movimento pós-moderno foi, até ao presente, o último movimento artístico identificável enquanto tal. Vejamos.

O termo “pós-modernista”/“pós-moderno” especificamente aplicado às artes visuais foi utilizado primeiramente pelo crítico e historiador americano Leo Steinberg, em 1972, quando se referia à arte combinada, *mixed-media* de alguns artistas, por exemplo, de Robert Rauschenberg. Neste mesmo ano surgia, em Binghamton, a revista *Boundary 2: Journal of Post-modern Literature and Culture* e ainda o manifesto arquitectural de Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, com colaboração de Denise Scott Brown e Steven Izenour, em que se defende o regresso aos ensinamentos de John Ruskin, na sua linha romântica, contra a neutralidade racionalista, e defendendo-se a restauração dos patrimónios históricos, nomeadamente nas fachadas dos edifícios. A arquitectura teria que ser pensada para determinado local e não na abstracção de uma utopia. Os elementos decorativos estabelecer-se-iam como objectos que incorporavam diversas necessidades e formas de comunicação. Do mesmo modo, a expressão “pós-modernismo” parece ter aparecido pela primeira vez em Letters do artista britânico John Watkins Chapman, ainda na década de 70 do século XIX, quando este se reportava a uma pintura pós-impressionista ou, posteriormente, com Federico de Onís na obra *Antologia de la poesia española e hispanoamericana* (1934), quando o autor aludia a um certo modernismo conservador e talvez exausto (Anderson, 2005: 10-11).

E seria o crítico Charles Jencks que, no domínio da arquitectura, inicialmente reflectiria sobre o conceito de pós-modernismo, ainda nos anos 70, e difundiu-lo com a obra *The language of post-modern architecture* (1977), e, em 1980, colaboraria com Paolo Portoghesi na organização da *Bienal de Veneza*, subordinada à temática geral A presença do passado. A arquitectura virava-se agora para a tradição e para o vernáculo. Charles Jencks identificaria o pós-modernismo com a combinação de técnicas modernas, principalmente técnicas construtivas, com construções tradicionais, compostas por elementos sóbrios e populares, no intuito de ser possível comuni-

car não apenas com uma minoria – designadamente arquitectos –, mas com o público em geral. Trata-se de uma espécie de “duplo código” (Jencks, 1989: 14-20). ao longo da década de 1980, o termo aparece frequentemente nos estudos teóricos e críticos sobre arte. No intuito de compreender este conceito, debruçemo-nos, primeiro e muito brevemente, sobre o debate a respeito da modernidade/pós-modernidade – base histórica, filosófica e cultural sobre a qual assenta o conceito de pós-modernismo.

O debate filosófico que se debruça sobre a pós-modernidade e as suas questões mais proeminentes tem sido, desde finais da década de 70, preconizado, entre outros, por dois autores: Jean-François Lyotard – fortemente influenciado pela filosofia da linguagem moderna de Ludwig Wittgenstein, situa o indivíduo numa complexidade de fragmentos e descontinuidades – e Jürgen Habermas – considerado um continuador da Escola de Frankfurt. Os escritos tanto do filósofo francês como do alemão não se debruçam exclusivamente sobre o domínio artístico mas, ao proporem uma periodização cultural, assumem considerável importância para o esclarecimento do pós-modernismo na arte.

A perspectiva de Jean-François Lyotard lançou-se de um modo explicado em *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979). Trata-se de uma obra que apresenta uma viragem filosoficamente importante face ao problema da linguagem, e que se caracteriza pela reacção a uma teoria objectiva do conhecimento, já que este seria historicamente condicionado e accidental. *La condition postmoderne* trata sobretudo o programa da modernidade – questão tão importante para a cultura ocidental desde o “Século das Luzes” –, assumindo uma reflexão sobre o estágio presente da cultura e das sociedades mais desenvolvidas, isto é, pós-modernas. O modo característico da modernidade é o projecto da realização da universalidade, projecto esse, segundo Lyotard, destruído e esgotado (Lyotard, 1989). Os dogmas constitutivos da modernidade encontram-se, portanto, derrubados.

Numa perspectiva antagónica à de Jean-François Lyotard, situa-se a de Jürgen Habermas, que procurou fundamentar a sua visão filosófica da pós-modernidade no estabelecimento de uma fronteira legítima entre o Estado e o mundo complexo da comunicação. O filósofo crê que é possível um conhecimento universal e necessário aplicado à vida em sociedade e às formas de desenvolvimento. Habermas entende que Lyotard incorreu num equívoco, já que a modernidade continua a ser um projecto não esgotado, mas inacabado, que é necessário incrementar, procurando decifrar os erros em que se incorreu e repensá-lo no contexto da cultura das sociedades pós-industriais. A modernidade é uma época que tem um programa, o das “Luzes” da razão, programa que ainda não foi cumprido. As causas poderão estar, possivelmente, no capitalismo desenfreado.

A solução passará por acreditar nas pequenas narrativas, na fragmentação temporal como critério para a compreensão da contemporaneidade. A sociedade tida como um todo é rejeitada, porque não é possível uma concepção marxista – enquanto grande narrativa ou metanarrativa – da história dos nossos dias. Será necessário apelar a uma reflexão sobre a sociedade e preparar a sociedade do futuro. Um dos escritos que claramente evidenciam a oposição de Habermas a Lyotard é o ensaio, proferido oralmente em 1980, e publicado no ano seguinte na revista *New German Critique*, com o título *Modernity versus postmodernity*. Jürgen Habermas considera que determinadas situações proeminentes nas sociedades contemporâneas, tais como o terrorismo, as políticas estéticas, as doutrinas e os dogmas, as instituições altamente hierarquizadas, o militarismo, são resultantes do uso dos meios de coacção da burocracia moderna. E conclui: «Penso

que em vez de desistir da modernidade e do seu projecto como causa perdida, devemos aprender com os erros daqueles programas extravagantes que tentaram negar a modernidade. Talvez os tipos de recepção da arte possam oferecer um exemplo que, pelo menos, indica a direcção de uma saída» (Habermas, 2002: 11-12).

O debate, inicialmente balizado por estes filósofos, rapidamente aglutinaria importantes contributos de pensadores, tais como Gianni Vattimo, Richard Rorty, David Harvey, Barry Smart, Iñaki Urdanibia, Anthony Giddens, entre outros. Sabemos que Hegel e Karl Marx admittiram o “fim da história” — num sentido teleológico — que ocorreria no momento em que as sociedades atingissem a sua plenitude evolutiva. Para o primeiro, este estágio coincidiria com o liberalismo; para o segundo, com o comunismo. Daqui podemos aferir que a metanarrativa marxista terminou, como também entendeu Lyotard, já que a meta das sociedades pós-industriais é o triunfo do liberalismo económico e político nas sociedades ocidentais. Quando falamos de “fim da história” não falamos de fim da historicidade. Marx, com o materialismo histórico e dialéctico, identificou uma com a outra. Deste modo, o processo histórico é visto unilinearmente — tese, antítese, síntese.

A historicidade, diferentemente, apresenta-se como um modo de aprender com o passado e prever o futuro. Admite e insurge-se contra os erros do passado, critica, questiona, compara. E este é, portanto, inequivocamente um modelo de pensamento mais produtivo. A modernidade é uma incerteza e um risco inevitável, mas as suas consequências imprevisíveis estão mais na causa das falhas do que os “defeitos de concepção”, digamos. Na verdade, foi-se instituindo a ideia de “declínio do Ocidente”, ou pelo menos de um certo esgotamento da criação contemporânea, isto é, a recusa do “novo” torna-se numa condição de princípio.

O pensamento pós-moderno problematiza, como nenhum outro, a realidade circundante. Dada a complexidade em definir o conceito de pós-modernidade ou de pós-moderno, opta-se por uma compreensão do pano de fundo sobre o qual o termo emerge: as complexas sociedades contemporâneas, a rapidez da história, a economia livre de mercado, a sociedade de consumo, a tecnologia de ponta, a globalização, o desafio ecológico, a denúncia da modernidade, a pluralidade, etc. Não obstante admitamos que os ideais iluministas foram traídos pelas grandes catástrofes provocadas pelo homem e que, portanto, contrariam a unilinearidade do progresso civilizacional, devemos considerar que o processo histórico é pontilhado por avanços e retrocessos. O que talvez ponha em evidência os grandes cataclismos do século XX é o seu carácter mais abrangente, mais mediático e, possivelmente, mais programado. Apesar de tudo, a crença no progresso e no futuro vai permanecendo, havendo necessidade de se recorrer, para isso, a determinados mecanismos ecológicos, políticos, económicos, humanistas, sociais, etc. É o desafio.

O movimento pós-moderno nas artes, ou pós-modernismo, toma corpo neste contexto. Como entender, na verdade, o conceito de pós-moderno? Na perspectiva de Luc Ferry, podemos falar em três significados do pós-moderno/pós-modernismo: o pós-moderno como culminar do modernismo, isto é, o seu carácter inovador e desconstrutor; o pós-moderno como antimoderno, como um regresso à tradição contra o modernismo e contra a tirania da inovação; o pós-moderno como superação do modernismo, ou seja, como auto-superação da razão (Ferry, 2003: 262-268). Outros autores, como Charles Harrison e Paul Wood, chamam a atenção para o campo específico das artes visuais, no qual o pós-modernismo poderá ser olhado em torno de três ques-

tões fundamentais: a crítica da diferença relacionada com o sentimento de opressão, a crítica do mito da originalidade e a crítica às narrativas históricas (Wood; Harrison, 1993: 238-256).

O movimento pós-moderno, no que respeita às artes visuais, ter-se-á iniciado nos Estados Unidos da América e em Itália, estendendo-se posteriormente à Alemanha, ao Reino Unido, a Espanha, ao Japão e a Portugal. Todavia, é inegável a existência de um certo preconceito face ao termo e ao tipo de arte a que se refere. De um modo geral, quando se fala em pós-modernismo parte-se do negativo, isto é, começa-se por colocar em evidência uma moda, portanto efémera; um tipo de arte que já não conhece um fio condutor; a perda de centralidade; algo que se pauta pela fragmentação, pela desconstrução, pela coexistência de vários pontos de vista, pelo *pastiche*, pelo caos, pelo efémero, pela colagem, pela paródia; que rompe com a ideia modernista — particularmente no âmbito da arquitectura — dos planos de grande escala; que não tem critérios estéticos definidos, enfim, que é quase uma fraude, um *déjà vu*.

Além da já referida questão de o prefixo “pós” implicar uma carência de critérios de definição positivos — na verdade, ninguém parece estar satisfeito com a designação “pós-modernismo/pós-moderno” —, este negativismo estará também possivelmente relacionado com uma certa confusão entre o eclectismo pós-modernista e a errada, mas recorrente, crença na potencialidade de qualquer objecto ser arte. O pós-modernismo opõe-se à reflexão estética modernista, rejeita a sua estrutura narrativa, é ambíguo, serve-se da montagem, é antiformal e desconstrutor. O pós-modernismo aparece como uma reacção silenciosa à vanguarda.

À semelhança do que se verifica relativamente à modernidade e à pós-modernidade, devemos reconhecer a existência de duas posições marcantes no seio da crítica e da teoria da arte relativamente ao pós-modernismo: uma que se reveste do pressuposto de uma continuidade entre modernismo e pós-modernismo; outra que preconiza uma ruptura entre ambos os conceitos e consequentes postulados. A ironia, a pequena narrativa, a historicidade, o recurso à citação e à reinvenção afastam claramente o pós-modernismo do modernismo, em nosso entender. No seu âmbito, merece destaque o designado movimento do “regresso à pintura” ou, mais especificamente, um retorno à imagem da pintura e a uma figuração depois de ter sido declarada a sua morte. A transavanguardia correspondeu ao neo-expressionsismo em Itália, isto é, identifica-se, em larga medida, com o movimento neo-expressionista, o qual inclui uma série de tendências como, por exemplo, além da *transavanguardia* italiana, a bad painting norte-americana ou o neo-expressionismo alemão.

Do ponto de vista do tema, emerge uma necessidade de se expressarem determinadas preocupações sociais, humanistas, políticas, sexuais, ou o próprio problema da disseminação de doenças como a SIDA, doença de que morreu prematuramente, por exemplo, Keith Haring, figura preponderante do grafitismo. O abstraccionismo e o conceptualismo tinham determinado o fim de uma trajectória, focando-se agora as atenções na arte figurativa entre as duas Guerras. E estas novas tendências foram acompanhadas de exposições determinantes, de que são exemplos *New Image in Painting* (Nova Iorque, 1978), *Bienal de Veneza* (1980), *A New Spirit in Painting* (Londres, 1981), *Zeitgeist* (Berlim, 1982) ou *Documenta 7* (Kassel, 1982), organizada por Rudi Fuchs. Em Portugal, o conceito de pós-moderno nas artes plásticas e na arquitectura seria lançado publicamente na exposição *Depois do Modernismo* (Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1983), com curadoria de Luís Serpa.

Em conclusão, o movimento geral da neovanguarda internacional constituiu um momento decisivo na narrativa da arte moderna, iniciado com o impressionismo e, ainda antes, com Édouard Manet e o carácter plano e brilhante da sua pintura. A esta nova vaga da vanguarda sucede-se o movimento pós-moderno, numa sociedade complexa e exigente, que inicia um novo ciclo, desconstrutor, citador, irónico. Na verdade, é como se a história da arte se olhasse, agora na contemporaneidade e pela primeira vez, em perspectiva, com o distanciamento do tempo e do envolvimento. E, neste olhar, o pós-modernismo foi absolutamente inovador.



FIG 1. *Déjeuner déjà vu*, Seward Johnson, 1994. Escultura em bronze, colorida, tamanho natural. Coleção The Sculpture Foundation, Inc., Santa Monica.

Referências

- Anderson, P. (2005). *As origens da pós-modernidade*. Lisboa: Edições 70.
- Belting, H. (1987). *The end of the history of art?* Chicago; London: University of Chicago Press.
- Fabbrini, R. N. (2002). *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas.
- Ferry, L. (2003). *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. Coimbra: Almedina.
- Fischer, E. (1967). O futuro da arte. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1457, p. 80-82.
- Foster, H. (1996). *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge [etc.]: The MIT Press.
- Gullar, F. (1993). *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Editora Revan.
- Habermas, J. (2002). Modernity — an incomplete project. In Foster, H. (ed.), *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press.

- Jencks, C. (1989). *What is post-modernism?* London: Academy Editions.
- Lyotard, J.-F. (1989). *A condição pós-moderna*. 2.^a ed. Lisboa: Gradiva.
- Marchán-Fiz, S. (1990). *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. 5.^a ed. Madrid: Ediciones Akal.
- Nogueira, I. (2019). *Teorias da arte: do modernismo à actualidade*. Lisboa: Book Builders.
- Rosenberg, H. (1992). *La dé-définition de l'art*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- Vattimo, G. (1987). *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Editorial Presença.
- Wood, P.; Frascina, F.; Harris, J.; Harrison, C. (1993). *Modernism in dispute: art since the forties*. London: The Open University.

Maria Amelia Bulhões¹

A Geração 80 no Brasil, uma ousada e complexa expansão

Resumo

O texto explora uma perspectiva de análise mais ampla do fenômeno “Geração 80 no Brasil”, buscando superar a tradicional abordagem do retorno à pintura, da exploração da matéria e do prazer hedonista da imagem. Com um enfoque sistêmico desenvolve a reflexão a partir de duas perspectivas. Por um lado, identifica a articulação do mercado de arte e a absorção desta produção como resposta a uma demanda comercial de um mercado profissionalizado e consolidado nos anos 1970.

Por outro lado, observa a expansão do meio de arte no País, no bojo desta produção que envolveu mercado e colecionadores, mas também uma nova leva de artistas regionais que assumiram o campo artístico com um protagonismo até então desempenhado unicamente pelo eixo Rio/São Paulo. Evidência, assim, a complexidade deste fenômeno e suas repercussões na cena artística brasileira até os dias atuais.

Abstract

The text explores a broader analysis perspective of the “80’s generation in Brazil” phenomenon, which sought to overcome the traditional approach to the return to painting, the exploration of matter and the hedonistic pleasure of the image. With a systemic approach it develops its reflection from two perspectives. On the one hand, it identifies the articulation of the art market and the absorption of this production as a response to a commercial demand of a professional and consolidated market in the 1970s.

On the other hand, it notes the expansion of the art medium in the country, in the midst of this production which involved the market and collectors, but also a new wave of regional artists who took over the artistic field with a role which had previously only been filled by the Rio / São Paulo axis. Thus, it shows the complexity of this phenomenon and its repercussions in the Brazilian art scene until present day.

1 Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul- Brasil mariameliabu@gmail.com

Abordar a produção da chamada Geração 80 é uma tarefa bastante difícil, pois esta foi uma década de grande movimentação e expectativas no meio artístico brasileiro que exige do pesquisador uma amplitude de perspectivas. Podemos começar tentando compreender as circunstâncias históricas do final da década de 1970, quando o projeto político autoritário, concentrador de renda, que foi responsável pelo grande desenvolvimento do mercado de arte no Brasil, começou a revelar suas fissuras, inaugurando um processo de abertura política. Um importante fator mobilizador neste momento foi a movimentação popular que clamava pelas “Diretas Já”, estimulada pelo afrouxamento da ditadura militar que vigorara no País desde o golpe de 1964. Mergulhados nessa ebulição que movimentava o País de norte a sul e de leste a oeste, com caravanas de políticos e grandes comícios, os jovens recém-saídos de escolas de arte ousaram explorar linguagens e temas mais espontâneos, pessoais e engajados na realidade. Dentro desse contexto de enfraquecimento da repressão política e da censura, emergiu uma produção cultural mais ousada e irreverente.

A eclosão da chamada Geração 80 veio no bojo dessas novas condições da sociedade brasileira, assim como do processo de internacionalização acelerado do meio de arte, que atualizava a produção local com os movimentos da *transvanguarda* italiana, da *bad painting* norte-americana e do *neo-expressionismo* alemão. Os artistas que se destacaram nos anos 1980 fazem, preponderantemente, parte de uma geração nascida após o fim da Segunda Guerra Mundial e em meio à guerra fria. Eles se nutriram da indústria cultural de base norte-americana que entrara avassaladoramente no País durante os anos 1970². Seu universo visual e imagético era permeado pela televisão, pelo cinema, pelas revistas em quadrinhos e pelos super-heróis, veiculados pelos meios de massa.

Depois de uma década de arte conceitual, bastante hermética e circulando em espaços mais intelectuais e restritos, há nessa produção emergente um característico retorno às práticas artísticas mais tradicionais. Os jovens experimentam novos caminhos através da pintura, desenho, gravura e escultura, caracterizando uma volta aos suportes tradicionais. Não há nesta produção uma identidade formal ou conceitual, e, assim, o que chamamos de “Geração 80” não configura um grupo ou um movimento artístico ideologicamente coeso. Este nome surgiu como título de uma exposição que apresentou trabalhos de mais de cem jovens artistas na época, criando um alvoroço que colocava em evidência o que estava acontecendo no meio das artes naquele momento de ebulição do País. Por seu apelo linguístico o termo se popularizou. Dentro dessa tendência ocorreu uma série de exposições coletivas que propagavam ideias de ruptura e inovação, contando com apoio de segmentos da crítica e do mercado de arte, ávidos por novidades e atualizações internacionalizadas.

Algumas mostras ao longo da década de 1980 sedimentaram o caminho no surgimento e na consolidação deste fenômeno. Uma das primeiras exposições elencadas neste processo de retomada da pintura foi *Entre a mancha e a figura* (Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1982), com curadoria de Frederico Moraes, da qual participaram artistas da nova figuração, dos anos 1960, como Rubens Gerchman, José Roberto Aguilar, juntamente com novos nomes como Dudi Maia

2 Sobre o crescimento do consumo de bens culturais naquele período, pode-se consultar ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Rosa. Embora essa mostra não esteja diretamente ligada aos jovens emergentes, ela reativou a presença da pintura e da figuração na cena artística, sob a batuta de um crítico consagrado, ligado a importantes eventos dos anos 1970. Ainda no ano seguinte, ocorreu a mostra *Pintura como meio* (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983), realizada por iniciativa dos artistas Ana Maria Tavares, Ciro Cozzolino, Leda Catunda, Sérgio Niculitcheff e Sérgio Romagnolo, com o apoio da diretora do museu na época, Aracy Amaral. Interessante observar, neste momento, o papel desempenhado pelos críticos de arte Frederico Moraes e Aracy Amaral, que estiveram comprometidos, ao longo dos anos 1970, com questões das vanguardas e da arte na América Latina. Frederico Moraes assim se manifesta sobre esta nova produção:

[a nova pintura] é uma reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 1970. Um retorno do artista a si mesmo, à sua subjetividade, mediante a liberação de uma fantasia não planejada ou controlada, e que se manifesta por uma intensificação do gestual e da cor, quase um neo-informalismo ou neofiguratismo. (MOAES in MONTEIRO, 2017, pg.45)

Já se esboçavam nestas duas mostras novas linguagens e preocupações, onde se destacavam a gestualidade e certa materialidade escultórica no uso dos pigmentos. Frederico Moraes escreveu sobre estes jovens artistas, entretanto a mostra que obteve maior repercussão, nomeando o movimento que se esboçava, foi: *Como vai você, Geração 80?* (Parque Lage, Rio de Janeiro, 1984), realizada na tradicional escola de arte carioca, com curadoria de Marcus Lontra³, Sandra Magger e Paulo Roberto Leal. O ambiente era de festa, bastante informal e aberto a tudo que poderia acontecer, sem critérios curatoriais definidos e com um sentimento de celebração do novo que a abertura política ensejava. A exposição congregou artistas de várias regiões do Brasil, tais como Alex Fleming, Alex Vallauri, Ana Horta, Angelo Marzano, Angelo Venosa, Ana Maria Tavares, Carlito Carvalhosa, Cristina Canale, Delson Uchôa, Ester Grinspur, Fernando Lucchesi, Fabio Miguez, Frida Baranek, Gonçalo Ivo, Isaura Pena, Jadir Freire, Karin Lambrecht, Luiz Pizarro, Luiz Zerbini, Mário Azevedo, Maurício Bentes, Mônica Nador, Mônica Sartori, Paulo Monteiro, Ricardo Basbaum, Rodrigo Andrade, Sergio Romagnolo, Victor Arruda, Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Leda Catunda, Leonilson e outros tantos que somavam 123 artistas. O eixo desta mostra era o mapeamento do que os jovens artistas estavam produzindo, enfatizando a volta à pintura, com uma retomada dos princípios figurativos, fossem eles ligados à tradição ou inovadores.

Aglutinar a produção sob um mesmo rótulo ajudava tanto em termos da crítica como do mercado, facilitando sua identificação e não levando muito em conta as particularidades de cada um. O que se destacava era o resgate da imagem depois de uma década de desmaterialização e conceitualismo. Imagem que retornava em suportes tradicionais da arte, principalmente a pintura, mas com nova roupagem, abandonando o chassi e aglutinando materiais e pigmentos. Alguns grupos se formaram, como, por exemplo, *Casa 7*, do qual participaram Carlito Carvalhosa,

3 Marcos Lontra, em recente entrevista a Nei Vargas da Rosa, destacou o estímulo e o apoio financeiro do então recém-eleito governador do Rio de Janeiro na realização da mostra, reforçando o papel do Estado no campo artístico brasileiro, tema que tenho enfatizado em meus estudos.

Rodrigo Andrade, Paulo Monteiro, Fabio Miguez e Nuno Ramos. Eles dividiam a casa número 7 da rua Cristiano Viana, no bairro de Pinheiros em São Paulo, e ali trocavam experiências e críticas com outros artistas e críticos, o que foi essencial para sua formação e seu amadurecimento.

Um dos importantes impulsos dessa nova geração de artistas veio de Jorge Guinle Filho (Nova York, 1947-1987), cujo trabalho ganhou repercussão no Brasil, na década de 1980, quando aqui viveu e integrou as principais exposições de arte do País. Sua pintura chama a atenção pelo vigor e pela intrincada referência que faz aos movimentos artísticos modernos e contemporâneos. Ele foi um importante incentivador da revalorização da pintura promovida pelo grupo de jovens artistas conhecido como Geração 80.

Experimentações com a pintura, usando outros suportes, foi uma das inovações apresentadas por Leda Catunda (São Paulo, 1961), que fez parte ativa do grupo paulista dessa geração. Usando tecidos industrializados vendidos a metro em armarinhos, ela pintava sobre eles, explorando suas padronagens como parte da obra. Leonilson – José Leonilson Bezerra Dias (Fortaleza/CE, 1957 – São Paulo/SP, 1993) – também trabalhou predominantemente sobre tecido, mas com outros procedimentos. O artista fez uso de costuras e bordados em uma obra autobiográfica, que está concentrada nos últimos dez anos de sua vida, realizando uma espécie de diário íntimo, em que ele expõe sua condição de portador do vírus HIV e doente terminal.

Em 1985, o mais importante evento de artes plásticas do Brasil, a 18ª Bienal Internacional de São Paulo, dedicou o principal eixo da exposição ao retorno da pintura. A bienal da “Grande Tela”, como ficou conhecida, colocou em evidência este fenômeno ao expor um extenso corredor de telas enormes de artistas de diversas partes do mundo, separadas entre si por cerca de 10 centímetros. Esta foi considerada uma mostra polêmica por conta, justamente, da escolha do método expográfico, que, segundo os artistas, não deixava espaço para se perceber as particularidades de cada trabalho. A curadoria indicava uma sincronia na produção de artes plásticas, com preponderância da pintura, tanto na cena internacional como nacional. Contraditoriamente, ela evidenciava o grande impulso das vanguardas italiana, alemã e norte-americana, apontando certa homogeneização nestes modelos. De qualquer forma, ela marcou a visualidade de uma nova geração e foi um marco na história desta produção no Brasil, mostrando participantes brasileiros com menos de 40 anos, como Fabio Miguez, Nuno Ramos e Guto Lacaz, que se tornariam importantes nomes da arte contemporânea no País.

Na esteira das correntes internacionais emergiu uma grande gama de jovens artistas que entraram rapidamente no circuito de galerias, destacando-se entre eles alguns dos importantes nomes ainda hoje atuantes na cena nacional. Jovens estreantes naquele momento, como Daniel Senise, Adriana Varejão, Leda Catunda, Nuno Ramos, Leonilson, Beatriz Milhazes e Jac Leirner, entre outros, tornaram-se rapidamente estrelas, colocando as artes visuais no cenário midiático do País. Eles surgiram retomando na pintura as inúmeras possibilidades de construção das imagens. Daniel Senise (Rio de Janeiro/RJ, 1955) realiza pinturas de grande dimensão, mesclando diversos materiais. Ele aponta para questões da memória, da arquitetura e da passagem do tempo, em uma obra bastante hermética em suas referências, mas de forte impacto visual. Adriana Varejão (Rio de Janeiro/RJ, 1964) evidencia aspectos violentos do modelo colonial no Brasil, colocando em crise o papel da história da arte como discurso que mascara essas contradições. Apropriando-se de uma iconografia barroca (principalmente os azulejos), ela constrói contraditórias narrativas em que expõe feridas e a volúpia emergindo de uma plácida superfície. A artista abre fendas nessa realidade ficcional que é a história oficial, para que o espectador possa

construir sua própria versão desse passado. Beatriz Milhazes (Rio de Janeiro/RJ, 1960), em sua obra, recorre à cor e a elementos geométricos para criar uma paisagem complexa, ao mesmo tempo decorativa e construtiva, com alusões tropicalistas. Eventualmente, usa colagens na superfície da tela e aplica materiais adicionais para obter uma pintura com decalque, justaposição e sobreposições, visualmente atrativa. Esses três artistas estão, hoje, entre os mais prestigiados e bem cotados no mercado de arte nacional e internacional.

Outra mostra importante para a consolidação desta nova produção foi *Imagens de Segunda Geração*, com a curadoria de Tadeu Chiarelli (Museu de Arte Moderna, São Paulo 1987) e com os artistas Alex Fleming, Ester Grispun, Florian Raiss, Leda Catunda, Roberto Micoli, Sérgio Romagnolo, Caetano de Almeida, Paulo Pasta, Iran do Espírito Santo, Edgard de Souza. Segundo o crítico, a produção dos artistas poderia ser agrupada e reagrupada pelo visitante, pois participavam de uma mesma situação cultural e estética. Para ele, ainda, a receptividade do público em geral foi consequência da retórica presente nas obras, que facilitavam a assimilação das imagens e dos conceitos com que os artistas trabalhavam.

A crítica da época exaltou a retomada da tela e do pintar como um novo alento no campo, que seria responsável por novos rumos na arte brasileira. O discurso da crítica apontava a pintura e seu caráter visceral como fruto de uma necessidade de expressão pessoal, que ficara secundária desde o modernismo. A volta das sensações e da materialidade gestual havia sido bastante criticada pelas neovanguardas dos anos 1960 e 1970, que buscavam sair do individualismo. Essa ênfase na pintura, no entanto, não foi permanente, como observa Daniela Lame, curadora adjunta da mostra *Onde está você Geração 80?*, realizada em 2014, no CCB do Rio de Janeiro: “Constata-se que muitos artistas que haviam sobrevivido ao tempo eram mesmo pintores, caso de Leonilson, Daniel Senise, Luiz Zerbini, Beatriz Milhazes, Leda Catunda e Cristina Canale. Mas também havia um número significativo de artistas cujas trajetórias passavam ao largo da pintura, caso de Barrão, Angelo Venosa, Analu Cunha, Milton Machado, Ricardo Basbaum, Ana Tavares e Cristina Salgado. E ainda outros que haviam ramificado suas obras para múltiplos suportes: Nuno Ramos, Suzana Queiroga, Ana Miguel e Jorge Duarte”⁴.

A rápida absorção da Geração 80 estava ancorada de forma significativa na importância legitimadora do mercado, que se expandia, processando rapidamente a pintura nos anos 1980, com o desenvolvimento de estratégias voltadas para obras de jovens artistas, de custos mais reduzidos e com expectativa de rápida valorização. O mercado de arte se estruturava com características bem profissionais ao longo dos anos 1970, com um crescimento acelerado, evidenciado, por exemplo, pelo fato de que, entre 1964 e 1969, haviam sido inauguradas em São Paulo sete galerias, e de 1971 a 1979, foram trinta. Este mercado significativamente expandido em termos quantitativos recebe com entusiasmo esta produção de mais fácil comercialização do que as propostas desmaterializadas que proliferavam anteriormente. Alguns *marchands* destacaram-se na difusão e na comercialização dessa produção emergente, como, por exemplo, Thomas Cohn, no Rio de Janeiro, e Paulo Figueiredo, João Sattamini, Luisa Strina e Regina Boni, em São Paulo.

4 LAME, Daniela. Como vai você, Geração 80?; muito além da pintura. <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/artigo-como-vai-voce-geracao-80-muito-alem-da-pintura>

Mesmo desprovida de um discurso crítico que a legitimasse como produto artístico portador de uma conceituação específica, o que se destacava nessa época em termos de discurso legitimador era a liberdade, a ousadia e a inovação desses jovens.

Em pesquisa realizada pela Datafolha, em 1986⁵, são destacados dois aspectos importantes no desenvolvimento do mercado de arte no País naquele momento: a predominância de comercialização de obras de artistas brasileiros vivos e o crescimento do cliente investidor. Também depoimentos de jovens artistas sobre a venda de suas obras testemunham a euforia existente a partir das possibilidades da arte como investimento e de como a nova geração era a depositária dessas expectativas. A atuação dos *marchands* junto às vanguardas passou a ser uma característica preponderante do meio de arte no Brasil, principalmente considerando-se a crescente importância do mercado enquanto instância de legitimação e seu decisivo papel como meio de escoamento da produção.

O uso de estratégias de *marketing* e o impulso ao investimento de risco são aplicados para o futuro, adquirindo obras de artistas ainda desconhecidos, esperando, com a sua valorização, novos rendimentos. Seguiu-se, assim, o que vinha acontecendo em termos de crescimento e diversidade do mercado internacional, favorecendo a absorção dessa nova geração de artistas. Com uma produção variada e de mais baixo custo eles atendiam aos interesses internos do próprio mercado. Principalmente considerando que o acervo histórico modernista, que já havia sido bastante comercializado nos anos 1970, encontrava-se nas mãos de colecionadores e começava a escassear, inviabilizando novas especulações. Os *marchands* necessitavam de valores artísticos com preços mais competitivos, para prosseguirem com suas atividades dentro do turbilhão de inovações permanentes que se estabelecia. A renovação da produção artística integrava-se ao mercado e, reciprocamente, estabelecia a demanda por novidades, definindo o que viria a ser seu padrão de funcionamento, em um ritmo acelerado de atualização, condizente com as dinâmicas produção e circulação artística internacional.

Dentro desse processo de jovens artistas que retornam e inovam a pintura, ocorreu, naquele momento, uma expansão do circuito artístico brasileiro para outras regiões do País. Diversos estados, como Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Goiás, Bahia e muitos outros, dinamizaram seus meios de arte, estabelecendo articulações com o eixo Rio-São Paulo até então inexistentes. Artistas dessas regiões que emergiram nesse período continuam ainda hoje atuantes na cena nacional.

Esse foi o caso de Emmanuel Nassar (Capanema/PA, 1949), que, em sua obra, incorpora referências da arte popular do norte do Brasil, que entrelaça com uma depuração progressiva das formas. Ele explora sutilmente essas contradições, dando uma abordagem contemporânea à cultura popular. Ou de Fernando Lucchesi (Belo Horizonte/MG, 1955), que participou da exposição *Como vai você, Geração 80?* no Parque Lage, no Rio de Janeiro, e que, em 1989, durante a Semana Santa, realizou uma exposição a céu aberto em Ouro Preto, colocando *banners* nas fachadas das casas. Desenvolveu uma elaboração pessoal do popular, utilizando cores puras, com muito ocre e preto, na produção de gravuras, pinturas, objetos e instalações. De maneira semelhante, Alfredo Nicolaiewsky (Porto Alegre/RS, 1952) baseia seu trabalho no cruzamento de elementos das

5 BULHÕES, Maria Amélia, 2007, pg.277

culturas erudita e popular, acrescentando a eles temas da cultura de massas, agenciados em novos contextos produtores de sentidos. Nas suas obras, faz-se presente o princípio de apropriação, quando fragmentos do real são colocados ao lado da cópia de imagens de calendários e imagens sacras. Observa-se em relação a esses artistas de outras regiões do País uma forte conexão com temas e visualidades locais, o que amplia o espectro diversificado da produção dos anos 1980. Nessa expansão regional se encontra, ainda, Luiz Henrique Schwanke (Joinville/SC, 1951 – Florianópolis/SC, 1992), que desenvolveu sua complexa e intensa obra em diferentes meios. Artista multifacetado, em sua conhecida série de desenhos *Perfis*, apresenta um forte viés neoexpressionista, ao passo que em suas instalações com luzes desenvolve importantes reflexões conceituais.

O estudo desta década tão intensa e cheia de expectativas que podemos observar no panorama artístico brasileiro nos permite verificar que a maioria dos nomes consagrados da arte no País emergiram nesse momento. Uma geração que, segundo o crítico Tadeu Chiarelli,

...vem estabelecendo um diálogo profícuo, não apenas com a arte internacional, mas, igualmente com a produção artística brasileira preexistente... a principal contribuição dessa geração, atenta à cena internacional e rompendo definitivamente com o desejo de criação de uma arte nacional brasileira, começa a fundar de uma vez por todas a arte brasileira internacional.
(CHIARELLI, 1999, p. 57)

Não podemos deixar de destacar que realmente um fenômeno de internacionalização eclodiu, e suas derivações se encontram bastante evidentes no panorama artístico do País.

Uma segunda observação é que ocorreu uma expansão do mercado de arte em termos nacionais nesse período, com aumento de galerias em cidades onde já existiam muitas, como Rio e São Paulo, ou o surgimento de novas galerias onde não havia nenhuma: como Belém, Goiânia, Recife, São Luís e Curitiba. Alguns polos como Belo Horizonte e Porto Alegre se consolidaram em termos nacionais, realizando uma forte conexão com o eixo Rio-São Paulo em termos de divulgação de seus artistas locais. Assim, muitos deles puderam consolidar suas carreiras sem necessariamente terem que se transferir para uma destas duas grandes cidades. Além disso, também cresceu o número de colecionadores regionais; conforme Nei Vargas da Rosa⁶, aproximadamente 10% dos entrevistados em sua investigação sobre colecionadores de arte contemporânea no Brasil iniciaram sua coleção nos anos 1980. Estes detêm acervos expressivos, que variam de 400 a 3.000 obras, aproximadamente, e vigora na maioria delas o perfil de produções locais/regionais. Nessas coleções regionais, podem ser identificadas as lógicas e os debates que a produção das artes visuais promoveu e vem promovendo em suas regiões, muitas vezes sob o estímulo dessas mesmas coleções em suas práticas de difusão.

Assim, o que se pode observar na abordagem do campo artístico nos anos 1980, no Brasil, é uma grande expansão e o fortalecimento da cena artística em termos do eixo Rio-São Paulo e também de outras regiões do País. Sua conexão com as vanguardas internacionais deve ser

6 Responsável pela primeira pesquisa de abrangência nacional para entender o procedimento colecionista de arte contemporânea no Brasil, com entrevistas em torno de 80 colecionadores em 18 estados.

considerada em vários aspectos de sua complexidade, evitando enfoques superficiais que tratam obras e artistas isoladamente. Neste momento, centro e periferia se transformam, tanto internamente no País como em termos do mundo como um todo. Afinal, internacionalização é um processo em movimento e não estivemos fora dele, pelo contrário, fizemos nossa inserção aceleradamente. Na geopolítica das artes as relações de poder entre as regiões hegemônicas e as demais são constantemente renovadas e mediadas pelas políticas econômicas. Em termos local, nacional ou internacional, a criatividade vai tecendo suas tramas e se articulando às conjunturas de sistemas de arte que também se modificam continuamente. Os anos 1980 no Brasil são um belo caldo de ensaio para estudos desses processos.

Referências

- ANJOS, Moacir. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In.: _____. (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BRITES, Blanca. Breve olhar sobre os anos oitenta. In.: GOMES, Paulo (org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Sensus, 2007.
- BULHÕES, Maria Amelia. *Arte contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2019.
- _____. Antigas ausências, novas presenças: o mercado no circuito das artes visuais. In.: GONÇALVES, L. R. (org.). *A arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- CANONGIA, Ligia. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Barleu, 2010.
- CHAIMOVICH, Felipe. Espaço e democracia: lugares para a arte brasileira desde os anos 1980. In.: GONÇALVES, L. R. (org.). *A arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Ed. Lemos, 2002.
- _____. *No calor da hora: dossiê jovens artistas paulistas, década 1980*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- FARIAS, Agnaldo (curadoria). *80/90, modernos, pós-modernos etc.* São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.
- MONTEIRO, F. D. C. Geração 80: sentidos atribuídos e produção de contexto para a arte contemporânea em São Paulo. In: Revista-Valise, Porto Alegre, v. 7, n. 13, ano 7, setembro de 2017
- MORAIS, Frederico. Anos 80: a pintura resiste. In: INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (org.). *BR 80: Pintura Brasil Década de 80*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1991.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- ROSA, Nei Vargas. *Perspectivas do Coleccionismo de Arte Contemporânea no Brasil*. Briefing de conclusões iniciais (original), 2019.

Notas de Investigação

- 71 O Rosto como Paisagem: apontamentos
— *Rodrigo Sobral Cunha*
- 77 São Luís: a cidade como obra de arte
— *Janine Alessandra Perini*

Rodrigo Sobral Cunha

O Rosto como Paisagem: apontamentos

Na linguagem portuguesa a expressão «fazer face a algo ou alguém», sinónimo de «encarar» e de «afrontar», mas sobretudo o termo «arrostar» ou «fazer rosto», colocam o rosto do homem como o protagonista principal da coragem. E se esta é, pela etimologia, o «coração em acção», é contudo o rosto que mormente exprime isso, como quase tudo o que há-de o homem comunicar. A fisionomia de alguém oferece-nos um rosto tranquilo, uma morada da paz, ou de contrário uma volátil fácies medrosa, em cascata de máscaras. «Homem de um só rosto», segundo a fórmula tradicional, designa a constância daquele que é íntegro e oposto do multiface. O que primeiro buscamos no outro, por conseguinte, é o seu olhar, a legenda do rosto, para aí procurar ler quem possa ser e como está, só depois percorrendo as outras partes do rosto, precisamente quando esse outro não nos olha nos olhos, para não parecermos como despidorados observadores de segredos alheios. A seguir virá a fala, o que dizer àquela frente, àquele olhar, se duradouro, se efémero.

O rosto é a parte nobre do ser humano. Aí chegam as notícias do mundo na brisa que à cara é dado privilegiadamente sentir. O mistério tem rosto e só o amor o pode encarar, sem o que a face humana mais não é do que máscara. Há uma religião do rosto nos Painéis de Nuno Gonçalves. São quase infinitos os preceitos tradicionais, por todas as partes do mundo, relativos ao modo como se deve apresentar e comportar o rosto nas circunstâncias diversas da vida. Arte fina entre as artes, cumpre ao rosto saber estar. Daí que escrevesse Francisco Rodrigues Lobo, na sua *Coorte na Aldeia*, sobre «a graça e composição do rosto» na conversa, recordando essa «eloquência do corpo» de que falou Cícero¹. Ao homem bom, contemplamo-lo com bom rosto (nas nossas aldeias ainda se conjuga a expressão «ver com bom rosto» alguém), posto que há-de ele apresentar-se com um rosto franco, isto é, livre. Em antítese está o rosto oprimido, carregado (sob *stress*). Pode-se ser bem ou mal encarado e este último é um dos nomes do diabo. O semblante só é compreensível, em sua verdade, a partir do interior: «Vendo o rosto gentil, que eu na alma vejo» (Camões). Numa só frente podem encontrar-se, em diferentes momentos, enigmáticos bosques, súbitas clareiras, solitárias torres do pensamento, ruínas, nuvens, raramente a vida imensa do espírito. O pior para alguém é perder a face, não poder apresentar condignamente o seu rosto.

1 Eis como, na mesma altura, Miguel de Cervantes descreve o semblante da Lisboa aristocrática: «Aqui, o amor e a honestidade dão-se as mãos e passeiam juntos; a cortesia não deixa que se pavoneie a arrogância, nem a valentia que se acerque a cobardia. Todos os seus moradores são agradáveis, são cortesões, são liberais e são enamorados, porque são discretos. A cidade é a maior da Europa e a de melhores maneiras; nela se descarregam as riquezas do Oriente e daqui se espalham para todo o universo. O porto é de grande capacidade e encerra não somente uma multidão de navios, mas florestas móveis de árvores que os mastros das naus formam. A formosura das mulheres espanta e apaixona. A galhardia dos homens pasma, como eles dizem. Esta é, enfim, a terra que ao Céu presta santo e generosíssimo tributo» (*Los Trabajos de Persiles y Sigismunda: historia setentrional*, 1617).

Ao vulgo esta situação não se coloca por isso que tem descaramento. Na sua indecorosidade, a vulgaridade nem se importa de expor a sua imagem de qualquer maneira, descaradamente. Se era um preceito tradicional de boas maneiras saber como apresentar o rosto, a partir da segunda metade do século XX, no Ocidente, com a socialização do darwinismo, tornou-se frequente exibir-se a um desconhecido o interior da cavidade bucal nas mais díspares circunstâncias. Do sorriso (*sub-riso*) ao riso vai um abismo e a paleta dos sorrisos é incomensuravelmente mais rica do que a do riso, que os humanos parecem ter em comum com certos macacos, ostentando até por vezes abrupta caveira atravessada de vendavais (donde as caricaturais figuras de fuças e ventas). Todavia, um sorriso pode ser formulado só no olhar, sem chegar aos lábios. Um preceito tradicional de fisionomia e de caracterologia assinala a magnanimidade na ligeira sobressaliência do lábio inferior. É no rosto que o homem exhibe a paisagem da sua alma², porém a mulher, mais ciente desta verdade, fez dele uma tela e um cenário artístico para a graça da beleza. Nefertite é o eterno feminino. Columbano e Carneiro foram deveras pintores de almas, cujos rostos enigmáticos conseguiram ver, para lá do espelho, face a face. Desejaram as artes da Cristandade, acima de tudo, dar rosto, voz e letra à santidade e aos estados transfigurados da iluminação. Desde tempos imemoriais que sábios compreenderam a analogia entre determinados perfis humanos e determinados animais, assim como os laços com fenómenos macro e microcósmicos. Há rostos solares, como os há lunares. Entre os homens distingue-se a feição anímica da animalesca pelo predomínio da vida consciente ou subconsciente, pelo gesto ponderado, pelo gesto instintivo. A arquitetura da cabeça que sabe de si mesma traduz essa clarividência, suplantando em harmonia a agitação e o desassossego daquele que é movido por inferiores inclinações. A ave de Minerva e o cão espelharam simbolicamente estas polaridades nas civilizações Grega e Latina.

Na proporção do rosto são as ligeiras assimetrias e até os desvios que por vezes constituem os mais singulares traços de beleza. Aliás, esta «regra do desvio engenhoso da proporcionalidade» foi sempre usada nas artes rítmicas e nas artes plásticas, fazendo-se por uma tal ciência mestres que dessa maneira souberam favorecer a graça surpreendente e outras componentes do movimento, de estruturas, edificações, etc.

Mas existirão outros rostos para além daqueles que nos são mais familiares?

Francisco de Holanda retrata a obra de um Deus pintor ao descrever a criação da face do mundo:

«Pintou o sol de ouro, a lua de prata. Pintou a rosada aurora, a compartição admirável das estrelas (que é uma parte da pintura), o repartir e o sitiar dos signos e planetas, a novidade das nuvens, os mais círculos celestes tão grandíssimos e velozes, o dividir o mar das terras tão dis-

2 Por exemplo, Rilke procura descrever, em 1900, a dramaturgia facial de Gerhart Hauptmann: «O rosto de Hauptmann é cheio de significado, nenhuma experiência aí deixou traços mesquinhos ou imprecisos, o passado desenha-se em grandes traços, apaziguado e para sempre imutável. Um pouco de fadiga agarrada às pálpebras e às comissuras dos lábios. Mas os olhos são claros e sonhadores, como lagos tranquilos onde passa a sombra das nuvens, e a boca ligeiramente descaída abraça ainda com à-vontade e flexibilidade os mais subtis movimentos das palavras.»

Evocando a singular figura do poeta Camilo Pessanha, o seu amigo Carlos Amaro recorda dele «a magreza incomparável, na sua marcha inquieta ao longo das ruas, como folha morta que o vento levasse, em seu ar de Príncipe e de vagabundo, na sua imensa humildade e no seu infinito orgulho, e, sobretudo, na expressão dolorosíssima da sua face que, em certos instantes, era iluminada a relâmpagos de deslumbrante e sobrenatural beleza!»

cretamente; as voltas das praias e rios tão saudosas, o relevar das serras e promontórios. Coloriu a fermosura dos campos e lagunas, e a sombra das selvas, o verde das árvores, a mescla das flores. Debuxou a estranheza das alimárias, a diferença dos peixes, a novidade das aves.»

Tais feitos, escreve Francisco de Holanda na *Pintura Antiga*, pertencem à divina pintura animante e foram executados com a Luz, pois com a Noite foi matizado o invisível mundo dos Anjos. Depois, foram criados o homem e a mulher.

Na época que se convencionou chamar Renascimento, aliás tal como em qualquer outra época de espírito, vigorava um princípio de conhecimento que, genericamente, entre os platónicos se designa participação (comparticipação) e entre os aristotélicos analogia. A sua máxima generalização formulou-a talvez Anaxágoras na afirmação: «tudo está em tudo». Semelhante princípio, essencialmente intuitivo, atingiu um singular cume com os Franciscanos na Idade Média, reconhecendo-se por ele a fundamental irmandade de tudo. Não são quase todos os viventes irmanados da simétrica folha? A compenetração disso é meio caminho da santidade. Da ignorância deste princípio (que o Romantismo reencontraria no tema das correspondências) decorrem todas as desgraças, posto que a graça assente bem aí nesse coração do mundo, onde todo o estranho se torna familiar com sua estranheza. Chegando-se a esta fronteira, compreende-se que tudo, todas as coisas, têm uma face. Nem só a lua, o edifício ou o livro. Trata-se de uma face, ou melhor de mil e uma faces, onde murmura a vida e a morte do Universo inteiro. Assim os olhos espantados dos nascituros em todo o reino ingente da Natureza.

Situada no topo do corpo humano, portanto no ponto oposto ao da terra onde pousam os pés, a fronte paira sobre o movimento, ostentando por vezes calma própria dos deuses.

Cada rosto humano apresenta uma ambiência própria, uma atmosfera que o anima e até um clima, com variações térmicas, características meteorológicas, etc. Entre o rosto tranquilo e o rosto tempestuoso há toda uma gama de cambiantes de que deram conta há muito a fisionomia, a caracterologia, a biotipologia ou a medicina, tanto entre Egípcios e Chineses como a Ocidente desde a Grécia antiga aos nossos dias. Há rostos invernosos (o de Teixeira de Pascoaes), há rostos de primavera perpétua (como o de Fiama Hasse Pais Brandão). Os rostos são também paisagens. «Há sombras e cavernas até nos rostos dos homens mais limpos e barbeados, há gradações de coloração lunar em todas as figuras femininas» (Álvaro Ribeiro).

À linha superior do rosto humano, a fronte, que é a sua parte teórica, oferece-se-lhe a «conversa de todas as cousas» (expressão de Leonardo Coimbra), mormente pelos órgãos dos ouvidos, essas conchas ou búzios para escutar o mar do espírito. Aí assiste a visão à conversa do Universo, confirmando assim a maravilhosa locução popular antiga: «Quando tudo era falante». Os olhos são as janelas da alma, onde vêm voar os pensamentos, flutuar os sentimentos e ressaltar as emoções. As arcadas supraciliares são mãos das arcadas arquitectónicas. Se os ouvidos dão a música do mundo, os olhos dão o relevo e tudo o que a luz proporciona.³ O vento em si não se vê nem ouve, mas exibem-no e ao seu sibilar a onda do mar e as dunas do deserto. Capitel da inteligência sobre a coluna do pescoço, a cabeça apresenta cobertura familiar ao reino vegetal. No *Cântico dos Cânticos*, o amado compara o porte da amada a uma palmeira. Comum a variadas

3 «Foi o facto de vermos o dia e a noite, os meses, o circuito dos anos, os equinócios e os solstícios que deu origem aos números que nos proporcionam a noção de tempo e a investigação sobre a natureza do universo» (Timeu).

formas de espiritualidade, o corte do cabelo entre os Franciscanos criava uma imagem do centro do mundo que os capuchos depois encobriam ou descobriam em circunstâncias próprias.

Já pelo nariz é o homem animado no acto da respiração, posto que *anima* significasse, de origem, ar e seja talvez palavra oriunda de *ánemos*, quer dizer, «vento» em Grego. Animal é quem respira e animado quem bem inspirado. Por isto, o nariz delinea a transição entre a parte celeste e a parte terrestre do rosto, para nos exprimirmos em termos platónicos. A essa transição, sobre a qual correu Hegel na Estética a propósito do perfil grego, corresponde o tipo e estilo do homem. Se os deuses gregos podiam alimentar-se de aromas, o nariz é também consabidamente o órgão do reconhecimento dos odores da saúde e da doença, da selecção alimentar, etc., sendo pois um órgão teórico-prático. Ao nariz cabe, enfim, protagonizar o sentido do gosto e por isso geralmente traduz ele a personagem a que pertence.

O homem revela-se um ser sobrenatural, ou seja capaz de transcender a Natureza, pelo dom da palavra, que a boca pronuncia. A mesma boca que tritura o reino animal, o reino vegetal e o reino mineral e que assimila a matéria do mundo, é capaz de falar, seja para dizer as palavras infernais relativas a essa trituração do mundo, seja para proferir idílicas palavras, capazes de reconduzir os homens à original nobreza que o rosto humano ainda ostenta.

Toda a face da Natureza se cobre e desvela conforme a atitude do rosto que paira nela e da alma que nele vela.

O pintor Lima de Freitas, a concluir o livro comemorativo dos seus 50 anos de pintura, cita François Cheng, autor de *Vide et plein: le langage pictural chinois*:

«Se a pintura na China é considerada como sagrada, se tende, nada mais nada menos, para uma espiritualização do universo é porque se fundamenta numa verdadeira religião do Sinal. [...] Na China, a pintura de paisagem não é uma pintura naturalista na qual o homem esteja diluído ou ausente; nem uma pintura animista pela qual se procure “antropomorfizar” as formas exteriores de uma paisagem. Tampouco se compraz em ser uma simples arte paisagística que fixa uns quantos panoramas belos ou lugares pitorescos que podem ser admirados quando se quiser. Mesmo se não estiver “figuradamente” representado, o homem nem por isso está ausente; ao invés, está eminentemente presente sob os traços da natureza, a qual, vivida ou sonhada pelo homem, não é senão a projecção da sua própria natureza profunda habitada por uma visão interior. Esta crença na existência de uma correspondência é de inspiração taoista: o vale, por exemplo, encerra o mistério de um corpo de mulher; os rochedos falam das expressões atormentadas de um homem, etc. De sorte que pintar uma paisagem é fazer o retrato de alguém; não o retrato de um personagem isolado, separado de tudo o resto, mas de um ser ligado aos movimentos fundamentais do universo. O que se exprime é a maneira de ser de um homem: as atitudes, as maneiras de agir, o ritmo, o espírito... E os contrastes e interacções entre os elementos visíveis do quadro são os estados de espírito próprio do ser humano: os temores, os êxtases, os impulsos, as contradições e os desejos, vividos ou por viver, que são os seus.»

Na tradição poética atlântica predominam a simpatia e a possibilidade de comunhão de todos os fenómenos, por vezes em metamorfoses para além do impossível, como na *Tempestade* de Shakespeare:

*Jaz teu pai a cinco braças,
nasce o coral dos seus ossos,
pérolas do que foram olhos.
Nada há nele de corruptível
que pelo mar se não transmute
num insólito tesouro.*⁴

Se na antiquíssima tradição que chega ao poeta da Mensagem o rosto de Europa é Portugal, todavia, o universo cabe numa concha onde mora o rosto do homem, que é também o rosto do universo; assim escreve Pascoaes:

«O universo, para ter a incerta consciência do que é, meteu-se numa caveira, essa pequena concha ressoando todas as vozes atlânticas da vida.»⁵

4 The Tempest, I, 2. Tradução de Ana Luísa Faria na obra de Hannah Arendt Homens em *Tempos Sombrios*, Lisboa, Relógio d'Água, 1991.

*Full fathom five thy father lies,
Of his bones are coral Made;
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.*

5 «O templo e a caverna simbolizam a caveira humana» (Teixeira de Pascoaes, Santo Agostinho).

Janine Alessandra Perini¹

São Luís: a cidade como obra de arte

Introdução

Este artigo sobre a cidade de São Luís faz parte da minha pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, na linha de pesquisa Ensino das Artes Visuais. A tese integra os estudos do projeto de pesquisa em rede “Observatório da Formação de Professores no âmbito do Ensino de Artes: estudos comparados Brasil-Argentina (OFPEA/BRARG)”, em que pesquisadores e professores do Brasil e da Argentina pesquisam sobre o tema formação de professores, construindo um mapa da formação de professores nas Licenciaturas em Artes Visuais. O objetivo geral da minha pesquisa é refletir como a arte e a cultura indígena, africana e afro-brasileira estão inseridas dentro dos cursos presenciais de Licenciatura em Artes Visuais do Maranhão. Pelo mapeamento realizado detectou-se que o estado oferece o curso apenas na capital (São Luís), em duas instituições federais: Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e Instituto Federal do Maranhão (IFMA). Por esse motivo, me interessei em olhar a cidade de São Luís do Maranhão como objeto de estudo.

São Luís foi observada/contemplada/analisaada como obra de arte, sendo um produto da civilização histórica. Nesse contexto, utilizei Argan (2005), que considera o espaço urbano como um espaço de objetos. Assim, nesse artigo considere arte e cidade como uma só coisa, refletindo sobre história, memória e patrimônio da humanidade e pensando a cidade em suas dimensões estéticas e culturais.

Pensar a cidade como obra de arte é pensar a arquitetura como uma série de espaços articulados. Para Pinheiro (2008), cada espaço possui qualidades particulares, que se relacionam entre si. “O desafio do desenho da cidade está em construir harmoniosamente as experiências no espaço ao longo do tempo” (PINHEIRO, 2008, p. 328). Para a autora, o objetivo de um projeto arquitetônico é mexer com as emoções e sentimentos das pessoas enquanto elas se movem pelo espaço.

Com base nesse pensamento, o objetivo desse trabalho é pensar/refletir a cidade como imagem, e suas práticas sociais como geradoras de cultura urbana. Focamos nosso olhar no centro histórico da cidade, por seus encantos estéticos e por sua memória histórica, uma junção de fragmentos do passado e do presente.

1 Professora de Artes Visuais do curso de Licenciatura em Linguagens e Códigos da UFMA. Doutoranda do curso de Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC. Orientanda da prof. dra. Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva. Mestre em Artes Visuais (UDESC). Graduada em Educação Artística (UNIVILLE). Integrante do grupo de pesquisa “Educação, Arte e Inclusão”. Link para o currículo lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4294527U8>

Centro histórico: uma experiência estética

O centro histórico de São Luís tornou-se Patrimônio Mundial, em 1997², com cerca de quatro mil imóveis dos séculos XVIII e XIX, sendo um lugar de memória, que guarda a herança cultural de diversos povos. Primeiro, dos índios Tupinambás, que foram os primeiros habitantes, depois, dos franceses que fundaram a cidade em 8 de setembro de 1612, em seguida, os holandeses que expulsaram os franceses, depois os portugueses que colonizaram São Luís e, por último, os africanos que foram trazidos à força para o trabalho escravo.

O passado está presente no cotidiano dos ludovicenses e dos que visitam a cidade. Como afirma Argan: “Qualquer que seja a sua antiguidade, a obra de arte sempre ocorre como algo que acontece no presente” (ARGAN, 2005, p. 25). O autor continua seu pensamento nos lembrando de que “[...] a obra de arte não tem para nós o mesmo valor que tinha para o artista que a fez e para os homens da sua época. A obra é sempre a mesma, mas as consciências mudam” (ARGAN, 2005, p. 25). O valor dos casarões do centro histórico hoje, não é maior ou menor do que no século XVIII, mas diferente. As relações são outras. Hoje, é esse conjunto de casarões com arquitetura portuguesa que dá valor e forma estética ao centro histórico.

A beleza do centro histórico de São Luís são os casarões tombados, a arquitetura colonial luso-brasileira, casarões com fachadas revestidas com os azulejos portugueses, Assis (2012) escreve sobre essa herança lusitana:

Portugal fez de São Luís a mais lusitana das capitais brasileiras, combinando senso artístico e proveito utilitário de sua aplicação. Dessa forma, a cidade preserva o maior aglomerado urbano de azulejos dos séculos XVIII e XIX, em toda a América Latina. Eles assumem importância no contexto universal da criação artística, pela longevidade de seu uso, sem interrupção durante cinco séculos, resistindo a tempos chuvosos e amenizando o calor do verão, devido aos tons brancos que refletem os raios solares, tornando mais amena a temperatura no interior das edificações. (...) Assim, essa cultura material ludovicense, respeitada mundialmente, resgata a identidade e memória de seu povo, retrata beleza e desperta orgulho nas pessoas que valorizam a história. Essas construções coloniais devem ser apreciadas não apenas como um produto da burguesia da época, mas principalmente como oriundas da mão-de-obra africana, pois foram os negros que ergueram, com sua força e bravura, apesar das dores e angústias vivenciadas por eles no passado, o centro histórico de São Luís. Assim, a herança não é apenas portuguesa, mas também africana (ASSIS, 2012, p. 01).

2 Para saber mais sobre o processo de patrimônio do centro histórico de São Luís, ler: SILVA, João Ricardo Costa. O processo de patrimonialização do centro antigo de São Luís: práticas patrimoniais desenvolvidas pelo poder público. In: ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: História e ética. Fortaleza, Ceará, 2009. Disponível em: <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0397.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2016.

Ela aborda a herança estética e utilitária dos azulejos portugueses, que resistiram a séculos de tempos de chuva e sol, amenizando o calor dos moradores, e, também nos lembra que São Luís foi constituída com a força e a bravura dos povos africanos. No centro histórico de São Luís contempla-se a arte portuguesa da azulejaria, a maioria com desenhos geométricos com predomínio das cores branca e azul, como se pode contemplar na Figura 1.



FIG 1: Azulejos portugueses
Fonte: <http://www.penaestrada.blog.br/o-centro-historico-de-sao-luis/>

Dentro das categorias estéticas, a arquitetura colonial luso-brasileira entra na categoria mais geral do estético, o belo. As categorias só existem em determinadas condições históricas, sociais e culturais, como afirma o filósofo Vázquez:

As categorias estéticas são históricas. Não podem ser separadas da história da realidade da qual são sua expressão teórica, abstrata, nem tampouco de sua própria história: história dos ideais estéticos e das realizações artísticas desses ideais, e tudo isso como parte indissolúvel da história real da sociedade (VÁZQUEZ, 1999, p. 189).

Para o autor, as ideias estéticas e as manifestações artísticas fazem parte da história da sociedade. Ele continua seu pensamento e coloca que “[...] o belo corresponde à arte clássica na qual a figura humana encontra o equilíbrio de conteúdo e forma” (VÁZQUEZ, 1999, p. 189). O centro histórico pode ser considerado belo por ser correspondente ao belo clássico, que valoriza a harmonia, a proporção, a simetria e o equilíbrio. Também se aproxima do belo clássico pelo efeito que este conjunto de casarios revestidos com azulejo produz nos observadores. Tudo isso encanta os olhares de turistas e moradores, suscitando prazer ao caminhar pelas ruas estreitas e sentindo-se de perto o cheiro da história e da memória guardados nessas construções. Vázquez (1999) aborda que a definição do belo como prazer é encontrada nas teorias de Platão, Tomás de Aquino, Hume e Kant:

Já na Grécia clássica o mesmo Platão, que constrói o paradigma metafísico, idealista, do belo, o caracteriza como “(...) o que nos causa prazer, nem toda a espécie de prazeres, mas os que provêm da visão e da audição”. E entre os objetivos que o produzem enumera os que “encantam nosso olhar: homens belos, desenhos em cores, pinturas, esculturas, belos sons, música em geral...” Essa definição, que Platão considera “uma boa definição do belo”, correrá com boa sorte ao longo da história do pensamento estético. Tomás de Aquino dirá também, na Idade Média, que belo é “o que agrada à vista”. E David Hume, no século XVIII, põe em relação direta prazer e beleza e define essa última como “poder especial de produzir prazer”. Kant caracterizava essa relação mais claramente ao delimitar o tipo de prazer e de objeto que estão em jogo. Trata-se, assim mesmo, de um prazer desinteressado e não apenas individual, já que se caracteriza por ser um prazer universal, compartilhado por outros; embora com a particularidade de que essa universalidade, sendo subjetiva, não se acha submetida a regras. Quanto ao objeto, trata-se de que, por sua forma, por possuir uma configuração adequada, suscita prazer ao ser percebido (VÁZQUEZ, 1999, p. 189). Já na Grécia clássica o mesmo Platão, que constrói o paradigma metafísico, idealista, do belo, o caracteriza como “(...) o que nos causa prazer, nem toda a espécie de prazeres, mas os que provêm da visão e da audição”. E entre os objetivos que o produzem enumera os que “encantam nosso olhar: homens belos, desenhos em cores, pinturas, esculturas, belos sons, música em geral...” Essa definição, que Platão considera “uma boa definição do belo”, correrá com boa sorte ao longo da história do pensamento estético. Tomás de Aquino dirá também, na Idade Média, que belo é “o que agrada à vista”. E David Hume, no século XVIII, põe em relação direta prazer e beleza e define essa última como “poder especial de produzir prazer”. Kant caracterizava essa relação mais claramente ao delimitar o tipo de prazer e de objeto que estão em jogo. Trata-se, assim mesmo, de um prazer desinteressado e não apenas individual, já que se caracteriza por ser um prazer universal, compartilhado por outros; embora com a particularidade de que essa universalidade, sendo subjetiva, não se acha submetida a regras. Quanto ao objeto, trata-se de que, por sua forma, por possuir uma configuração adequada, suscita prazer ao ser percebido (VÁZQUEZ, 1999, p. 189).

Por meio da citação de Vázquez, percebemos que o centro histórico de São Luís é belo por ser harmônico, proporcionado, equilibrado e também por produzir prazer ao ser apreciado e por ser concebido em sua dupla vertente objetiva e subjetiva. O autor ainda coloca que embora as outras categorias estéticas, como o feio e o trágico, também produzam algum prazer, nunca é da mesma maneira e com a mesma intensidade do que a categoria do belo.

Além de belos, os azulejos são úteis, pois protegem as construções da chuva e do sol, pois o clima da cidade é muito quente e úmido e as casas são de taipa. Os azulejos têm a função de impermeabilizar. Pode-se pensar nessa utilidade do belo pelo legado das ideias socráticas, como mostra Vázquez:

Mas Sócrates não só afirma que o escudo é belo e útil, como também garante que é belo na medida de sua utilidade. Quer dizer, é belo porque se adapta a, ou cumpre, sua função (tese fundamental da estética funcionalista contemporânea). O belo, pois, se confunde com o útil, entendido em um sentido prático-material ou funcional (VÁZQUEZ, 1999, p. 163).

O autor afirma que Sócrates vincula o belo com o útil. Já para Kant, o belo e o útil são incompatíveis. Mas Vázquez não reduz a arte às posições antagônicas de Sócrates e Kant e sim para ele “[...] a arte não só não é inútil, mas sim útil para elevar e enriquecer o ser humano” (VÁZQUEZ, 1999, p. 165). E essa elevação e esse enriquecimento são sentidos ao se passear pelo centro histórico de São Luis. Há essa relação estética entre nós (sujeito) e os casarios tombados (objeto estético), como se percebe na Figura 2.



FIG 2: Fotografia de Omar Junior

Fonte: <http://omarjunior.com/fotografia/projeto/banco-de-imagem-sao-luis-maranhao/>

Infelizmente, em alguns lugares do centro, essa sensação de elevação não é sentida, e sim, tristeza e medo. Casarões abandonados se desfazendo, dão a sensação de medo ao passar por perto e ser atingido com a queda de algum fragmento da construção. As arquiteturas antigas, que ainda resistem ao poder destruidor do tempo, deveriam ser preservadas e conservadas pelo poder público em parceria com a sociedade civil, pois fazem parte do patrimônio cultural maranhense.

A sensação de medo também pode ser sentida em outros becos e ruas devido à má iluminação e a atos de vandalismo, ocorridos pelo abandono e pela falta de segurança. Argan, como historiador da arte e com experiência como prefeito de Roma, aborda, assim, o abandono nos centros históricos:

A paralisia econômica e social dos centros históricos é quase inevitável: as pequenas atividades artesanais e comerciais são inevitavelmente sufocadas pela produção industrial e respectivos grandes centros de distribuição; os custos de restauração e manutenção dos velhos edifícios comportam despesas que, claro, não podem ser enfrentadas pela população indígena; o engarrafamento do trânsito e o acúmulo de automóveis estacionados estão em contradição com as antigas estruturas; o processo de abandono, sobretudo por parte das gerações jovens, é rápido. Com tudo isso, os solos urbanos conservam preços elevadíssimos que favorecem as manobras proibidas, mas difíceis de enfrentar, da especulação imobiliária. A substituição das velhas classes populares e pequeno-burguesas por novas classes ricas provoca verdadeiras falsificações, não só porque os edifícios são geralmente esvaziados, reduzidos à simples fachada, reestruturados em seu interior, mas também porque as próprias classes originais constituem um bem cultural que deveria ser protegido (ARGAN, 2005, p. 77).

Para o autor, as atividades artesanais são sufocadas pelas industriais, os custos das restaurações de imóveis tombados são muito altos e as estruturas das ruas não comportam inúmeros automóveis, ocasionando o processo de abandono. Para ele, salvar o centro histórico é pensar numa política urbanística, que considere globalmente todos os problemas, sendo necessário mexer na cidade como um todo. Assim, para preservar o centro histórico de São Luís, a cidade precisa ser reestruturada por inteiro. Uma questão nada fácil de resolver conhecendo-se a realidade.

Benjamin (2006), por sua vez, reflete sobre cidade-labirinto. Esse espaço físico, o centro histórico, pode ser pensado também como cidade-labirinto: deixar perder-se pela cidade para encontrar-se a si próprio. O autor procura aproximar a memória do indivíduo à memória da cidade. Para ele, é necessário ter tempo para a contemplação, para ver a cidade com olhar da infância, com olhar afetuoso.

Caminhando e se perdendo pelo labirinto do centro histórico de São Luís temos duas sensações: uma durante o dia e outra à noite. Caminhando com a luz solar, encontramos um colorido irradiante. Cores dos casarões, das pessoas, dos azulejos, do céu, dos alimentos, das mercadorias, dos artesanatos, das artes, enfim, do processo de miscigenação de culturas.

À noite, bares e restaurantes com música ao vivo, apresentações de reggae e de tambor de crioula pelas ruas e escadarias, evocam outras sensações: mistério, sensualidade, muita alegria e descontração, cheiro de arte e cultura no ar.

Mercados e algumas lojas servem também de passagens de uma rua para outra ou de uma esquina para outra. Cada entrada pode ser vista como uma possível saída e cada saída como uma possível entrada, como lembra Benjamin (2006), quando apresenta as Passagens Parisien-ses. As do centro histórico de São Luís se diferenciam das francesas, pois aqui encontramos o caos, a desordem, o excesso de objetos e cores, chamando nossa atenção para o todo, sem conseguirmos prestar atenção nos detalhes.

Mas ao se sair do centrinho preservado, iluminado, orgânico e ao se perder no labirinto do centro histórico, uma sensação de medo e insegurança começa a aflorar. O centro histórico está abandonado em alguns lugares, por isso há um caráter contraditório, entre os espaços com vida e as sombras de um passado glorioso.

Para Argan (2005), o conceito de centro histórico é um instrumento que permite reduzir a zona antiga por parte de organismos administrativos. Para o autor, é um falso conceito, é um limite administrativo que determina o que deve ser preservado e o que pode ser transformado, pensando no progresso da cidade e apagando a memória urbana. “Por que algumas partes da cidade deveriam ser “históricas” e outras não-históricas? A cidade é, *in toto*, uma construção histórica” (ARGAN, 2005, p. 260). O autor tem consciência que não tem como conservar tudo, que é preciso haver um plano, um projeto urbanístico, que não pense em um indivíduo ou em uma classe, mas sim na sociedade como um todo, em todos os cidadãos.

O centro histórico de São Luís sofreu sucessivos processos de deslocamento de funções, de esvaziamento demográfico, hoje é considerado como patrimônio histórico e cultural do mundo, e isso se deve ao resultado de uma construção social, com disputas e embates para a preservação da história e da memória nacional. Agora é um espaço destinado à arte, à cultura, ao lazer e ao turismo, mas ainda, em alguns espaços há a necessidade da preservação dos casarões, pois ainda estão abandonados ou invadidos.

Considerações

São Luís foi aqui apresentada por um viés interpretativo particular, suscetível a muitos outros, pois sabemos que as cidades podem ser interpretadas de muitas outras formas. E é nisso que encontramos a grandeza de se estudar a cidade por seu viés estético.

No centro histórico de São Luís, encontramos o convívio do novo com o antigo. Deparamos com a presença do passado glorioso, nos elementos da arquitetura colonial luso-brasileiro e nos azulejos portugueses e, ao mesmo tempo, com elementos do tempo atual, cheios de vida, por meio das cores e da cultura urbana. É a junção do passado e do presente, de casarões conservados e outros em ruínas, numa atmosfera contagiante de beleza e de muita história. O visitante perde-se no labirinto do centro histórico para conhecer cada beco, cada rua, casarão, apreciando a identidade cultural da cidade.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução Pier Luigi Cabra. – 5º Ed.- São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ASSIS, Isabella Bogéa de. *A herança lusitana da cidade dos azulejos*. 2012. Disponível em: <http://www.egov.ufsc.br/portal/conteudo/heran%C3%A7a-lusitana-da-cidade-dos-azulejos>. Acesso em: 28 jun. 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- PINHEIRO, Petti Eloísa. A cidade como obra de arte: do renascimento à cidade burguesa. In: CARDOSO, Selma Passos; PINHEIRO, Petti Eloísa; CORRÊA, Elyane Lins (orgs.). *Arte e Cidades: imagens, discursos e representações*. EDUFBA, 2008.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Um convite à estética*. Trad.: Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.