

## O cotidiano digital

Marcelo Simão de Vasconcellos

Johnson, Steven. *Cultura da Interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

Dizer que o computador tomou conta da sociedade já é lugar-comum. Nosso cotidiano é tão mesclado com o digital, que às vezes mal o percebemos. Ele está em nossos computadores, mas também em nossos celulares, nossos cartões de crédito e até em nosso vocabulário. Se, porém, o mercado editorial festeja uma inundação de livros ensinando a usar o computador, percebe-se uma carência de reflexão sobre como toda essa nova cultura nos afeta, em outras palavras, como o *computador nos usa*.

O livro de Steven Johnson vem contribuir para preencher essa lacuna. Formado em semiótica pela Brown University e em literatura inglesa pela Columbia University, Johnson é citado pelas publicações *Newsweek*, *New York Magazine* e *Websight* como um influente pensador do ciberespaço. É também o editor-chefe e co-fundador de *Feed*, uma premiada revista cultural *on-line*. Não é, portanto, meramente um teórico refletindo sobre assuntos remotos, mas alguém que tem o computador como ambiente cotidiano de trabalho.

Já no prefácio, Johnson desfaz a tradicional oposição entre cultura e tecnologia, citando exemplos como Leonardo da Vinci e James Joyce. Os paralelos com a arte e principalmente com a literatura vão ser uma constante no livro e contribuem em muito para sua originalidade. O autor argumenta que tal mescla sempre existiu, mas só agora nós a percebemos, devido à velocidade surpreendente das mudanças por que a sociedade vem passando. A partir dessa perspectiva possibilitada pela aceleração tecnológica, ele apresenta o tema de seu

livro: o *design* de interface, que considera a fusão da tecnologia e da arte.

O primeiro capítulo, Mapeamento de Bits, conta a história da revolução causada por Doug Engelbart, pai da interface gráfica dos computadores. Segundo o autor, a interface medeia entre máquina e usuário, criando uma relação semântica e, em consequência, tornando o computador um sistema simbólico. Contudo, o espaço computacional ou ciberespaço é composto de impulsos elétricos, sendo invisível e incompreensível para nós, que só com as metáforas que compõem a interface gráfica podemos chegar a apreendê-lo. Esse processo de tradução, de interpretação de uma realidade, no passado envolvia artistas e escritores e agora foi passado aos *designers* de interface, uma forma de explorar um novo ambiente, cuja influência já transborda para fora da tela.

O capítulo dois, O Desktop, aponta que a interface do Mac, assim como a prensa de Gutenberg, mais do que tornar mais acessível a informação, transformou padrões de pensamento, acabando por ampliá-lo com seu novo modo de representar a informação. Johnson ressalta as sutilezas necessárias à interface, acessível por uma metáfora compreensível, mas que não lhe limite o potencial. Sugere também que a metáfora do *desktop* (uma escrivaninha, individual e solitária) fica desambientada no espaço público da Internet e levanta questões sobre os novos tipos de metáfora que surgirão a partir dos *chats*, ambientes virtuais e jogos de computador.

O capítulo três, Janelas, apresenta a importância da janela como um meio de visualizar diferentes *modos* de atividade, realizar inúmeras tarefas de uma vez, cada qual em seu próprio contexto. Segundo alguns, elas conduzem a uma experiência mais fragmentada e desconexa do mundo. O autor defende que na realidade as janelas apenas nos permitiram aplicar nossa

consciência multitarefa preexistente ao computador. O *frame*, surgido como uma subdivisão da janela para manter a permanência de informação na tela como índices e mensagens publicitárias, acaba por aumentar ainda mais a fragmentação. A janela do navegador de Internet, em especial, é uma mediação e molda de forma sutil aquilo que apresenta, exigindo atenção às novas questões de ética na comunicação.

O capítulo quatro, Links, descreve-os como uma nova forma de pontuação, a única realmente importante surgida em séculos, e sugere que ainda mal arranhamos seu potencial de criar relações semânticas. Johnson volta no tempo, comparando o funcionamento dos *links* na Internet com os recursos dramáticos dos romancistas vitorianos. Como os elos nas histórias de Dickens, os *links* reúnem múltiplos elementos de uma cultura dividida em uma unidade ordenada e sintetizada. O autor acredita que os *links* ainda são subutilizados, embora existam alguns exemplos interessantes de novas sintaxes associativas com seu uso.

O capítulo cinco, Texto, relata como a forma de escrever também mudou ao longo da convivência com o computador; à medida que a interface ia recebendo inovações estéticas. Seu próprio processo de pensamento ao escrever sofreu mudanças, começando a coincidir com o de digitação. Sugerindo o uso ainda incipiente de programas de computador na análise de textos clássicos como uma possível linha de desenvolvimento da computação textual, ele aplica essa idéia às janelas do computador – como poderiam ser governadas pela semântica e não pelo espaço, pelo significado e não por uma posição arbitrariamente concedida – gerando várias "visões" do documento conforme a abordagem desejada em certo momento.

O capítulo seis, Agentes, alude a *O Homem da Areia*, de E. T. A. Hoffmann, e conta como o anseio de criar máquinas parecidas com o homem permeia nossa cultura ao longo dos últimos dois séculos, passando pela literatura e pelo cinema, chegando, por fim, ao

conceito de "agentes" – programas que a partir do perfil do seu "dono" sejam capazes de tomar decisões independentes e agir como os secretários robóticos das histórias de ficção científica. Novamente, ele mostra como a arte auxilia a compreensão das questões tecnológicas e sociais de uma época e até as antecipa.

A última parte do livro, Infinitude Imaginada, relata que os inventores sempre têm dificuldade em reconhecer novos usos para novas tecnologias e que esse papel acaba ficando para seus usuários. Visto inicialmente como armazenador de informação, a competência essencial do computador é sua capacidade de manipulação dos dados. Em nossa época, contudo, o panorama digital ainda é bem prosaico. A mudança real pode ser uma elevação da interface à categoria de arte, como a perspectiva foi para o Renascimento. Talvez a Web e o uso do HTML vão gerar uma democratização da interface e possibilitar o surgimento de uma vanguarda própria. Em meio à multiplicidade de estímulos que contém, a infosfera é na verdade organizada pela interface, que sintetiza o todo desconexo e o torna apreensível por nós.

O livro de Steven Johnson é um amplo panorama das novas questões surgidas a partir do advento do computador, e nele fica evidente o fato de que o computador não altera apenas nossa forma de trabalhar e se divertir, mas também toda nossa forma de apreender a realidade que nos cerca. A interface tem influência capital nesse processo, e refletir sobre ela, seu potencial artístico e cognitivo, assim como suas perspectivas, é de suma importância. *Cultura da Interface* representa um primeiro e excelente passo nesse propósito.

## As diferenças culturais

Luciane de Siqueira

Canclini, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999, 290 p.

Ao propor uma reflexão sobre a globalização, Canclini aborda-a como um fenômeno que deve ser compreendido como um processo mais de reordenação das diferenças culturais entre os diferentes povos do que de sua homogeneização. Dessa forma, inicia a apresentação do livro expressando que a multiculturalidade é um tema indissociável dos movimentos globalizadores, porém as desigualdades não são suprimidas.

Para melhor visualizar seu ponto de vista, o autor parte de considerações a respeito das culturas da América Latina, mencionando, sobretudo, os aspectos históricos, como os da colonização, que geraram relações de dependência, mas que se modificaram no decorrer do século 20, com a penetração da influência norte-americana tanto nos movimentos populacionais quanto na produção, circulação e no consumo de tecnologia e cultura.

Canclini enfatiza que os países latino-americanos neste último século representam os conjuntos atomizados de consumidores, expressando, assim, um forte vínculo com os Estados Unidos. Nessa linha de raciocínio, acredita que as representações desses interesses consistam mais no consumo de bens privados e nos meios de comunicação generalizados. Contudo também considera que a noção política de cidadania se expanda ao incluir em processos de consumo direitos de habitação, saúde, educação e a apropriação de outros bens. O autor procura sintetizar as questões que envolvem novos conceitos referentes a esse processo considerando as instâncias: as cidades; as comunicações; as multiculturalidades e os sujeitos.

Para ele, as cidades latino-americanas merecem um "olhar especial" como reflexos da "americanização". Comenta que as transformações nelas ocorridas evidenciam cenários de desigualdades quando, até poucos anos atrás, eram entendidas como avanços da modernização. Esse produto de dinâmicas internas, no entanto, e, paralelamente, em relação às novas modalidades de subordinação de outras economias verifica-se também, de forma um pouco diversificada, em cidades do Primeiro Mundo, isto é, semelhante a estas últimas, as cidades latino-americanas se desenvolvem como núcleos estratégicos da inovação comercial, informática e financeira que dinamizam o mercado local ao incorporá-lo a circuitos transnacionais.

Em outro item, referindo-se à globalização nas cidades, o autor exemplifica com São Paulo, onde vivem um milhão e meio de nordestinos, além de outros imigrantes. Comenta que, apesar de a metrópole criar padrões de comportamentos formados sobretudo pela homogeneização do consumo e da sociabilidade propiciada pelo formato comum como se organizam os serviços, como escolas e centros de saúde, não se verifica a anulação das particularidades ou das diferenças culturais desses imigrantes.

No referente à instância das comunicações, o autor sustenta que a globalização se averigua mais expressamente nas empresas de comunicação, como televisões, empresas de informática e editoriais. As músicas, as exposições artísticas e as traduções literárias também têm sugerido o fomento de estudos e debates sobre questões da identidade cultural. Canclini menciona que a globalização é um processo que não se expressa exatamente da mesma forma no mundo anglo-saxão e no mundo latino, relatando que esse fato muito provavelmente se explica pelos diferentes modos com que é concebida a multiculturalidade nessas regiões.

A multiculturalidade, ao contrário do que se pode supor, acentua as diferenças. É por esse motivo que, justamente neste

momento, a interdependência assimétrica, porém, segundo o autor, inevitável, faz surgirem movimentos no sentido de defender os direitos de cada grupo, como, por exemplo, movimentos de artistas e intelectuais que se identificam com as questões étnicas ou regionais do zapatismo em Chiapas, situando nessa problemática particular, como os próprios zapatistas, o debate sobre a nação.

Quanto à questão das identidades, entendida *a priori* no fenômeno da globalização como resultado de uma cultura homogênea, o autor acredita que se pode encontrar, sobretudo, nas culturas populares a última reserva das tradições. Assim, "a revitalização de nacionalismos, regionalismos e etnicismos, nesta última curva do século XX, pretende reduzir o trabalho histórico da construção e readaptação incessante das identidades à simples exaltação de tradições locais" (p. 249).

No prefácio à edição inglesa, o autor contrapõe a idéia de identidade à de reconhecimento, mencionando Paul Ricoeur: "reconhecimento é um conceito que integra diretamente a alteridade, que permite uma dialética do mesmo e do outro. A reivindicação da identidade tem sempre algo de violento a respeito do outro. Ao contrário, a busca do reconhecimento implica a reciprocidade" (p. 28).

Sem dúvida, esse livro é um convite ao debate, dirigido principalmente aos antropólogos, sociólogos e estudiosos de áreas afins. Permite concluir que existem várias posições que podem ser admitidas em conceitos tão amplos e ambíguos como o da globalização, insinuando, contudo, que é indiscutível o fato de que esse fenômeno não significa a homogeneização das culturas, mas a possibilidade de ressaltar as diferenças. Ao que tudo indica, como se pode conferir ao longo dos capítulos, Canclini intenciona sobretudo enfatizar as relações desse fenômeno com as questões sociopolíticas das diferenças entre os países. Coloca também a possibilidade de se verificar que as identidades tendem a se formar mais pelos meios de

comunicação de massa do que nas formações coletivas de sindicatos.

No último capítulo o autor sintetiza seu pensamento sobre os aspectos gerais da globalização ao analisar a maneira de como essa se expressa atualmente. Coloca a questão de como parece difícil ao governo absorver o que está acontecendo na sociedade civil, isto é, depois de aproximadamente 40 anos de os meios de comunicação serem responsáveis pela formação do imaginário coletivo, os ministérios da Cultura continuam consagrados às belas artes. As culturas urbanas modernas são as que têm como veículos de comunicação o rock, os quadrinhos, os vídeos, etc., e elas não recebem a devida atenção por parte desse ministério. O autor afirma sua crença na necessidade de considerar as tradições cultas e populares da arte pré-industrial para encontrar a memória da real identidade, constatando que a cultura contemporânea vive nesta tensão entre a modernização acelerada e as críticas à modernidade. Os questionamentos dos anos 90 à sensibilidade e ao imaginário pós-industriais são formulados pelos que viveram a experiência das rupturas e renovações da segunda metade do século 20.

É preciso oscilar entre a integração e a desconexão quando o assunto é a criação cultural, como as artes plásticas, por exemplo. A informação internacional é necessária não apenas pela atualização das informações, mas também para a elaboração simbólica no multiculturalismo das migrações e nos intercâmbios. Não devemos esquecer, contudo, a importância de se debruçar sobre as especificidades nacionais, as interações pessoais em espaços domésticos ou mesmo, como diz o autor, a modesta busca individual. No contexto do debate proposto por Canclini, o espaço público constitui-se em certos significados e tradições que são fortalecidos, e isso seria uma responsabilidade do Estado. Haveria também, nesse processo, novas forças com diferentes significados, cabendo esse papel, à sociedade civil. Dessa maneira se evitariam os riscos de centralização e do autoritarismo.

Néstor García Canclini, sociólogo da arte e da cultura e professor e pesquisador da Universidade Nacional Autônoma do México, se volta, entre outras questões, para as relativas às artes na contemporaneidade, sobretudo no referente à compreensão da cultura de massa e da cultura popular na área da etnografia da imagem, visando a seus reflexos nos processos da globalização. Esse livro, juntamente com outras obras suas, como *Culturas Híbridas*, *A Produção Simbólica* e *A Socialização da Arte*, fomenta debates enriquecedores para estudos direcionados das representações artísticas e culturais.

---

## O fotógrafo e o historiador ilustrado

Cezar Bartholomeu

Turazzi, Maria Inês, *Marc Ferréz*.  
São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.  
Série Espaços da Arte Brasileira.

---

O livro é parte de coleção cuja principal virtude é propiciar um estudo amplo da questão da arte no Brasil, para isso buscando, em um espectro que inclui a pintura, a escultura, a arquitetura e, neste caso, a fotografia, problematizar pontualmente, segundo uma historiografia contemporânea, obras e artistas. Divide-se em três partes distintas: o texto de Maria Inês Turazzi, um agrupamento de 60 imagens do artista e uma breve cronologia de sua vida e produção.

O texto se inicia com a premissa da historiadora: analisa a obra do artista a partir de sua relação com a palavra escrita, em que artigos e anúncios do *Jornal do Commercio* desenharão o contexto do século 19, no qual se situa a obra do artista: "(...) para o estudo das relações entre a formação, a técnica, as influências estéticas, as ambições artísticas e as formas de experimentação do mundo do fotógrafo Marc Ferréz".<sup>1</sup> Nesse ponto, este resenhista se perguntou se as formas de

experimentação do mundo que interessariam em Ferréz não estariam em sua fotografia.

A necessidade de uma baliza conceitual que funde o pensamento do e sobre o artista em seu próprio tempo tem algo da busca de certeza das ciências exatas e, ao mesmo tempo, pode ser considerado um modo de 'arrumar' a desconcertante diversidade temática do artista que usa a fotografia. Neste caso, porém, essa análise, construída a partir de um "roteiro tropológico",<sup>2</sup> soa mais como o politicamente correto na versão do historiador.

Não cabe neste espaço retomar detalhadamente a questão da dupla natureza da produção do objeto fotográfico como ícone e índice, mas talvez seja importante indicar que a crítica na contemporaneidade tem explorado a questão indicial em detrimento da materialidade do signo, levando em conta, portanto, os fatores que produzem e contextualizam as fotos e que produzirão seu sentido naquele momento. O transporte desse conceito de estruturação binária do objeto foto ao campo da história, contudo, neste caso possui um aspecto de didatismo que conserva em si algo da transparência em relação ao objeto, que, contrariamente a esse *parti pris*, se constitui de modo ambíguo – ícone e índice embricados em sua produção, objeto que se oferece a uma recepção simbólica tanto no século 19 quanto agora.

A imagem fotográfica é vista pela autora apenas como índice do Brasil do século 19, e nesses indícios busca afirmar a investigação histórica. Turazzi efetivamente trata as fotos como representações, mas essas representações persistem como coisas transparentes. E essa transparência deve-se ao fato de que a historiadora está pouco atenta ao fato estético<sup>3</sup> da fotografia. Esse fato estético está presente no que ocorre no momento de produção da foto – no jogo de relações que se estabelece e na sintaxe que é usada para produzi-lo – e deveria abrir-se para incluir a própria historicidade das imagens neste outro momento de produção do fenômeno.



considerando os desfoques, as manchas e os outros indícios, talvez mais abstratos – e no entanto presentes – que persistem significantes nas fotografias.

A análise gerenciada por esse roteiro nos afasta da obra de Marc Ferrez mais do que nos aproxima, fazendo uso das imagens como pretexto, o que justifica resenhar o livro não sob o título do texto que acompanha as imagens, Marc Ferrez: fotografias de um artista ilustrado, mas, sim, O fotógrafo e o historiador ilustrado – os problemas principais do texto não são constituídos a partir da obra do artista, mas dentro da relação do historiador com o contexto histórico indiciado nas fotos.

Na distância do índice ao pretexto também ocorre a velha diferenciação entre fotógrafo e artista (ou entre o historiador e o historiador da arte). Pois no artista está implícita a produção de representações, e essas dependem de uma construção intencional que se remete à teoria e que não se ousa ignorar. Assim, a questão seria pensar se, no contexto do século 19, que admitia na fotografia uma relação de documentação verossimilhante da realidade, era eximida a idéia de que o fotógrafo produzisse, com o aparato técnico, aquilo que chamamos de arte. Podemos contar neste momento com a afirmativa do jornal: Ferrez era um "artista ilustrado". Podemos então pensar que, para seus próprios pares, Ferrez já produzia conhecimento.

Nesse sentido, o texto de Maria Inês Turazzi pode ou não ser um bom texto, mas talvez não devesse fazer parte de um livro sobre a obra de Marc Ferrez. Talvez 'Marc Ferrez e seu tempo' ou 'O Brasil de Marc Ferrez', ou mesmo 'O Rio Antigo de Marc Ferrez'.<sup>4</sup> Se existe na obra do artista um projeto visual ou mais de um, como ele se efetiva, se esse projeto se relaciona com outros de seu tempo, se esse projeto demonstra, constrói ou problematiza uma mentalidade em relação ao território, como esse projeto vê a cidade e a natureza do Brasil e, em especial, a do Rio de Janeiro e, finalmente, como Ferrez se relaciona com pintores como Castagneto ou Facchinetti, que em

uma relação particular com a academia começam a constituir uma visualidade própria ao Rio de Janeiro,<sup>5</sup> isso pouco ou simplesmente não é tratado, seja no texto, seja no agrupamento das imagens que o seguem em separado.

Particularmente, é flagrante que o texto, do modo como é articulado, não se refira em absoluto a uma imagem como *Meninos Jornaleiros*, de 1889, presente à página 109 do livro. A fotografia articula a palavra escrita no jornal e sua imagem, e sua relação no século 19: os dois pequenos jornaleiros, nitidamente tensos, são retratados oferecendo os jornais abertos ao fotógrafo, e, nessa relação entre retratar de modo aparentemente neutro, oferecer a leitura e não se oferecer à leitura existe um jogo poético (anunciado por leve desfoque parcial) que parece ser veio rico para a análise. Essa articulação presente na foto pode nos indicar questões sobre o inventariamento do real pela fotografia do século 19 e a novidade tensa da exploração do ser pela imagem, e certamente questões sobre a relação entre palavra e imagem na fotografia que seriam caras a tal história.

Saindo dessa para as outras imagens do livro em sua dispersão temática, poderíamos lembrar as palavras de Rosalind Krauss:<sup>6</sup> a fotografia em sua ontologia proporciona problema aos conceitos tradicionais de obra (considerando a variedade de temas tratados por um mesmo artista), estilo (porque o artista propõe investigações diversas para temas diversos), autoria (considerando como a questão técnica altera o processo do artista) e mesmo gênero; e isto deve indicar uma complexidade dentro da multiplicidade das relações entre os diversos temas e o artista, cada uma com projeto, processo e possivelmente poética próprios, afastando-nos, e não nos aproximando, de uma transparência, como o caráter documental da fotografia (sobretudo no século 19) poderia fazer pensar à primeira vista – a fotografia do século 19 não é um arquivo, muito menos arquivo a ser disposto como coisa morta.

Os fatos estéticos se diferenciam, se multiplicam e se adensam, e é necessário enfrentar cada um desviando-se de um caminho seguro e pouco generoso, fazendo apelo a uma imaginação que dê conta de tal aspecto significativo, que é ao mesmo tempo materialidade produtiva e fenômeno estético. Importa ver onde o fotógrafo se torna artista, e menos onde sua obra se torna ilustração histórica.

#### Notas

<sup>1</sup> Página 9.

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Para uma indicação primeira de tal entendimento da obra como fenômeno para a história, ver Brito, Ronaldo. Fato estético e imaginação histórica in: Paiva, Márcia de (coord.). *Cultura, substantivo plural*. Rio de Janeiro: CCBB, 1996: 193 – 206.

<sup>4</sup> Ferrez, Gilberto. *O Rio Antigo do fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro (1865 – 1918)*. Rio de Janeiro: Ex-Libris, 1984.

<sup>5</sup> Para um exame da relação entre a obra paisagística de Marc Ferrez, categorias como o pitoresco e o sublime e a obra desses pintores, ver Cabo, Sheila. A fotografia romântica de Marc Ferrez in: *Concinnitas no I*. Rio de Janeiro: Uerj, 1998: 7 – 26

<sup>6</sup> Krauss, Rosalind E. *Photography discursive spaces in: The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT, 1996: 131 – 150.

---

## Mestre Valentim

Anna Maria Tavares Cavalcanti

Carvalho, Anna Maria Fausto Monteiro de., *Mestre Valentim*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. 112 pp. 59 ilustrações.

---

Assim como nos demais livros dessa série iniciada em 1999, a qualidade gráfica desse livro faz jus à qualidade de seu conteúdo. É muito oportuna a divulgação desse estudo sobre Valentim da Fonseca e Silva (c. 1745 – 1813), resultado do trabalho de pesquisa que a autora vem desenvolvendo há pelo menos 15 anos. A iniciativa é pioneira, uma vez que, até então, apesar de o artista ser considerado um dos mais significativos em atividade no Rio de Janeiro do século 18, na bibliografia a ele referente constavam apenas

artigos em revistas especializadas ou capítulos em livros sobre arte brasileira, sem que houvesse um livro inteiramente dedicado a sua obra. Portanto, independente de suas outras qualidades, o livro já merece elogios por preencher uma lacuna da historiografia da arte colonial no Rio de Janeiro.

A arte de Mestre Valentim na capital do vice-reino é o título que abre a introdução. A autora contextualiza a produção de Valentim, lembrando-nos as diversas transformações urbanísticas realizadas no Rio de Janeiro a partir do momento em que a cidade se torna sede do governo (1763) e, sobretudo, durante a gestão do vice-rei dom Luís de Vasconcelos (1779 – 1790). Os projetos de aeração, saneamento básico, distribuição de água em chafarizes ornamentais e abertura de jardins para o lazer público refletem as idéias iluministas do vice-rei, que procura adequar a cidade ao papel de capital e marcar a presença do Estado no espaço urbano. A autora enfatiza que as modificações implementadas dão corpo aos conceitos de civilidade, progresso, saúde e bem-estar público que surgem no século 18. O programa do Marquês de Pombal para a remodelação de Lisboa após o terremoto de 1755 é citado como modelo para o plano de urbanização do Rio de Janeiro, embora na capital colonial, como bem observa a autora, o conceito iluminista de crença no progresso da civilização não se pudesse expressar inteiramente, sendo rearticulado pelo discurso de dominação reinol.

Após situar-nos no Rio de Janeiro do vice-reino, Anna Maria nos apresenta Valentim. Muito interessante é a referência, ainda na introdução (p.13), à pintura *Feliz e pronta reedificação da Igreja do Antigo Recolhimento de Nossa Senhora do Parto* (1789), único documento iconográfico de época que retrata Mestre Valentim. A autora escreve:

*Ao figurar o artista ligeiramente à frente de Vasconcelos, no primeiro plano da tela, detendo nas mãos o novo risco de sua autoria do prédio incendiado; ao contrastá-lo pela "mulatice", modéstia de atitudes e sobriedade das vestes, com a exuberância do gesto de manda e das cores vivas da imagem*

*do vice-rei, aquele pintor italiano [Francisco Muzzi] marca em sua tela a situação social do artista: reconhecido já na sua individualidade (numa época em que a retratística na colônia era vigiada e os encomendantes pertenciam à nobreza, clero e alta burguesia) e na sua dependência. Reconhecido na sua inventiva, mas submetido à corte.*<sup>1</sup>

O leitor pode confirmar a pertinência dessas observações vendo a imagem reproduzida à página 12, assim como o detalhe da mesma pintura reproduzido no verso da folha de rosto.

Com essa análise do documento iconográfico, a autora afirma a situação de ambigüidade vivida por Mestre Valentim. Recorrendo às palavras de Manuel de Araújo Porto-Alegre, descreve Valentim como "filho de um fidalgo português contratador de diamantes e de uma crioula natural do Brasil". Mestiço, Valentim pertencia à modesta Irmandade dos Pardos de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Era, porém, proprietário da mais afamada oficina torêutica<sup>2</sup> da cidade, apesar de a época não permitir aos mestiços serem patrões em seu ofício. Anna Maria Monteiro de Carvalho aventa a hipótese, plausível, de Valentim pertencer à maçonaria, o que explicaria a concessão.

Após essa introdução, a autora divide o corpo de seu texto em dois blocos: arte civil e arte sacra. No primeiro são tratados: o Passeio Público (1785) e os chafarizes das Marrecas (1785), do Lagarto (1786), da Pirâmide (1789) e das Saracuras (1795). As quatro primeiras, de uso público, foram encomendadas pelo vice-rei dom Luís de Vasconcelos. A última foi realizada, por encomenda das freiras clarissas, no pátio interno do Convento da Ajuda, para consagrar o feito do quinto vice-rei, dom José Luís de Castro (1790 – 1801), que levou o abastecimento de água encanada diretamente do chafariz da Carioca para o convento.

Esse bloco que trata da arte civil é a parte mais rica e prazerosa do livro. É interessantíssima a reconstituição da história do Passeio Público e de seu significado para

a sociedade local. A autora é feliz em sua análise minuciosa. De início aponta o objetivo que ordenou a construção do jardim: seduzir e controlar a burguesia colonial que, por seus vínculos financeiros com a aristocracia rural, começava a ganhar expressão no vácuo deixado pelo desprestígio do clero no período pombalino. Essa burguesia é agraciada com o jardim público – lugar do bom gosto, do luxo e do entretenimento.

Anna Maria Monteiro de Carvalho ressalta que o traçado e a localização do Passeio Público<sup>3</sup> o aproximavam da estética cenográfica e do gosto aristocrático dos jardins do Palácio de Queluz e dos jardins de Versalhes. As aléias retilíneas organizadas em torno de um eixo central levavam o transeunte à contemplação do belíssimo panorama da baía de Guanabara, desde sempre admirada pelos viajantes que visitavam a cidade.

A partir da análise da planta do jardim e de sua localização no mapa da cidade, a autora define o Passeio Público como expressão do domínio da razão sobre a natureza. A descrição de cada um dos elementos ornamentais – o portão, as pirâmides, a Fonte dos Amores, a Bica do Menino, os Pavilhões – completa a análise, enriquecida ainda com diversas reproduções de obras que retrataram aquele espaço no século 19.

A autora não deixa de mencionar o uso do Passeio durante festividades importantes, como as comemorações do casamento de dom João e Carlota Joaquina (1786), ocasião em que seu portão é aberto à comunidade e há o desfile de seis carros alegóricos, numa celebração barroca, tradição perpetuada no Carnaval carioca.

A qualidade do trabalho de Anna Maria Monteiro de Carvalho está em sua capacidade de focar o objeto de estudos a partir de diversos ângulos. Em sua reflexão ela utiliza a referência aos modelos internacionais da época, a análise de documentos escritos e iconográficos, o estudo do contexto social da cidade e a análise visual. Reunindo os vários indícios disponíveis para retratar a história de uma



obra, ela consegue trazer para perto de nós algo de seu significado. Esse proceder aparece igualmente quando trata das demais produções artísticas de Valentim acima mencionadas.

Quanto à arte sacra, objeto do segundo módulo, a análise mantém a mesma seriedade. Ali são estudadas as seguintes obras: a talha na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (1773 – 1780), a Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte (1784), a Igreja de São Pedro dos Clérigos (1801 – 1802), a Igreja de Santa Cruz dos Militares (1802 – 1812) e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Paula (1801 – 1813).

Na conclusão, Anna Maria retoma a questão da ambigüidade na obra de Valentim, que, segundo ela, apresenta ao mesmo tempo um virtuosismo imaginativo e uma rigidez centralizadora e cenográfica. Seu livro tem o grande mérito de desbravar caminhos apenas desvelados. Muito se tem ainda a fazer nesse terreno da arte produzida no Rio de Janeiro da época colonial.

---

## Volpi

Ivan Sá e Vera Hermano

Mammì, Lorenzo. *Volpi*.  
São Paulo: Cosac & Naify, 1999. 112 p. il.  
Série Espaços da Arte Brasileira.

---

Crítico de música e de arte, com formação em Matérias Literárias pela Universidade dos Estudos de Florença e doutorado em Filosofia pela USP, o italiano Lorenzo Mammì está radicado no Brasil desde 1987.

De acordo com a tradição formalista, fundamentada na teoria da pura visualidade, de Konrad Fiedler, Mammì concentrou-se exaustivamente na análise formal das obras de Volpi. Mesmo reconhecendo as origens proletárias e a propensão conservadora da "geração que despontou na década de 30", adotou a determinação de privilegiar o estudo dos modelos formais, tratando apenas superficialmente das questões

sociais e ideológicas que permearam os artistas do chamado Segundo Modernismo. Por outro lado, procurou enriquecer a leitura com análises técnica e estilística, associando elementos visuais com soluções plásticas, fazendo uma verdadeira "radiografia" das obras.

Com o objetivo de apontar possíveis orientações estéticas e influências, o autor faz associações da obra de Volpi com tendências e estilos pessoais de artistas estrangeiros e brasileiros, sempre evidenciando os aspectos formais. O estudo da temática é relegado a plano secundário, provavelmente porque o próprio Volpi havia considerado o assunto uma característica irrelevante (segundo o autor, por influência do pintor ítalo-alemão Ernesto De Fiori). Certamente essa supervalorização de uma leitura formal e técnica, com a minimização dos aspectos temáticos, foi proposital para destacar exatamente o foco de interesse dos modernistas da década de 1930 a 1940.

Partindo do ano de 1949, quando Volpi pintou com Bonadei, Zanini, Manoel Martins e outros as paredes de um hospital paulista, Mammì inicia o livro levantando uma importante questão: a distinção que o pintor fazia entre arte e artesanato, e sua nítida determinação de não fazer uma pintura que tivesse alguma utilidade exterior a ela mesma, ou seja, tinha como objetivo primordial resolver os problemas de forma, linha e cor na superfície da tela. Após essa afirmação inicial o autor comenta brevemente e sem maiores preocupações com a ordem cronológica dos fatos – o livro, porém, apresenta em anexo uma criteriosa cronologia – o início do modernismo brasileiro, esboçando uma contextualização e introduzindo Volpi em seu ambiente paulista, destacando as muitas influências por ele sofridas.

Ao abordar a geração de 1930, o autor distingue Volpi como "seu produto mais valioso", por ter tido o mérito de fazer a transição para o Modernismo arrojado dos anos 50, "das bienais e dos movimentos concretos". Paralelamente a essa contextualização é inserida a formação de

Volpi em face das tendências que se opunham ao academismo convencional – Impressionismo, Pontilismo e *Macchiaioli*, esta última muito evidente em São Paulo com a atuação de artistas italianos. O autor passa então a abordar as fases de Volpi, atentando para a dificuldade de especificar com exatidão suas obras, decorrente do fato de ele ter o hábito de não as datar. A análise dos primeiros anos de sua produção aponta para diversas direções, incluindo, no início dos anos 20, uma fase considerada romântica, com paisagens de pinceladas individualizadas, que se fundem "numa pintura gordurosa, com predominância de tons quentes com dominante ocre". Em meados da década de 1930, a paleta que era rebaixada começa a se tornar mais variada, e, segundo o autor, é nessa fase que começa a surgir seu interesse pela pintura popular, que vem do gosto pela narrativa solta e coloquial. Só em meados da década de 1940 é que ele vai retirar do popular sua literalidade.

Em seguida outra questão é abordada: "Quando começa a modernidade de Volpi?". O autor toma como ponto de referência a obra *Mulata*, atribuída ao ano de 1927, e a descreve apresentando "um esquema estrutural complexo", mas não aprofunda muito as questões modernistas, atendo-se mais aos aspectos formais: as deformações da figura, que se distanciam dos modelos de representações naturalistas.

Em relação às décadas de 1930 e 1940, o autor cita pesquisas de "viés expressionista", incluindo referências a "Goeldi e Segall", bem como influências de De Fiori, estas últimas sobretudo nas marinhas de Itanhaém, fase de grande importância na trajetória do artista. Outra influência relevante refere-se à exposição de artistas franceses de 1940, principalmente Cézanne, cuja geometrização despontaria mais tarde, quando a pintura de Volpi começa a assumir um caráter mais construtivo. No final da década de 1940, aumenta o interesse de Volpi pelo primitivismo italiano, pela pintura metafísica e por Morandi. Ainda nessa época a cor matisseana mistura-se com o plasticismo italiano.

Ainda citando a década de 1940, Mammì comenta: "a superposição de camadas transparentes e a instabilidade cromática conferem ao mundo uma aparência líquida, irreal". Mais adiante ele dá exemplos de superposições "que Volpi não fez questão de apagar", citando, entre outras, a figura de uma negra carregando uma criança cujos braços teriam "pelo menos cinco variantes possíveis (...) algumas apenas traçadas a lápis, outras já coloridas", sugerindo que fosse uma pesquisa de profundidade. No entanto, chamamos a atenção do leitor por acreditar tratar-se de um equívoco, uma vez que as obras em questão, por se tratar de pinturas a óleo, apresentam casos típicos de arrependimento, isto é, com o tempo houve uma reação química que tornou as camadas superficiais translúcidas, revelando os substratos inferiores; sendo assim, não foi intenção do artista produzir os efeitos de transparência apontados por Mammì.

Na fase seguinte, nos anos 50, em termos técnicos Volpi continuou buscando no popular caminhos para uma simplificação e, para isso, foi levado a transitar do óleo para a têmpera, visto que esse processo garantia ao mesmo tempo o valor da cor, a pincelada evidente e a textura rala, como elementos constitutivos da pintura.

Nessa época acentua-se cada vez mais a busca de simplificação, conjugada a uma tendência à geometrização e ao uso de cores planas, tudo isso convergindo para a abstração, que se torna evidente em seus trabalhos concretos.

No fim dos anos 50 Volpi atinge uma espécie de equilíbrio entre a figuração e a abstração, por meio de suas conhecidas bandeirinhas, que serão a tônica dos trabalhos até o final de sua produção e cujo colorido de "vibração luminosa da década de 60", se torna ainda mais intenso nos anos 70.

O autor conclui o texto destacando Volpi como um artista de grande sensibilidade e sintonizado com as principais tendências de sua época, transitando de um romantismo por nós considerado tardio para pesquisas verdadeiramente modernas.

A preocupação de Lorenzo Mammì em analisar a produção artística de Volpi é muito bem-vinda, devido à carência de estudos centrados no conjunto da obra de artistas emblemáticos da história da arte brasileira. Por sua abrangência, esse trabalho já é uma referência não só para estudiosos da obra de Volpi, mas também para todos os que se interessam pelo Segundo Modernismo brasileiro.

---

## Flávio de Carvalho

Alexandre Pessôa

Osorio, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. Coleção Espaços da Arte Brasileira

---

Reparar as injustiças cometidas pela crítica ao longo do século 20 parece ter sido a maior preocupação de nossa historiografia nas duas últimas décadas. Sobretudo, aquelas decorrentes de preconceitos extra-artísticos, que, lamentavelmente, aprisionaram durante período bastante extenso a obra de vários autores. Primeiro, resgatou-se a figura de Hélio Oiticica. Agora, ao que tudo indica, chegou a vez de Flávio de Carvalho (Amparo da Barra Mansa, 1899 – Valinhos, 1973).

Nesse livro, Luiz Camillo Osorio se propõe avaliar a "atuação arriscadamente plural" do *enfant terrible* de nosso Modernismo. A iniciativa soma-se à exposição retrospectiva realizada no Centro Cultural Banco do Brasil entre agosto e setembro de 1999.<sup>1</sup> Juntos, a mostra e o livro dimensionam o crescente interesse pelo ousado vanguardista, sinalizando, em curto prazo, uma provável reformulação no discurso estabelecido.

Desenhista, pintor, gravador, escultor, *performer*, arquiteto, cenógrafo, dramaturgo, jornalista, agitador cultural e quase-cineasta,<sup>2</sup> Flávio de Carvalho encontrou na rebeldia "um princípio de individuação". Suas idéias anticonvencionais (como atravessar uma procissão de Corpus Christi na contra-mão e sem tirar o chapéu) respondem pela estigmatização a que foi submetida sua obra.

Todavia, conforme Osorio, abriu-se a partir de sua inquietação e criatividade um espaço de experimentação que só mais tarde iria florescer". A poética carvalhiana, pois, inaugura uma nova atitude na arte brasileira. Algo bem mais radical do que as questões sociais que orientavam nossos modernistas dos anos 30 e 40.

Não obstante as afinidades entre o trabalho de Flávio de Carvalho e o da geração herdeira do Neoconcretismo (cuja emergência, nos anos 60, ele presenciaria), Luiz Camillo evita tratá-lo como um "artista contemporâneo *avant la lettre*". A reflexão sobre sua obra se faz vinculada ao contexto em que produziu. Para tanto, o autor aciona conceitos elaborados à época do Modernismo (a antropofagia oswaldiana, por exemplo) e reúne depoimentos daqueles que testemunharam a atuação do artista na primeira metade do século (Mario de Andrade, Menotti del Picchia, entre outros).

Embora percorra toda a produção carvalhiana, o estudo fixa-se nas décadas de 1930, 1940 e 1950 – período mais fecundo do artista, segundo o crítico. O fato de a obra em questão exigir "um compromisso que ultrapasse o âmbito puramente formal" não serve de pretexto para que seus aspectos plásticos sejam negligenciados. Ao abordar uma tela, Osorio não se furta a examinar questões relativas à linha, à cor, à matéria, à gestualidade. A grande importância concedida ao Flávio de Carvalho pintor e desenhista, aliás, singulariza essa leitura em face daquelas que só enxergaram o artista performático. Além de focar sua produção propriamente dita, Luiz Camillo destaca-lhe o contínuo "esforço de 'desprovincianizar' a cultura brasileira", intenção que cultivaria desde a fundação do Clube de Arte Moderna de São Paulo (1932).

Nas poucas páginas de texto que compõem a publicação (há que se notar o farto número de reproduções), Osorio consegue definir de modo bastante objetivo o papel de Flávio de Carvalho na história da arte brasileira, tornando o título ideal para os que procuram uma referência rápida sobre o artista. A brevidade do ensaio, por outro

lado, deixa escaparem algumas relações que teriam enriquecido a análise. Afinal, como indica a epígrafe tomada de empréstimo a Paul Ricoeur, "trata-se (...) de evitar que o que não foi concluído no passado seja esquecido". Assim, apenas para citar um exemplo, caberia uma menção aos *balés* de Lygia Pape<sup>3</sup> quando o artista, ao explicar seu Teatro da Experiência, fala em "diminuir ou eliminar a influência humana ou figurada na representação".

Por fim, o texto revela um autor seguro de suas escolhas e convicto de suas opiniões (embora não tenhamos que as assumir integralmente). Mais do que uma simples monografia de artista, Luiz Camillo Osorio nos oferece uma revisão crítica de nosso Modernismo. Que essa despreziosa e oportuna contribuição seja um passo decisivo no processo de repensar a arte brasileira do período.

#### Notas

<sup>1</sup> Flávio de Carvalho: 100 Anos de um Revolucionário Romântico (Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1999).

<sup>2</sup> A *deusa branca* (1958), que seria rodado na Amazônia, foi abortado em pleno set de filmagem devido a desentendimentos entre o artista e o comandante da expedição.

<sup>3</sup> *Balés I e II*, concebidos em parceria com Reynaldo Jardim e apresentados no Teatro Copacabana (Rio de Janeiro, 1958) e no Teatro Gláucio Gil (Rio de Janeiro, 1959), respectivamente.

## The Pleasure of Beholding

Marcia Campos

Bosch, Eulália. *The Pleasure of Beholding*. Barcelona, Actar, 1998, 272 p.

O que seria dos museus sem o público? Quais são as relações estabelecidas entre o espectador e as obras de arte em exibição? O que acontece no interior dos museus e galerias de arte? Essas questões, pouco abordadas até hoje, são em parte trazidas à

tona por Eulália Bosch que, com esse livro, tenta estabelecer um diálogo "em voz alta" entre o objeto artístico e o observador. Esse trabalho articula discussões teóricas e experiências práticas, contribuindo, assim, para o estabelecimento de uma aproximação mais produtiva e gratificante entre o espectador e a obra de arte.

Escrito com sensibilidade, o livro apresenta imagens de diferentes práticas artísticas, que servem de apoio para demonstrar experiências e ilustrar conceitos. Com o mesmo propósito, em diferentes momentos, a autora lança mão de experiências com seus alunos nos cursos de arte que ministra. Bosch também utiliza idéias e teorias de John Dewey, Peter Brook, John Berger, Philip Yenawine, entre outros.

O fio condutor da argumentação é a proposta de uma leitura em "voz alta" de obras de arte e imagens, que a autora explicita com o uso da expressão *look aloud*. Essa seria uma das maneiras de intensificar o envolvimento do espectador, transformando um visitante ocasional num espectador engajado. A proposta assemelha-se à metodologia de *Visual Thinking*, de Rudolph Arnheim, no que se refere ao uso da linguagem verbal como expressão da percepção visual.

Refletindo sobre a função de museus de arte, Bosch cria uma analogia imaginária para descrever a dinâmica que se estabelece entre as obras de arte em exposição, o espectador e os artistas. Para ela, museus que colecionam e exibem obras de arte são como "estações de força" comandadas por um curioso painel de controle, cuja iluminação sobre as obras terá sua intensidade regulada pelo olhar do público. Com essa comparação fictícia, a autora justifica a importância do espectador para a fruição dos sentidos inerentes ao objeto artístico.

Na primeira parte, O Prazer da Contemplação, são abordadas de maneira abrangente as questões que envolvem a experiência estética. Dentre os assuntos tratados, destacam-se os que dizem respeito ao próprio título do livro: o ato da contemplação. Para Bosch, olhar

reflexivamente para algo requer a adoção de um olhar consciente; implica estabelecer associações entre o que já conhecemos e o que nos é estranho e nos surpreende. Essa capacidade de estabelecer relações não deve ser considerada um ato meramente mecânico, mas, sim, uma maneira sensível de construção do conhecimento humano.

Ela discorre, também, sobre tópicos que abarcam a percepção de uma obra de arte relacionada a um sistema lingüístico. Em algumas passagens enfatiza a importância do auto-engajamento do espectador no que diz respeito ao envolvimento pessoal enquanto visitante de museus e galerias. No que se refere à arte contemporânea, Eulália Bosch tenta dar conta de seus diferentes e específicos aspectos, compreendendo desde a concepção e produção da obra artística até sua exibição.

Na segunda parte, O Museu do Visitante, a autora apresenta dois interessantes estudos de caso, relatando e analisando as experiências das exposições Criaturas Misteriosas (uma perspectiva filosófica) e A Galeria de Arte como Caixa Mágica (uma perspectiva educacional). Ambas foram especialmente montadas com o objetivo de promover experimentações que provocassem um envolvimento mais intenso dos visitantes. Para a primeira mostra foram escolhidas 17 obras de artistas contemporâneos cuja produção se caracteriza pela singularidade e estranheza, o que provocou nos visitantes reações de surpresa e impacto. A montagem da exposição procurou intensificar esses aspectos, exibindo cada obra em compartimentos separados e com iluminação específica, de maneira que o espectador contemplasse cada uma isoladamente e tivesse seu interesse e sua curiosidade despertados pelo que estaria exposto a seguir.

A segunda mostra tomou como inspiração a obra *The Empty Box*, do artista plástico Jorge Oteiza. Montada numa biblioteca, local até então nunca usado como galeria, a mostra ocupou todo o prédio, composto

por três salas. Cada espaço foi transformado em uma grande caixa cuja proposta era a armazenagem da própria experiência. A primeira, localizada na entrada, continha sons; a segunda, pinturas e esculturas; e a terceira, a caixa de saída, imagens virtuais. A proposta da exibição era incentivar os visitantes a pensar os museus e galerias como territórios a serem explorados e descobertos, um "labirinto oculto" ou uma "caixa de surpresas". Essas exposições transformaram-se também em lugares de encontro e troca de experiências, nos quais os visitantes eram estimulados a compartilhar entre si suas impressões e questionamentos, intensificando, ainda mais, o envolvimento e a participação do público.

Com esse trabalho, Eulália Bosch tenta trazer a arte para o âmbito das demais expressões da vida, na qual o espectador é um dos protagonistas. Esse é um livro principalmente de reflexões e experiências, que trata a arte como um instigante objeto de pesquisa. As questões examinadas colaboram para uma aproximação mais fecunda e produtiva entre o público de museus e galerias e as obras, no ato da visitação. Os assuntos apresentados certamente muito têm a contribuir não só para todos os que de maneira direta ou indireta estão envolvidos profissionalmente com a área de arte e cultura, mas, também, para os frequentadores, assíduos ou ocasionais, de museus e galerias.

---

## Zona Franca

Adriano Melhem de Mello

---

Há cerca de uns dois anos estava no Atelier 491, na Rua Joaquim Murtinho, em Santa Teresa – na ocasião eu já não integrava o atelier –, e estavam lá também o Marssares e o Márcio Ramalho. Me lembro de que eles falaram que competição não tem nada a ver com arte; na época estava rolando a primeira edição do Itaú Cultural. Acho que aquilo que eles disseram me ajudou, a partir dali mais ou menos, a ter uma relação um pouco mais desdenhosa com os salões, os críticos, os curadores, etc. Outro dia o Luiz



(Andrade), lá no Castelinho, disse uma outra coisa também: o livro que eles lêem (os críticos) eu também leio e está na livraria para todo mundo comprar.

Não estou querendo ser maniqueísta, dizendo que os críticos são todos péssimos, mas o que mais me anima em participar do Zona Franca é esse caráter anticuratorial do evento. Se a superação do paradigma modernista tem a ver com uma retirada de centro, retirada de uma voz totalizante, então como ainda persistir com essa coisa de seleção, pior, melhor, hierarquia, etc.? Eu sei que ser contrário aos críticos pode receber a crítica de ser hipismo, romantismo e aquela história do "Kant After Duchamp", do Thierry de Duve. Mas o movimento *hippie* passou, o *punk* veio, os anarquistas estão aí (o cara que foi morto na Itália, movimentos antiglobalização), e eu me pergunto até quando essas pessoas vão ficar dizendo que ruptura é coisa de *hippie*.

Outro dia li o que aquele filósofo Clement Rosset disse no jornal, que o movimento antiglobalização é obscurantista, mas aí cai na mesma coisa: se diz uma coisa, é *hippie*, se diz outra, é romântico, uma terceira é obscurantista. Talvez o problema seja outro: pessoas que são da geração *hippie* (no caso do Thierry) que não conseguem ver ruptura para fora do movimento *hippie*. Se quiserem rotular o Zona Franca de ingênuo, de *hippie*, de não profissional, podem rotular, não tem problema, até porque existem outras ações como essas acontecendo hoje em dia, não é só uma coisa que houve nos anos 70.

Outra coisa de que esse discurso pode ser atacado é de antiintelectualista. O Luiz Camillo Osorio outro dia, resenhando para um jornal o livro que saiu agora do Ricardo Basbaum, veio com esta história, que para mim já virou clichê, de que o antiintelectualismo dos anos 80 é coisa descabida, mas ele precisa ver que o antiintelectualismo não é privilégio dos anos 80, segundo o Thomas Crow (que eu li há pouco tempo) – a apropriação da cultura comum começa justamente com o modernismo. Tudo bem, vamos supor que eu dissesse isso ao Camillo Osorio e ele

me respondesse: "Está vendo? O antiintelectualismo é coisa de modernista, é ultrapassado". E esse movimento então se repetiria; alguém pensa em fazer ou falar alguma coisa e é logo acusado de *hippie*, de romântico, de moderno.

Eu pessoalmente não pretendo vestir a carapuça de antiintelectualista, mas não acho que o antiintelectualismo seja mérito dos anos 80 – nem tudo que foi e tem sido feito a partir desse impulso antiintelectual foi feito na década de 1980. Essas pessoas têm que parar de dizer 'inverter é afirmar aquilo que está sendo invertido'. Não, não é não. A ruptura e, junto com ela, a desmaterialização não foram uma moda que passou.

Como conciliar a ausência de centro e a curadoria? O pior é que a questão do curador não é nem só um problema de hoje em dia, como mera incompatibilidade entre pluralismo e curadoria – a curadoria é um problema em si, independente da época. Não estou me referindo a ninguém especificamente, embora isso pareça papo de recalçado (outro rótulo possível dessa crítica óbvia); só estou questionando essa posição do crítico e, mais ainda, a do curador. Se o antiintelectualismo não é bom, muito menos o intelectualismo, que é como o sexismo, uma tirania meio primária, mas não animal.

É claro que é ingênuo querer acabar com o julgamento na arte, porque ele sempre existiu, e a arte sempre dependeu de julgamento para existir. Mas a ruptura é radical: se se tiver que acabar com o estatuto de arte para se livrar do julgamento, que seja. Uma arte sem julgamento é uma arte que já não pode nem mais ser arte direito e também, portanto, não se pode limitar a apenas um sentido, a uma área de competência; daí porque Pollock e Greenberg se complementam tão bem.

O resultado de uma inversão dessa proposta de arte pura, portanto, que é mais do Greenberg do que do Pollock, é uma arte que já não é mais arte e também não passível de julgamento, e ainda por cima útil e ética. Mas o negócio é que essa utilidade e essa ética não se dão de maneira óbvia,

meramente social; as pessoas de talento (e isso pode, nova e obviamente, ser chamado de romântico) nem sempre convivem bem com as "forças da repressão" (e para mim essas "forças da repressão" podem ser qualquer meio social, até uma roda de amigos), nem sempre têm a oportunidade de ingressar em alguma forma de instituição, seja ela um salão, uma universidade, etc., e essa falta de oportunidade nem sempre é meramente financeira. Uma roda de amigos também é uma forma de instituição.

Outro dia no Zona Franca eu percebi certa indignação de uma pessoa em relação ao Sandrigo (Monteiro), que queimou um pneu numa sala, fechando-a em seguida. O que me chamou atenção não foi apenas a indignação pelo caráter, que ela estava chamando de totalitário, do ato de queimar um pneu dentro de uma sala cheia de pessoas e trancá-la depois, mas também por ouvir do Sandrigo que ele não se considerava artista. Outro dia também, uma menina ficou indignada ouvindo a descrição do fato, igualmente ocorrido no Zona Franca, de a Taís (Pavão) e as amigas se marcarem com ferro quente; a menina disse que aquilo não era arte porque era alienante – meninas que se marcam para sempre com o objetivo de fazer uma *performance* são alienadas.

O estatuto de arte, porém, não é necessário; o Serra diz que não faz arte, a Lygia Clark também disse que já não fazia mais; isso não é novo (o que não quer dizer que esteja se repetindo). Por que não, então, antiarte? É claro que é ridículo justificar a antiarte por intermédio de artistas reconhecidos que declaram abertamente que o que eles fazem não é arte, mas o que quero dizer é que para algo ser feito não é preciso ficar decidido *a priori* nem *a posteriori* que esse algo que foi feito seja arte. Simplesmente qualificar como arte não é necessário. Como diz a canção do Rubinho: "eu sou bom de cama, sei fazer café, já entrei na lista de uma tal mulher, que é capoeirista e samba no pé, mas artista é o caralho! É o caralho".

---

## Voici

Ítalo Bruno, Zalinda Cartaxo e Malu Fatorelli

Cem anos de arte contemporânea, exposição realizada no Palais de Beaux Arts de Bruxelas, de novembro de 2000 a janeiro de 2001.

---

Com curadoria de Thierry de Duve, Voici integrou o panorama de eventos do ano cultural Bruxelas 2000. Não se trata de uma exposição-balanço do século: o ano 2000 não fecha uma experiência para inaugurar outra, sem passado. O contemporâneo é o que nos toca. Voici é uma palavra de apresentação. Ela diz explicitamente o que todas as exposições fazem sem dizer: Essa mostra pretende restituir a arte do século 20 a todos e a cada um.

O catálogo tem dois segmentos, um de imagens e outro de ensaios. Na exposição as obras dialogam entre si e liberam palavras que nenhuma proposta teórica saberá conter; O ensaio não alude diretamente às obras expostas e subdivide-se em três partes: Me Voici, na qual a obra assume a palavra e se apresenta, Vous Voici, em que as obras se dirigem àqueles que lhe fazem face, e Nous Voici, em que as obras testemunham o que nós humanos temos em comum.

Esse trabalho de Thierry de Duve inscreve-se numa estratégia teórica de estabelecimento de uma releitura da arte moderna e de suas relações com a produção artística atual,<sup>1</sup> que teve início com a publicação de *Ressonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition.*<sup>2</sup>

### Me Voici

O autor discute aí o que torna uma coisa obra de arte. Contrariamente ao juízo estético kantiano, Voici fala a respeito dos envoltórios de apresentação que constituem a obra: a assinatura, o pedestal, o museu e múltiplas estratégias que dizem *voici, voici*, ou seja, a apresentação.

Me voici faz um recorte de obras que tomam a palavra e se apresentam. Thierry

escolhe *Le Christ aux anges*, 1864, de Manet, como imagem fundadora da arte moderna. Mas por que um Cristo para marcar um momento de profunda laicização da cultura humana? Mediante a leitura da obra múltiplas relações aparecem em torno desse quadro, que é uma imagem religiosa feita para um salão de arte. O quadro inclui uma legenda – *Evangelho segundo São João* –, mas o enunciado não corresponde à cena. Texto e imagem compõem um jogo de significados que transitam um discurso ambíguo cuja estratégia é a mesma da vacina, ou seja, a de inocular o espectador com o vírus atenuado, preparando-o para as grandes transformações da arte, na qual o humanismo sobrevive à morte de Deus e a um século das mais terríveis guerras e genocídios. A dúvida toma o lugar da fé.

"As palavras são *ready-mades* e pertencem a todo mundo e as palavras de apresentação são os pedestais sobre os quais outras palavras são pousadas." A estratégia de Duchamp apresentando sua fonte num Salão da Sociedade de Artistas Independentes faz colar à obra uma etiqueta invisível que anuncia: "isto é uma obra de arte". Depois dele e apresentados por Thierry como filhos ilustres, Marcel Broodthaers e Michael Snow. O primeiro acumula a condição de dono do museu, curador institucional e artista com seu trabalho *Museu de arte moderna, departamento das águias*, em que todos os objetos possuem etiquetas que alertam: "isto não é uma obra de arte". Nesse mundo pós-duchampiano, em que "o museu é um museu de arte se ele contém arte, tudo o que um museu de arte contém é automaticamente arte". Assim também Michael Snow explora a interface de meios artísticos e produz seu filme *This*.

Se Manet foi o primeiro a fazer o Cristo apresentar-se, Duchamp colocou o mictório no lugar do Cristo. Do Cristo que nos olha, fomos em direção ao pedestal, de lá em direção ao nome que designa a coisa. Broodthaers descola o nome da coisa, e Snow faz da palavra o sujeito. Podemos dizer que Snow reduz o Cristo de Manet à palavra *Ceci* – ele ressuscitará?

### Vous Voici

O primeiro artista a melhor representar a dobra reflexiva da pintura sobre ela mesma e da relação pintor/público característica do período moderno foi Manet. Tal qual os espelhos, sua pintura confronta obra e espectador numa reciprocidade em que se evidencia a mensagem: *vous voici*. Ao romper com a *suspension of disbelief*, ou seja, com o pacto entre o artista e o público, tornou manifesta a impossibilidade de comunicação entre ambos a partir de então.

O novo pacto tornou-se regra comum, durante os anos 50, com a nova geração de artistas nova-iorquinos que materializaram em suas pinturas os preceitos defendidos por Greenberg: planaridade e ênfase na superfície *all-over*. A defesa da planaridade (*flatness*) não foi o resultado de um programa acordado pelos artistas, senão a capitulação dos mesmos diante do caráter físico do suporte, de sua planaridade. Entre a opticalidade de Greenberg e a produção minimalista da década de 1960 nos EUA, encontram-se pintores cuja prática se justifica pelo caráter conceitual: é o caso de Ryman. De acordo com Thierry, Ryman seria o último dos modernistas, compondo, com Manet, as duas extremidades da história da pintura modernista: com Manet a pintura tornou-se um "paciente com cuidados intensivos"; com Ryman, pequenas ressurreições ocorrem a cada toque. O embate entre o artista e a obra, no seu caso, significa trabalhar o *toque* para falar de *toque*. O pintor dirige-se à tela, escuta sua resposta (espera que ela seja tocada pelo toque) e, ao lhe dirigir o último toque, dirige-se, finalmente, ao espectador. É a pintura na segunda pessoa, característica do Modernismo.

O único artista do século 20 com habilidade para tratar a pintura na terceira pessoa e destruir as referências tradicionais foi Picasso, ao colocar pressão na *suspension of disbelief* com a arte negra (aquela que cumpre o pacto sem o ilusionismo). Com a abolição do contraste figura/fundo, característico da terceira pessoa, Mondrian pinta a segunda pessoa em seu embate face-a-face com a

tela. De acordo com o autor, a verdadeira situação face a face elimina contrastes e hierarquização entre figura e fundo.

Vous Voici é a mensagem que emana da pintura a partir da dobra reflexiva entre o sujeito e a obra, viabilizada pelas novas relações entre o artista e o público e pela afirmação de seus próprios meios físicos.

### Nous Voici

*Nous* representa a pessoa que fala no plural. Refere-se ao coletivo, a um grupo, quando o locutor fala como porta-voz do mesmo: nós, as mulheres..., nós, os judeus... Não existe o *nous* que todos abrange, uma vez que é, caracteristicamente, segmentado.

Partindo de uma visão da Academia Real Francesa e dos primeiros salões como mantenedores de um pacto social que corroborava na conservação de valores, incluindo os estéticos, Thierry De Duve aponta Manet como o inventor das bases para um novo pacto, que terá como meio a alteridade do espectador:

Óleo sobre tela será a carne do novo pacto, e Manet inventará a pintura na segunda pessoa: o gato eriçado em *Olympia*, 1863; o enrubescimento de Victorine em *Le Chemin de fer*, 1872; o contato direto de Suzon em *Un Bar aux Folies-Bergère*, 1881-82 seriam manifestações da nova acepção de pintura que indicam a presença e a participação do sujeito diante da obra. Manet será o primeiro pintor modernista na acepção de Greenberg. De Duve concorda.

A Grécia seria o paraíso perdido da modernidade. O poeta grego era porta-voz da cidade. Havia um lugar que lhe era atribuído pela sociedade. Todas as utopias modernas terão, portanto, a marca desse sonho do paraíso político. Manet foi o primeiro artista a ter a percepção concreta e encarnada do humanismo e universalismo que se revelam hoje como antídoto às grandes verdades. Os pactos dos artistas modernos serão individuais; obras e espectadores singulares. Joseph Beuys, o último artista romântico, proclamando que todo homem é um artista e que a criatividade define o homem, cultua as utopias como um altar.

A modernidade cessa de triangular os humanos a um *ele* como referência. Há, na arte, uma necessidade de trabalhar outras triangulações abertas, como num X. A história da arte nos ensina que os artistas devem ser conscientes dos mal-entendidos sobre os quais estão fundados os pactos sociais que lhes dão lugar em sua coletividade.

### Notas

<sup>1</sup> Ver Reinterpretar a modernidade. Entrevista de Thierry de Duve a Glória Ferreira e Muriel Caron in *Arte & Ensaios*, nº 5, 1998:103-124.

<sup>2</sup> Nîmes: Editions Jacqueline Chambon, 1989.

---

## De onde vem e para onde vai o fio da faca (construtiva)

Luiz Renato Martins

Brett, Guy; Oiticica, Hélio; Pedrosa, Mário (textos sobre Lygia Pape). *Gávea de tacaia*, São Paulo: Cosac & Naify, 336 pág. 113 ilust. em cores.

Giudici, Alberto; Glusberg, Jorge; Leirner, Sheila; Pradel, Jean-Louis. *Luz e movimento* (catálogo da mostra de Julio Le Parc com curadoria de Sheila Leirner na Galeria Nara Roesler), São Paulo: da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 96 pag.

---

O vigor da linha construtiva na arte moderna latino-americana é notório, mas pouco explicado. Na tradição artística sul-americana não há matrizes construtivas. Não se usa ligar tal tendência às questões sociais estruturais. Dois eventos atuais, com artistas de claro corte construtivo, um livro sobre a obra de Lygia Pape e a mostra do argentino Julio Le Parc, revelam que tal vigor provém da resposta estética à radicalização das questões sociais, tal como no surgimento da arte construtiva, vinculada ao processo revolucionário russo.

O construtivismo original atualizou as reflexões estéticas cubistas, consoante os desafios postos pela revolução de outubro. Assim o construtivismo replicou à dissolução cubista do paradigma estético arte – natureza, ao estabelecer uma agenda real para as relações arte/indústria e descongelar a noção de forma, redefinida como correlação dinâmica de forças (Tatlin). Analogamente, o construtivismo atendeu à crítica cubista da dicotomia entre contemplação e produção, propondo a equiparação de arte e ciência. Além de tornar a arte raciocínio, aboliu-a como atividade especial, liberando seu potencial para a reconsideração da vida comum, agora sujeita às mudanças revolucionárias: mudar a vida era universalizar o prazer e o dom da arte. Destronando a unidade orgânica e as divisões tradicionais de gênero e meios artísticos, ergueram-se como novas premissas, no construtivismo, a descontinuidade, o conflito e a heterogeneidade dos meios, centrais na colagem cubista, observada por Tatlin em Paris em seu surgimento.

Nessa linha, a obra de Lygia Pape recorre aberta e alegremente a todo tipo de conflito. Tal partido dita a escolha dos materiais, das formas, das alusões, bem como dos sentidos atuantes na experiência estética: materiais industriais são combinados a naturais; formas geométricas, a elementos informes; o modo da pintura suprematista virá meio carnavalesco; as experiências de contato imediato, táteis ou outras, alinham-se com a da leitura, que pede distância, e assim vai.

É sabido que o neoconcretismo se constituiu no Rio no final dos anos 50 da crítica ao positivismo da arte concreta, nascida pouco antes, da admiração pelo construtivismo suíço, premiado pela jovem Bienal paulista. Contra a estetização da racionalidade industrial, filiada à domesticação capitalista do construtivismo no ocidente (Gabo, Pevsner, Nagy, etc.), e que se ligava no Brasil à voga eufórica de industrialização, no governo JK, o neoconcretismo respondeu criticamente. Diante dos impasses do processo político e

cultural brasileiro, voltou às raízes soviéticas da arte construtiva e reelaborou, mediante novos elementos plásticos, a contradição entre a cultura industrial e a agrária.

O neoconcretismo foi parte da dinâmica vigorosa com que a cultura brasileira então criticou a modernização econômica feita de cima e aprofundando a dependência do país (Lygia Pape fez cartazes para o Cinema Novo). Em outra chave emotiva, mas com a mesma ousadia de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral, aliando a oralidade nordestina e o raciocínio construtivo em favor de uma refuncionalização revolucionária da arte brasileira, *O Livro da Criação* (1959-60), de Pape, também alia a analítica visual construtiva a uma narração, da criação do mundo, de sabor agrário e recorrendo a sinais típicos da urbanização do migrante nordestino (a bicicleta, a pinga), para, no final das contas, provocar, com simpatia e alta economia de meios, o estranhamento da linguagem, próprio ao desígnio construtivo na URSS, de revolucionar percepção e signo, e, logo, a vida. A série de relevos *Amazoninos* (1989-92), no avesso do *design* da Bauhaus, expõe comicamente os fins irracionais da produção e as distorções históricas da percepção. Assim, ou ao atapetar o solo com pipoca, estranhada sob uma luz negra (*Luz do Sertão*, 1995), o livro traz obras, cheias de ironia, explorando o dito de Brecht de que as contradições são esperanças.

Le Parc, vivendo na França desde 1958, parodia paradigmas clássicos da cultura do país: a cenografia das catedrais góticas, da luz como sublime e a dualidade cartesiana entre espírito e matéria. Se as pinturas de Le Parc, programáticas em demasia, não têm a graça de suas peças (relevos, construções e instalações), estas últimas, em contrapartida, extravasam inventividade, humor, senso crítico e uma simpatia dinâmica, capaz de contagiar e levar a refletir, como os objetos de Pape, mesmo a sensibilidade que foi privada de educação. Universaliza-se, pois, o jogo estético, como quis o construtivismo soviético. A observação da forma como dinâmica de forças e o estranhamento da percepção são demonstrados por Le Parc, que apela ao



gesto do espectador, como metonímia, fazendo-o acionar mecanismos, para levá-lo – não sem ironia – ao raciocínio poético. Cria-se um parque de diversões reflexivo. Dessacralizando a luz, espiritualizada nas catedrais, nos objetos de Le Parc, luz e trevas dançam, com alegria e sem mistério, em movimentos que desnudam sem cessar os mecanismos na base dos efeitos. A produção em geral, incluindo os sinais de valor, que a luz simboliza, põe-se como processo lúdico e possível para todos. Um ótimo exemplo de releitura do vitral gótico e de "alfabetização" cubista, universalizando a experiência de estranhamento perceptivo, é a peça que pende da abóbada transparente na Pinacoteca.

O catálogo de Le Parc traz textos biográficos e informativos da cronologia da obra, entre os quais o mais útil e conciso, talvez seja o do crítico argentino J. Glusberg. Mas, quanto à reflexão, fica-se limitado à clareza das frases do artista e dos manifestos do grupo Grav, que ele integrou nos anos 60, período em que ganhou a Bienal de Veneza (1966). Desse ângulo, o livro de Pape é superior, uma vez que o texto do crítico inglês Guy Brett, acompanhado de outros por ele citados, de Mário Pedrosa e Hélio Oiticica, efetua um enfrentamento mais detido e bem sucedido da obra.

De um modo ou de outro, não se deve perder a ocasião de contato com essa arte, alheia às ondas atuais. Desde os anos 80, virou moda no Brasil a posição formalista, da leitura classicizante da arte moderna, purificada de conflituosidade, segundo a idéia de Greenberg, de que ser moderno era a nada se referir, salvo quanto à especificação de si e de seu próprio espaço – o que é típico, aliás, do automatismo de *O Capital*. Ora, quando já se vê o avesso da moeda pseudoforte, com que se impingiu o estelionato eleitoral neoliberal, da entrada do Brasil e da Argentina no Primeiro Mundo, uma geração, formada no debate político radical dos anos 50/60, prova que a arte ativamente crítica exemplifica, como modo de trabalho e conhecimento, a reelaboração social de meios e fins.

---

## As instituições da arte

José Luiz da Silva Nunes

Monnier, Gérard. *L'art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*. Paris: Gallimard, 1995.

Segré, Monique. *L'Ecole des Beaux-Arts. XIXe – XXe siècles*. Paris: L'Harmattan, 1998.

---

Os dois autores têm uma abordagem sociológica dos fenômenos artísticos. Apesar de se aproximarem em muitos aspectos em seus textos, guardam suas particularidades e diferenças na abordagem do assunto. Em Segré temos uma abordagem detalhada sobre a Escola de Belas Artes. A autora fornece informações preciosas sobre o ensino de pintura, notadamente a partir da reforma de 1863, momento em que a Escola de Belas Artes de Paris se torna uma verdadeira instituição artística: descreve como se estabeleciam os concursos, com pormenores dos exames, o funcionamento dos ateliês, a questão da inserção feminina e do estrangeiro na Escola. Apresenta, enfim, uma visão mais focalizada das práticas na Escola. Quanto a Monier, trata de forma mais generalista as práticas de ensino, preferindo abordar com profundidade os debates que se travam entre os grupos (David x Quatremère, artistas x academia, Academia x Estado). Leva-nos a perceber, enfim, que a atmosfera nem sempre foi pacífica. Ele aponta que a Revolução fará com que os princípios de liberdade e igualdade sejam praticados nas instituições que cuidam do ensino artístico. Destaca as querelas entre David e Quatremère de Quincy, bem como a questão artística durante a Revolução de 1848 e na Comuna de Paris. Os dois autores são complementares, na medida em que nos fornecem elementos para uma visão mais acurada das questões que envolvem o ensino de pintura na Escola de Belas Artes de Paris. Ambos são unânimes em apontar o século 19 como o ponto de corte da questão do ensino artístico na França e ressaltam o grande papel dos salões

nessa época. Concordam ainda no que diz respeito às práticas em si, todas calcadas no desenho, ponto que permanece intocável. Por vezes, entra em debate o que se deseja priorizar: se a competência, o rigor, o conhecimento ou a imaginação, a criação.

Quanto ao aspecto histórico, há uma evidente diferença de focos entre seus relatos. Segré direciona sua atenção apenas para a reforma de 1863, que põe fim à osmose entre o Instituto e a Escola de Belas Artes. Em Monnier o relato de como a Revolução proporciona o surgimento de novas instituições e de práticas artísticas diferentes é bastante extenso e minucioso. Aponta a discussão entre as correntes que defendiam uma nova proposta para a Academia. De um lado, o pintor Jacques-Louis David defende uma aproximação técnica na formação dos artistas. Na outra posição, o arqueólogo e teórico Quatremère de Quincy propõe uma aproximação mais teórica. O autor faz um resumo dos principais fatos que se sucedem: a supressão da Academia (1792) e seu ressurgimento no Instituto de França sob o nome de Seção de Pintura e Escultura da Classe de Belas Artes (1803), a regulamentação da Escola de Belas-Artes (1819) com duas seções de pintura e escultura e uma seção de arquitetura. Descreve os acontecimentos durante a Revolução de 1848 e o projeto dos artistas (Couture, Diaz ) de uma política republicana das artes. Em seguida, nos aponta os caminhos da Academia e da Escola com a reforma de 1863, à frente da qual estavam Prosper Mérimée e Viollet-le-Duc, que finalmente traz para a jurisdição do Estado o que antes estava sob o controle da Academia.

É Monnier quem destaca a preocupação do governo revolucionário e de seus sucessores ao longo do século 19 com sua legitimação, a arte tornando-se para tal objetivo um instrumento apropriado. Ressalta o uso da arte, sob Napoleão, em todos os domínios e a dimensão que a pintura de história, carregada de símbolos patrióticos alcança com o classicismo de David.

Monnier e Segré concordam quanto à importância do decreto de 1863 que tem a preocupação de modernizar o ensino (reforço de disciplinas teóricas, diversificação das atividades dos ateliês) e de suprimir a tutela da Academia em alguns assuntos (nomeação de diretor, recrutamento e nomeação de professores, julgamento do prêmio de Roma). E ambos convergem quanto ao destino dessa reforma, que aos poucos restitui à Academia seus antigos poderes, e demonstram o embate corporativo que se trava, Ingres à frente, pois o controle do ensino justifica toda a hierarquia dos artistas.

Quanto aos princípios pedagógicos utilizados pela Escola, podemos afirmar que os dois autores se aproximam no que concerne aos dispositivos utilizados, ou seja, na manutenção de antigos usos, isto é, uma formação técnica e prática recebida alhures, no ateliê de algum artista; na ênfase no desenho da figura humana, chave de todo ideal artístico acadêmico; e em como se estabelecia o ensino – da cópia dos desenhos passavam às moldagens em gesso de estátuas antigas e, por fim, o modelo vivo.

Nesse segmento, Monnier faz um relato diferenciado, trazendo à luz a importância que tiveram os ateliês privados (Suíço, Julian) na formação dos artistas, dentro e fora da Escola.

Segré, em contrapartida, faz uma abrangente e detalhada abordagem da estrutura da Escola de Belas Artes. Lista os professores chefes de ateliês, relata suas rotinas e práticas, bem como o modo de funcionamento da "máquina" artística que se retroalimentava. Faz um acurado exame dos concursos de seleção, época, número de vagas disponibilizadas, o que era exigido a cada etapa, duração de cada prova, como se estabelecia a distinção hierárquica entre os estudantes, conforme a classificação obtida, enfim, abordando as etapas cumpridas pelos candidatos até o segmento final do prêmio de Roma. Não escapou a seu comentário um aspecto fundamental: a presença dos estrangeiros e das mulheres na Escola de Belas Artes.

Atenta aos debates que irão surgir a respeito dos critérios de seleção, no qual as primeiras provas eliminatórias são as de perspectiva e de anatomia, a autora demonstra que esses critérios de seleção entram nesse momento, 1889, no centro da discussão – privilegiar os candidatos mais dedicados não é o risco de excluir os mais talentosos, imaginativos e criativos que, dessa maneira, não tinham possibilidades de demonstrar suas qualidades caso fracassassem na primeira série de provas?

Segré sustenta que a inversão na ordem das provas (1892) revela uma sutil evolução na concepção da arte, apesar da manutenção das exigências da perfeição em anatomia e perspectiva. A imaginação, a expressão da emoção, a sinceridade tornam-se, então, qualidades mais apreciadas pelos críticos. Enfim, a Escola começa a tornar-se mais flexível às exigências externas.