

A arte no contexto do lugar

Arthur Leandro
Alexandre Vogler

Palestra de Richard Serra. Rio de Janeiro, Centro de Artes Hélio Oiticica. Catálogo de exposição. 1999. 8p.

Em novembro de 1997, o Centro de Artes Hélio Oiticica recebeu a mostra do escultor norte-americano Richard Serra; ele, que é atualmente um dos mais importantes escultores em atividade, já havia visitado o local em abril do mesmo ano, quando viera conhecer o espaço de exposição. Serra trabalha de acordo com a idéia de *site-specific* (em tradução literal, sítio específico), segundo a qual o lugar determina o pensamento e a construção do trabalho. Para essa exposição, realizou uma série de desenhos monocromáticos com pigmento negro, explorando a arquitetura do prédio, sua estrutura, as dimensões e a iluminação da sala, e com elas dialogando.

Nessa palestra, realizada durante o período da mostra, temos algumas reflexões do artista sobre a escultura deste século e sua relação com a arquitetura e a paisagem, bem como o relato de suas impressões sobre a cidade do Rio de Janeiro. Serra comenta também algumas questões sobre seu relacionamento com o espaço e com as instituições. Refere-se a seu processo de trabalho e aos trabalhos dessa exposição.

Começa se diferenciando dos minimalistas, em função da limitação destes últimos na relação com o contexto, sobre o qual Serra trabalha, aplicando princípios de gravidade, peso, massa, densidade e equilíbrio, como na produção apresentada no CAHO.

Com relação às tentativas de colocar esculturas minimalistas na paisagem ou em espaços urbanos, classifica esses objetos na categoria "sem teto". Para Serra o esforço de fazer um trabalho é o que conduz sua interação com o mundo. No mesmo sentido, suas experimentações baseiam-se na dialética do ensaio e erro, determinados no fazer, no realizar. Identifica o confinamento dos arquitetos em seus escritórios como o maior problema do urbanismo, na medida em que, assim, eles reduzem toda topologia local a um plano sem relevo, que se deve ajustar à planta dos edifícios atualmente projetados para a periferia das grandes cidades.

Quanto a suas impressões sobre a paisagem do Rio de Janeiro, diz que uma de suas descobertas mais interessantes foi com relação às obras de contenção de encostas de morros; na arquitetura, destaca o edifício em curva sobre um túnel na Gávea, projeto do arquiteto Reidy, observando que o prédio reflete a estrutura curvilínea do Rio de Janeiro e estabelece relação imediata com a topologia da paisagem, parecendo ter brotado da natureza. Rechaça a imposição de uma estrutura de grade nesta cidade pela sinuosidade de seu entorno e diz que o tipo de edifício e arte que nasceria dessa cultura não deve ser pressuposto com base em Piet Mondrian ou na grade cubista.

Considera muito importante ver a arquitetura como fonte de referência, pelas relações de escala e material e por se inserir no contexto. Diz que o conceito de escultura para local específico deve ser verificado caso a caso, podendo o processo de concepção ser reconstruído, e a especificidade de um trabalho em relação ao lugar, ser medida por seus efeitos no local: ou se olha o lugar como jamais se tinha visto antes, ou não. O trabalho torna-se parte do local e reestrutura conceitual e perceptivamente sua organização, seja ela de ordem urbana, paisagística ou arquitetônica.

Com relação à exposição no CAHO, revela que analisou o contexto do prédio no que diz respeito à circulação – como as pessoas entram e percorrem a sucessão de salas, os pontos de parada e onde costumam se virar e continuar a caminhada – e às condições espaciais, identificando os eixos principais onde surgem passagens e arcos, e criando desenhos chamados "redondos", especialmente concebidos para esse local. Interessam-lhe as condições de leitura dos círculos, o que se vê e o que aparece na periferia de seu campo visual; as relações capazes de tornar físico o espaço e fazer dele substância.

Ressalta os três desenhos colocados na entrada do prédio, no saguão principal, onde existe uma série de três arcos. Esclarece que, ao colocar um círculo sobre cada um deles, dá a perceber uma seqüência das relações espaciais lá em cima, na parede; os círculos são todos diferentes, mas tendem a comprimir o espaço e a criar um efeito ondulante na arquitetura, e a perspectiva tende a igualá-los, levando o espectador a interpretá-los como se fossem do mesmo tamanho.

Para Serra essa seqüência de desenhos é quase uma indicação para a compreensão de todo o trabalho realizado aqui, como se, ao passar por um espaço, a lembrança desse espaço na memória antecipasse o que se pensa sobre o que será o próximo. Sugere que a inclusão de desenhos em um determinado lugar torna a pessoa mais consciente do tempo, sem desacelerar para um estado de meditação, mas particularizando-o por meio da experiência da obra em seu contexto, percepção que ele considera uma sensação diferenciada do tempo.

Uma das funções básicas da arte, para Serra, é a de nos permitir dar conta da percepção e do pensamento de maneira diferente das outras coisas. Comenta o processo de compreensão do quadro, que quase sempre acontece paulatinamente: a percepção ou "apercepção" cresce a cada reconsideração do quadro. Em arte, diz ele, o importante não é a obra, mas a reação do espectador diante dela; arte é uma forma simbólica de comunicação, e os trabalhos que

particularizam tempo e contexto, como os que são feitos para sítio específico, implicam compreensão mais demorada.

Expõe a preocupação com o perigo de construir obras dentro de um contexto de instituições governamentais, empresariais, educacionais e religiosas, devido ao risco de serem entendidas como amostras dessas instituições. E afirma que a arte não deve ser servil nem reafirmar o *status quo*, sendo esse um procedimento corrupto do mercado de arte, e elogia a postura de Hélio Oiticica por ter sido um artista que não servia outros interesses que não os seus próprios e que, por isso mesmo, teve pouquíssimo trato com instituições e estruturas de poder.

Finaliza informando que, nos últimos 25 anos, tentou com variados graus de sucesso (e fracasso) realizar trabalhos em lugares públicos em todo o mundo e que quer fazer esculturas que representem novas formas de experiência, uma possibilidade escultórica que não existia antes, quer inaugurar um conceito escultórico que não pode ser previsto, construir conceitos diferentes, que ele espera que durem. Anseia poder fazer escultura que se torne algo que qualquer um possa usar, aberta a qualquer reação, mediante a construção de espaços que acrescentem coisas às experiências pessoais, tornando-nos, assim, diferentes das pessoas que somos.

Com certeza a palestra de Richard Serra é extremamente relevante para a compreensão de suas questões sobre a escultura e suas relações com o espaço urbano, arquitetônico e com a paisagem, de grande interesse para os profissionais do meio artístico, e de muita utilidade para os historiadores da arte contemporânea.

FARMAX - passeios na densidade MVRDV*

Fabiana Izaga

MVRDV, FARMAX, Excursions on Density. 010 Publishers, Rotterdam, 1998

O grupo de arquitetos holandeses formado por Winy Maas, Jacob van Rijs e Nathalie de Vries segue os passos de SMLXL, de autoria de seu mestre, Rem Koolhaas, em seu livro tijolo FARMAX. Nele os autores utilizam a técnica mista de colagem de textos, imagens, cifras, gráficos e projetos, dando continuidade à íntima parceria de arquitetos e designers gráficos.

Tudo no livro gira em torno da densidade, como indica o título: *Floor Area Ratio* (a proporção de superfície construída de uma área edificada em relação ao tamanho total de um terreno), que é colocada em função de "comprimir a população vertical e horizontalmente para lhe dar mais espaço". A obra é dividida em oito seções: as duas primeiras, *Liteness* e *Massiveness*, estabelecem os critérios desenvolvidos em *Light* (Luz), estudos de iluminação na conformação de traçados e edifícios, *Monuments Act* (Atos Monumento), estudos e projetos desenvolvidos para concursos, e *Relativity* (Relatividade), *Infrastructure* (Infra-estrutura), *Distribution* (Distribuição) e *Interior* (Interior), investigações sobre as limitações e as perspectivas de combinação desses instrumentos com relação à densidade.

Tendo como referência a Holanda, que apresenta a maior densidade populacional do mundo (395 pessoas/km²; a do Brasil é 17 p/km², e a de São Paulo, 11.928 p/km²), a proposta do livro, que conta com a colaboração de associados e alunos de três universidades holandesas, é a de um laboratório de ensaios visando a uma prática projetual que leve em conta a necessidade da existência de áreas verdes, considerando a acirrada disputa entre leis de mercado,

normativas construtivas, e uma crescente tendência à individualização. O conceito de FAR é visto como algo muito mais amplo do que o simples controle de índices, pois "a cidade ideal foi desmantelada, a cidade é agora uma constelação de densidades eternamente evitando a condição de densidade crítica", e a questão se desloca da simples escolha entre uma opção de maior e menor densidade para a de administrar os conflitos de todos os seus componentes.

Em contraposição à noção assimilada de *Landscape* (Paisagem), Winy Maas lança a idéia de uma *Datascape* (Paisagem de Dados). A *Datascape* surge como reflexo de uma realidade abstrata de lógicas ocultas, de extrapolação de dados, demandas e normas, que acabam gerando geometrias incontroladas e inesperadas, personificando o que denomina "pragmatismo sublimado", em que a intuição artística é substituída por simples pesquisa e compilação de dados. Como alternativas poéticas, mas não por isso menos viáveis, imagina a possibilidade de outras modalidades de paisagem, como a *Emptyscape* (Paisagem Vazia), generosos vazios formados por plantações e parques que se formariam ao longo de estradas, ou a *Windscape* (Paisagem de Vento), concretizada pela implantação de numerosos moinhos de vento que poderiam suprir energia para todo o país. O que o grupo sugere, enfim, é uma estratégia romântico-mercadológica de *Urbanismo Lite*, que supõe um não-*design*, que possa ser menos regulamentado e mais livre. "Um urbanismo que se manifeste mais a partir de comportamentos temporários e de curto prazo do que como uma condição eterna de congelamento" e, nesse sentido, muito mais ligado à palavra paisagem e à permanência do verde do que à palavra cidade e à idéia de perenidade dos edifícios.

Entre os projetos apresentados é interessante mencionar a proposta de empilhamento proposital de naturezas na intenção de criar uma Natureza Última de *Stack Attack*, realizada para o Central Park da nova cidade de Leidschenrijn, na Holanda (1997). Em um só corpo, o edifício proposto funciona como um miniecosistema

inteiramente auto-sustentável, com casas, clubes, setores comerciais, lagos, o Sahara, hotéis alpinos, jardins ingleses, zoológicos, etc. Trata-se de um domínio de modelos, que não exclui a mistura com outras funções, como a residencial ou a comercial, e é distribuído na grelha de um edifício em que a literalidade do empilhamento é levada a limites máximos. Merece também atenção o já bastante publicado Edifício de Apartamentos para a Terceira Idade, em Amsterdã-Osdorp (1997), onde um programa já amplamente investigado e de orçamento reduzido, como o de habitação, recebe uma imagem fresca com seus diversos balanços e a utilização de vidros coloridos, mediante a combinação de uma organização simples em planta e a viabilização econômica de malabarismos criativos.

Finalmente, o projeto para a *Plant City* (Cidade Planta), realizado para o concurso de Planejamento e Desenho Urbano para o Bundesgartenschau 20001, em Potsdam, Alemanha (1997), com a proposta de criação de uma Manhattan vegetal em um tipo de jardim "benettonesco", que trata de maneira livre e bem-humorada, amparada pela estruturação de uma grelha, a proposta de planejamento de uma cidade. Com a implantação de uma malha de 20x50m, que é a mesma modulação de Manhattan, cada terreno ou quadra é ocupado em ordem alfabética, evitando, assim, qualquer tipo de composição artística, por plantas, elementos recreativos (piscinas, *playgrounds*, campos de minigolfe), elementos decorativos (cadeiras de jardim, vasos, bancos), jardins nacionais (francês, zen, chinês, japonês, etc).

Farmax não deixa de ter um apelo propagandístico da curta carreira desse grupo de arquitetos. Representa um exercício projetual e teórico revelador de um descentramento das demandas puramente racionais e abstratas do urbano para uma visão na qual arquitetura, urbanismo e paisagem são parte de uma mesma atividade transformadora do território. A concepção do livro, presente no formato, na maneira de expor os temas, na seleção das imagens, no jogo com os dados etc., embora seja uma versão daquela

inaugurada por Koolhaas, possui autoria clara. A abordagem de um só tema, o da densidade, dá coesão a um todo à primeira vista disperso. A última paisagem proposta no livro é a E-Scape (Escape-E ou também Cena-E) um texto-filme que enfoca várias saídas de incêndio, registrando "... não posso continuar. Porque estava feliz... Obrigado, ciao. Porque acabou. Porque outra coisa ". Há escape dessa paisagem?

Do mesmo autor: *Metacity Datatown*. 010 Publishers, Rotterdam, 1999

A crítica capaz

Luis Andrade

Krauss, Rosalind. Júlio Fischer (trad.). Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo, Martins Fontes, 1998. 365p., il.

A fim de manter o problema na devida posição, em 1977, a crítica norte-americana Rosalind Krauss fez publicar originalmente *Passages in Modern Sculpture*, um ambicioso estudo de sua autoria sobre a produção e o pensamento escultóricos no século 20. O problema mencionado existe – e insiste – pelo simples fato de, com a explosão das vanguardas artísticas no início do século, o conceito de escultura ter assumido tantas formas, que por vezes ficou difícil reconhecê-lo. Traduzido para o português como *Caminhos da Escultura Moderna*, o estudo procura esclarecer quais são os dispositivos de emancipação de que essa prática se serviu para se autofundar. Alçado à condição de fonte referencial, o livro nos chega com algum atraso – na França também, sua tradução completa só saiu 20 anos depois da publicação original –, o que, pelo distanciamento histórico, torna seu conteúdo mais convidativo e desafiador.

A autora, além de crítica e historiadora, é também editora da revista e série de publicações *October*, foco de importantes discussões no debate das questões modernas e contemporâneas em arte, o

que sem dúvida avaliza sua probidade intelectual no centro do debate atual. À época, valendo-se do diálogo com importantes artistas de agora, plenamente ativos – cujas obras são discutidas no desfecho do estudo –, além de sua atividade como editora associada da revista *Artforum* nos anos 70, seu livro veio à tona num momento em que o assunto de que é objeto pareceu assumir outros contornos – naquela década iniciou-se um rico confronto teórico, ainda vigente, que levantou dúvidas sobre a eficácia do projeto moderno e suas inevitáveis conseqüências. A lucidez crítica com que o problema é enfrentado faz dele um documento importante do século, sobretudo agora, que ele está acabando.

Dividido em sete capítulos, o texto toma como ponto de partida o fato de que, na análise das manifestações escultóricas da Modernidade, espaço e tempo não podem ser dissociados em função de uma investigação normativa. Isso implica admitir que, em primeiro lugar, a escultura moderna é fruto de uma nova percepção das coisas no espaço circundante, que nos coloca o problema das conseqüências temporais da experiência do observador diante de um arranjo de formas – como nos aproximamos, como circulamos a seu redor, como nossos sentidos recebem a informação plástica, um problema fenomenológico, apontando para uma crescente conscientização dos aspectos do movimento na fruição estética, incluindo-se uma alteração das noções mais tradicionais que temos de seqüência e simultaneidade dos fatos como fator da apreensão do objeto. Em poucas palavras, uma de suas premissas seria admitir o fim do espaço linear e narrativo na obra.

Em segundo lugar, visto que gradativamente espaço e articulação formal passaram a ser uma constante na produção, não se coloca mais a necessidade da figura humana como artifício criativo. A progressão de formas no espaço abriu campo para o surgimento da abstração, da Arte abstrata, cuja elasticidade plástica oferecia inúmeras possibilidades inventivas – diferente da representação. Acrescentem-se a isso a proliferação de novos materiais industriais e a determinação

dos artistas. Estava iniciada a aventura moderna, bem como seu problema.

No capítulo inicial, descobrimos como a transformação da lógica dos monumentos públicos, o fim da coerência narrativa e a valorização matériaca das superfícies ganham importância rumo à autofundação da arte tridimensional. Mediante minuciosa verificação, entendemos por que Rodin – um artista do século 19 – lança as bases da nova sensibilidade com *Portões do Inferno* (1880-1917). O segundo capítulo, *Espaços Analíticos*, é dedicado ao Futurismo e ao Construtivismo. Nele, é dissecado o aspecto mais utópico da Modernidade: a vontade de eliminar o passado pela construção de uma Nova Realidade. O ímpeto iconoclasta italiano, a genialidade desconcertante de Picasso e a força ambivalente de reestruturação histórica dos russos são passados em revista. Surge o artista projetor-construtor de seu próprio habitat: trata-se da irrupção da linguagem geométrico-abstrata e da introdução da clareza matemática nos artefatos criativos. Em separado num mesmo capítulo, são analisadas as obras de Duchamp e Brancusi, afirmando a peculiaridade intransferível de seus propósitos, cujos desdobramentos se fizeram notar mais apropriadamente na década de 1960. Nele discute-se, pela primeira vez, a idéia de escultura enquanto estratégia.

Nos capítulos finais percebe-se como essa conceituação impregnou vasta produção da arte mais recente. Principalmente no sexto capítulo, magistralmente bem-conduzido em seu objetivo, no qual cinetismo, teatralidade, *performance*, vídeo-instalação e outros procedimentos são incorporados pela disposição escultórica, informando aos leitores muito daquilo que sucede atualmente no domínio da tridimensionalidade.

O livro destina-se tanto ao curioso quanto ao estudioso. Escrito em linguagem clara e com tradução acima da média, dada a complexidade do tema, ele situa o leitor numa perspectiva evolutiva da Arte. O fluxo variável das trajetórias que seu objeto de análise percorreu faz do livro um trabalho de alta musculatura reflexiva – e com ótimas

ilustrações, algumas das quais fotografias feitas especialmente para a edição original, reproduzidas na edição brasileira. Em suma, ele cumpre sua meta de explicitar o pensamento escultórico moderno como se fosse o roteiro revisor de suas múltiplas transformações num contexto mais ampliado. Oferece também perspectivas de apreensão dos caminhos que esse pensamento adotou num ambiente já pós-moderno, isto é, crítico com relação às próprias realizações. Um roteiro que vale o bilhete de acesso.

A herança da arte

Resenha Muriel Caron
Tradução Fabiana Santos

Chateau, Dominique. *L'Harmattan, Paris, 1998, 429 p.*

A herança da arte, último livro publicado por Dominique Chateau – professor de filosofia da arte na Universidade de Paris I – foi incluído na coleção sob sua co-direção nas edições L'Harmattan. Subtitulado *Imitação, tradição e modernidade*, esse ensaio de mais de 400 páginas propõe estimulantes pistas para reflexão, particularmente quanto à definição de uma racionalidade artística ou de uma imitação, entendida como *processus cultural*.

O autor avalia, em 10 capítulos, concebidos como uma “série de ensaios interligados por uma teia de relações (...), um aspecto da herança conceitual da arte e, mais particularmente, da pintura, por meio do pensamento que utiliza a arte, ou que a arte utiliza, segundo um mecanismo cultural que nega a imitação com o único objetivo de a metamorfosear”.

Considerando a escrita argumentativa do autor e a progressão cronológica em boa parte respeitada – o último capítulo trata sucintamente da arte na era das mídias e das novas tecnologias, bem como da

passagem da arte da representação à arte da simulação – recomenda-se a leitura linear. O recurso à analogia é o procedimento escolhido para demarcar mais precisamente a especificidade da racionalidade artística. Assim, sob a égide de Platão e Aristóteles, a finalidade da arte é distinta daquela da filosofia pelo fato de que, enquanto a pintura oferece uma aparência de realidade e um ponto de vista fragmentário do real, “o filósofo difere do pintor naquilo que ele deve realizar, que ele não concebe senão como pura representação”. O capítulo sobre a mudez da pintura, particularmente bem-argumentado, dedica-se a estabelecer o caráter ao mesmo tempo indicial e icônico da pintura, assim como sua picturalidade enquanto especificidade – segundo a tese da diferença das artes do *Laocoon*, de Lessing, retomada por Quatremère de Quincy e levada a seus limites por Clement Greenberg. A definição de monocromo oferecida é particularmente reveladora do duplo impacto do efeito pictural: “o monocromo enquanto coisa em si basta-se no absoluto de sua redução à picturalidade pura, mas, enquanto objeto social oferecido aos comentários do artista e de seus espectadores, demanda incessante leitura, como um enigma”.

A modernidade está fisgada pela isca de Théophile Gautier, que fundou sua teoria literária da arte pela arte na ótica das artes plásticas. “O modelo da pintura, para Gautier, representa exatamente a instância intermediária que permite ao sujeito encontrar o objeto na obra, tratando-se de repintar o mundo à imagem que esse modelo dá do mundo e de satisfazer, mediante essa utopia, a sede inextinguível de um sonho humano, demasiado humano”. Se o capítulo sobre a crítica da aura propõe uma análise pertinente da ambivalência dessa noção nos textos de Walter Benjamin – em função de um deslocamento, não justificado, segundo o autor, da definição da aura do plano do cultural para o plano do natural e de não levar em consideração a diferença entre as artes –, a definição sugerida por Dominique Chateau não é menos enigmática: a aura da obra, sua

RESENHAS
FABIANA SANTOS
S.M.

autenticidade, seria a alma que sobrevive ao corpo da obra.

A crítica da imitação e a imitação do atual, talvez o mais paradoxal dos constituintes da modernidade em relação a seu efeito limite, o pós modernismo – período de "hipertrofia da 'vontade de arte' mutável na manifestação de um voluntarismo de arte" –, levam, hoje, Dominique Chateau, a exemplo de outros teóricos, principalmente Thierry de Duve, a propor uma reinterpretação do modernismo de Greenberg, recolocando-o não mais dentro da ruptura, mas dentro da tradição. Um compromisso que parece particularmente caro ao autor, se nos reportamos à última frase do livro: "O desafio crucial diante do qual nossa época imprópriamente dita pós-moderna está colocada é o de saber se ela tem capacidade, por sua vez, de transformar a sua maneira o conceito de arte; o que necessita, além das rupturas pelas quais cada época afirma sua singularidade, a capacidade de trabalhar a herança da arte, quer dizer, pelo menos, assumir o modernismo – se não se acredita mais na arte, como alguns atualmente, responder a esse desafio se torna, evidentemente, um *tour de force*..."

A noção de estilo

Guilherme Bueno

Schapiro, Meyer. *Style, Artiste et Société, Paris, Galliard, 1982. p. 35-83.*

Publicado em 1953, na revista *Anthropology Today* com o título *Style*, e a ser agora editado pelo Mestrado em História da Arte da UFRJ*, *A Noção de Estilo*, de Meyer Schapiro (1904-1996), não obstante o fato de ter sido escrito há mais de 40 anos, ainda propõe questionamentos capazes de convidar à reflexão.

Trata-se de sucinta, porém certa análise da questão do estilo, desde as definições assumidas pelo termo – que parte da

diferença de sua compreensão estabelecida pelas leituras do arqueólogo e do historiador da arte – até o modo como essa ou, melhor, essas compreensões se inserem na investigação histórica da arte, perpassada por seus artífices teóricos, e assim determinando suas metodologias, seus objetivos e metas.

O primeiro capítulo é dedicado a noções gerais do que pode vir a ser conceituado como estilo e do que essa noção vem a abarcar. Ao lidar com obras de arte, essa questão se desenvolve entre dois pólos, o do estilo individual e o de época (este último, até certo ponto, independente do aspecto da qualidade). Essa bipolaridade permite subsumir, pelos termos da obra, uma dedução histórica capaz de situá-la em determinada época, esboçando, então, o panorama cultural inerente.

No Capítulo II adentra-se nas premissas necessárias à metodologia de investigação do estilo, tais como a demarcação e delimitação do objeto e campo de estudo, e dos elementos característicos de uma obra de arte – técnica, concepção formal, etc. – oferecidos à enquete histórica, procurando-se, mesmo aceitas todas as limitações inevitáveis ("a descrição da obra permanece freqüentemente incompleta sobre pontos essenciais"), o máximo de rigor possível nas aferições pretendidas por esse tipo de pesquisa.

O Capítulo III discute como a arte moderna trouxe à tona uma valorização estilística autônoma, isto é, sob o ponto de vista da expressividade, em contrapartida à leitura até então devedora ao naturalismo.

Tomando esse problema confrontado àquele do primeiro capítulo – estilos individual e de época –, o capítulo seguinte estuda a possibilidade ou não de homogeneidade estilística, se levantadas todas as variáveis – de ordem social, produtiva, etc. – relativas aos agentes e grupos sociais envolvidos na produção artística.

A partir do Capítulo V desenvolve-se um estudo mais específico das formulações de uma noção de estilo como base para modelos de história da arte. Inicialmente, os

esquemas cíclicos e de caráter evolutivo – que se valem seja da analogia com a evolução orgânica, seja da crença em progresso constante – e, depois, sua superação por autores como Wöllflin, com seu esquema de 10 categorias formais, e seus desdobramentos para outros autores. São também comentadas outras tentativas de conciliar esses modelos, como em Frankl, bem como estudados os casos de Löwy e Riegl, e como essas investidas constituíram tentativas de resolução de lapsos verificados nas investigações antecedentes. Schapiro, entretanto, não deixa de, na análise de cada uma delas, chamar a atenção para muitas contradições que se manifestam.

O Capítulo VI, como, aliás, anuncia sua primeira linha, procura examinar "as explicações que foram propostas do estilo sem fazer referência às evoluções cíclicas ou polares". Nas formulações investigadas nessa parte do texto, o interesse pode estar voltado para a técnica, o conteúdo da obra, disposições emocionais e analogias entre disciplinas contemporâneas à produção artística de determinada época.

Ainda que nos capítulos anteriores as contrapartidas de cada modelo sejam levantadas, é no Capítulo VII que se esquadrinha o xadrez do qual participa o princípio de "estilo". Levantam-se em diversos campos possíveis reservas às muitas lógicas às quais o termo foi atrelado. O Capítulo VIII, conclusivo ao atentar para as relações entre estilo e formas de vida social, coloca em pauta as investigações a partir do marxismo, vislumbrando, ao que parece, a possibilidade de novos mecanismos analíticos, se eliminados dogmatismos e concessões.

O que parece ser o aspecto mais precioso e importante do texto é o fato de não se limitar à simples explanação de cada abordagem de estilo, mas considerar a simultânea perspectiva crítica de seus limites estruturais, tornando-se a metodologia histórica, muitas vezes contraditória, quando vinculada a uma lógica progressista. As dificuldades sistemáticas evidenciadas pelo texto (como na análise do caso de Wöllflin) mediante argumentos que me parecem

irrefutáveis invalidam certos pressupostos, considerando-os insatisfatórios não apenas para a resolução de uma idéia de estilo, como pelo que lhe é subsequente, uma determinada tentativa de total compreensão da dinâmica histórica da arte. Entretanto, Schapiro não chega a dar uma resposta negativa ao estilo e lhe reconhece mesmo a devida importância para a pesquisa histórica; ressalta, porém, a possibilidade de sua não efetivação. "As tentativas que foram feitas para explicar um estilo, aí vindo a expressão artística de uma visão do mundo ou de um modo de pensamento, constituem freqüentemente uma redução radical do caráter concreto e da riqueza da arte", afirma ao final do Capítulo VI. Passada ou não a importância que pode haver em uma análise estilística, uma constatação dessa natureza permanece intrigante, capaz de fazer a historiografia da arte voltar-se para si mesma. A simultânea busca de outras estratégias prospectivas a partir do objeto e o favorecimento de uma potencialidade auto-reflexiva latente são as cartas lançadas para uma reflexão teórica da arte.

* Em tradução de Sonia Marta de Carvalho Salcedo del Castillo e Guilherme Bueno.

Les raisons du paysage

Lenice da Silva Lira

Berque, Augustin. Les raisons du paysage – de la Chine antique aux environnements de synthèse, Paris, Éditions Hazan, 1996, 190 p.

Nas últimas décadas, o conceito de paisagem tornou-se problemático nos meios acadêmicos, particularmente na geografia, reabilitado pela chamada Geografia Cultural, e nas artes, por meio da *Land Art*. A retomada desse conceito nessas esferas do conhecimento tem permitido reavaliá-lo, mediante sua trajetória histórico-geográfica, discutindo as possibilidades teóricas e práticas do termo paisagem na

compreensão e no conhecimento do mundo. As produções materiais da paisagem, como as pinturas, a fotografia, a literatura, a escultura, a paisagem real (urbana ou natural), os jardins paisagísticos, os parques, têm sido abordadas como objeto de conhecimento, fundado, simultaneamente, por dimensões material (objetiva) e simbólica (subjéctiva).

No contexto brasileiro, essa tendência tem estimulado a reapropriação de um vasto material iconográfico existente, produzido sobretudo no século 19 e que havia sido desprezado pelo pensamento modernista do início do século 20. Nele, essas imagens, registros mais ou menos precisos do mundo, significam a permanência do passado colonial, da influência estrangeira e, portanto, a ausência de identidade nacional. Nessa visão, as imagens são desprovidas de qualquer conteúdo social crítico e de qualquer outra possibilidade de interpretação, e mantidas distantes, no passado; trazê-las para o presente significa indagar acerca do sentido: o nosso e o dessas paisagens freqüentemente esquecidas.

Algumas dessas preocupações estão no livro de Augustin Berque, geógrafo francês que se tem dedicado aos estudos da paisagem. Em *Les raisons du paysage* (As razões da paisagem), o autor esboça as origens do pensamento da paisagem na China, confrontando-o, no decorrer de um texto instigante e complexo, com o pensamento moderno da paisagem (o modelo europeu). As razões da paisagem são identificadas como o modo de ser no mundo e de vê-lo responsável por um sentido da relação de uma dada sociedade com a natureza e com o espaço, pelo sentido da paisagem para a existência humana.

Les raisons du paysage é constituído de cinco capítulos. O primeiro, intitulado Como falar sobre a paisagem?, contém a origem etimológica da palavra "paisagem", que remete a sua natureza ambígua, uma vez que designa tanto as coisas do ambiente físico (grande natureza) quanto a representação dessas coisas (imagem); ela se

constitui, então, na reciprocidade entre as dimensões material e simbólica, objetiva e subjéctiva, factual e fenomenal. Esta é a idéia central do livro: a paisagem não possui apenas uma realidade material. É considerada "uma mediação entre o mundo das coisas e aquele da subjéctividade humana" (p.22). A paisagem, portanto, não é um objeto que se reduz à fisiologia da percepção e do ambiente. É preciso que se considerem as determinações culturais, sociais e históricas da percepção, que constroem a subjéctividade humana (p.22). Nesse sentido, Berque formula a tese de que a sociedade organiza seu meio de acordo com suas interpretações e o interpreta (o vê e o diz) em função do ordenamento que fez.

A natureza ambivalente da paisagem leva o autor a distinguir três grandes etapas na história desse tema: as sociedades não-paisagísticas – caracterizadas pela protopaisagem, que significa uma relação não estética com o meio; as sociedades com paisagem; e a paisagem contemporânea (caracterizada pelos ambientes de síntese, ecossimbólicos). Essas distinções são estabelecidas a partir de quatro critérios de existência da paisagem: representações lingüísticas (palavras para designá-la), representações literárias, representações pictóricas e representações de jardins (apreciação estética da natureza). Com base nesses critérios, são delimitados os mecanismos de formação da paisagem, permitindo distinguir o que é paisagem do que não é.

A primeira etapa da história da paisagem é apresentada no capítulo As civilizações não-paisagísticas; seu conteúdo ressalta o papel da identidade cultural e da diversidade na percepção ambiental, o que não é, contudo, suficiente para a aparição da paisagem, pois sem a sensibilidade estética não há distinção entre ambiente e paisagem. Esta última indica uma consciência na sociedade. Esse momento histórico-espacial é marcado pela configuração das protopaisagens, "a relação visual que existe necessariamente entre os seres humanos e seu meio" (p.37). Esse traço comum a toda a humanidade não

permite falar em paisagem enquanto tal, com base nos critérios expostos. A paisagem implica outras mediações, comprometidas com um modo de interpretar o ambiente objetivo. Os australianos, por exemplo, o chamaram de sonho; já os chineses, aproximadamente 12 séculos antes da Europa, chamaram-no de paisagem.

O terceiro capítulo, A paisagem à chinesa, analisa a razão paisagística da China, e, sob sua influência, a de países vizinhos, como Japão, Coreia e Vietnã. Essa estética paisagística caracteriza-se pelo domínio da dimensão simbólica da realidade, diferente da visão moderna, voltada para um mundo objeto. As metáforas encarnam o modelo chinês de paisagem, transportando para a natureza – montanha e água, no caso – valores morais, sentimentos e sensações. A natureza deixa de ser apenas corpo e adquire "alma" ao ser habitada pela sensibilidade humana. Nesse capítulo, registram-se também as questões relacionadas à incompatibilidade da paisagem à chinesa com o advento da modernidade, que marcou a invenção da paisagem no Ocidente, e à modernização crescente de seu espaço e, conseqüentemente, à transformação de suas paisagens; essas indagações são acompanhadas pela idéia de que talvez essa tradição paisagística tenha perdido sua capacidade de regulação das formas do ambiente contemporâneo.

A paisagem da modernidade é o título e o assunto do capítulo seguinte. Trata-se aqui da aparição e do desenvolvimento do conceito de paisagem na Europa, a partir do final do século 15; sua aparição indica uma transformação do olhar europeu sobre o mundo. Este se torna objeto de apreciação, mas uma apreciação do ordenamento físico das coisas – que têm existência em si –, que não necessita de subjetividade humana para a construção desse conhecimento. Essa razão paisagística, marcada pela dualidade sujeito / objeto, fragmentou a paisagem em duas esferas: arte (subjetiva) e ciência (objetiva). Berque critica esse modelo moderno, pois concebe a paisagem como expressão objetiva e subjetiva do mundo.

O último capítulo, A encenação paisagística, expõe as práticas contemporâneas da paisagem (pós-moderna); delas, o autor abstrai os ambientes de síntese, que abrigam a transformação da paisagem em ambiente e deste em paisagem, que opera na distância ou na passagem entre o real e a representação. A relação paisagística contemporânea abrange a emergência de dois paradigmas que desestruturam os fundamentos da modernidade: o ecológico e o fenomenológico. Por sua vez, eles indicam a presença de outro, mais geral, o paradigma "ecumenal" (a relação da humanidade com a extensão terrestre). O pensamento sobre a paisagem contemporânea indica a consciência da paisagem moderna como tal e a consolidação de uma prática paisagística diferente dessa. Dentro desse contexto, o autor afirma que "o mundo só se objetiva em certa medida quando não é construído por nosso olhar e se subjetiva na medida inversa" (148). A paisagem torna-se necessária e instrutiva na discussão dos modos de pensar o mundo, no Oriente ou no Ocidente.

As questões colocadas nessa obra devem ser consideradas com atenção; nelas, estão presentes os indícios dos sentidos que tornam transparentes nosso mundo e os outros; que ligam a existência humana à história e ao sentido de sua relação com a natureza e com o espaço. Este último é presença constante no livro; categorias como *milieu* (a relação da sociedade com o espaço e com a natureza), ambiente, *médiance* (o sentido de um *milieu*) – apresentado em *Médiance. De milieux en paysages*, Reclus, 1990 –, *ecumène* e paisagem evocam as diversas escalas de relação com o espaço. A proposta de Berque engloba tanto os interessados numa análise geográfica da paisagem quanto aqueles que se interessam, particularmente, pela subjetividade humana. Arte e geografia não constituem caminhos opostos da existência humana ou da produção de conhecimento, mas caminhos distintos que interagem para compreender o que é e o que não é paisagem e para inscrever na terra, na tela, no verbo, nas formas urbanas o sentido de nossa existência, que se limita

às experiências (individuais e coletivas) do corpo no ambiente e às ilimitadas imagens que dele produzimos.

O Crítico Walter Benjamin

Beatriz Rocha Lagôa

Seligmann-Silva, Márcio. Ler o livro do mundo – Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. São Paulo, Ed. Iluminuras, 1999.

Walter Benjamin não é um autor fácil, apesar de muito citado. Seu pensamento é complexo e parece se traduzir em passagens e citações cotidianas que se articulam com a História numa nova visão de mundo. Para Benjamin, pensar significa refletir, recusar as fórmulas e a compartimentação do conhecimento.

No livro em questão, o autor nos expõe o conceito de crítica de Walter Benjamin a partir da sua afinidade com o pensamento de Kant, Fichte e com a tradição romântica de Schlegel e Novalis no que diz respeito à sua concepção de mundo como "escritura". Na verdade, o livro é parte da dissertação de mestrado defendida por Seligmann no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia da USP em 1991, com algumas modificações para publicação. O autor que também é professor, traduziu entre outras obras a tese de doutorado de Benjamin sobre o Romantismo alemão de 1919. A partir dessa tradução, Seligmann estabelece as principais ligações entre o pensamento de Benjamin e sua leitura pessoal do Romantismo.

O conceito de crítica de Walter Benjamin é abordado neste livro através de três questões principais: a filosofia da linguagem, a crítica do conhecimento e a crítica da arte.

Quando trata da filosofia da linguagem, Seligmann nos remete aos românticos Schlegel e Novalis, para os quais, num

primeiro momento, teria havido uma integração entre linguagem e conhecimento absoluto, momento esse em que o homem compreende a natureza das coisas e a equivalência entre signos e elementos designados. Essa relação se rompe no entanto, e as palavras se distanciam daquilo que elas indicam. O homem encontra, a partir dessa ruptura, a pluralidade das línguas e a perda da capacidade de compreender a natureza das coisas. No entanto, o reencontro dessa linguagem originária, acreditam os românticos, pode ser realizado pelo filósofo e pelo poeta que, através de "fragmentos", reconstituem ou recriam essa linguagem da verdade original.

Para os românticos, essa linguagem "decaída" guarda elementos que apontam para o estado de totalidade. Contrariando as doutrinas científicas da época, mundo e natureza fazem parte de um universo simbólico através do qual se obtém uma mediação com o absoluto, com o "todo perdido". Filosofia e poesia para Schlegel, por exemplo, são tentativas de traduzir a verdade, sendo a poesia esse local em que a linguagem se manifesta como *poiesis*, como criação absoluta.

A idéia básica do Romantismo, portanto, está contida na premissa de que o mundo é um hieróglifo, composto por fragmentos do passado que penetram o presente e que exigem uma leitura, uma decifração. Não há possibilidade de abarcar o absoluto de modo conceitual, pois ele está espalhado na superfície do mundo. E essa é a grande virada antimetafísica que os românticos dão no topos do mundo como texto. O "fragmento", apreendido na crítica (filosofia) e na linguagem (poesia), é pedaço de um todo que não precisa e não pode ser totalmente determinado. É pura alegoria.

O conflito interno do Romantismo aí se apresenta da seguinte forma: a linguagem vista como língua "decaída" é signo funcional, meio de comunicação. Por outro lado, ela comporta um âmbito irreduzível e não conceitual, reflexo daquela linguagem original perdida que lhe concederia um caráter mágico e nobre, não instrumental.

Sob esse aspecto, a crítica só pode se manifestar num terreno diverso daquele ocupado pelo objeto da crítica. E esse terreno que é ocupado pela língua originária, se manifesta pela linguagem liberta da escravidão de servir à comunicação.

Relacionando crítica e tradução, Seligmann nos esclarece que a tarefa do tradutor também deve ter como objetivo alcançar essa linguagem originária, o que significa que para os românticos, tradução também é criação de linguagem. Para o filósofo Novalis por exemplo, traduzir é produzir obras próprias; é até mais difícil e mais raro, estando ele convencido que o Shakespeare em alemão da época é ainda melhor que o original inglês (como nos mostra o autor, citando uma correspondência de Novalis para Schlegel em 1798). O que vemos aí portanto é a implosão da hierarquia modelo/cópia da teoria estética clássica e pré-romântica. A tradução é vista como meio de criação do "eu" via "passagem pelo outro" e o texto da tradução passa a ser criação original onde o sentido deixa de ser o elemento central, posição essa que vem a ser ocupada pelas palavras e pela forma da linguagem. Segundo o romântico Novalis, o verdadeiro leitor nada mais é do que próprio autor que se prolonga. E cabe ao leitor fazer uma obra a partir de qualquer leitura, exercendo assim um movimento de libertação através do ato mágico que é recriação da obra original.

É é nesse particular que o autor Márcio Seligmann traça uma aproximação de Walter Benjamin com os românticos. Para Benjamin, toda tradução deve recriar a obra original, aproximá-la da linguagem pura. E nesse processo de recriação, o tradutor está de fato realizando a atualização da obra.

Para Walter Benjamin pensar é refletir. Portanto, a reflexão sobre a linguagem percorre também todos os seus escritos. Para ele, o efeito devastador da escrita está presente em seu mistério, nesse elemento mágico que se encontra exatamente no indizível, no espaço do silêncio. A essência espiritual do homem é a linguagem mesma

em que a natureza se comunica e na qual se tem acesso à essência lingüística das coisas. Como nos aponta Seligmann, Walter Benjamin apreende essa descrição romântica de mundo como palavra, como verbo. Filosofia é uma interpretação da linguagem do mundo, segundo Benjamin, cuja concepção de linguagem se manifesta nos conceitos de melancolia e alegoria que se conectam a um elemento simbólico e não comunicativo, chave de sua teoria do conhecimento. É a mesma função poética da linguagem que se manifesta em Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Benjamin e nos românticos de lena (Schlegel e Novalis). Segundo o autor, todos esses poetas colocam maior peso nas definições da linguagem, não como função comunicativa, mas sim na palavra como configuração visual e acrílica, estando a matéria corpórea das palavras sempre presente no centro de suas preocupações.

Walter Benjamin, portanto, defende a dignidade da palavra em oposição a seu mero serviço. Para ele, a palavra é expressão da essência na forma acústica, e seu poder mimético está contido em sua própria escritura. Há pois, como nos faz ver Seligmann, uma confluência de intuição com razão que alinha a abordagem de Benjamin a este âmbito mágico da linguagem. Segundo Benjamin há dois lados da linguagem: o mágico e o comunicativo (linguagem como *medium*), sendo que o mágico surge do comunicativo. Portanto, mágica e semântica não se excluem; complementam-se. A filosofia da linguagem de Walter Benjamin articula-se com uma visão puramente semiótica (articulação de signos arbitrários) e fundamenta-se na concepção de linguagem encarnada dos poetas teóricos citados.

Em *Ler o Livro do Mundo*, percebemos que a teoria crítica de Walter Benjamin só pode ser compreendida a partir da filosofia da linguagem que abarca a concepção de mundo como escrita. A verdade é descoberta na essência da linguagem. E é na linguagem (elemento simbólico, objetivo) enquanto palavra/idéia (material, subjetivo), que Walter Benjamin encontra o que separa o fenômeno do mundo das idéias. Por meio

da linguagem encontramos as origens em que a separação sujeito/objeto é suprimida. Benjamin não adota uma postura excludente entre *mythos* e *logos*, produzindo trabalho constante entre pensamento e texto, entre sua própria reflexão e a reflexão do texto. Crítica, história e filosofia são âmbitos indissociáveis para ele. E a crítica para Walter Benjamin, que visa ao teor da verdade, só pode ser compreendida teoricamente como parte de suas próprias reflexões filosóficas e estéticas, apresentadas através de imagens dialéticas.

Para concluir, o que Márcio Seligmann-Silva concebe nesse livro é que a noção de mundo como escrita – base da unidade Benjamin/Romantismo – nada mais é do que a própria noção de escrita como um mundo que potencializa, recria e atualiza indefinidamente a obra.

Le primitivisme dans l'art moderne

Rosza W. Vel Zoladz

Goldwater, Robert. *Le primitivisme dans l'art moderne*. Paris, PUF, 1988. 294 pp.

Robert Goldwater morreu em 1973 e ficou conhecido como o fundador do Museu de Arte Primitiva de Nova York, hoje parte integrante do prestigioso MOMA, o Museu de Arte Moderna. Em seu livro *Primitivisme in Modern Art*, estudou a influência profunda das artes africanas e da Oceania sobre os pintores e os escultores modernos. No início do século 20, para desvendar as veredas que elucidam as causas dessa influência, criou um sistema explicativo do que levou os escultores, os artistas "primitivos" a impressionar os artistas ocidentais. Nele, R.G. enfatiza as diferenças entre o que é primitivo verdadeiro, por assim dizer – ou arcaico –, e o resultado obtido voluntariamente por meio da impropriação com aquelas fontes.

Nessa ótica, são examinados o primitivismo de Gauguin (1848–1903), o dos participantes do movimento Brücke e do Blaue Reiter, de Picasso (1881–1973) e de Modigliani (1884–1920), de Paul Klee (1879–1940) e de Dubuffet (1901–1950), sem negligenciar a profunda influência reconhecida por escultores como Brancusi (1876–1957), Epstein (1880–1950) e Moore (1898–1986). O livro veio à luz em 1938; reeditado em 1966 e 1986, apresenta um panorama até hoje instigante, insuperável porque mostra a fundação de novas sensibilidades no homem do Ocidente.

Os 10 capítulos que o compõem traçam as linhas pelas quais pode ser observado o impacto experimentado por artistas do continente europeu na convivência com a arte da África e da Oceania. É, porém, na introdução que se delinea o que o autor quer dizer – e diz – ao longo do livro. Assim, sucedendo ao prefácio que escreveu para a segunda edição em inglês, R.G. mostra que a crítica mais depreciativa da pintura recente vem daqueles que dizem: "Qualquer criança de oito anos poderá fazer isso. É, também, de todos os julgamentos, o mais difícil de responder, porque implica o reconhecimento, mas não a admiração, de uma aparente espontaneidade de inspiração e de simplicidade da técnica pela qual chegamos a admitir a excelência da proposta".

Goldwater assinala que nosso critério de julgamento é recente, e, quando aparecem dúvidas quanto a seu valor, vemos que ele não pode ser explicado do interior da tela individual. Compreendendo ou não a pintura e aprovando-a ou não, essa afinidade entre as grandes seções da pintura moderna e a arte das crianças é uma de suas características mais chocantes. Ela faz parte de uma afinidade muito mais ampla e mais vaga, que foi geralmente reconhecida, mas jamais precisada com exatidão. Na verdade, sentiu-se que a arte moderna é de alguma forma primitiva. Com raras exceções próximas, em que se puderam sinalizar as adaptações específicas a partir da África ou da Oceania, as alusões foram tão vagas quanto o problema. Daí ele se perguntar: "a

arte é moderna por falta de uma tradição e, em último recurso, por ter simplesmente adotado as práticas técnicas das concepções formais dos artesãos aborígenes?". Se é assim, os empréstimos foram feitos sem discriminação ou houve uma escolha?

É desse modo que o autor situa as questões principais que permeiam as influências recebidas pela arte moderna do que denomina "arte primitiva", sem, entretanto, esgotar suas dúvidas, acrescentando, mesmo, mais uma interrogação: "Teria a arte moderna uma relação espiritual e emotiva fundamental com a arte dos primitivos? Se a resposta for afirmativa, o que é preciso compreender por primitivo? as pinturas rupestres de Altamira ou do Congo? uma escultura em bronze originária do Benim ou de uma cabeça pintada, da Nova Guiné? ou a pintura moderna, ela mesma?" São questões que se colocam no magistral texto introdutório, e o autor, reconhecendo modestamente sua capacidade de dar respostas precisas ao que se interroga, busca inspiração em filósofos para esclarecer suas incertezas.

Max Deri, com o livro *Die neue Malerei: sechs vortraege* (1921), é, então, a base da argumentação de Goldwater: "Desenhos de crianças, pinturas populares, arte negra, todos trazem a alegria do "primitivo" à qual aspirava a cultura muito madura da decadência. Eles permitiram aos habitantes apressados das grandes cidades entrever o desvelamento que dura não mais do que uma hora, que nada mais é do que a fadiga nervosa provocada pela cidade". Karl Jaspers também lhe serve de apoio, bem como seu livro *Strimberg und van Gogh* (1926): "Vejamos uma moda que por qualquer motivo é desejada e procurada, mas que é conseqüência de um grito, da invenção, da violência, da auto-intoxicação e da glorificação de si, cujo caráter é imediato, ou seja, uma vontade semelhante de um olhar débil voltado ao primitivo; de fato, como a inveja da cultura, uma moda por qualquer coisa, como se vê profundamente em certos esquizofrênicos".

Tais são os problemas que Goldwater propõe discutir, deixando, entretanto, bem

claro que a pintura moderna é moderna, que ela não é primitiva no mesmo sentido que as artes aborígenes ou pré-históricas. Se algo houver em comum entre elas, a arte moderna não se incluirá pela Europa do século 20. As produções dos adultos não são semelhantes às das crianças, por mais imitativas que possam ser suas intenções. Para dar destaque ao que entende por pintura moderna, faz um contraponto com as artes primitivas, afirmando que elas devem ser denominadas primitivistas. E é assim qualquer que seja sua concepção do primitivo. Há, então, para Goldwater uma questão problematizada, advinda de um sistema classificatório que é ineficiente para localizar o que possa ser compreendido como arte "primitiva", e o autor vai mais longe: "Do mesmo modo que todo estilo que deriva do clássico deve ser classicista, porque não concebemos o "clássico" como sendo o estilo do século 4 ou 5 a.C. (...) Não importa qual seja o sentido absoluto que deriva de sistemas classificatórios, ineficientes, não nos viabiliza a decisão".

Goldwater avança ainda mais e explana seus propósitos: "Tentaremos sobretudo descrever o caráter do primitivismo moderno, suas variações, suas intenções e algumas de suas causas" (p.15). São essas as premissas básicas do livro; o autor sugere ao leitor que não faça comparações puramente formais entre obras de arte modernas e os estilos aborígenes nos quais elas foram inspiradas; mas chama sua atenção para o fato de que se surpreenderá pela extrema raridade da influência direta das formas de arte primitiva. Cita, como exceções, as xilogravuras de Gauguin, algumas pinturas do grupo Blaue Reiter, da Alemanha, e a produção do período negro de Picasso, como pode ser visto no museu que leva seu nome, em Paris. Ali, numa das primorosas vitrinas, há uma escultura em ferro servindo de modelo para o que foi desenhado por Picasso no quadro *Les Demoiselles d'Avignon* (1906 – 1907). Goldwater registra que essas influências são mais detectadas sob a forma de alusão ou sugestões do que de impregnações imediatas. E, mesmo no caso destas últimas – como na escultura moderna, em que as ocasiões de

empréstimos são mais numerosas –, uma comparação mais atenta descobre mudanças e interpretações que são surpreendentes.

Para usar uma metáfora musical, R.G., em pianíssimo, confessa que o que lhe interessa é o primitivismo, mas que é impossível conhecê-lo sem pressupor o que é o primitivo. É por isso que se pode compreender o exame que faz da pintura moderna por meio dos museus de etnologia que foram criados na Europa sob o impacto dos objetos e coisas que chegaram a esse continente vindos da África e da Oceania. Ao retrair a história de suas origens – e a atitude decorrente dessas presenças em coleções, tal como o modo de suas organizações, a reflete –, Goldwater afirma que é possível seguir o grau de disponibilidade dos objetos primitivos na Europa. Muito tempo antes da "descoberta" da arte aborígine, em 1904, poder-se-iam ver exemplos vindos da África e da Oceania expostos em numerosos museus e armazenados no Trocadéro (Paris). Uma vista geral do crescimento desses museus mostrará em que medida eram concebidos para preencher uma função estética. Mais ainda, analisando as opiniões dos etnólogos quanto a seu objeto artístico e às avaliações latentes em suas propostas, podemos, é claro, determinar a relação entre o interesse científico, que cresce lentamente, e a súbita fascinação pelo interesse artístico. Isso se evidencia na afirmação de que os cientistas apreciaram seus objetos como expressões da arte muito antes do que os artistas, e a reavaliação etnológica, antropológica foi resultante da influência dos pintores e dos escultores. A tomada de consciência gradual é consequência da presença antiga da arte primitiva na Europa – condição necessária a sua descoberta estética.

Na história da pintura, o primitivismo – que é associado ao conhecimento da arte aborígine – tem também antecedentes importantes. R.G. não deixa passar, sob esse aspecto, a importância de Karl von den Steinen, sábio etnólogo que, tendo estado no Brasil no século 19, ficou impressionado com as expressões artísticas encontradas em seu afã de cientista, registrando-as em

seu livro *Entre os aborígenes do Brasil Central* (1940). A respeito do Índio, informa: "(...) têm um sentido desenvolvido da beleza e um sentido para o embelezamento, e aproveitam cada ocasião para se ocupar artisticamente. Sempre que podem, deixam emergir seu senso artístico" (p. 41).

Para Goldwater, ao longo do século 20 houve, de tempos em tempos, tendências para o oriental e o exótico em geral, para o *naïf* cristão e clássico, e para o provincial. Esses movimentos e os esforços para o primitivismo da *Art Nouveau*, que era contemporâneo à obra de Gauguin, foram denominados etapas de preparação. Ainda que arcaizantes, mais voltados para o primitivo à maneira do século 20, eles se serviram do conhecimento de uma variedade de estilos novos a sua época, no empenho para resgatar uma espécie de simplicidade. R.G. faz uma promessa: com seu ideal de primitivo imbuído da velha concepção de retorno a uma idade de ouro harmoniosa – se não da cultura, ao menos de um estilo controlado nas artes –, a arte moderna difere do primitivismo feroz dos últimos 30 anos, que o autor buscará determinar na definição final. E o faz no Capítulo X, com o qual antecipa o final do livro, ao tratar dos julgamentos sobre a arte primitiva (p. 243-260). As questões referentes à definição do primitivismo são apresentadas sem a preocupação com uma fórmula única: "Primitivismo não é o nome de um período nem de uma escola particular na história da pintura, e, por consequência, nenhuma descrição pode ser dada num conjunto limitado de características objetivas que o definirão".

Sustentando-se nos esforços variados empreendidos a fim de definir o romantismo – a menos que esse termo seja empregado num sentido histórico e geográfico estreito –, dever-se-á obter evidência suficiente desse fato. O primitivismo, bem como o romantismo, é uma atitude produtiva da arte, segundo Goldwater; seus resultados variam obrigatoriamente no sentido em que variam também as condições em cujo quadro essa atitude opera, ainda que as variações do segundo termo, ou seja, o romantismo, não sejam proporcionais às do

primeiro. Dado que o termo que condiciona é a realidade de uma composição, cujos diferentes aspectos podem ser distinguidos e combinados de formas múltiplas, isso pode, contudo, dar nascimento a numerosos pontos de vista artísticos. É, portanto, inútil procurar outra atitude única, que acompanhará sempre aquelas que tenta definir.

Tendo apresentado os parâmetros abertos que orientam suas inquietações intelectuais, Goldwater passa a desenhá-los: "Distinguir-se-á o primitivismo das outras atitudes, tais como o arcaísmo e o romantismo, com os quais é parcialmente impregnado e pelos quais é coberto em parte". Para que isso se dê, torna-se necessário indicar as diferenças nesses pontos de contato com o que é peculiar ao primitivo, enfatizado por R.G. não como um estilo unívoco e sem pesquisas, mas incorporando as representações da diferença na história universal da arte, como sugere Jean Duvignaud em *Bastide, a arte dos outros* (1997). Como se isso não bastasse, Goldwater indica as razões da atitude mutável do artista moderno em torno do que considera primitivo. Com esse ponto de vista, que atravessa o livro todo, a tendência concêntrica do primitivismo revela de que maneira nasceu do esforço constantemente renovado da pintura moderna para criar uma arte que, tendo suas raízes nos fatores experimentais e persuasivos, será por um lado coercitiva – sob o plano afetivo – para o indivíduo e, por outro, inteligível para muitos.

Já como prenúncio do Capítulo X, que encerra o livro, Goldwater trava um debate entre a história da arte e a antropologia, no qual enfatiza as relações do pintor (e do escultor) moderno com a história de sua própria arte, com seu público imediato e com a sociedade no interior da qual o artista se empenha para defender sua existência: elementos combinados para assegurar a criação do primitivismo como objeto de estudo da antropologia da arte.

Isso demanda que ela se estenda em dois sentidos. O primeiro deles leva em conta o exame da forma emblemática da antropologia, ou seja, a cultura (ou as culturas) associada às múltiplas

conceituações da arte, observadas também, em segundo lugar, no plano existencial do artista. É a questão do contexto que aí se discutirá, inseparável da sociedade que produz uma obra de arte e não de outra. Desse modo, pode-se considerar vida e obra de arte uma só coisa.

Resta assinalar a alta qualidade da tradução francesa do livro, de autoria de Denise Paulme, que assina o verbete "Le primitivisme dans l'art" no *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, de Pierre Bonte e Michel Izard (1991), também publicado pela PUF. A mesma autora organizou o valioso *Manuel d'Ethnographie* (1967), de Marcel Mauss (1873–1950). Como se pode ver, ela entende do assunto. Daí a primorosa tradução com a qual presenteia os leitores.

Clássico anticlássico

Rosana de Freitas

Argan, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Lorenzo Mammì (trad.). São Paulo, Companhia das Letras, 1999. 504 páginas

Começamos por esquecer que *Clássico Anticlássico* é o segundo volume de uma antologia, e não uma empreitada única, um livro corrido, como *Arte Moderna*. Tomemos o livro nas mãos. Fixemo-nos no título. A primeira coisa que nos ocorre perguntar é: anticlássico está adjetivando a palavra clássico? Poderá também formulá-la o leigo, o leitor comum. Quanto mais familiarizado com as discussões em torno das definições de Maneirismo e Renascimento estiver o leitor, entretanto, maior será sua curiosidade, menos tola parecerá tal dúvida. O subtítulo poderia ajudar, mas, mesmo por meio dele, não podemos estar certos da intenção do autor. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. Seria, então, a arte renascentista – e não maneirista – ao mesmo tempo clássica e anticlássica? Ambas as palavras teriam a

função de adjetivo? Tratar-se-ia, então, de um livro sobre o Renascimento, que aparentemente, para o autor, se estenderia até Bruegel.

Verifiquemos o índice. De seus 30 capítulos, seis já eram conhecidos do leitor brasileiro – O significado da cúpula, O tratado “De re aedificatoria”, Arte em Mântua, A arquitetura do Maneirismo, O Maneirismo na arte vêneta, Palladio e palladianismo –, já haviam sido publicados no livro *História da Arte como história da cidade*, também esse uma antologia, reunida pelo mesmo aluno de Argan, Bruno Contardi, e lançada na Itália no mesmo ano em que *Clássico Anticlássico*, 1984. Observamos que o livro inclui textos sobre o Maneirismo e, por isso mesmo, estende-se até Bruegel. Logo no início do prefácio, Argan esclarece que o “volume reúne escritos sobre a arte dos séculos 15 e 16, período que continuamos chamando de Renascimento, mais por hábito do que por convicção”. Anuncia o que uma leitura atenta poderá constatar – que clássico e anticlássico são duas posturas diante do antigo – e explica: “o processo consistiu essencialmente na transição de uma concepção de arte como mimese, baseada nos modelos fundamentais da natureza e da história, a uma arte como “maneira”, práxis adequada a situações, exigências, dificuldades do presente.”

No prefácio, Argan não se refere explicitamente ao Maneirismo. As periodizações não constituem um problema da arte, mas, sim, dos historiadores. Para entender sua postura, o melhor é ir direto ao meio do livro. No texto Rafael e a crítica, ele explicita uma de suas principais questões, que perpassa a maioria dos artigos, a da crítica à indistinção entre antigo e clássico, que possibilita a premissa burckhardtiana que ainda alimenta boa parte dos textos sobre o assunto: “A moderna historiografia da arte ainda não ousou se distanciar da antiga tese de Burckhardt sobre a identidade substancial entre Classicismo e Renascimento – época de grandeza perdida e nunca reencontrada na cultura ocidental, da qual o equilíbrio e a limpidez formal de Rafael representariam

um dos cumes mais altos”. E segue no que poderia parecer uma explicação para o título, quase uma provocação: “Contudo, ao aprofundar o estudo do maneirismo, como fez nas últimas décadas, essa mesma historiografia deveria ter percebido que, dilatando cada vez mais sua abrangência no espaço e no tempo, ia restringindo progressivamente a área de duração do Renascimento – Classicismo, até reduzi-la às duas décadas iniciais do século 16 e a dois protagonistas apenas, Bramante e Rafael”. Assim, podemos entender que, ao chamar de Renascimento o período que abrange a arte dos séculos 15 e 16, Argan estaria não apenas apresentando uma alternativa aos excessos dos autores que expandem o período do Maneirismo, mas acima de tudo chamando a atenção para o fato de que a dialética de clássico e anticlássico está presente na arte desses dois séculos, já que “os dois termos adquirem um significado apenas em sua antítese”. Se o Renascimento já traz em seu desenvolvimento procedimentos anticlássicos, essa não pode ser uma particularidade do Maneirismo, e, portanto, se um dos períodos deve ser expandido a ponto de reduzir o outro a apenas duas décadas, que seja o Renascimento e não o Maneirismo.

O que a sucessão de capítulos termina por confirmar é que ambos, Renascimento e Maneirismo, são, ao mesmo tempo, clássicos e anticlássicos. Clássico e anticlássico são duas posturas diante da Antigüidade. Numa leitura clássica, o antigo é modelo universal e atemporal; numa anticlássica, seria um repertório, a ser historializado, percebido no distanciamento do tempo, num sentido de antigüidade, e revivido na atividade prática do artista, que terminaria sempre no dilema de recriá-lo ou de apenas evocá-lo. Assim, um artista como Mantegna pode ser considerado “maneirista”, pois “toda tentativa de reconstruir o clássico, de transpô-lo do passado para o presente, de vivê-lo, conduz inevitavelmente à contradição da historicidade do clássico”. Isso porque, insiste Argan, em muitas passagens, a história, no pensamento humanista, é uma ideologia. E é a maneira de lidar com essa ideologia que nos ajuda a

entender o desenvolvimento da obra de cada artista. A própria história acaba sendo encarada de maneira particular por alguns artistas. Como ele exemplifica na monografia sobre Botticelli: "o pintor já não considera a *história* uma reconstrução de um fato antigo, mas sua evocação poética e às vezes nostálgica". A ideologia do antigo era incompatível com uma "classicidade áulica, universalista, plenamente representativa do equilíbrio, da harmonia, da ordem do universo." Logo, uma coisa é o antigo, outra, o clássico, que não passa de "uma interpretação generalizadora, abstrata, unilateral da Antigüidade." Daí a necessidade do autor de esclarecer o sentido e o valor do antigo, que fundamentou a produção daquela época.

Quinze anos após ter sido publicado na Itália – e fora de catálogo – o livro *Clássico Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*, de Giulio Carlo Argan, é lançado no Brasil. Meses depois do lançamento, já está na segunda reimpressão. Isso mostra, no mínimo, a carência de publicações de qualidade sobre o assunto. A explicação para as vendas talvez também se deva ao fato de o livro estar sendo adotado em cursos de História da Arte. Nesse sentido é preciso reclamar ainda a publicação de seu *Storia dell'Arte Italiana*, pois, como explica o próprio autor, ali ele procurou escrever uma História da Arte para a escola, que considera não a porta de entrada, mas o andar principal da cultura. Mas, em um país onde a História da Arte é disciplina autônoma recente até mesmo nos meios universitários, ainda é preciso esperar.

Limites do moderno, o pensamento estético de Mário de Andrade

Marcus Vinicius de Paula

Moraes, Eduardo Jardim de. *Limites do Moderno*, Rio de Janeiro, Relume - Dumará

Escrito por Eduardo Jardim de Moraes e editado pela Relume-Dumará, *Limites do Moderno* é o prosseguimento das pesquisas do autor referentes às bases filosóficas do modernismo brasileiro e apresenta, em poucas páginas, pesquisa aprofundada e muito esclarecedora no que se refere à busca da identidade nacional realizada por Mário de Andrade.

Eduardo Jardim de Moraes discute a função social da arte na concepção de Mário de Andrade, função que determinaria o caminho que a arte deveria reencontrar, pois dele se desviara. Essa investigação acabaria levando-o a descobrir, no folclore, o reencontro de nosso destino artístico.

A investigação do autor recai, sobretudo, no texto de uma aula inaugural, datada de 1938 e intitulada *O Artista e o Artesão*. Outros textos posteriores, e elaborados a partir desse, também fazem parte de seu enfoque principal.

Em *O Artista e o Artesão*, Mário de Andrade coloca-se antiindividualista e antiformalista. Em contraposição, busca uma função na arte. Vê também uma necessidade de harmonia entre o artista e os materiais, por meio da técnica.

Dessa forma, teriam surgido no discurso de Mário de Andrade dois pontos principais: a função social da arte e a necessidade de uma formação técnica para o artista, aproximando-o do artesão e distanciando-o do virtuosismo individualista. De acordo com Jardim de Moraes, Mário de Andrade,

ao longo de sua vida, tentaria integrar esses dois aspectos.

O Artista e o Artesão parte do princípio de que, num processo histórico, a arte se afastou do público. Mário de Andrade observa que, na Idade Média, o efeito estético era resultado acidental do cumprimento de uma função. Por conseguinte, acreditaria que o Renascimento foi a corrupção da arte, substituindo-se a finalidade social por uma finalidade puramente estética, formalista e individualista. Teriam surgido assim a idéia da beleza pela beleza e a figura do gênio. Isso acabaria por determinar a distinção entre artista e artesão. Esse artista seria uma figura sem compromisso social, cujo individualismo artístico geraria o hermetismo e a separação de arte e público.

Eduardo Jardim de Moraes aponta, de forma clara, a influência do livro *Art et Scolastique*, de Jacques Maritain, que acreditava no fato de que, na Idade Média, a beleza era submissa à utilidade. Já no Renascimento, o "fato artístico" teria migrado da obra para a personalidade do artista, submetendo tudo a ela.

A partir dessas conjecturas Mário de Andrade teria reivindicado em O Artista e o Artesão uma "atitude estética". Essa atitude seria o resgate da prática artesanal na arte. Eduardo Jardim de Moraes adverte que existe proximidade entre essas idéias e as de Willian Morris, do qual Maritain era tardio seguidor.

O caráter funcionalista, que assume essa teorização marioandradiana, é reforçado pela comprovada influência purista ligada à revista *L'Esprit Nouveau*, que parte da arquitetura para expandir sua teoria. Portanto, Mário de Andrade estaria à procura de uma função para a arte, que tivesse cunho social e que a aproximasse do artesanato. Essa função social estaria no procedimento técnico que não deve deformar os materiais, mas obedecer-lhes. O artista deveria submeter-se às exigências da matéria.

Nessa teorização, Jardim de Moraes esclarece que Mário de Andrade, ao buscar

a função social da arte, não deseja subjugar a qualquer ideologia política. A dimensão social, para Mário, não tem determinação externa; é, na verdade, parte essencial.

O autor ressalta que Mário de Andrade dava muita importância à "entrada do Brasil no concerto das Nações". Dessa forma, acreditava que a contribuição internacional brasileira deveria, por meio de todo esse raciocínio traçado, ser encontrada no que ela teria de própria. Desejava a formação da identidade nacional. Isso sem se esquecer de que a arte não se deve divorciar da vida, do cotidiano e, portanto, deve aproximar-se do artesanato. A arte não deve ser erudita e elitizada; deve ser para todos.

A pesquisa de Jardim de Moraes vem revelando a reflexão mais aprofundada de conceitos ligados às vanguardas européias realizada pelo modernismo brasileiro. Nessa publicação, em particular, evidencia a preocupação de Mário de Andrade com a busca de uma base teórica que norteasse uma produção com particularidades nacionais. Essa base teórica, demonstra o autor, está repleta de influências que, no entanto, não impedem a formação de um argumento estético original.